

Irina Boriszjuk

AZONOSSÁG/MÁSSÁG: IDENTITÁS, IDŐ ÉS TEST IRINA SUVALOVA KÖLTÉSZETÉBEN*

A jelenkori ukrán humanitárius tér számára a nemzeti identitás problémájának fontossága maga után vonja nemcsak a múlt kielégítő revíziójának, hanem a jövőkép megalkotásának követelményét is. Korunk eseményeinek fényében úgy tűnik, nem Ukrajna függetlensége, hanem Majdan és a folytatódó orosz háború lesz a valódi *Búcsú a birodalomtól*.¹ Az ukrán információs térben az elmúlt években megszállottan ápolt szovjet és orosz hatás vonzereje immár a múlt, amelyet újra kell definiálnunk ahhoz, hogy végleg elvethessük. Az elérendő jövő az Európa-projekt. Nem kétséges, hogy a vektorpolitika vagy a kulturális stratégia tekintetében ez nemcsak objektivitást jelent, hanem szubjektív kivétéseket, sztereotípiákat és mitologizálást is eredményez. A szovjet hatás ezért az ukrán társadalom közös árnyékának tűnik, amelyben kirajzolódnak azok a hiányosságok és félelmek, melyeket meg kell szüntetni. Ezt váltja fel az európaiság mint az építendő én ideális képe, de fontos megjegyezni, hogy az európai identitásról folyó vitákban megfigyelhető az *európaivá válás* szinonimájaként a *paradox identitás* ellentmondásos fogalmának elterjedése is.²

Mindeközben az éppen zajló háború nemcsak az egzisztenciális válsasztás helyzetébe kényszerít mindenkit, de lakmuszpapírként mutatja meg az ukrán társadalom alapvető megosztottságát; melynek következtében etnikai (krími tatár, zsidó, lengyel, grúz stb.), földrajzi (donyecki, galíciai, krími stb.), társadalmi (középosztály, munkásosztály stb.) és

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: Władza Sądzienia 2016/8., 201–217.

1 Ola HNAIUK, *Proscannya z imperieju. Ukrajinszki diszkusziji pro identicsnyisztu* [Búcsú a birodalomtól. Ukrán viták az identitásról], Kritika, Kijev, 2005.

2 Monika KASZTYILJO, *Csi mozsemo mi buti jevropejzami?* [Lehetünk-e európaiak?] = *Teritium non datur. Problema kulturnoji identicsnosztiji v literaturno-filoszofszkomu diszkurzsi XIX-XXI. st.*, szerk. Vlagyimir Filipovics MORENEC, NaUKMA, Kijev, 2014, 446–456.

más identitások alakulnak ki. Ilyen körülmények között az identitás kifejezése többé nem kizárólagosságot jelöl (például hogy valaki vagy ukrán, vagy krími tatár nemzetiségű), hanem kiegészítést, az összetett identitás kialakulását (például zsidó származású, donyecki, orosz ajkú ukrán állampolgár). Érdemes ezért az identitások hierarchiájáról beszélni, mely lehet nemzetek fölötti (európai/posztszovjet), nemzeti (ukrán, orosz stb.) és szubnacionális (helyi, etnikai, vallási stb.). Az identitás alakulásában továbbá egy ismétlődő mintázatot is megfigyelhetünk – egyrészt ukrán és európai, másrészt orosz és posztszovjet irányvonallal.

Az identitásképzés összefügg az emlékezet, örökség, hagyomány és modernitás, az én és a másik (a másik elfogadása vagy elutasítása) kategóriáival. E kategóriák fogalmi tisztasága jól látható a nyilvános közbeszédben történő használatuk során, mint a szerzők szociológiai, politikai vagy kulturális kiindulópontja. Ola Hnatiuk ezért a közbeszédre alapozva elemezte az Ukrajnában megjelenő különböző identitásprogramok egymásmellettségét és versengését a függetlenség első évtizedében.³

A világos kategorizáció és különbségtétel azonban problematikusá válik az olyan irodalom tanulmányozásakor, amely nem a jelenhez kötődik – különösen igaz ez a költészetre. Az identitás fogalma (a nemzeti identitásé is) mégis szolgálhat az ukrán költészet elemzésének alapjául. Íme néhány kérdés, amely e fogalom költői szövegekből való kibontásával kapcsolatban felvetődik: Milyen módon körvonalazódik egy versben az identitás kérdése? Beszélhetünk-e az identitás reprezentációjának generációs sajátosságairól több szerző szövegeinek egybevetésekor? Mi jellemzi a kimondottan az identitásreprezentáció változásának lenszén keresztül megfigyelt irodalmi folyamatot? Jelen cikkben ezeket a kérdéseket vizsgálom Irina Suvalova – a 2011-ben megjelent *Ran* című kötet szerzője – költői szövegeinek elemzésén keresztül.

Az identitás mint program

Jelen dolgozat egy nagyobb tanulmány része, amely a nemzeti identitás reprezentációjának összefüggő mintázatait vizsgálja a kortárs ukrán költészetben a 70-es évektől. A Kijevi Költészeti Iskolában és a Lviv

3 HNATIUK, I. m.

Körben ekkor történt meg a szocialista realizmussal való döntő szakítás. Tény, hogy a 60-as évek generációja a nemzetit természetszerűleg a szovjet részeként kezelte, ám a 70-es és 80-as generáció számára a nemzeti a szovjeten túl, vagy még inkább a fölött létezett, mint a kulturális tér nem hivatalos része (nem utolsósorban a 70-es generáció egyes tagjainak nyomtatási tilalma miatt is).

A szovjet birodalomban az identitás kérdésének felmerülését mindekenélőtt az a vágy alapozta meg, hogy az ember megvédje élete magánterületét a teljes kontroll és manipuláció körülményei között. Ebből a teljes kontrollból (Michel Foucault a Jeremy Bentham által bevezetett „panoptikum” kifejezést használja annak leírására, hogy a személyes teret miként rombolja le a totális megfigyelés) következik a személyes és közösségi terek peremeinek leomlása, míg a manipuláció az ember etikai, axiológiai és világnézeti koordinátáinak bizonytalanságát eredményezi. Az identitás építése ennek megfelelően elsősorban a megfigyelés és teljes ellenőrzés által kifordult világban való biztos pont keresését jelöli. Ezen túl a nemzeti identitás volt a 80-as generáció egyetlen útja, hogy a birodalom homogenizáló terében kialakítsa saját másságát; ahogy Smith fogalmaz: „a nacionalizmus a gyors társadalmi változások, a mozgósítás, a haza létrejötte és a térkép újrarajzolása iránti igény hordozója lett”.⁴

Ezért fontos tisztázni a „nemzeti identitás” fogalmát. Ebben a kontextusban a Smith-féle nemzetfogalom tűnik a legalkalmasabbnak, mely szerint a nemzet „egy elnevezett és öndefiniált emberi közösség, melynek tagjai közös mitológiát, emlékezetet, jelképeket, értékeket és hagyományokat ápolnak, egy történelmi hazában élnek és azzal azonosulnak, rájuk jellemző műveltséget alakítanak ki és terjesztenek, ugyanazokat a szokásokat tartják, és azonos szabályokat követnek”.⁵ Másképpen szólva Smith szerint egy nemzet első és legfontosabb jellemzője kulturális meghatározottsága. Sőt, a nemzet pontosabban mint kulturális program is leírható (például Ivan Lisij által), amennyiben az nem megváltoztathatatlan, hanem folyamatosan újrateremti és újraszignifikálja önmagát.⁶ Ezenkívül a nemzet nem csupán a múlt alakításának és újra-

4 Anthony David SMITH, *Myth and Memories of the Nation*, Oxford University Press, Oxford, 1991, 61.

5 Uő., *The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic*, Blackwell, Oxford, 2008, 34.

6 Ivan Jakovics LISIJ, *Nacionalno-kulturna identicsnyisztjy filozofiji: szim nablizseny do temi* [A filozófia nemzeti-kulturális identitása. Hét közelítés a témához], Kijev-Mohyla Akadémia, Kijev, 2013, 49.

