

Ternovác Dániel

Posztháborús költészet: szilánk, mítosz, álarc

A (délszláv) háborús irodalom mint paradigma

Nem számít radikálisan új kijelentésnek megjegyezni azt, hogy az 1990-es években lezajlott délszláv háború jelentős szereppel bír az exjugoszláv térség kortárs művészetében. Ezzel együtt nehezen tudnánk olyan irányzatot meghatározni, melyet háborús irodalomnak mint paradigmának nevezhetnénk. Persze sorolhatnánk olyan műveket, melyek kizárólag a háborús élményt dolgozzák fel, és irodalomtörténetileg fontos esztétikai, poétikai, narratológiai stb. jelentőséggel bírnak. Talán olyan kontextusban használhatnánk ezt a meghatározást, melyben a háborús irodalom kategóriája alá, paradigmaticus vagy kanonikus értelemben véve, olyan műveket sorolhatnánk be, melyek a vérrontást a maga konkrétumában törekednének megragadni és ábrázolni. Ilyen alkotásokról a délszláv háború esetében leginkább olyan (elsősorban horvátországi vagy boszniai) írók esetében beszélhetünk, akik átélték az eseményeket, mint például Miljenko Jergović, akinek a *Szarajevó Marlboro* című elbeszélésgyűjteménye ma klasszikus műnek számít, vagy Semezdin Mehmedinović *Szarajevó blues* című verseskötete, mely szintén meghatározó jelentőséggel bír a délszláv háború irodalmában. Egyik ilyen Mehmedinović-vers a *Szarajevó* címet viseli, és e dolgozat további vizsgálódását illetően fontos lehet a tartalmi és a formai megalkotása, illetve idézésével szemléletesebbé válik az imént leírt elgondolás: „Valaha azt írtam, / hogy a versnek, ha Sarajevó a tárgya, / selyempapír-illata legyen, olyan, amilyenbe a kereskedők régen / a narancsot bugyolálták / – a susogós papíron nyomat, / a rajzon véletlen járókelő / és összegyűrdött minaretek. / A város ma ki van kezdve; szétbontott formák, / Sarajevó olyan, mint egy posztmodern műalkotás / fantasztikus méreteken. / Annyi a pusztulás, annyi az olcsó érzelem: senki se sír. /

A halál általános és a giccs általános. / Mire gondolt Jeff Koons, / amikor felfokozta a Kitsch értékeit? / Most már semmi sem fontos. / A világvége közönséges mozdulattal kezdődik: egy kéz, / terepszín egyenruhás fiatalemberé, / letépi a rózsát, és elviszi magával. / Örök-ké késik a felismerés, / hogy csak akkor van értelme letépni, / ha a rózsát valakinek szánjuk”¹ (MEHMEDINOVIĆ 2008; 39).

Azoknál a műveknél, melyeknek alkotói a háború következményeit tapasztalják, és ezen élményt kísérlik meg ábrázolni, felmerül a posztháborús művészet kérdése vagy a lehetőség, hogy ilyen megközelítéssel próbálkozzunk. Ez a megoldás már jóval tágabb teret nyit arra, hogy a borzalmaknak, a traumáknak a művészetekre gyakorolt hatásáról beszélhessünk, illetve reprezentációs tendenciákat határozzunk meg a 90-es évek történéseinek visszatükröződése kapcsán. Hiszen, ha csak megemlítődik egy-egy borzalmas esemény, vagy a vérrontásokat követő társadalmi állapot kerül ábrázolásra, a posztháborús művészetbe oltott realizmussal találjuk szembe magunkat, miközben pszichológiai, szociológiai, ideológiai stb. kérdések mezején kötünk ki. Megközelíthetjük ezen jelenségeket a trauma fogalmával, amely viszont a művészeti reprezentáció teoretikus diskurzusában olyan problémákkal telített, mint a túlstilizáltság, az amorális beszédmód vagy az abszurd állapot: a traumák egymás mellé kerülhetnek, *megmérettethetnek*. Ebben a dolgozatban, mindentől eltekintve, a trauma kapcsán bizonyosan levonható, hogy a délszláv háború következményei, például az imént idézett versben ábrázolt Szarajevó-városkép, egy (generációs) törésvonalat jelentenek, hasonlóan ahhoz, amit Adorno ír a holokauszt ábrázolása kapcsán, minthogy az a *negativitás esztétikáját*, a *nullpontot* jelenti: „a nyelv megingatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen” (ADORNO 1998; 119).

