

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BALÁZS IMRE JÓZSEF
DÁNÉL MÓNICA
DEMÉNY PÉTER
FÖLDES GYÖRGYI
KOVÁCS FLÓRA
ARTUR MIĘDZYRZECKI
NOUSHIK MIKAYELIAN
CHRISTIAN MORARU
MURAI ANDRÁS
NÉMETH BRIGITTA
NÉMETH ZOLTÁN
GEORGES POULET
SZÁVAI DOROTTYA
TÁRNOK ATTILA
ANDREI TERIAN
DELIA UNGUREANU
VAJNA LÁSZLÓ KÁROLY
Z. VARGA ZOLTÁN

11

AZ IRODALOM
TRANZNACIONÁLIS HÁLÓZATAI

III. FOLYAM
2022.
NOVEMBER

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXIII/11. • 2022. NOVEMBER

TARTALOM

NÉMETH ZOLTÁN • Fogalmak, modellek felnyitása. Beszélgetés a transzkulturalizmus-kutatások helyzetéről (<i>Kérdezett Balázs Imre József</i>) . . .	3
CHRISTIAN MORARU • Planetáris poétikák (<i>Kovács Péter Zoltán fordítása</i>)	9
ANDREI TERIAN • Minden nemzeti irodalom valójában transznacionális. Beszélgetés a TRANSHIROL projektről (<i>Kérdezett és a válaszokat fordította: Balázs Imre József</i>)	20
FÖLDES GYÖRGYI • Valaha volt avantgárd nőírók külföldön, avagy Földes Jolán és Kádár(-Karr) Erzsébet transznacionális érvényesülési stratégiái	24
SZÁVAI DOROTTYA • A szerelem sivataga. Pilinszky és a világirodalom . . .	37
BALÁZS IMRE JÓZSEF • A szurrealista földrajz implikációi. Transznacionális szempontok a <i>Surrealism Beyond Borders</i> című kiállításon	46
GEORGES POULET • A prousti tér (<i>Z. Varga Zoltán fordítása</i>)	53
Z. VARGA ZOLTÁN • A vallomástól az autofikcióig. Performativitás az irodalmi ön(re)prezentáció hibrid formáiban	66
DELIA UNGUREANU • „Voyage à travers l'impossible”. Georges Méliès, Andrei Tarkovskij, Raúl Ruiz, Paolo Sorrentino, Woody Allen (<i>Kovács Péter Zoltán fordítása</i>)	75
DÁNÉL MÓNIKA • Nemzeti (kulturális) örökség transznacionális és transzmediális átfordításban. Vranik Roland: <i>Az állampolgár</i> , 2016 . . .	82
ARTUR MIĘDZYRZECKI • Azt csak úgy mondják... (<i>vers, Gömöri György fordítása</i>)	89
NOUSHIK MIKAYELIAN • A harmadik lélegzet, Szabadság, Háború van (<i>versek, Gerevich András fordításai</i>)	91





■ HISTÓRIA

MURAI ANDRÁS – NÉMETH BRIGITTA • „Nem is tudtam, mi az,
hogy Gulag”. Túlélők sorsa a családi emlékezetben 96

■ MŰ ÉS VILÁGA

TÁRNOK ATTILA • Az afrikai angol nyelvű regényirodalom kezdetei . . . 106

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • A kihagyásos hitelesség (*Sasszé*) 117

KOVÁCS FLÓRA • A gép feltűnései 119

■ ABSTRACTS 123

■ KÉP

VAJNA LÁSZLÓ KÁROLY



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom),
CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia,
a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA
(korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS,
POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium
és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată de MOL România și Consiliul Județean Cluj

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

NÉMETH ZOLTÁN

FOGALMAK, MODELLEK FELNYITÁSA

Beszélgetés a transzkulturalizmus-kutatások helyzetéről

■ *2017 óta zajlik az a transzkulturalizmussal és bilingvizmussal kapcsolatos kutatási projekt, amelynek kezdeményezője vagy. Milyen hipotézisekkel és célkitűzésekkel indult ez a kutatás, és milyen eredményeknél tart mostanra?*