alakításának, hanem a jövő megformálásának is programja.⁷ A nemzeti identitást tehát úgy is definiálhatjuk, mint „a nemzetek sajátos örökségét képező értékek, jelképek, emlékezet, mitológia és hagyományok mintázatának folytonos újraalkotása és újraértelmezése, és a személyek azonosítása ezzel a mintázattal és örökséggel”.⁸

Az identitás (a latin *identitas*, vagyis azonosság szóból) főként az én időbeli folytonosságának és azonosságának alapjára irányuló keresésként írható le. De az identitás programja magában foglalja az ének a másikkal való hasonlítását és a kettő közti különbségtételt is. Amint azt Lisij megállapítja,⁹ az azonosítás egyszerre a valakivel valamiben való azonosság hitelesítése és az én és a másik valamiben való megkülönböztetése (sőt, szembeállítás); ezenkívül az ének az énnel való azonosítása is lehet, mely az ént meghatározó állandó instabilitás következménye. A modern világban az identitás a sokféle csoporttal való azonosulás miatt inkább instabilként vagy zavartként¹⁰ írható le, mégis a nemzeti identitás eszméje volt a szovjet birodalomban a gyarmati léttel szembeni ellenállás egyetlen útja. Ez az eszme lehetővé tette az emberek számára, hogy azonosuljanak nemzeti hagyományukkal, pontosabban visszanyerjék a nemzeti világképet, valamint elősegítette a nemzeti identitásnak a szovjettől való elválását is. Dariusz Szkurcsevskij szerint „a szovjet hegemoniának 1989-ig alárendelt közép- és kelet-európai társadalmak nacionalista törekvései gyarmattellenes alapokon nyugodtak”;¹¹ Szkurcsevskij levezetését tehát az ukrán helyzetre is kivetíthetjük.

Bauman szerint „az identitás sokkal inkább olyasvalamiként mutatkozik meg, amit fel kell találni, nem pedig felfedezni; olyan, mint egy erőfeszítés eredménye, egy »célkitűzés«; mint amit a semmiből kell felépíteni, vagy kiválasztani a kínálkozó alternatívák közül...”:¹² ily módon az identitást nemcsak spekulatív, sőt illuzórikus jelenségnek tekintjük, hanem befejezetlen feladatnak is. Donskis szerint „a modern identitást természetszerűleg nem csupán örököljük, hanem egyre

7 *Uo.*, 30.

8 SMITH, *I. m.*, 2008, 34.

9 LISIJ, *I. m.*, 28.

10 Leonidas DONSKIS, *Troubled Identity and the Modern World*, Palgrave Macmillan, New York, 2009.

11 Dariusz SZKURCSEVSKIJ, *Nacija v diszkurzivni sučasnosti humanitaristični. Pobjad iz točki zoru Centralno-Szbidnoji Jevropi* [A nemzet a kortárs humántudományos diszkurzusban. Betekintés közép- és kelet-európai látószögéből] = „*Tertium non datur*”, 127.

12 Zygmunt BAUMAN, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Polity, Cambridge, 2004, 16.

gyakrabban tudatosan és szabadon alkotjuk meg”.¹³ Lisij a kultúra nemzeti meghatározottságának problémájával kapcsolatban két fontos szempontot emel ki: a kultúra mint nemzeti jelenség objektív jellemzőit, valamint a nemzeti és kulturális önmeghatározás és a kultúra alanyainak személyes választását.¹⁴

A gyarmati elnyomás helyzetében a kulturális és nemzeti önmeghatározás erkölcsi döntésként is megfogalmazható – a gyarmatosító vagy a gyarmatosított kultúra részévé válni (mint ahogy a német Jurij Schneider úgy döntött, hogy az ukrán Jurij Serek-Seveljov lesz). A Szovjetunióban, a nemzeti emlékezet korrodálásának politikája mellett, a nemzeti kulturális hagyománnyal való azonosulás mindenekelőtt e hagyomány felfedezését és érvényesítését jelentette. Ami a fogalmat illeti, Lisij definíciója tűnik a legmegfelelőbbnek: a hagyomány aktualizált örökség; az örökség mint a múlt örökké fennmaradó része az utódok passzív emlékezetében őrződik meg, de az aktív emlékezetben kiválasztva, felfogva és aktualizálva az örökség hagyománnyá válik.¹⁵ Lisij szerint a hagyomány jelen és múlt közti dialógus formájában létezik, és ekképp a modernitás építője és alakítója.¹⁶ Ami a hagyomány anyagi aspektusait illeti, fontos, hogy ne csupán mint narratívát, mint tények koherens egymásutánját, hanem mint az adott nemzeti világnézethez kapcsolódó gondolkodás- és reprezentációs módot értelmezzük, melyet Gacsev „kozmo-pszicho-logosz”-ként definiált.¹⁷

Innen nézve a történelem és emlékezet közötti, Pierre Norától származó különbségtétel látszik a legmegfelelőbbnek. Nora szerint a kollektív emlékezet olyan tapasztalatok tudatos és tudattalan emlékeinek komplexuma, melyeket egy társadalmi (etnikai, vallási stb.) csoport, melynek identitása a múlttal való érzelmi kapcsolathoz kötődik, képes mítosszá alakítani.¹⁸ Ezzel szemben a történelmi emlékezet mindig egységesített, és a tudományos tradícióban válik hivatalossá.¹⁹ Ez esetben tehát a történelem a szovjet időszakban összefüggésbe hozható a szovjet hatóságok hivatalos, intézményesített narratívájával, noha a hivatalos változat inkább propagandisztikus és mítikus, semmint

13 DONSKIS, *I. m.*, 6.

14 LISIJ, *I. m.*, 20.

15 *Uo.*, 142.

16 *Uo.*

17 Georgij Dimitijevics GACSEV, *Kozmo-Pszicho-Logosz. Nacionalnyie obrazi mira* [Kozmo-pszicho-logosz. A világ nemzeti arculatai], Akadémiai projekt, Moszkva, 2007.

18 Pierre NORA, *Teperisnye, nacija, pam'jat* [Jelen, nemzet, emlékezet], ford. A. RJEPI, KLIO, Kijev, 2014, 188.

19 *Uo.*, 189.

tudományos volt. Ezzel szemben a nemzeti emlékezet a nemzeti tapasztalatot hamisítatlan és valós, bár nem verbalizált tények komplexumaként őrizte meg.

A különböző írónemzedékek identitásképzési stratégiája a prioritások megváltozását eredményezte. A 70-es és 80-as évek nemzedékeinek fontos volt, hogy költészetüket a szovjet kontextusból a nemzeti kontextusába helyezték át. Erre mutatnak a nemzeti hagyomány szovjet felfogástól való elválasztására tett erőfeszítéseik; ez mindenekelőtt a rituális és folklórrendszerek aktualizálását jelentette, amelyek ellentmondásban álltak a hivatalos kultúra részét képező nem rituális folklórdalokkal (lásd Hnatiuk írását a népi szövegek áthelyezéséről a hivatalos kultúra kontextusába²⁰). Hivatkozásként is szolgált továbbá – a világnézeti fogalmak, utalások és reminiscenciák szintjén – a hivatalos kánonból kizárt modern költők örökségére.²¹ Ezt követte a szovjet történetírás által elhallgatott események revíziója és kimondása: az elnyomás, az Ukrán Felkelő Hadsereg (UPA) küzdelme, az 1932–1933-as holodomor. Más szóval kísérletet tettek a nemzeti kollektív tapasztalat újragondolására. A 80-as évek nemzedéke számára a kihívást nemcsak a látens nemzeti emlékezetben alapuló nemzeti hagyomány újrafelfedezése és újraformálása jelentette, hanem a reprezentáció módjának kialakítása is. Ellentétben a 60-as évek nemzedékével, amely a szocialista realizmust a diszkrét és visszafogott polémián keresztül próbálta újraformálni és humanizálni, a 80-as évek nemzedéke egészében elutasította a hivatalos szovjet diskurzust, hogy elkerülje annak retorikáját és kognitív formáit.