Egy tanulmány, mely az első világháborúról szóló, írókhoz és költőkhöz kötődő megnyilvánulásokat és műveket, a „lövészárok irodalmát” (SZEGEDY-MASZÁK 2016; 124) vizsgálja, igaz, egészen más kontextusban, de a következő, univerzálisnak mondható tételt állapítja meg: a háború a művészet végét eredményezi. Az elemzés felépítése egyrészt azért lényeges ebben a vizsgálatban, mert olyan végkövetkeztetést von le, hogy a háború kiterjedt irodalmából való válogatás módszertana „erősen vitatható” (SZEGEDY-MASZÁK

2016; 178). Alapjában véve van-e tudományos legitimitása annak, hogy a háborút esztétikai és poétikai jegyeknek feleltessük meg? Másrészt a tanulmány megállapítja, hogy „Európa tönkretette magát a Nagy Háborúban” (SZEGEDY-MASZÁK 2016; 178), ezért a műveltség elérte a maga végzetét. Tehát a törésvonal után nincs morális alap, melyből kiindulhat egy műalkotás. Így leginkább a *mi van a vég után?* kérdést feszegetik azok a művek, melyek témájukban a nullpontot törekednek körüljárni. Ezért a törés utáni művészet reprezentációja nem teljes sötétségként vagy a semmiként jelenik meg, hanem mégis paradigmaváltást eredményez, magának a töredezettségnek, a semmisségnek az érzését tematizálja, illetve esztétizálja és poetizálja.

Az imént leírtak a háborús irodalom mint paradigma problematikus voltát és lehetséges reprezentációs formáit szemléltették, tágabb kontextusban, ismert múltbéli példákkal. Egy másik jelenség, amely kapcsán már nehezen említhetnénk hasonló univerzális jelenségeket, a referencialitás kérdése, a Jugoszlávia szétesését követő társadalmi átalakulások témája. A háború mellett, hogy pszichológiai-traumatikus értelemben kifejti a hatását az értelemre és az érzékekre, így meghatározván egy-egy szöveg nyelvét vagy nyelvkeresését, magas fokú valóságközeliséget kölcsönöz az adott műnek. Amennyiben említésre kerül a délszláv háború, a tér és az idő nyomban konkretizálódik, és a realitáshoz fűződő viszony elkötelezettebbé lesz: adott a téma, amittől nem lehet elvonatkoztatni. Legyen szó a kommunizmusból a kapitalizmusba való átmenetről, déli szláv vagy balkáni, esetleg kelet-európai társadalmi átalakulásról (illetve a felsorolt földrajzi meghatározások határaitól) – a *tranzíció*ról, a nacionalizmus kapcsán kényszerű, kétpólusú állásfoglalásról (mellette vagy ellene) vagy a száműzöttség kényszerű választásáról, legyen az belső emigráció vagy tényleges kivándorlás. Nem kerülhetők meg a háborút, illetve az utána következő közéletet meghatározó nemzetmitológiai jelenségek vagy éppen a jugoszláv kulturális identitás és kollektív emlékezet mitizálódása. A felsorolt jelenségek által előidézett migráció például külön teret szolgáltat a posztjugoszláv (emigráns) irodalomnak a posztkoloniális, transznacionális irodalmakkal, illetve az etno lit paradigmában, mint azt Dubravka Ugrešić vagy Slavenka Drakulić művei is érzékeltetik, amelyek a kilencvenes években és utána íródtak. A két horvát író a háború által megváltoztatott identitást helyezi előtérbe írásaiban. Megemlíthető ezen a ponton a magyar származású Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című regénye. Az író Vajdaságban

született, majd fiatalon Svájcba költözött, így műveiben mind a jugoszláviai múlt és a délszláv háború, mind az emigráns lét ábrázolást nyer. Ha műfaji szempontból közelítjük meg ezeket a prózai műveket, leginkább olyan megállapításra juthatunk, hogy a (poszt)háborús tematikát illetően előtérbe kerül az autobiográfia, az önéletrajzi fikció és a dokumentumregény. Ezek a műfajok jóval nagyobb teret nyitnak a valóságközeliség szempontjának kivitelezéséhez, szemben e dolgot tárgyával, a lírai alkotásokkal.