Annyiban pontosítanék, hogy az igazi kezdeményező Magdalena Roguska-Németh volt, aki akkor már néhány éve dolgozott ezen a témán a habilitációja részeként, olyan transzkulturális, illetve transznyelvű, azaz nyelv váltó szerzőkre koncentrálni, mint Agota Kristof, Melinda Nadj-Abonji, Viviane Chocas vagy Edith Bruck. Az én szerepem annyi volt, hogy felismertem, a transzkulturalizmus mint elméleti konstrukció, illetve mint irodalmi és társadalmi kontextus, perspektíva kiválóan alkalmazható a nyelvi és etnikai kisebbségi irodalmak, esetünkben a szlovákiai magyar irodalom újraértelmezésére. Vagyis a transzkulturalizmusnak egyszerre egy tágabb és egy szűkebb fogalmából indultam ki. Tágabb abban az értelemben, hogy a transzkulturalizmus jelenségeit általában a globalizációval és a migrációval kapcsolatos új irodalmi és kulturális tapasztalatok leírására és értelmezésére használták – ebben az értelemben a téma tágítása egy autochton kisebbségi irodalom beemelése ebbe a diskurzusba. Másrészt viszont szűkítése is a fogalomnak, amennyiben nem annyira a világirodalom, hanem főként a szlovák–magyar relációk, hibrid nyelvi és identitásformák értelmezése mentén képzeltem el a projekt fő vonulatát. Mindkét



Míg a nyugati irodalomelméleti diskurzusokban a transznacionális általában államok, országok közötti határ-átlépésekre utal, addig a transzkulturális jelző tágabb értelemben fogható fel, akár egyetlen országon belüli kulturális hibridizáció is a tárgya.

stratégia némiképp visszatérés is volt a fogalom eredeti, Fernando Ortiz-i jelentéséhez, hiszen tematizálva, nem tagadva, reflektálva a globalizáció hatását, mégiscsak egy mikrokultúra, illetve e mikrokultúra irodalmának új perspektívából történő értelmezése volt a cél. Szemben a fogalom Wolfgang Welsch-i újratematizálásával, amely globálisabb és univerzálisabb tétek mentén jelent meg.

A 2016-ban a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete kutatócsoportjával kidolgozott projekttel 2017-ben nyertük el a Szlovák Iskolaügyi Minisztérium támogatását, és a következő három évben, 2019-ig összesen három konferenciát rendeztünk, amelyből három konferenciakötetet jelentettünk meg. Úgy tűnt, ezzel be is fejeződik a közös kutatás, de 2019-ben létrejött a Bázis irodalmi és művészeti egyesület, és úgy gondoltuk, kár lenne veszni hagyni az eddigi eredményeket, ezért a szlovákiai Kisebbségi Kulturális Alapnál 2021-ben és 2022-ben is pályáztunk, mindkétszer sikeresen, azaz újabb két konferenciát szerveztünk, Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4., illetve 5. címmel, ezek anyagát szintén kötetben szeretnénk publikálni.

Mint említettem, én főként a szlovákiai magyar irodalom jelenségeinek új perspektívából történő újraértelmezését, a fogalom felnyitását és az addig nem vizsgált jelenségek értelmezését tűztem ki célul magam elé, azonban a gyakorlat azt mutatta, hogy a transzkulturalizmus mint kontextus, modell és értelmezési ajánlat annyira innovatív, hogy rendkívül sok, egymással távoli összefüggéseket mutató területen is érvényesíthető. Térben és időben is kiterjeszhető. És valószínűleg ez logikus is, hiszen magának a transzkulturalizmusnak a stratégiája túlmutat nemcsak a homogén nemzeti irodalmakon, hanem az európai irodalmak kontextusán is.

A projekt 2018-as koncepciótanulmánya következetes a transzkulturalizmus fogalmának használata kapcsán, és különbséget tesz transzkulturális és transznacionális jelenségek között. Miben lehetne megragadni a legfontosabb eltéréseket?

Jellemzően minden konferenciánkon több, nagyon izgalmas vitára került sor, például arról, hogyan kapcsolódik a transzkulturalizmus diskurzusa a posztkolonializmushoz, milyen paraméterei vannak egy transzkulturális irodalomtörténetnek, hogy eleve nem transzkulturális-e minden irodalmi alkotás egy világirodalmi intertextuális hálózat részeként, hogy van-e transzkulturális írásmód, stb. És valóban jogos a kérdés, már az első konferenciánkon felvetődött, ha jól emlékszem, Földes Györgyi, Jablonczay Tímea és köztem, és akkoriban volt egy olyan aktualitása is, hogy pár évvel azelőtt, 2015-ben jelent meg a *Helikon Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* című tematikus száma. A vitára ennyi év távlatából már nem emlékszem, így csak azt tudom mondani, mi az álláspontom. Úgy látom, a transzkulturalizmus egy szélesebb fogalom. Míg a nyugati irodalomelméleti diskurzusokban a transznacionális általában államok, országok közötti határátlépésekre utal, addig a transzkulturális jelző tágabb értelemben fogható fel, akár egyetlen országon belüli kulturális hibridizáció is a tárgya. Úgy érzem, a transznacionális jelzőbe csak mi, közép-európaiak érezzük bele a „nemzeti”-n való átlépést, a nyugati diskurzusban ez sokkal inkább az államhatárokon való átlépésre utal. Filológiai szempontból itt a „national” szó jelentésének az elcsúszásáról van szó, amennyiben az nem a közép-európai értelemben vett „nemzetiség”-re, hanem „állampolgárság”-ra utal.