Ezzel szemben a 90-es évek költői nagy lelkesedéssel fogtak a szovjet diskurzus lebontásához – inkább antikolonialista, mint posztkolonialis stratégiával. Érdeemes kiemelni, hogy nemcsak a szocialista realizmus formáiból, az újságírói propagandisztikus klisékből, a szovjet tömegkultúra töredékeiből stb. álló szovjet diskurzus, hanem a romantika és a narodnyikizmus kliséi, a nemzeti és hazafias retorika is a dekonstrukció tárgyává vált. Az avantgárd eszközökkel megtisztított kulturális tér teljességgel mentes volt mindentől. Az ezredforduló nemzedéke egyes esetekben tehetetlenségből átvette a 90-es évek költőinek ironikus és szarkasztikus intonációit, más esetekben viszont

20 HNATIUK, *I. m.*, 94.

21 Lásd Vlagyimir Filipovics MORENEC, *Nacionalnyi sljabi poeticsnoho modernu persoji polovini XX. szt.: Ukrajina i Polcsa* [A költői modernség nemzeti útjai a XX. század első felében: Ukrajna és Lengyelország], Osznovi, Kijev, 2002.

megpróbálta újragondolni az előállt axiológiai és világnézeti vákuumot. Ezek a költők mindazonáltal megalapozták a késő ezredforduló költői és a 2010-es évek nemzedéke számára alapvető érdekes tendenciát, mely többek között magában foglalja a globális kérdésekre való reflexiót a személyes testi és verbális tapasztalat prizmáján keresztül. A *Dvi tonni* [Két tonna]²² című kötetben összegyűjtött versek szövegeiben a testi tapasztalat többnyire mint töredékesség vagy hibriditás jelenik meg. Vagyis az egzisztenciális zavart, az én határainak instabilitását, a világ ellenségességét jelzi. Miroszlav Lajuk, Julia Sztahivszka, Irina Suvalova és Leszlik Panaszjuk költészetében ehelyett egyszerre láthatunk kísérletet az én határainak minél szélesebbre tárására és a világ polifóniájára való reflexióra a testiség szemüvegén keresztül. A 80-as évek nemzedéke a személyes élményt próbálta a nemzeti kontextusába foglalni, míg az ezredfordulós generáció a kollektív kulturális élményt a személyes kontextusába.

Az én mint a másik: idő és halál

Közelebbi elemzés során a 21. század eleji ukrán költészetben kiemelkedő és meglehetősen jelentős tendenciákat tárhatunk fel. Az ezredforduló költői egyrészt kiegészítik és kidolgozzák a 20. század utolsó harmadában felvázolt témákat, másrészt azonban új nyelvet, felfogást és értékeket javasolnak. A másik visszaadása önmagának, sőt, a természetnek, mint a másik megtestesülésének újragondolása, amely Liseha költészetének sajátossága volt, most az ezredfordulós nemzedék szövegeiben ölt testet. Megjelenik például a vegetáció fogalma Sztahivszka költészetében, a természet misztériuma Lajuk szövegeiben, a nyelv és a világ organikus természete Suvalova verseiben. A Kijevi Költészeti Iskolára jellemző személytelen költői nyelv²³ az ezredforduló költészetének is meghatározó stílusjegye. Emellett a nyelv és az emlékezet problémáira való reflektálás, amelyet Lajuk, Suvalova, Mamcsics és Sztahivszka költészete képvisel, szintén jellemző a 80-as évek generációjára.

22 Bohdan-Oleg HOROBČUK – Oleg ROMANENKO szerk., *Dvi tonni najkrascsoji molodoji poeziji. Antolohija poeziji dvotiszjacsnikiv* [Két tonna a legjobb fiatal költészetből. A 2000-es generáció antológiája], Mauzer, Kijev, 2007.

23 Vlagyimir Filipovics MORENEC, *Efekt vizszokoji bacsti* [Elefántcsonttorony-szindróma], Szlovo i Csasz 2016/1., 19–35., 31.

A generációs rokonság a legtermészetesebb módon a töredékes történetekből való koherens kulturális narratíva felépítésében, a szegmensek összekapcsolásában, az emlékezet, a történelem és a nyelv hiányosságainak pótlásában, az identitás körvonalazásában jelenik meg. Az ezredfordulós nemzedék igyekszik reflektálni a kulturális töredezettségre, míg a 10-es generáció megpróbálja leküzdeni azt. Ugyanúgy, ahogy a 80-as évek alkotói kísérletet tettek az alapvető kulturális program megteremtésére, ezek a költők a mítoszhoz mint a megértés egyetemes módjához folyamodnak. Nemcsak a hagyományos mitológiák és archetípusok jelennek meg (ez a 80-as nemzedék költészetének sajátossága), hanem a mítosz alapvető tulajdonságaként az is, hogy a magyarázatok, értelmezések és felismerések architektúrájának kerete legyen, amely lehetővé teszi az ember értelmes létezését a világban.

A 10-es generáció világképének középpontjában a növényi élet jelensége áll. Lajuk költészetében a növény az élet misztériumának megtestesülése, míg Sztahivszka költészetében a nyelv, a test, a világ és a táj létmódja. Suvalova szövegeiben a vegetáció ezenfelül az idő dinamikájához, valamint a világ testi és érzéki létéhez kapcsolódik. A költő Suvalovát az élet és a halál ütközése érdekli, amelyet a növényi életciklus (csírázás – érés – hervadás), az emberi tapasztalat (érés – erotikus tapasztalat – anyaság), és a szimbolikus szféra (beszéd/csend, ébrenlét/álom) fejez ki. Számára az idő ennek a meghatározott dinamikában megnyilvánuló ütközésnek az eredménye, ennek megfelelően a változás, az átalakulás, a másság motívumai jellemzőek költészetére. Személyes egzisztenciális élménye tehát a lírai én szemléleti prizmját alkotja; eszerint mindenről, ami a világban létezik, fogalmat alkothatunk az élő testen keresztül.

A mitikus és rituális életciklus-forgatókönyvek, és különösen a beavatás – az érés, az erotikus élmény, az anyaság és a halál képezik Suvalova költészetének alapját. Ily módon az életciklus-forgatókönyvek megjelenítésén keresztül visszautal a 80-as évek költőinek azon nemzedékére, akik az élő testben és annak emlékezetében megvalósuló személyes és ősi tapasztalatot elválasztották a csak a nyelvben – a sajátos totalitárius és manipulatív, referenciával nem rendelkező nyelvben mint diszkurzív gyakorlatok komplexumában – létező absztrakt és társadalmi élménytől. Érdemes kihangsúlyozni, hogy a nyelv és a testi tapasztalat folytonossága Suvalova lírai éneke számára a világ teljességére és célszerűségére való reflexió keretét jelenti, ellentétben az ezredfordulós nemzedékkel, akiknek *Dvi tonni* cím alatt összegyűjtött verseiben a széthasadt test a világ töredezettségének jele.