Amennyiben a posztháborús olvasattal próbálkozunk, talán Slavoj Žižek szóhasználatát érdemes idézni, ily módon a (poszt)háborús narratívát az „inherens mítosz” (ŽIŽEK 2001; 38) kategóriájához hasonlíthatunk. Ez a meghatározás, a szlovén filozófus idézett kötetében, a posztmodern jelentésének egyik körbejárásakor tűnik fel, amely fogalom a déli szláv vagy balkáni kontextusban törekenynek, nehezen megragadhatónak számít, illetve kissé megkésett/megkopott jelleggel bír. Így szemantikájának kérdése is nagy távlatokkal nyitható. A szlovén filozófus a posztmodernt illeti az *inherens mítosza* megjelölésével. Arról ír, hogy a modern indusztriális társadalomban rejlő kaotikus erőszak közvetlen módon a civilizált rend eszközeivel visszaszorított ősi, mitopoétikus barbári erők visszatérése révén tapasztalható meg. Ezért a modernbe lényegileg benne foglaltatik a posztmodern. Elvonatkoztatva ettől a diskurzustól: miután megtörtént az agresszió a szóban forgó kontextusban, a történések következtében visszatérő, az irodalom részévé vált, törésvonalként generációs eredettörténeté formálódott traumatikus narratívák a barbári időket idéző, az anarchikus, felbomlott idő- és térviszonyok, az „alternatív történelem” (RADICS 2008), illetve a *re-mitologizáció* (ŽIŽEK 2001; 38) irányába mutatnak, amik a jelen és a jövő paradigmáinak arculatát formálnák.

Kisebbségi (háborús) irodalom

A vajdasági magyar irodalom alakulása a felvázolt irodalmi kontextustól nem független. A háborús események alapjaiban alakították át ezt a közeget, a 90-es években felnövő író- és költőgenerációk gondolkodását és egzisztenciáját lényegileg befolyásolták, és, ahogy a többi exjugoszláv nemzet(iség) esetében, a továbbiakban is kifejtik a hatásukat. A fentiekben leírtak egyik tanulsága, hogy a háborús irodalom mint paradigma több szempontból is problematikus vagy

nehezen behatárolható, ezért a kis narratívák, jelenségek kerülhetnek előtérbe. Ahogy az emigrációs irodalom *mássága* jelentős teret nyit a Jugoszlávia szétesését követő tapasztalatok irodalmi visszatükrözéséhez, talán hasonlóan a regionális vagy a kisebbségi irodalmak is határ- vagy peremhelyzetük okán lehetőséget nyújtanak, hogy a háborúhoz kötődő jelenségek kapcsán feltételezett poétikai jegyeket vizsgáljuk. Többek között a kilencvenes évek történései egy teljes generáció kiesését jelentette a vajdasági magyar irodalmi életben, így a fentiekben említett törésvonal jelentősen meghatározta az irodalom alakulását, annak tudatát, hogy a pályájuk elején járó alkotók valami után lépnek fel. A borzalmak terheiből részesednek, valamilyen szinten a tényleges tapasztalatokról is beszélhetünk, a háború gazdasági szinten Szerbia lakosságát is érintette, és a mindennapi propagandáról sem szabad megfeledkezni. Továbbá az 1999-es NATO-bombázás is kollektívan érintette a vajdasági magyarságot, annak „alternatív narratíváját”, mely a normalitás illúziójának fenntartását és a szituációtól való eltávolodást jelenti, illetve politikailag az ellenzékhez, etnikailag a kisebbséghez való tartozásban nyilvánult meg (RÁCZ 2016; 524–525, 542).

Ebből a társadalmi kontextusból adódóan az irodalmi élet értelemszerűen háttérbe szorult, nem alakultak ki irányadó elvek, melyek egységesen kijelölték volna, hogy miként kéne reprezentálni a 90-es évek életérzését, melyet egy vajdasági magyar alkotó megélt. A vajdasági magyar irodalom létének egyik kritériuma a „nemzeti-nemzetiségi önismeret” (BÁNYAI 1996; 58), így a 90-es évek kontextusához kötődő referencialitás és a következmények tapasztalata nélkül talán nem is beszélhetünk 2000 utáni vajdasági magyar irodalomról. Mindezt lényeges szem előtt tartani, amennyiben fiatal vajdasági magyar írói generációk műveit vizsgáljuk, mely már tudatosan reflektál mind a posztjugoszláv identitásra, melyet sajátjaként tart számon, mind a háború tapasztalatának a közelségére.

A háború utáni költészet

A nagyobb tendenciák közül, mely a szerb, horvát és boszniai kontextusokat jellemzi, érvényesnek látszik a vajdasági magyar irodalmi térben is, hogy a háború elsősorban a prózai műfajokban tükröződik vissza (Danyi Zoltán, Orcsik Roland, Sirbik Attila egy-egy regénye egyaránt a téma valóságát, közvetlenségét ragadja meg). Ez

a tanulmány a kisebbségi irodalom, mondhatni kisebbségi részét közelíti meg: azon vajdasági magyar lírai művek kapcsán kísérel meg egy, a törésponttól előre haladó irányt felvázolni, mely posztháborús poétikai jegyeket vonultat föl.