Az egy országon belüli kulturális keveredésre sokkal alkalmasabb volt számomra a transzkulturális jelző, még ha ebben nem is a welschi intenciókat követtük. Viszont a transzkulturalizmus stratégiája hozta magával a transznacionális irodalomtudomány elméleti és terminológiai bázisát is, amelyet az egy országon belüli, autochton, nem (neo)nomád hibridizációs minták értelmezéséhez is kiválóan lehet alkalmazni. Vagyis a transzkulturális retorika nagyban tud támaszkodni a transznacionalizmus fogalomkészletére, de tágítja, új helyzetekre és viszonyokra alkalmazza azt. Nem véletlen tehát az sem, hogy a transzkulturalizmus terminusa hozta magával a klasszikus transznacionális értelmezési modelleket az országghatárokon átlépő, illetve globalizációs diskurzusmintákról, neonomád poétikákról.

Milyen következményekkel járhat egy ilyen kutatás hosszabb távon a magyar irodalom önképe kapcsán? A korábbi kánonokban rögzítetthez képest tágasabb valójában azon művek köre, amelyeket a magyar irodalom körében helyezhetünk el?

A kérdésnek rengeteg aspektusa van, meg sem kísérelem, hogy mindre válaszoljak. Egyrészt a magyar irodalomtörténet-írást az a furcsa helyzet, teoretikus következetlenség jellemzi, amelyet persze szinte mindenki normálisnak tekint, hogy míg például a középkor vagy a reneszánsz idejéből a legnagyobb természetességgel véli a magyar irodalom történetébe sorolhatónak Anonymus, Janus Pannonius és mások latin nyelvű szövegeit, addig a 19. századtól kezdődően már egy egészen más elméleti bázist érvényesít, még hozzá a 19. századi homogén nyelv- és nemzetfogalom mítoszáat.

Talán azért áll elő ez a helyzet, mert egy kardinális kérdést, amely szerintem alapvető, és amelyet általában még a magyar irodalomtörténetek szerzői sem tesznek föl, legalábbis nem sok nyoma van ennek, nem tisztáztunk. Ez a kérdés pedig így hangzik: Mi a magyar irodalom? Mit értünk a „magyar irodalom” fogalma alatt? És ebből adódik rögtön a következő: Mit értünk a „magyar irodalom története” fogalma alatt?

Szerintem egyáltalán nem egyértelmű, hogy a magyar irodalom a magyar nyelv irodalma lenne, illetve hogy a magyar irodalom története a magyar nyelven írt szövegek története kell hogy legyen. Itt van például Agota Kristóf, akiről még a „magyar irodalom = magyar nyelv” mítoszának talaján álló Esterházy Péter is azt írja, öntudatlanul is transzkulturális perspektívát érvényesítve: „Agota Kristóf nem magyar szerző, hanem svájci vagy francia, minthogy franciául ír. Azonban az emlékei magyarok, a táj, amit a szemében hordoz, az magyar. Ami nem érték vagy érdem – hanem nagyon érdekes. Hogy van *egy nem magyar író, aki magyar könyveket ír* (kiem. N. Z.), hogy messziről nézi valaki ugyanazt, amit mi innét.” Miért ne lehetne a magyar irodalom a magyar identitás irodalma? Amikor 2022-ben Ryszard Kapuściński-díjban részesült Ander Izagirre spanyol nyelven írt riportregényéért, a *Gazeta Wyborcza*ban Wojciech Szot rövid interjút készített vele, és feltett egy érdekes kérdést is, hogy vajon spanyol vagy baszk író kapta-e a díjat. Az író azt nyilatkozta, annak ellenére, hogy Spanyolországban él, baszk írónak tartja magát, mert a baszk irodalomhoz kapcsolja az identitása.

Miért ne lehetnének a magyar irodalom történetének olyan fejezetei, amelyek nem magyar nyelven írt szövegekkel foglalkoznak, hanem magyar identitású vagy magyar nemzetiségű szerzők nem magyar nyelven írt szövegeit értelmezik? (Mint Agota Kristóf, Edith Bruck, Melinda Nadj-Abonji, Peter Macsovszky.) Miért ne lehetnének a magyar irodalom történetének olyan fejezetei, amelyek nem

magyar nyelvű és nem magyar identitású szerzők magyar kultúrára és identitás-kérdésekre vonatkozó szövegeit értelmeznék? (Mint Mila Haugová, Ladislav Ballek, Daniela Kapitánová vagy Pavol Rankov regényei, hogy csak a szlovák nyelvű irodalomból hozzak példákat. Ezekben gyakran magyar szavakat, kifejezéseket találhatunk a szövegben, sajátos bilingvális nyelvet. És fordítva: Miért ne lehetne a szlovákiai magyar irodalomnak külön fejezete egy szlovák irodalomtörténetben?) Egyébként a Szegedy-Maszák Mihály által szerkesztett *A magyar irodalom története I–III.* (2007) című irodalomtörténetnek része Jacobus Piso *Schediája*, Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye, illetve annak magyar fordítása Tandori Dezsőtől éppúgy, mint Tibor Fischer 1956-ról írott angol nyelvű regénye. Tehát látható, hogy a transzkulturalizmus elméleti kereteinek érvényesítése nélkül is megjelenik és érvényesíti magát a transzkulturalizmus perspektívája.