Suvalova költészetében tehát az idő, az én és a másik közti viszony, az erotika, a nyelv és a testiség problémái dominálnak. A világ, amelyben a lírai én él, és amelyre reflektálni próbál, nem ideális otthon, de nem is ellenséges tér. Mi több, ez a világ nincs harmóniában az emberi léttel, de nem is az emberiség rideg és vigasztalan otthona. Ez arra enged következtetni, hogy a világ nem antropocentrikus, nem alsóbbrendű, és nincs alárendelve az embernek. A 21. században nyilvánvalóvá válik a 60-as nemzedék antropocentrikus projektjének kudarca, amelyet már a Kijevi Költészeti Iskola képviselői, Mikola Vorobjov és Mihajlo Hrihoriv is megkérdőjeleztek. Érdemes felidézni a 60-as évek nemzedékének költészetében széles körben elterjedt, az emberhez, a testhez és a világhoz kötődő kozmikus metaforákat. Dmitro Pavlicsko és Ivan Drach költészetében például egy kozmikus méretűre felnagyított emberi lényt láthatunk. Mikola Ilyickij szerint „az 1960-as évek eleje a költészetben az értelem hangját ugyanúgy elhozta, mint a kozmikus és ipari valóságokat, amelyek a művészi kép anyagi textúrájává válnak: a világhoz való viszonytól és világnézettől a művészi kép mikrostruktúrájáig”.²⁴ Ezzel szemben Hrihoriv költészetében megjelent a teljesen lakatlan világ, amely a maga nem tragikus teljességében és tökéletességében fenséges. Talán érdemes megjegyezni, hogy Holoborodko úgy jellemezte Suvalova költészetét, mint „különböző természeti és fiziológiai devianciák, szörnyek, marginális helyzetek panoptikuma, amelyben nem az ember és az emberi, hanem bestiális, sötét és kétségbeesett helyzetek mutatkoznak meg”.²⁵ Azt feltételezem azonban, hogy az antropocentrizmus válsága az, ami összeköti a Kijevi Költészeti Iskola képviselői és Suvalova költészetét. Az ő költői világában a tavasz könnyedén rímelt a háborúra, a gyümölcsérés pedig mint a virág hirtelen pusztulása fogalmazódik meg: „mintha a szél felfalná a virágokat, / mintha minden elem összeesküdött volna / hogy lerombolja az élő levelek törékeny erődjét, / hogy kiröptesse a mag-ejtőernyőket”.²⁶ A halál ennek az univerzumnak elválaszthatatlan része. A 80-as évek nemzedékével ellentétben azonban, akik számára a növényi lét inkább a megújulás

24 Mikola ILYICKIJ, *Perebuk cseresz pokolinnya (Notatki pro szubasznu molodu poeziju)* [Generációk közötti párbeszéd. (Jegyzetek a kortárs fiatal költészetéről)], Kijev 1986/4., 135–142, 135.

25 *Poezija: vidbuki zsuri „Litakcentu – 2014”* [Költészet: a „Litakcent-2014” zsűrijének értékelései], 2015. <http://litakcent.com/2015/01/21/poezija-vidhuky-zhuri-litakcenturu-2014/>.

26 Irina SUVALOVA, *Osz. Zbirka poezij* [Os. Összegyűjtött versek], Szmoloszkip, Kijev, 2014, 33. (A versrészleteket a szerző angol fordítása alapján, az eredetivel egybevetve fordítottam. – J. Gy.)

folytonosságával volt összefüggésben (a mag halálából egy élő szár csírázik), Suvalova költészetében a növényi törékenység átmeneti fázisok és állapotok dinamikájaként jelenik meg. A 80-as nemzedék költészete az időt mint örökkévalóságot tételezte, a vegetációt pedig mint a növény eszméjét; a növényi élet végtelen, mivel fölötté áll egyetlen fűszál idejének, a virágzással és a mag érlelésével együtt. Ebben az összefüggésben az idő mértéke a személyes testi tapasztalat, és ez magában foglalja a belülről tekintést, a belső tér alapos átvizsgálását, amely a leggyengébb testi érzéseket is az idő művének látja. Ezt többnyire a nézőpont határozza meg: a mindennapi tapasztalattól emancipált tekintet fölé emelkedik egyetlen lény tragédiájának, hogy meglássa a halál átmenetét a halhatatlanságba. Miközben a mindennapi létben elmerülő tekintet az élet halálhoz való közeledését figyeli a test minden egyes változásában. A költő számára a vegetáció a szélről letépett virág, és nem az örök folytonosság absztrakt alapelve.

Nyilvánvaló tehát, hogy a végletesség, a nyomás és a redundancia a véges idő, nem pedig az örökkévalóság központi jellemzői. Az időbeliség okozta elveszettség éles érzése nemcsak a gyilkos szörnyeteg idővel szembeni vakmerő ellenállást provokálja (a vadászat, párbaj, harc motívumai meglehetősen jellemzőek ebben az összefüggésben), hanem az emlékezetmunkát is, mint arra tett kísérletet, hogy a teljesség és a célszerűség pillanatait kiemeljük az idő romboló áramlásából. Ennek következtében a vegetációs kód fejezi ki a legmegfelelőbbben, ahogy a tél és az ősz learatja a nyári javakat: „van-e nehezebb az aranyló óriás nyár mézére hajló / részeg bazsarózsák fejénél / a dongók hadától nyüzsgő lusta domboknál / minden eltűnt minden elmúlt semmi sem volt semmi sem lesz”;²⁷ „Október epébe mártotta törött ujját / megszámlolt minket nyári ruhában / és elküldött hosszú, külön utakra / a közös vad télben az üres térben / a gyerekek darvakat számlálgatnak / mik tavaszra más felnőttkort hoznak”;²⁸ „Olyan nagy kérés? / Ha csak a csalhatalan aratók / várnának sarlóikkal és kaszáikkal / akkor talán még elhordhatnánk / bőrünkön viselt ingeinket”.²⁹ Fontos hangsúlyozni, hogy a kulturális emlékezetet szimbolizáló rituális forgatókönyvek és mitológiaiak (a test mint a lélek inge, a föld mérhetetlen tágassága, amely otthont ad az életnek és a halálnak, a halál mint nagy kaszás, a vízbe fúlás) természetes részei Suvalova egyéni mitológiájának, amely olyan történeteket

27 SUVALOVA, *I. m.*, 100.

28 *Uo.*, 101.

29 *Uo.*, 96.

tartalmaz, mint a harcos (szűz) és a kígyó párbaja, vadászat madárra (vagy szarvasra), a főhős vándorlása és visszatérése, a kert virágzása és hervadása. A 80-as évek költőnemzedékéhez hasonlóan Suvalova is mozgásba hozza az emberi lény egzisztenciális drámájához kapcsolódó életciklusrendszereket. De míg a 80-as generáció a mítoszt a személyes tapasztalat nyelvének segítségével építette fel, Suvalova a személyes tapasztalatot verbalizálja a mítosz nyelvének segítségével.

Az idő munkája mint a halálhoz való közeledés a vadászat eseményén keresztül formálódik meg. A költő a mitikus események és rituális forgatókönyvek töredékességéből építette fel saját történetének teljességét, és történetének alapjául a Kupala rituálét választotta, az égő kerék leeresztését,³⁰ amely a nyári napforduló idején a nap télbe fordulását szimbolizálja. A Kupala rituáléban megjelenik a fordulópont forgatókönyve („a nap szarvasra vadászik a dombokon [...] a kerék világ részketve eléri zenitjét / gurul a dal kereke és szikrát szór [...] a nyár halál halál a zuhanás ideje³¹), mely a mítoszhoz kapcsolódó jelek és szimbólumok (a nap, a nyár, a domb, a kerék és a szarvas mint a napisten megtestesítője) által nyelviessül.³² A szarvas árnyéka, amely felett „lábainak forgószele” megbotlik, valamint a nap árnyéka, amelyet a szarvas megpróbál elérni, a sötétség szétáradása: „fűbe hullik tested a nap dicsőségében / szarvas, csak a nap árnyékát érd el / míg a sötét fel nem korbácsolja a vetést.³³ Az árnyék itt a halál, amelyet minden élőlény elér. Ebben a személyes mitikus történésben (a nap nyilat lő a szarvasra) Suvalova az ölés pillanatát nemcsak az élőlénynek az árnyékával való találkozásaként kezeli, hanem a teljesség megszerzéseként is, amelyet a megdönthetetlen beteljesülés felé tartó több különálló időfolyam (a lehetséges jövő képei) visszavonása rajzol ki. Ez megfelel a természetes idő mint ciklikus és különálló létező archaikus értelmezésének, mely szerint a napciklussal összefüggő év bizonyos időszakaiban az idő összeomlik, hogy újjászülessen.³⁴

Suvalova mitológiájában a vadászat eseménye összeköttetésben áll a halál és az erotika kapcsolódásának széles körben elterjedt mitikus és

30 *Szlajvanszkije drevnoszti. Etnologicseskij szlovar* [Szláv régiségek. Etnológiai szótár], II., szerk. Nikita TOLSZTOJ, Mezdunarodnyie otnosenija, Moszkva, 1994, 367.