Formai szempontból talán a műfajtalanság vagy kevert műfajiség az a jelenség, melyet érdemes a háború poetizálásával kapcsolatban megemlíteni, esetleg mint átfogó stilisztikai fogást kijelölni. Érdekes ezek alapján két fiatal költő, Terék Anna és Benedek Miklós líráját elemezni. Terék *Halott nők* című kötete és Benedek *Mintha emberekből állna* című műve egyaránt távol áll attól, hogy háborús költészetről beszéljünk, érezhető ezen egyoldalú olvasat kontúrjainak szűkössége, elégtelensége. Ugyanakkor mind a két alkotó műveiben megjelenik a délszláv háború hatása, tematikus és poétikai jegyek szintjén egyaránt. Inkább háttérként szerepel a történeti örökség tudata, mely arra szolgál, hogy a jelen kontextus értelmezhető legyen. A szilánkosodott identitás, a többszörös álarcok mögül való megszólalás, a rész mint egésznek egy „poszt-helyzetű értelme” (FARAGÓ 2011; 50) nyílik meg a lírai hang számára. Poszt-ézés, melyben a szilánk, az álarc és a mítosz a hézagokat kitöltő hiányjelentésekkel bíró motívumokként szerepelnek. A Benedek-kötetben a háború és a kivándorlás motívuma történelmi narratívákba (az *Újra csendes* című ciklus versei), ősi tradíciókba vagy rituálékba (*Nárciszokkal körülvetve, Velence, A halász halála, Táltos*), apokaliptikus víziókba (*Exodus, Sár*), az egzisztenciális eltörlődésbe – *mintha emberré válásba (A kerítés)* és az állatiasodásba (*Madarak*) ágyazódik. A *Halott nők* című kötet teljes egészében a rész és egész viszonyát, a fragmentálódás tapasztalatát közvetíti. Mind az idő, mind a tér bizonyos szinten töredékességet érzékeltet, de a lehangsúlyosabban az identitás szilánkosodik: „én mindent elhiszek anyámnak. // De később / sem sikerül felejtennem. / A testem roppanásokkal / emlékszik / emlékeztet. // Úgy törtem kettőbe, ahogy a virslik, / ha beléjük szürod a villát. / pont a közepén” (1998 júniusáig, TERÉK 2017; 37). Elsősorban a több szubjektum szerepeltetése révén megy végbe ez a jelenség, akik valójában egy egzisztenciális szerepet járnak körül, és, ahogy azt az idézet is szemlélteti, önmagukban is tovább rétegződnek, darabjaikban léteznek. Ugyanennek a versnek egy későbbi részlete: „Illeszthetetlen vagyok. // Három szoknya van rajtam. / Vizes kezedet / nyugodtan töröld bele / a legfelsőbe”. Az álarcokat illetően így Terék költeményei vonultatnak fel következetesebb módon lírai éneket: különböző

kontextusokban, más-más elnyomó erők fogságában megszólaló nők szerepelnek. Benedek kötetében talán erősebb a lírai én és a költő személye közötti viszony, ennek ellenére a (vidéki) élet szélsőséges figurái sorakoznak fel (angyalok, táltosok stb.), időbelileg hatalmas ugrások követik egymást, megjelennek az irodalmi elődök (Kosztolányi Dezső, Nádás Péter, Domonkos István stb.), valamint a történelmi távlatokban megelevenedő valóság és a mítosz keveredése érzékelődik, mindez a végességet, az apokaliptikus víziót kiszolgálva.