Másrészt ide tartozik a „határon túli” magyar irodalom kérdése is. Gyakran van olyan érzésem, hogy egyes magyar irodalomtörténetek nemcsak a magyar nyelv irodalmára szűkítik a magyar irodalmat, hanem a magyar irodalom története már szinte csak Magyarország irodalmának történeteként jelenik meg. Ezek az irodalomtörténetek nem foglalkoznak a policentrikus, többközpontú magyar irodalommal mint állapottal, lehetőséggel és kihívással, hanem egyfajta kolonizáló perspektíva a jellemző rájuk, mint arra Orcsik Roland vagy Vincze Ferenc hívták fel a figyelmet. Nézzük csak a már említett Szegedy-Maszák Mihály-féle irodalomtörténetet, amelynek egyetlen fejezete sincs a szlovákiai magyar irodalomról, sőt egyetlen szlovákiai magyar író sem található benne. (Kivéve Márait, de őt magyarországi vagy nyugati szerzőként tárgyalják, illetve Juhász R. Józsefet egy félmondat erejéig.) Szóval *A magyar irodalom története I–III.* perspektívájából a magyar irodalom történetének része Robert Musil és Tibor Fischer, míg Grendel Lajos nem. És most itt egész egyszerűen a perspektívát próbálom reflektálni. A transzkulturalizmus felől a dialogikus, a nyelvi homogenitást felülíró nézőpontok az érdekesekek.

Korábbi kutatásaid erőteljesen kapcsolódtak hálózatelméleti belátásokra. Beszélhetünk-e, és ha igen, milyen értelemben, milyen támpontok szerint, transzkulturális hálózatokról a magyar irodalom vonatkozásában?

Feltétlenül, és természetesen nemcsak a magyar irodalom vonatkozásában. Amikor Welsch elhíresült tanulmányában azt állítja, hogy „[A] kultúrák extrém módon egymáshoz vannak kötve, és egyik a másikkal összekeveredve”, akkor ebben az esetben – talán öntudatlanul – hálózatelméleti terminust használ. Azonban fontos megjegyezni, hogy a hálózatelmélet egy egzakt tudomány, és azaz, hogy használjuk a hálózat kifejezést, még nem mondtunk semmit. Adatokra, tényekre van szükség ahhoz, hogy valóban hálózatelméleti következtetéseket lehessen levonni. Ezért amikor Arianna Dagnino a transzkulturális szubjektum defamiliarizációja, de-etnizációja, delokalizációja stb. terminusait említi, akkor érdemes egyfajta hálózatelméleti szempontú etimológiát végezni a tekintetben, hogy mire vonatkozik a „de-” előtag. Kettősség íródik bele, másság, eltérés, különbség, amely két kultúra kapcsolatából és egymásra hatásából jön létre. Ezért vezettem be a legutóbbi nyitrai Transzkulturalizmus és bilingvizmus 5. című konferencián a „transzkulturális geográfiai feszültség” fogalmát, amely A és B kultúra között húzódik, és egy eltérés vagy változás szövegszerű megmutatását igényli.

Van persze ennek a kérdésnek egy másik aspektusa, amelyre korábban utaltam is. Hogy tehát az irodalom hálózatszerű intertextuális létmódjából következően nem minden irodalmi mű eleve transzkulturális-e? Hogy például a „legmagyarabb” realista vagy népnemzeti metaforika milyen elemeket használ, vesz át a német, a francia vagy akár az ógörög irodalomból, gondoljunk csak ez utóbbi esetében az idill műfajára. Ugyanezen a konferencián Polgár Anikó tartott előadást arról, hogy a magyar irodalom kontextusában az időmértékes, a nyugat-európai és a szimultán verselés eleve transzkulturális kontextusba helyezi az irodalmi művet, hiszen külföldi mintákat alkalmaz.

A kutató mindig reméli, hogy egy-egy hasonló volumenű projekt felszínre hoz meglepő dolgokat, előtérbe állít olyan műveket és alkotókat, akik korábban árnyékban maradtak. Beszélhetünk-e ilyen jellegű eredményekről? Kik a kulcsfigurák a transzkulturalizmus magyar vonatkozásai kapcsán? Milyen volumenűnek tűnik a többnyelvű szerzők jelenléte?