31 SUVALOVA, I. m., 49.

32 *Szlajvanszkije drevnoszti. Etnologicseskij szlovar* [Szláv régiségek. Etnológiai szótár], III., szerk. Nikita TOLSZTOJ, Mezdunarodnyie otnosenija, Moszkva, 2004, 545.

33 SUVALOVA, I. m., 50.

34 *Szlajvanszkije drevnoszti. Etnologicseskij szlovar* [Szláv régiségek. Etnológiai szótár], I., szerk. Nikita TOLSZTOJ, Mezdunarodnyie otnosenija, Moszkva, 1995. 448–452.

folklórértelmezésével. A halál képei és szimbólumai erotikus tartalommal bírnak,³⁵ és a halál mint annak istennőjével való házasság jelenik meg, míg maga a házasság a halál metonimikus helyettesítéseként értelmezhető.³⁶

Az archaikus kultúrákban ez a szimbolika még inkább kifejező és világos, amennyiben a fogantatás feltétele a mi világunk érintkezése a túlvilággal. Malinowski lejegyzi, hogy a Trobriand-szigeteken az emberek úgy hiszik, hogy a terhességet a baloma lélek behatolása okozza a női testbe. A baloma értelmezésükben kettős halálon keresztül hatol át: az élők világában és a holtak világában, ahol a halott korától függően teljes vagy részleges életet jár be. A halottak világában bekövetkezett második halála után a baloma újjászületik az élők világában.³⁷ A szláv hagyományban a halál és a betegségek képei többnyire női alakok, ezzel szemben a német kulturális és mitikus hagyományban a halál férfi.³⁸

Ez a motívum Suvalova költészetében hús és fegyver, test és fájdalom erotikus egyesülésében valósul meg: „egy pillanat, s a fonál az új húrjába nő / a fémhús az élő húsba csap”;³⁹ „a fájdalom kitérte karjait felhúzta a sátrat / elsimította a füvet kiterítette az ágyat”;⁴⁰ „torkodat hagyj szabadon a kötélnek menned kell / a sötét mélybe, mely aranyat dőf a madárba”;⁴¹ „a tolvaj megfog gyöngéden mint a cinkét”.⁴² Emellett a halál is esztétikai vonzerővel bír: „szegény kis szarvas tudod-e / milyen szép a gyilkosod arca”⁴³; „a mesterlövész tüzes szemmel hunyorít / látod, jól mutatsz véres ruhában”;⁴⁴ „te vagy az orvvadász caballero a ravasz szélhámos / és én színes nyári ruhában vagyok / tudnád-e nem kívánni ezt a zsákmányt”.⁴⁵ Ráadásul ebben a motívumban találkozik a halál és az anyaság szimbolikája: „vörös vérgyöngyök”;⁴⁶ „szakadékokon üregeken árkokon át / tátott szájú pipacsok űzik a prédát a halálba”.⁴⁷

35 Valerija Ihorevna JEREMINA, *Ritual i folklór* [Rítus és folklór], Nauka, Leningrád, 1991, 130.

36 *Uo.*, 132.

37 Bronislaw MALINOWSKI, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Robert REDFIELD vál., The Free Press, Glencoe, Illinois, 1948, 189–190.

38 Szergej Alekszandrovics TOKAREV szerk., *Mifi narodov mira. Enciklopedija B 2 m* [A világ népeinek mítoszai. Enciklopédia 2 kötetben], II., Olimp, Moszkva, 2000, 457.

39 SUVALOVA, *I. m.*, 49.

40 *Uo.*, 49–50.

41 *Uo.*, 53.

42 *Uo.*

43 *Uo.*, 49.

44 *Uo.*, 50.

45 *Uo.*, 53.

46 *Uo.*

47 *Uo.*, 49.

A másik bennem: az árnyék

Az árnyék művészi képe meglehetősen jellemző Suvalova költészetére. Karl Gustav Jung szerint „A minden személyiséggel együtt járó sötétség a tudattalan bejárati ajtója vagy az álmok kapuja. Innen lép ki az éjjeli látomásaink színterére az a két derengő alak, amelyeket »árnyék«-nak és »animá«-nak nevezünk, vagy pedig láthatatlanok maradnak, és megszállják az éntudatot.”⁴⁸ Jung szerint ez az „alsó háromszög”-gel van összefüggésben, „az inferior funkciótriásszal, amely az úgynevezett »árnyék«-ot alkotja. Az inferior személyiségfél többnyire és nagyrészt tudattalan.”⁴⁹ Suvalova költészetében az árnyék képe és az árnyékba borulás motívuma nemcsak a khtonikus, hanem az erotikus kóddal is összefügg. Az árnyék a vágy metaforája, a zuhanás pedig a szexuális étvágy szimbóluma: „a nyár halál halál a zuhanás ideje”,⁵⁰ „itt minden bordabörtönben más démon lakik”,⁵¹ „a kis démon [...] az ereimet gyúrja / a mellkasomban hosszú hófonatokat fon / és zúdíttja tollas köntösöm alá”.⁵² Suvalova költészetében összekapcsolódik a szerelem és a halál (ez különösen a mitikus szimbolikával korrelál), ami nemcsak a halál erotikus összetevőjeként (mint a *Lobi* [Vadászat] című költeményben⁵³), hanem a szerelem khtonikus összetevőjeként is jelen van („itt van az alattomos tolvaj selyem kötözőjével”⁵⁴).

A szerelem és a halál mélyen összekapcsolódik a vendégek motívumával (lásd a *Hosztvi* [Vendégek] című verset⁵⁵), vagyis az erotikus és a khtonikus az emberen teljesen kívülálló erőként fogalmazódik meg. Ezt hasonlóan értelmezhetjük, mint a mesében elterjedt „idegen az úton” motívumot, mely a hős és varázserejű segítőtársa találkozását készíti elő,⁵⁶ és így a beavatás fontos pontjára mutat. Ebben az összefüggésben a szerelem és a halál a másikkal – az új tapasztalat másságával, a másik másságával – való találkozást jelzi. A hold („A hold testekből készül tésztát gyúrni”), a nyom („hallod egy madár hirtelen

48 Carl Gustav JUNG, *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*, ford. Turóczi Attila, Scolar, Budapest, 2011. 127.

49 *Uo.*, 237.

50 SUVALOVA, *I. m.*, 49.

51 *Uo.*, 51.

52 *Uo.*, 53.

53 *Uo.*, 49–50.

54 *Uo.*, 53.

55 *Uo.*, 55–57.

56 Vlagyimir Jakolevics PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, ford. ISTVÁNOVITS Márton, L'Harmattan, Budapest, 2005, 179–180.

sívítását / egy selyemujj susog az ajtókeretben / a vendég újra meglátogatja az álmos kunyhót / a kerten át jött, ruhája mégsem harmatos”) és az árnyék („az árnyak vékony ujjai jeleket hagynak a bőrön”) képei egy lélek éjszakai élményét idézik. A másik anonimitása („valaki bujkál a kertben a virágok között”) sajátos idegenségtapasztalattal kapcsolódik össze. Ez a tapasztalat a testen kívülre kerül („a hold nevetett és bebámult az ablakon”), ugyanakkor testi érzésekben mélyül el („hadd fulladjak bele a süllýedésbe / hadd feküdjek részeg karjaidban”).⁵⁷ A ciklus első versében erotikus szimbolikát láthatunk. A másodikban a khthonikus mitológia mutatkozik meg felismerhető jeleken keresztül: harangok kongása („rézharangok konganak”), érmék helyezése a szemre („az útra magammal viszem / azt a két jégérmét / amiket tegnap / a szemhéjamra tettem”), a két részre osztott tér – az élők és a holtak világa („ó, hogy zsonglórködnek a csillagok / szablyákkal és késekkel / hegyeket vágnak ketté / folyókat faragnak ketté”), az ezen az oldalon lévővel való beszéd lehetetlensége („vendégeim messze vannak / részeg wisteria pavilonokat / kavar fel a sárga szél / kivel beszélhetnék?”) és a hosszú utazás („ideje indulnom / hogy felkeressem vendégeimet”). A pipacsot mint a halál virágát a törékeny szár és a keserű lé szimbólumaival ábrázolja: „a pipacs szár-kezekkel / száradtan törődik / keserű levét fröcsköl”).⁵⁸ Ahogyan az sejtethető, az erotikus és a khthonikus fúziója koncepciózus; ez az élmény a testen kívüli utazásként és egyúttal az érzékiség apoteózisaként írható le. Ez az én másikként való érzékelésének tapasztalata, melyet a másikkal való viszony feltételez: ezt egyszerre fejezi ki a másság, a test idegensége és az időbeli elmaradás (az idő megáll vagy meghosszabbodik, megváltoztatva sajátos vonásait), valamint a megváltozott éntudat a nem-azonosság elfogadásának aktusában.