A háborús irodalom kapcsán említésre került az elbeszélői jelleg fontossága, amelynek a jelentőségét a lírai művek sem nélkülözik. Ennek megfelelően a két kötet erős narratív szállal rendelkezik, egy kritika meg is jegyzi a Benedek-kötet egyik ciklusa kapcsán, hogy azok novellaként is szerepelhetnének. A felvetés kifogásolja a formai bizonytalanságot. A háborús tematika kapcsán merül fel a gondolat: „A harmadik ciklus, az Újra csendes, a kötet leginkább zavarba ejtő része. Háborús tematikájú írásokat tartalmaz. A zavart a megfogalmazottak és a forma egyaránt okozzák. Ezek prózai szövegek, kár, hogy nem akként vannak közölve” (SZARVAS 2015). Vagy egy másik, az említett formai eszközt sokkal inkább méltató elemzés szerint a *Mintha emberekből állna* versei „sokkal közelebb állnak a kisepikai formákhoz, mint a klasszikus vershagyomány reprezentatív megszólalásmódjaihoz”. A kritika „versnovellákként”, „versbe tördelt prózaként”, egyúttal „a lírai feltárulkozás mintapéldányaiként” határozza meg a költeményeket (PATÓCS 2014). Ha jelentősebb szerepet tulajdonítunk a két kötet műfajtalanságára, a líra és a próza között ingázó poémák alkalmazására, ezek alapján a *posztháborús költészet* koncepcióját támogatva, formailag párhuzamot vonhatunk a boszniai háborús irodalommal, melyben poétikai fordulatot jelentett a vérrontás. Ezen költemény magyar nyelven való olvashatóságában jelentős szerepet tudhatunk be Radics Viktóriának, aki értekezik is a szóban forgó líráról, annak *posztmodern* sajátosságát kiemelve. A szóban forgó irányzat „nem törekszik tiszta formákra, tiszta identitásképletek kialakítására, destabilizálja a műfajokat; a hibrid, liriko-epikus vagy nyers narrációt, a töredékességet, sőt a törmelékességet, és a mozaik-szerkezeteket választja” (RADICS 2008).

A *Halott nők* című kötet a címéből adódóan egyrészt a 90-es évek az emberi testet kisajátító, felette való uralommal rendelkező politikáját idézi meg, másrészt a nő szerepét, aki az elnyomás áldozata. A költemények feszültsége abból ered, hogy a lírai éneknek, a vers-

ciklusonként váltakozó női szereplőknek nincs joguk a saját hangjukra: „Én mindig csendben mentem / mindenhová. / Anyám arra tanított, hogy / hallgassak, minél kevesebbet szóljak, / mert én csak félig vagyok orosz, / nem szóke a hajam, szégyen, / ne foglaljak soha / túl sok helyet, s örüljek / mindannak, ami jut. / Visszafogni az álmokat. / Nem kérni. // [...] // Azt mondják, az apa jelenti / a gyerekeknek a hidat / a külvilág felé, / abból a fekete, mély gyomorból / amivé az anyák / a családot teszik” (*Üvegek*, TERÉK 2017; 43). Az idézett részletből kitűnik, hogy nemcsak a hangra, hanem sem az identitásukra, sem a nyelvre, sem a testre, sem a vágyra, sem az akaratra nincs joguk, mivel ezeket a tulajdonságaikat és ezen túl minden korlátjukat a felettük álló hatalom szabja meg számukra. Ennek szerepét többnyire az apa és a férj alakja tölti be, bár az iménti idézetben az anya is az elnyomó réteghez idomult. A férj funkciójának szemléltetésére egy egészen másik szereplő megszólalásából is idézhetünk, más szövegrészben is lényegében hasonló módon veszik el a női identitás: „Két kézre vágyom, / hogy újradefiniáljon, / hogy új nevet adhassak / magamnak” (*Szilánkok*, TERÉK 2017; 100–101).

A térbeli határokat illetően kérdés, hogy a *Halott nők* című kötet mennyiben kelet-európai ihletettséggű, és az élet és a halál politikájának szembeállítását mennyiben helyezi át a szubjektumi szerepet egy felismerhetetlen non-territóriumba. Érdemes felidézni a délszláv háborúval kapcsolatos művészi alkotások egyik jelentős darabját, mely talán a leghatásosabban szemlélteti azt a női szerepet, amely a délszláv háború kontextusában lehetséges. A szóban forgó mű Šelja Kamerić *Bosnian Girl* című alkotása, mely a *Halott nők* által is prezentált szociális kontradikciókra utal (azon jelentésen túl, mely a boszniai háború borzalmaival tartalmazza). A kép alapjául szolgáló felirat egy holland békefenntartó alkotása, így üzenete jóval túlmutat a balkáni konfliktusok helyi, a világtól elzárt jellegén. Az alkotás leginkább arra a problémára utal, hogy a térség etnikai ellentétei, narratívái olyan képzetkörhöz tartoznak, mely távol áll a Nyugat világtól, értékeitől. Talán a már említett Slavoj Žižek elgondolásának tulajdoníthatjuk azt a vélekedést, hogy a Balkán a Nyugat *másikja*, melyre nem vonatkoznak a civilizációs normák. Ilyen szempontokra alapozódik az a recenzió, mely szintén a szembeállásra, a lehetséges identitástípusok egymással szembekerülésére hívja fel a figyelmet: „a nemi szempontból is jelentéssé lett különbség nem szembenállásként mutatkozik meg. Ha beszélhetünk is ellentétről, akkor a »halott nő« nem a »halott férfi«