Mindenképpen, és itt legalább két szempontra érdemes felhívni a figyelmet. Egyrészt arra a szótárra, interpretációs retorikai bázisra, amely lehetővé tette, hogy újfajta kérdéseket tegyünk fel, illetve új perspektívából értelmezzük a szép-irodalmi szövegeket, köztük akár a magyar, a szlovákiai magyar vagy a szlovák irodalomba sorolt alkotásokat. Ez a megváltozott perspektíva sok fontos megállapítást eredményezett, új típusú kérdésfelvetéseket, új típusú válaszokat, sok esetben meglepő, megdöbbentő végeredményeket, akár Mila Haugová kortárs, élő klasszikus szlovák költő magyar lírához való kapcsolatáról (Petres Csizmadia Gabriella), akár Márai homofóbiájáról emigráns, USA-beli éveit alatt (Csehy Zoltán), akár mai magyarországi migránsok blogjainak elemzéséről (Menyhért Anna) legyen is szó.

Másrészt igen, feltétlen azt is jelenti ezt hogy olyan szerzők felé is figyelem irányult, akik munkásságát „nem lehet egyértelműen besorolni a nemzeti irodalmak egyikébe sem”, akiknek a művei „átlélik a kultúrák és az irodalmi konvenciók határait, és mint ilyenek elkerülik az egyszerű definíciókat, leírásokat és elemzéseket”, és ez a „tény gyakran okozza a munkásságuk marginalizálását, sőt bagatellizálását”, és „csupán érdekességként kezelik őket, és marginalizálják az irodalomtudományi és irodalomkritikai vitákban” (Magdalena Roguska-Németh). Egy ilyen típusú megközelítésnek olyan nyertesei vannak, mint Agota Kristof, Melinda Nadj-Abonji, Pablo Urbányi, Viviane Chocas, Peter Macsovszky, hogy csak néhány nevet említsek azok közül, akikről szó esett a konferenciáinkon.

A határon túli magyar irodalmak – beleértve a nyugati magyar irodalom komplex képződményét is – ebben a megközelítésben nagy lehetőségekkel indulnak. Kirajzolódtak-e az évek során koncepcionális, szerkezeti különbségek ebben a vonatkozásban mondjuk az erdélyi, felvidéki, délvidéki közegek között? Ha igen, mi lehet az eltérések oka?

Igen, mindenképpen, annál is inkább, mert a szlovákiai magyar mellett voltak előadóink, illetve előadásaink is mind az erdélyi magyar (Bányai Éva, Szávai Dorottya), mind a szerbiai, illetve jugoszláviai magyar (Ladányi István, Orcsik Roland), mind a kárpátaljai magyar (Mádi Gabriella), illetve a nyugati magyar (Csehy Zoltán) tematikában. Ezekből az is kiderült, nem meglepő módon, hogy minden bizonnyal a vajdasági magyar irodalom hozott létre leginkább olyan köztes, hibrid, transzkulturális formákat, amelyeket az utóbbi időben a

szlovákiai magyar vagy a romániai magyar. Minden bizonnyal szoros összefüggésben áll ez egyrészt azokkal a diktatúráknak a típusával, amelyekben ezek az irodalmak léteztek az 1989 előtti időszakban, másrészt ezeknek az irodalmaknak a szociológiai tagolódásával is.

A magyar irodalom transzkulturális történetét több évszázadra visszamenőleg, legalább a latinitás koráig visszakövethetjük. Melyek azok a szempontok, amelyek ezt a megközelítést leginkább aktuálissá, huszadik-huszonegyedik századivá teszik?

Olyan jelenségek említhetők, amelyek együttesen alapvető változást hoztak a kultúrák közötti viszonyban. Ilyenek az új médiumok által forradalmasított kommunikációs lehetőségek, a hihetetlen információáramlás, a globalizáció, a migrációs hullámok. Ezeknek a jelenségeknek a leírására alkalmatlanná váltak a régi fogalmak. Mint Arianna Dagnino írta, a fizikai és virtuális mobilitás vált a szuperdiverzivitás állapotát megelő társadalmak legfontosabb trópusává, ez tette lehetővé a kulturális interakciók hihetetlen mennyiségét. Olyan kulturális állapot jött létre napjainkra, amely a hibriditással, a permeációval és a kultúrák hálózatos összekapcsoltságával túlmutat a nemzeti kultúrák határain. Ezek a viszonyok az irodalomban is megjelennek, a nyelv- és identitáskeveredés, nyelv- és identitásváltás, a kódváltás alapvető jelentőségűvé vált.