Suvalova olyan történetekre hivatkozik, amelyekben az életciklus rituális forgatókönyvei (beavatás, szerelem, halál) teljes egészé adódnak össze. Ez a szándék valósul meg Suvalova *Os* című gyűjteményében, amely olyan irodalmi intertextusokon alapul, amelyekben az érisi folyamat, valamint a gyermekkor és a felnőttkor ütközése jelenik meg – ilyen például J. M. Barrie *Pán Pétere*, H. C. Andersen *A Hókirálynője* vagy E. T. A. Hoffmann *A diótörő és az egérkirálya*. Fontos, hogy ezek a szövegek a költő számára nem a reflexió vagy az újragondolás tárgyai, hanem saját mitikus történetéptéményének alapjai. Például az erotikus

57 SUVALOVA, *I. m.*, 55.

58 *Uo.*, 56–57.

és khtonikus tapasztalatokhoz kapcsolódó árnyék- és sötétségfogalmak felfedésének igen érdekes módját láthatjuk a *Macabre* című ciklusban, ahol a belső konfliktus objektíválásának, externalizálásának barokk módszere épül be a Hoffmann-mese mátrixába. A sötétség itt nem csupán a fény velejárója vagy elnyelője, hanem a tömlőc aprólékosan kidolgozott világa, amely felszínre tör közvetlenül a „szeretni” és a „gyilkolni” összemosisódása után, ahonnan már nincs visszaút. Ez egy érzékletesen ábrázolt („a koronás csöcselék / kimászott a bálókra / sárga méhviasz ruhában / és kátrány cipőben”), ugyanakkor illuzív világ („árnyék árnyéokra fordul / a sötétség minden nyöszörgést kiolt”, „valahol tágas lyukakban / megjelenik a zizegés”).⁵⁹

A látható és a fantom határán való egyensúlyozást a nevek jelölése vagy elrejtése is magában foglalja: „egérkirálynők / egérkirályok” fordulnak azokhoz, „akiknek nincs fülük nincs szájuk / buzgó mancsok nélkül / tapintásból ismernek”. Ez nemcsak a hagyományos kultúrákra jellemző, rituális helyzetekben jellemző névelrejtést jelenti, hanem a meg nem nevezhető dolgok verbális körvonalazásának igényét is. A föld alatti/rejtett topográfia összetettsége és rétegzettsége a narratív stratégia kifinomultságával rezonál: a második személy („tapintásból ismernek / az ízéd ismerik”), és az első személy („egy nap ruhát varrtam magamnak”) közötti csúszás (mely nem a grammatikához, hanem a lírai személy öntudatához kapcsolódik) a kezdeti forgatókönyv szerkesztés képező időeltolódás érzését kelti. Fontos, hogy a testi élmény mindig elsődleges, még a halálra utalva is. A perverz érzékiség test- és ruhaképekhez kapcsolódik: a ruhák alatt („egy nap ruhát varrtam magamnak / és kabátot a kedvesemnek”, „a kedvesem nyakláncot vett / a kedvesem kötszert vett”) a rothadó hús rejtőzik („nem vagyok-e feleség? / kukacok ették meg a szemem / a hasamban kígyó”),⁶⁰ ahogy a megnevezett tárgyat rejti a szó ruhája.

A nyelv frazeológiai jellege ugyanakkor a verbális összeomlás (az önmagát leíró nyelv és a megnevezhetetlenül maradó világ közötti diszkontinuitás) ellensúlyaként jelenik meg. Ilyen körülmények között a folyamat (a megnevezés módja) fontosabbá válik, mint az eredmény (a megnevezett dolog). A nyelvi stratégia a közelítésben és a kihagyásban is megjelenik. Például a népi formák felfűzése és rövidre vágása („egy szajkó repült át a kerten”, „egy kisegér szaladt”),⁶¹ vagy egy szó

59 *Uo.*, 73–75.

60 *Uo.*, 73–75.

61 *Uo.*, 74.

szemantikai aurájának felvázolása (a szajkó tolla kapcsolódik az ukrán „pero”, azaz ’toll’ szóhoz, ami a szlengben kést jelent, az egér farka a halál meseszimbolikájához kapcsolódik; a kés „az utolsó tű / a kedves bordái közt”⁶²) által a költő töredékessé teszi az elbeszélést, a töredékekben foglalt részletek összessége azonban adekvátabbnak tűnik, mint a töretlen elbeszélés monolitja. Hasonlóképpen, a sötétben alig hallható nyöszörgések hangtalan zizegessé, majd a quadrille hangjaivá válnak („valahol mély üregekben / vidám quadrille füttyül / előre, balra, előre / aztán hozzánk lépj”). Ugyanígy a hangnélküliség („csikorgó fogaim / száz tű”) beszélővé válik („kéred-e a fele királyságot, fiam?”), hogy elérjen a csend másik világába („egy kisegér szaladt / utána a farka. / Ennyi az egész.”).⁶³ A kölcsönzött irodalmi vagy népköltészeti szó tehát a költő kimondhatatlan szavának álarcává válik, ám a szónak e formulába rejtése tűnik a legmegfelelőbb módszernek a tudat szintjén nem megragadható árnyék kifejezésére.

Test, nyelv, halál

Suvalova *Ofelija* című versében a halált mint beavatást értelmezi, amely mindenekelőtt a nyelv és az önidentifikáció problémájához kapcsolódik. Más intertextuális elemeket tartalmazó versekkel ellentétben az *Ofelija* cselekményszinten (Polonius figyelmeztetése a lánynak, Hamlet és Ophelia sorsdöntő párbeszéde) és szimbolikus szinten is (Ophelia vízzel elnehezített ruhái, virágok) szorosán kapcsolódik a pretextushoz. Ha a társadalmi és kulturális dimenziókat tartjuk szem előtt, azt találjuk, hogy Ophelia a férfias és patriarchális világ némája, akinek számára a kimondatlan verbalizálásának egyetlen adekvát módja az örület nyelve. Ez a nyelv egyrészt formulaszerű és közhelyes (dalok és találós kérdések mátrixa), másrészt túlmutat a társalgási kontextuson, mivel csak lazán kapcsolódik vagy teljesen független más szereplők beszédmódjaitól. A nyelv formalizáltsága Ophelia némaságának és egy idegen szónak a konfliktusát jelzi; ezt a rendelkezésre álló nyelvnek a kifejezendő kontextushoz való alkalmatlanságaként értelmezhetjük. Ez jelenik meg Ophelia arra tett kísérletén keresztül is, hogy elkerülje a logikus és racionális beszédmódot, amely nem alkalmas a Hamlet iránti szerelem,

62 *Uo.*

63 *Uo.*, 73–75.

az apa halála miatti megbánás és a bűntudat bonyolult érzéseinek megfogalmazására. Julia Kristeva *Elipszisz sztrahu i dzerkalnya szpokusza* [Ellipszis a félelemről és a tükörkép csábításáról] című esszéjében a ritmusban, eltolódásokban, sűrítésekben és alakzatokban megtestesülő lektionikus nyomokról írt, amelyek a kimondott dolgok tömegén keresztül jelzik mindazt, ami kimondatlan és nem reprezentált. A lektionikus nyomok körvonalazzák azt, ami „az azonosításban rejtve marad: a nem szimbolizált ösztön, amely nem kerül a tárgy-jel-nyelvbe”.⁶⁴ A lektionikus nyomok fogalma magyarázhatja Ophelia nemcsak más szereplőkhöz, hanem a konvencionális nyelvhez és a társadalmi szabályokhoz való feszült viszonyát is.