ellentéte, nem annak a mása, hanem az »élő nő«-é” (LAPIS 2017), minthogy létezik a világban az élő nő, akinek a másikja a jelen elemzés részét képező halott nő. A *Halott nők* főszereplői, Jelena, Olga, Maja vagy Judit ilyen viszonylatok között szólalnak meg, sem nőiességük, sem haláluk nem választható el származásuktól, az exjugoszláv vagy kelet-európai világ létérzéséből részesednek, illetve a posztháborús hatásokból, hangjuk azonban éppen a korlátokat legyőző tágasság felé irányul. A szóban forgó versekben a kelet-európai, délszláv vagy (poszt)jugoszláv identitást behatóan geopolitikai és etnikai vonatkozású kontúrok bizonytalansága, eltolódása, globalitása, személyes aspektusa fejeződik ki. Mind a házasság, mind a háború másodlagos tényező a halállal, annak személytelenségével, deszakralizációjával, az „erőszakélmény kisajátíthatatlanságával” (LAPIS 2017) szemben. Jól szemlélteti ezt például a *Halál* című vers. Mivel a háborús közeg és a házasság ugyanúgy az öngyilkosság vagy az áldozatiság képzetét készíti elő, olyan tapasztalat artikulálódik, mely a halál és az erőszak topográfiájának homályosodását közvetíti. Olyan szélsőségek jelentései kerülnek rekonfigurációra, mint az ellenállás, a mártírium, a szabadság, az öngyilkosság, az áldozat és a megváltás. Elvonatkoztatva a nőiség szerepétől, Jelena apjának az esetében láthatjuk, hogy ő egyszerre a gyilkosság alanya és tárgya, brutális elkövetője, majd áldozata. Ezáltal dehumanizálódik ez a pozíció, hiszen az apa mint áldozat akár metafizikai vagy transzcendens távlatokat is nyithatna, amennyiben létezne a mártír vagy a hős kategóriája a szóban forgó háború kontextusában. Jelena halála sem marad el, ő a lehetséges szabadság feltételeinek az áldozata, öngyilkossága az ellenállás, a terror és a fogság határainak megtörése. A házasság ugyanolyan lezárt, istentelen képzet, mint a *Maja* című ciklusban megjelenő Szarajevó, a város évekig tartó ostromának idején: „Néha itt olyan fehér / fölötünk az ég / hogy az ember el se hiszi, / hogy van ég fölötte” (*Szarajevó*, TERÉK 2017; 75).

A két kötet azonosságai vizsgálatakor levonható, hogy a halál motívuma a Benedek-kötetben ugyanúgy meghatározó jelenség, szintén a deszakralizálódás és a dehumanizálódás jelenségeit követhetjük nyomon: „[ELKÖLTÖZTÜNK] [...] mert az elpusztult / kutyák tetemeit / már nem tudtuk hova elásni” (*Elköltöztünk*, BENEDEK 2014; 35). A fentiekben említett lokalizálhatatlan non-territórium talán kapcsolatba hozható a *Mintha emberekből állna* című kötet világát jelentősen meghatározó képzzel, a *nématérkép* motívumával,