A beszélgetésünk elején említett nyitrai kutatócsoportunkkal párhuzamosan régióinkban például cseh germanisták is foglalkoztak a transzkulturalizmus hasznosításával – irodalomtörténeti tétekekkel is, főként a cseh–német viszonyok tematizálásával. Éppen a napokban jelenik meg a pozsonyi *World Literature Studies* 2022/3. száma, *Transculturalism and narratives of literary history in East-Central Europe*, azaz *Transzkulturalizmus és a kelet-közép-európai irodalomtörténeti elbeszélések* címmel, amelyet Görözdi Judit felkérésére Magdalena Roguska-Némethtel állítottunk össze, benne többek között Wolfgang Welsch, Anders Pettersson, Katarzyna Deja, Thomka Beáta, Karolina Pospiszil-Hofmańska és mások tanulmányaival. Ebből egészen jól kirajzolódnak azok a felvetések, problémakörök, lehetőségek, irányvonalak, amelyek a transzkulturalizmust irodalomtörténeti és kortárs jelenségek leírására is alkalmassá teszik. Wolfgang Welsch például a történetiség felé tágítja, Thomka Beáta a nyelvváltó és többes kötődésű kortárs „nemzetközi” prózáírók műveinek értelmezésére, Karolina Pospiszil-Hofmańska a sziléziai „microliterature” jellegzetességeinek feltérképezésére használja, Katarzyna Deja pedig amellet érvel, hogy az igazi transzkulturalizmus nem áll meg az európai irodalom határainál. Reményeim szerint jövőre könyv alakban is megjelennek azok a szövegeim, amelyek a témába váganak, s talán abból is kirajzolódik egyfajta válasz a kérdésedre, kérdéseidre. 2016 óta foglalkozom vele, talán már ideje is lezárni.

Kérdezett Balázs Imre József

CHRISTIAN MORARU

PLANETÁRIS POÉTIKÁK

Többször is hangsúlyoztam (s ezt a jelen, elméleti kritikai sorozatban megjelent kötetben is érdemes újra megtennem) hogy az olyan kifejezések, mint a „világ” (*world*), a „földgolyó” (*globe*) és a „bolygó” (*planet*) nem használhatók felcserélhetően az eszmetörténet eme pontján.¹ Gayatri Chakravorty Spivak és Masao Miyoshi 1999 és 2003 közötti nagy hatású „bolygó felé fordulása” óta – hogy Miyoshi sokat hivatkozott, mérőföldkőnek számító cikkének² címét idézzük – a planetáris elmélet és a planetáris kritika nemcsak olyan kutatási területekre tört be, amelyeket a globális tanulmányok kvázi egységesen antiglobalista és „altermondialista” episztemológiája és retorikája uralt és támogatott korábban (gyakran redukzív módon), hanem képessé vált angol és más nyelvterületen is kulcsfontosságú filozófiai, politikai és módszertani elhatárolásokat vonni a fent említett fiktív triász tagjai között.³ Az ilyen elhatárolások időközben alapvetően szükségesé váltak a planetáris kutatások gyorsan bővülő területén. A „planetáris fordulat” egyik fő célkitűzése – hogy az előző évtized egy másik jellegzetes terminológiai fordulatát idézzem – valójában a „világ”, a „földgolyó”, a „bolygó”, valamint a „föld” (vagy a „Föld”) és más rokon szókapcso-



A „földgolyó” és a „bolygó” sokkal inkább termékek, produktumok, olyasvalamik, amik a világgal történnek, amik a világból és a világban történnek; világteremtő és -újraterejtő formák.

Ez a projekt az Európai Unió Horizon 2020 kutatási és innovációs programja keretében az Európai Kutatási Tanács (ERC) támogatását élvezte (101001710. számú támogatási megállapodás). Az írás eredeti megjelenési helye: Joel Evans (ed.): *Globalization and Literary Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 2022. 305–317. Reproduced with permission of the Licensor through PLSclear.

latok megtévesztő szinonimitásának lebontása volt, és ennek megfelelően a bölcsészettudományokban tapasztalható, ezzel kapcsolatos fogalmi zavar átbeszélése.⁴ Ez ugyancsak nehéz küzdelem volt, s a terminológiai homály sem a szakemberek, sem a laikusok között nem oszlott még el teljesen.