Az önazonosítás-élmény perverzítése (az én-magamért és az én-ámásikért képek különbsége) Ophelia számára elsősorban a verbális tartományban valósul meg: nyelvében csak a ritmus és a reduplikációk jelenléte a meghatározó, ellentétben a számára értelmetlennek tűnő reprezentatív nyelvvel. A nyelv (kommunikációs hézagok) és az elme (őrület) utóélete a férfias világban idegenként kezelt nő alárendeltségének metaforájaként értelmezhető. A verset emellett értelmezhetjük a női hang és a női örület problémájának újragondolására tett kísérletként, mellyel Leszja Ukrajinka, Lina Kosztenko és Okszana Zabuzsko írásainak kontextusába helyezhető. Valójában Zabuzsko *Kazka pro kalinovu szopilku* [A viburnumfűvola], Kosztenko *Maruszja Csuráj* és Suvalova *Ofelija* című művei a meghallott vagy meg nem hallott női hangokról szóló szövegekként is elemezhetők.

Mi több, Suvalova maga is igényel egy másik szöveget: Shakespeare-t a vízbe fulladás, és különösen a nő vízbe fulladása motívumának megjelenítéséhez. Gaston Bachelard a vízi halált a leganyaibb halálként kezeli,⁶⁵ és a nő vízben való halála értelmezhető a női elemmel való kölcsönös egymásba áramlasként. Ezt olyan allúziók is alátámasztják, mint hogy Hamlet nimfának, Gertrúd pedig sellőnek nevezi Opheliát. Suvalova *Ofelijá*-jában a halál szintén anyai, ugyanakkor dédelgetett háziállat is, mint „egy macska gyengéd mancsokon”. Hasonlóan más tapasztalatokhoz, az *Ofelijá*-ban a halál is nyelvi (beszéd/csend, beszéd/hallgatás) és testi (légzés, hideg, zsibbadás) élmény. A ruhamotívumok („a nedves ruhák bőréhez tapadnak, elnehezülnek a felpuffadt szoknyák

64 Julia KRISTEVA, *Polilob* [Polilógus], ford. Petko TARASCUKA, Juniversz, Kijev, 2004, 238.

65 Gaston BACHELARD, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, ford. Edith R. FARRELL, The Pegasus Foundation, The Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas, 1983, 73.

és elvész / lábáról egy ezüsttel hímzett cipő⁶⁶), és a test mint ruha⁶⁷ („és addig csókoljuk tejes kezeit / míg nem marad se kéz se csók⁶⁸) váratlan magyarázatot nyer: szabaddá válni a ruhától, testtől, élettől annyi, mint „lebegni a vízen, apró halakhoz érni / könnyed, halott ujjaival / önmagának lenni”.⁶⁹ Ebben az összefüggésben a halál Ophelia számára egzisztenciális választássá, a mások által ráerőltetett szerepektől és maszkoktól való megszabadulássá, önmegvalósításának egyetlen útjává válik.

Hrihorij Csubaj *Vidsukuvannya pricsetnoho* [A tettes keresése] című művéhez hasonlóan Suvalova *Ofélija* című műve is az élet és halál határán túllátó költői kísérletnek tűnik. Ellentétben Csubaj versével, amelyben a lélek halál utáni megpróbáltatásait írja le,⁷⁰ Suvalova *Ofélija*-ja az elmúlás finom pillanatának rögzítésére tesz kísérletet. Az élet és a halál közötti egyensúlyozás nem más, mint egyensúlyozás alvás és ébrenlét, emlékezet és amnézia, beszéd és csend között; a halál úgy jelenik meg, mint álom a halálról („arca előtűnik, majd eltűnik nyomtalan / a zavaros víz csak egyre nő / áramlik merészen, a torkába kúszik⁷¹), az álom pedig egy halál előtti ismétlésként fogalmazódik meg („s amikor végre megadtad magad rémülten a belégzésnek / eltűnt a félelem, a fulladás, s az alvás maradt / csak lebegni a gyengéd áramlaton⁷²).

Ophelia az alvás/halál pillanata előtti belső beszéde a külső életével és a társadalmi szerepével kapcsolatos aktuális események és mindennapi gondok felidézése, és nem érinti a belső énjét: „azt gondoltam ideje volt elhozni a ruhámat a varrónőtől / apám nem volt jókedvű a legutóbb / tegnap berepült a szobába egy kismadár / a fiúk megdobálták az öreg koldust / túl régi a piros cipőm / a konyhából kést vettem hogy pár szál rózsát vágjak”.⁷³ De még ezek az első látásra lényegtelen töredékek is a bekövetkező jövőnek a mitikus szférából vett jelölőivé válnak. A házba berepülő madár például az ott élő elkerülhetetlen halálát jelzi, a régi cipők pedig a népmesékben a túlvilágra való utazást szimbolizálják.⁷⁴

66 SUVALOVA, *I. m.*, 11.

67 *Szlajvanszkije drevnosztí*, III., 523.

68 SUVALOVA, *I. m.*, 12.

69 *Uo.*

70 Irina BORISZJUK, *Koncept dvijnicstva-viddzerkalennya v liricsi Hrihorija Csubaja* [A tükörkép-megkettőződés motívuma Hrihorij Csubaj költészetében], *Magiszterium. Literaturoznacsi sztugyiji* 2015/61., 66–74.

71 SUVALOVA, *I. m.*, 13.

72 *Uo.*

73 *Uo.*

74 PROPP, *I. m.*, 45–46.

Ennek megfelelően, a párhuzamosság elve szerint a vágott virágok valakinek a halálával vannak kapcsolatban. A cselekmény szintjén továbbá a vágott rózsák összefüggenek a megtébolyodott Ophelia beszédével, amikor a virágfüzér virágairól beszél, illetve Gertrúdéval, amikor Ophelia halálát jelenti be. A régi cipők, amelyekről Ophelia elalvás előtt gondolkodik, a halott Ophelia elveszett cipőjéhez kapcsolhatók. Az alvás/halál határán való átlépés pillanatát Hamlet arcának megjelenése jelzi: „vékony ajkán fáradtság és megvetés nevetett”, és szimbolikus, hogy ezt az arcot, „ha a halál közelebb simult az éjjel / egyre inkább önmagának látta”.⁷⁵

A saját halálára való reflexió Ophelia számára nemcsak a test, hanem a saját teste által behatárolt nyelv peremén túlra való menekülés is; a testi szubjektivitás lerombolása és testének tárgyként való megfigyelése. A költő itt a makro- és mikrokozmosz identitás mitikus motívumára utal, amely a folklórban nemcsak metamorfózisként, hanem egy test természetben való feloldódásaként is megvalósulhat: Ophelia a megfigyelt természet részévé válik. A belső beszéd Opheliát az emlékezet terében, a múlt, jelen és jövő folytonosságában horgonyozza le, míg a halál ebben az esetben az örök jelen pillanat, a múlt elvesztése a szavakban és az emlékekben. A halál amnéziaként és elhallgatásként való kezelése a 80-as évek nemzedékére is jellemző volt, de míg nekik az ősök és a nemzeti tapasztalat megfogalmazása volt fontos, Suvalova számára a személyes női, testi és nyelvi tapasztalat a meghatározó.