ami leginkább végtelenné vált falvak vízióját erősíti. Minden bizonynyal a határeltolódás jelenségét érzékelteti a *Földkörül* című versben megjelenő, kontinenseken átívelő lépések, a széteső nyomok rendszere: „és minden lehullik / valahova a fejünk fölé” (BENEDEK 2014; 41). Benedek verseiben a tengert, a pannon térség kontinuitásának jelölőjét, az egység és a tágasság motívumát a sártenger váltja fel a *Sár* című versben, mely a vajdasági helyhez kötöttséget, a provincializmus 21. századi változatát érzékelteti. A *Halott nők* című kötetben is előkerül a határok eltolódása, a terület szétesése. Igaz, ezekben a költeményekben a tér és a szubjektum viszonya a hangsúlyos, a kiteljesedés, a határátlépés, a kitörés az alanyok emberi létében vagy annak hiányában nyeri el jelentőségét, nem a földrajzi határok esetlegességében: „még nem lehet tudni, / hol lesz a határ, / és melyik országba fog kerülni / apa tengere” (*Apa tengere*, TERÉK 2017; 79). Felfedezhető még néhány azonos motívumhasználat a két kötetben, melyek esetében megmutatkozik ez a jelentésbeli eltérés. Az egyik kötetben a tér elváltozásai, a másik műben a szubjektivitás szilánkosodása megy végbe, azonos képzetek felvonultatásával. Ilyen a két műben egyaránt előforduló kerítés motívuma. A *Halott nők* hermetikusan lezárt egysége maga a lírai én: „Nem találok férjet. / Két kézre várok, / mint a befejezetlen / kerítés: / kilátástalanul” (*Szilánkok*, TERÉK 2017; 100). A *Mintha emberekből állna* című kötetben egy olyan terület záródik körül, melyben maga a tér haldoklik: „a lime-seken túl / nem találok a helyem / az érintetlen erdő megriaszt / a hidak nélküli zabolátlan folyók / akadályozzák a továbbhaladást / sehol egy útjelző tábla / városok sincsenek / csak koszos kis falvak / [...] / ide még Hermész sem jön utánam / csak egy ló és egy hűséges kutya tart velem / más semmi ismerős / ballagunk céltalanul (*Az utazó*, BENEDEK 2014; 33). A zártság felfedezhető a két kötet metafizikai vagy transzcendens aspektusaiban is. Míg Benedeknél a természeti elemek válnak metafizikátlanná: „Azt hittem, angyalt látok. / De azt mondták, / csak egy gömbvillám” (*Angyal*, BENEDEK 2014; 17), addig Teréknél a lírai én szövődik össze az istenséggel: „Nem tudom, / hogy a kezemben / hol ér véget a Jóisten / és hol kezdődök én” (*Olja dala*, TERÉK 2017; 52), „Nincs, ami mutasson / előre, hiába sebesedünk” (*Halál*, TERÉK 2017; 68). Ezekből az összevetésekből levonhatjuk azt, hogy a lírai személyesség válik hangsúlyossá és az alternatív tapasztalatok/történetek előtérbe kerülése, olyan értelemben, hogy az egyéni világok kerülnek szembehelyezésre a nagy narratív-

vákkal, globális távlatokkal. Ugyanakkor az eszköztár az, ami formai és motivikus szinten azonosságokat mutat, akkor is, ha a jelentés nem egyezik meg. Benedek esetében sajátos mitológiával ötvözött jelenvalóság épül fel, amihez hozzátartozik még a kötet kompozíciójának keretet adó focinarratíva is. Terék versei kapcsán pedig a felfokozott referencialitás kérdése kerül előtérbe: az elnyomás társadalmi és közösségi struktúrái (például az *Űvegek* című versben a család leírása), a nemi szerepek egyenlőtlensége, amit talán nem kell külön szemléltetni. Végül meg kell említeni az emigrációt, amely kapcsán szintén a személyesség, a társadalmi valóságra való utalás fejeződik ki. Mind a két mű a múltjának és versekben megfogalmazódó identitásnak a részeként tekint a háborúra. A közös tapasztalatra példa, hogy mind a *Halott nők* és a *Mintha emberekből állna* is tartalmaz egy-egy verset, mely a NATO-bombázások átélésének emlékezetét örökíti meg.

*

Ami a posztháborús lírai vonulat felől való olvasatot illeti, levonható, hogy Terék a szubjektivitás szilánkosodását írja meg, amely a lírai álarcok megteremtésében nyer teret a maga megvalósulására. Benedek a háborút és a társadalmi átalakulást illetően a tér, a történelmi és mitológiai narratívák, illetve a személyes viselkedésminták szerkezetére, mindezek átalakulására helyezi a figyelmet az elemzett verseskötetében. Ezenkívül számos egyéb motívum is említésre kerül, ami a háborúhoz kötődhet, például a halál és a pusztulás képzetköre. Az elemzés talán kevésbé vette figyelembe, hogy a vizsgált költeményeknek melyek azok a sajátosságai, ha vannak ilyenek, melyek egyértelműen a trauma, törésvonal vagy a nullpont meglétére utalnak, illetve ennek az ellentéte előtérbe kerülhet. Milyen motívumok vagy szerkezeti jegyek lehetetlenítik el, hogy egyértelműen besoroljuk e lírát a háborús reprezentáció kategóriája alá? Továbbá mely elemek mutatnak a továbblépés, az emlékek feletti győzelem legyőzésére? A válaszkeresés helyett ez a tanulmány leginkább arra törekedett, hogy kihelyezze a figyelmet az *utániságra*, a *poszt-érzetre*, ezáltal kiemelt jelentőséget tulajdonítva az időbeliség ezen vonatkozására, amelyre fontos tekintettel lennünk, miközben a kortárs fiatal vajdasági magyar költők műveit olvassuk. Ez a sajátos utóhelyzet azt eredményezi, hogy az esetleges új megteremtése előtt be kell határolni a saját identitás eszméit és mondanivalóját, a megnyilvánulásra adott tér lehetőségeit, de leginkább a határait. Továbbá a hatásme-