Nem fogom itt újra feleleveníteni az efféle szövevényes kérdések körüli vitákat. De hogy megteremtsem a kiindulópontot annak bemutatásához, amit én „planetáris poétikának” neveztem (és így elérkeztek írásom céljához) érdemes néhány különbségtételt újra kiemelni.⁵ Kezdjük tehát azzal, hogy még egyszer kihangsúlyozom, hogy a magamfajta kritikusok számára a „földgolyó” és a „bolygó” nemcsak hogy aligha egyenértékűek, de önmagukban sem magától érthető-dőek, hacsak nem a Terra gömbölyű alakját, csillagászati besorolását, természeti környezetét és egyéb olyan jellemzőit jelöljük velük, amelyek arra utalnak, hogy amiről beszélünk, az valójában a föld vagy – mint már utaltam rá – a Föld. A „földgolyó” és a „bolygó” sokkal inkább *termékek*, produktumok, olyasvalamik, amik a világgal történnek, amik a világból és a világban történnek; *világteremtő és -újratertő* formák. Hogy pontosabban fogalmazzak, és így, bár félszívvvel, de a heideggeri szakzsargonra támaszkodjak, a *világlás eredményei*, vagyis a világ különböző részeinek intenzívebb és hatalmas mértékben átformáló kölcsönhatásaihoz vezető, rendkívül összetett, egymással összefüggő változások gazdasági eredményei, kulturális és egyéb módon, noha – és ezt is ki kell mondanunk – ugyanezen világ élő és élettelen rendszerei, amelyek rovására a társadalmi-gazdasági növekedés és integráció de facto kibontakozott, egyidejűleg soha nem látott veszélynek és potenciális összeomlásnak vannak kitéve. A „földgolyó” és a „bolygó” egyaránt tárgyak tehát, vagy ahogy Timothy Morton nevezhetné őket, „hiperobjektumok”, amelyek a világ kulturális és fizikai átalakulásából erednek, ahogyan azt az emberi és nem emberi szereplők egy adott pillanatban alakítják és tapasztalják, melynek során a világ átalakítása egy másfajta vagy más formájú világot eredményez ahhoz képest, amelyet az emberek és nonhumán létezők egy adott időpontban megismertek, megélték és érzékeltek.⁶

Történelmileg e világteremtő dinamika, vagy ahogy én nevezem, világpoétika alapja a fokozatos eltávolodás, az összefonódás és a közös jelenlét volt. Ezek a modern korban egyre gyakoribbá, kiterjedtebbé és intenzívebbé váló folyamatok *világlások*, vagy jobban mondva, *újra-világlások* voltak, amelyek békésen vagy erőszakosan, szerencsés vagy szerencsétlen kimenetel mellett, de végbe mentek, közeli (mivel a világ korábban különálló részei közül egyre többen vannak egy helyen) és távoli módon (mivel a világ még mindig földrajzilag különálló elemei és helyszínei közül egyre többen kapcsolódnak egymáshoz, és „érintkeznek” átívelve a közöttük lévő tágas területeken) egyaránt. Ezeket az átalakuló „érintkezéseket”, a világ eme „tapintásait”, ahogy Jean-Luc Nancy és Jacques Derrida nevezhetné, olyan korszakos események váltották ki, mint az első dokumentált interkontinentális és óceánok feletti utazások, az „új világok” „felfedezése”, a kommunikáció, az adatcsere és a kereskedelem mindenféle formája terén bekövetkezett technikai áttörések, valamint olyan geopolitikai átrendeződések, amelyek fő vektorai és alkalmazási gyakorlatai mindig de- és re-lokalizáló, proximizáló, érintkezésszerű, többszörösen összekapcsolt és világrendszeri jellegűek voltak – röviden: „világlások”.⁷ Így a középkori világ a korai globális reneszánsz világává világlott újra. Vagy, hogy közelebbi példát említsek, a széttöredezett, hidegháborús világ tovább s így újra világlott az 1990-es évek utáni, késői globális világgá, amely a felpörgött globális átrendeződések, eltolódások és átalakulá-

sok világa.⁸ E körülmények között a legtöbb kritikus újra és újra kiemelt olyan vonatkozásokat, mint a felgyorsult társadalmi-kulturális és nyelvi homogenizáció, a neoimperializmus, a jövedelmező gazdálkodás és spekuláció elszabadult racionalitása, a környezeti károk, a természeti erőforrások kimerülése, a fajok kipusztulása, az élet neoliberális monetarizálása, a transznacionális vállalatok növekedése a nemzeti szuverenitás rovására, a deregulációs és megszorító intézkedések válogatás nélküli bevezetése és hasonlók.