Én mint ő: a kígyóval való küzdelem mottóvuma és a nemek felcserélése

Ha a kígyó legyőzésének szimbolikáját keresztény vagy pszichoanalitikus eseményként elemezzük, láthatjuk, hogy a belső kígyóval való küzdelem minden aspektusa – félelmek, bűnök, kísértések és a hús hívása – előtérbe kerül. Suvalova személyes mitológiájában az árnyék (sötétség) fogalma nagyon hasonlít a kígyó (szörny) fogalmához; az egyetlen különbség, hogy az árnyékot csak felismerik, a kígyóval viszont meg kell küzdeni. Mind az árnyék, mind a kígyó az *Osz* mitikus cselekményének központi elemei; a testet elpusztító, lelket összezavaró, emlékeket és szavakat kitörölő és a múlttal szakító időt szimbolizálják. Ebből következik, hogy a lírai én számára a testi és nyelvi öntudat az

75 SUVALOVA, *I. m.*, 13.

egyetlen módja annak, hogy az idő kígyóját legyőzze, azáltal, hogy a jelen pillanat átmenetiségében rögzíti saját lenyomatát.

A kígyóval való harc motívuma az *Osz*-ban valamilyen módon kapcsolódik az erotikához (*Georgij* [Szent György], *Privityaj mene z miszta...* [Üdvözet a városból...], *Brate mij miszjacsnij...* [Holdbéli testvérem...]): a véres párbaj a szerelmi játék metaforájává válhat, minthogy az erotika és a khtonika összefüggése meglehetősen jellemző Suvalova költészetére. A költő ezért játszik a képek átalakulásaival: György játékkardos vak lovaggá változik („a nap olyan óvatos, mint a vak / lovag papír játékkarddal / aki virágfürtös gyermekarcot bökdös / és imádkozik, hogy a kígyó várjon estig”⁷⁶), valamint a kígyóból pompás angyal lesz („légy kígyó kígyó ó angyalom cseréld le a bőröd / légy a misztikus héj húsodat dobd a zsaluszárnyak mögé”⁷⁷). De nem mindig a kígyó a legyőzendő szörnyeteg; lehet a Minotaurusz is („az idő rázza bikaszarvait. Hogyan győzzem le / a szörnyeteget és sétáljak a töviséken át?”⁷⁸), a dinoszaurusz („itt a horizont dinoszaurusz-gerincgörbület / a kis holnap hódítója oldalról közelít”⁷⁹), vagy egy meg nem nevezett szörny. A szó mint álarc funkciója a megnevezés konvencionálisában mutatkozik meg, mivel a név csak részben kapcsolódik a megnevezetthez. Ebből következik, hogy Suvalova költészetének kontextusában az antik és a keresztény képek felcserélhetők, a cselekményszálak keverednek és kiegészítik egymást; a költő a bricolage-technikát alkalmazva és a korábbi korok elbeszéléseit fragmentálva a kulturális tapasztalatokat és emlékeket beépíti a személyes szférájába, bevonja ezeket saját történeteinek plexusába.

A kulturális kód aktualizálásának egyik stratégiája Suvalova költészetében a nemi inverzió: a szűzből lovag lesz („Én vagyok lovagod gawain don quijote lancetot paladin”⁸⁰), a szerelmes pedig a szűz segítohöz fordul („légy az én ariadném angyalom és aztán / meglátjuk”⁸¹). Oleh Kocsarev megfigyelte a férfiszereplők passzivitását, sőt, szubjektivitásuk hiányát Suvalova lírájában, és ezt a vonást indokolható módon az irodalmi játék kísérleteként kezelte.⁸² Feltevésem szerint Suvalova

76 *Uo.*, 54.

77 *Uo.*, 40.

78 *Uo.*

79 *Uo.*, 91.

80 *Uo.*, 40.

81 *Uo.*

82 Oleh KOCSAREV, *Ritmicsna szproba viszkobo sztilju* [A magas stílus ritmikai kísérlete], 2011, <http://avtura.com.ua/book/630/reviews/>.

az Ukrajinka, Kobiljanszka és Zabuzsko írásai által kijelölt hagyományt követi – mely az európai és ukrán cselekménymátrixok női szemszögből való újraírása és a másik hangjának a monologikus patriarchális kultúrában való kikristályosítása felől közelíthető meg. Például Ukrajinka *Oszinnja kazka* [Az őszi mese] és *Kaminnij hospodar* [A ház kő ura] című műveiben vagy Zabuzsko költészetében a lovagiasság ironikus kezelése az olyan nő öntudatát fejezi ki, aki a megváltozott társadalmi és politikai viszonyok között nem akar észrevétlen maradni. Suvalova számára azonban nem a probléma társadalmi és kulturális, hanem az egzisztenciális dimenziója fontos. A romantikus történetek ironikus újragondolásának ténye ellenére ez az inverzió a személyes választás kifejezésének eszközeként jelenik meg: a szűznek lovaggá kell válnia önmagáért, hogy a nevek és maszkok alatt megtalálja önmagát, vagy elhagyja a neveket és maszkokat az igazi névért és lényegért („kinek a gyermekei vagyunk péter és mi a nevünk / amikor annyi név van, ahány gyöngy az ujjak között”⁸³). Az idővel vívott személyes harcát a szűznek magának kell megnyernie, még akkor is, ha ezért a lovag szerepét is neki kell vállalnia. De a belső teljesség eléréséhez kell a másik is, így Suvalova költészetében a szerelem lesz az árnyék (halál), a kígyó (kísértés), a transzcendens impulzus (angyal) és Ariadné fonala, mely az önmegismerés útján vezet („belefáradtam hogy szörnyekkel viaskodjak a szent földön / hozzád megyek / és ez lesz a hazaút”⁸⁴).

Összegzés

A szovjet korszak jellegzetes vonása annak a fekete-fehér világképnek a fenntartása volt, amely a másikat idegennek és ezért ellenségnek ábrázolta; a másságot rendellenességként kezelték és halálra ítélték. Érdeemes lenne összehasonlítani a szovjet művészet úgynevezett devianciáit a természeti és emberi devianciák átnevelésére irányuló projektekkel, melyek mindegyike az egyetlen nézőpont, egyetlen igazság és egyetlen gondolkodásmód alapvető ideológiáján alapszik. Igor Klekh a totalitarizmus olyan jellegzetességeit figyelte meg, mint az emberi szféra beszűkülése vagy kiszélesedése, illetve az erotikus érzések vagy az Abszolútumhoz és a természethez való viszony fontos elemeinek

83 *Uo.*, 25.

84 *Uo.*, 41.

a lét pályájáról való kiiktatása.⁸⁵ E gondolathoz kapcsolódik a feltevésem, miszerint a posztkoloniális helyzetnek (a társadalmi és kulturális szférában egyaránt) megfelelően a totalitarizmussal való leszámolásnak a másiknak (mindenekelőtt a bennem lévő másiknak) a kultúrába való visszatérését kellene jelentenie.

Suvalova irodalmi stratégiája magában foglalja a kollektív emlékezet beépítését a magánéletbe, valamint a kulturálisan beágyazott történetek beépítését a saját történetébe. Ilyen körülmények között a tapasztalat nem a múltból épül, hanem a nevek és események szövegekben feltárt kulturális katalógusából. A költő lírájában tükröződő sajátos női tapasztalat rituális forгатókönyvekkel, valamint mitikus és irodalmi mátrixokkal áll kapcsolatban. A lírai én testi tapasztalata nyelvvé válik, amely az önidentifikáció drámájáról, az idő önmagában való, és önmagában való érzékeléséről, az én és a másik kapcsolatáról, és e két tőnek az én hitelességét és teljességét befolyásoló ütközéséről beszél. Ez pedig a másik (jelesül a másik ember, a világ vagy a természet) szubjektivitásának elfogadását jelenti, amely felett az énnak nincs hatalma.

Jenei Gyöngyvér fordítása

85 Grigorij KOMSZKIJ, Igor KLEKH, Taras VOZNYAK, *Scse odin dialog dovkola velikobo mosztu* [Újabb párbeszéd a nagy hídról], 1990. <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/kkw.htm>.