chanizmusoknak, a más művészeti tendenciáknak a meghatározásakor akár figyelembe vehető egy olyan keret, mely az újabb déli szláv irodalom kapcsán megfigyelhető, és ahhoz, hogy a háború tapasztalatán túllépjen, előbb fel kell építenie annak mítoszait, hogy le tudja bontani.

Ez a dolgozat, bár felvetette a háborús irodalom, a posztháborús líra és a trauma fogalmát, minden bizonnyal nem tisztázta le és nem szabott szűkebb kereteket az imént sorolt fogalmak jelentését illetően. Azoknak a problematikus volta említésre került, a megoldásuk viszont jóval nagyobb diskurzusban mozog. Mivel a szerb, horvát és boszniai irodalom viszonylag nehezen átlátható, ami a háborús tematika vonulatát illeti, és mivel ebben számos művészetten kívül eső tényező is közrejátszik, ezért nehéz feladatnak bizonyul, hogy a vajdasági irodalmat tágabb kontextusban vizsgáljuk. Mégis, a kisebbségi irodalomelméletek egyik alapvető tézise, hogy a kisebbség kizárólag az uralkodó többség hierarchikus rendszerében teljesebben ki lényegileg kisebbségként. Ezért, amennyiben a posztháborús lírát szeretnénk megérteni, vizsgálni, a kisebbségi helyzetből kiindulva, miközben annak kapcsán egységes narratívát, kollektív tapasztalatot, a rész mint egész elgondolását feltételezünk, olyan következtetéseket vonhatunk le, melyek által a tágabb kontextus is egy fokkal megragadhatóbbá, értelmezhetőbbé, kevésbé idegenné válik. Továbbá olyan tér nyílik ezen alapállás révén, mely a vajdasági magyar lírának a szilánkos építkezését, az álarc-játékait és a mitizáló magatartását poétikai, illetve, a kisebbségi irodalom mint olyan sajátosságából kiindulva, ideológiai szinten is értékkel látja el, mégpedig a napjainkban sokat elemzett másság szerepének birtoklásával, ami hatalmas teret nyit a témáról való gondolkodásra, reflektálásra, értekezésre.

Kiadások

BENEDEK Miklós (2014): *Mintha emberekből állna*. Forum, Újvidék
TERÉK Anna (2017): *Halott nők*. Forum–Kalligram, Újvidék–Budapest

Irodalom

ADORNO, Theodor W. (1998): Elkötelezettség. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Helikon Kiadó, Budapest, 117–133.

BÁNYAI János (1996): Még, talán. In Uő: *Kisebbségi magyaróra*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 52–60.

- FARAGÓ Kornélia (2011): A törés helye és a töredékesség ideje. Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában *Irodalomismeret*, 3, 48–54. http://www.irodalomismeret.hu/files/2011_3/farago_kornelia.pdf
- LAPIS József (2017): Ex libris. *Élet és Irodalom*, 45, <https://www.es.hu/cikk/2017-11-10/lapis-jozsef/ex-libris.html>
- MEHMEDINOVIĆ, Semezdin (2008): Szarajevó. Ford. Radics Viktória. In *Jelenkor*, 7–8. 739.
- PATÓCS László (2014): Röntgenezett versek <http://www.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=623>
- RÁCZ Krisztina (2016): Trauma or Entertainment? Collective Memories of the NATO Bombing of Serbia. In *Südost-Europa Volume 64* no. 4 2016. Memories and Narratives of the 1999 NATO Bombing in Serbia. Szerk. Orli Fridman és Krisztina Rác. De Gruyter Oldenbourg, 520–543.
- RADICS Viktória (2008): A háború mint poétikai fordulat Bosznia-Hercegovinában. *Alföld* <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00118/radics.html>
- SZARVAS Melinda (2015): „...A második körben hozzád kerülök...” (könyvkritika). *Apokrif* <https://apokrifonline.wordpress.com/2015/05/02/a-masodik-korben-hozzad-kerulok/>
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2016): A lövészárók irodalma. In *Uő: Jelen a múltban, múlt a jelenben*. Kalligram, Budapest, 124–182.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001): *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the Mis(ue) of a Notion*. Verso, London