E megközelítés révén egyfajta rendőrségi robotképet kapunk a mai földgolyóról mint globalizált világról. Bármennyire is egyszínűnek tűnt egyeseknek ez a rituálisan újra meg újra felújított világvégekép, mégis felhívta a figyelmünket a globalizáció, illetve tágabb értelemben a „haladás”, a „fejlődés”, a „modernizáció” és a „nyugatisodás” centripetális/centrifugális, szervező/dezorganizáló, konstruktív/destruktív kettős kötöttségére, bár – jegyzem meg – ezek szintén nem tekinthetők szinonimáknak. Még ennél is fontosabb, hogy annak *tényszerűsége*, hogy az 1989-et megelőző, internet előtti világ mivé vált 1989 után, nem esik egybe e világ világlási *potenciáljával*, vagyis azzal, amivé e világ általában véve válni volt képes, és amivé – a planetárisan gondolkodó kritikusok szerint – válnia kellene. A jelenlegi, sokak által globalizáltként, „földgolyóként” értelmezett világrendszer, amely a katasztrofálisan rosszul kezelt antropocén nyomán a természetéről, méltányosságáról és fenntarthatóságáról folyó viták ellenére nagyjából ténylegesen létezik, nem az, és vitathatóan nem is volt az, amivé a világ válhatott volna, és időnként vált is, mivel a globalizáció csak egyetlen világképzési típus, egy történetiségében megragadható variáns. Néhányan közülünk azonban úgy gondolják, hogy vannak alternatívái ennek, és így implicite a „világnak” mint „földgolyónak”.

Planetarizáció

■ Az egyik ilyen alternatíva a planetarizáció, a világ bolygóvá leendése. Mivel a globalizációs jelenségek nagymértékben elterjedtek és előrehaladtak, a planetarizáció a világ újra világlását jelenti egyszerre iteratív és differenciáló módon: egyszerre alakítja át a világot egy világló, integrált aggregátummá, és vonja vissza a jelenlegi, domináns globális berendezkedést alátámasztó világlás logikáját. Hasonló módon érdemes rámutatni e munka, és ekképp a *planetarizmus* (azaz a planetarizáció konkrét hatásának és jelentőségének konkretizálására és előmozdítására irányuló planetáris kritikai-elméleti projekt) kétirányú, *leíró* és *előíró* jellegére. Azaz, miközben a planetáris kritikus számba veszi a jelen világ fejleményeit, amelyek – szerencsénkre vagy sem – meghatározzák, hogy közös világunk manapság bizonyíthatóan többnyire, de nem kizárólagosan a globális típusú világlás következménye, egyúttal egy normatív irányvonal mellett is elkötelezi magát. Túlmutatva annak elemzésén, ami van, megközelítése annak etikai területére nyúl, ami lehetne, és aminek valóban lennie kellene, alkalmanként a globalista világszerkezet olyan enklávéból és az erre adott válaszból merítve, amelyek a berlini fal leomlása utáni jelenben már egy más, markánsabban planetáris jövő építőelemeinek ígérkeznek. Míg a „globális” – legalábbis a fősodorbeli gondolkodásban – „globalista” világképet jelent, amely a korábban felsorolt globalista „értékek” miatt aligha biztosít számunkra jövőt, addig a planetarizmus leíró módon nyit és idéz meg, s ugyanakkor elméletileg indít el egy új típusú jövőbeliséget.

A „földgolyó” és a „bolygó” ugyanis nemcsak világvalóságok, ráadásul szét-tartó, aszimmetrikus, aránytalanul kiterjedt valóságok, hanem elméleti konstrukciók is. Ráadásul egymással versengő paradigmák. Mint diszkurzív formák politikusok, elemzők és tudósok szolgálatában állnak, alárendelődve olyan célokra, mint a globalizált világ vagy épp ellenkezőleg, a világ mint bolygó, a planetarizált világ legitimálása. Az a munka, amellyel én és mások már jó ideje foglalkozunk, azt a vékony határvonalat kívánja felkutatni, amely egyfelől a bolygó mint geokulturális létező (mely egy sor egymásba fonódó „természetes” és ember alkotta, eleven és élettelen anyagi ökológia összessége), másfelől a bolygó mint a kutató elme tárgya (pontosabban mint a megértés és artikuláció modalitása, mint *olvasási algoritmus*) között húzódik. Ez az értelmezési modell egyrészt a „bolygóért való olvasásra” irányul a kortárs világ anyagi-szimbolikus valóságának hétköznapisága közepette, másrészt egy olyan időért való olvasásra – és ezzel együtt egy olyan idő megidézésére –, amelyben maga a planetáris ideál valósággá válhat. Világunk ilyen értelemben vett planetáris kognitív feltérképezésének tehát van egy „kritikai” és egy „posztkritikai” oldala is. Túllépve a *global studies* előre levont következtetések és politikailag motivált elkeseredettség által determinált elemzési keretein, a planetáris olvasás nemcsak arra alkalmas, hogy „leleplezze” a globalizáció néha kevésbé szembeütő, de mára már kiszámítható, *Mátrix*-szerű, disszimuláló működését. Míg a kritikai képzelőerő bizonyos fokú korlátoltsága a kései globális korszak szokásos megközelítéseit az említett rendőrségi robotkép által ténylegesen vagy vélelmezetten közvetített világlásvalóságok önelégült „feltárására” korlátozza, a planetáris megközelítés a megszerzett kritikai látószöveget szeretné gazdagítani egy szélesebb, kevésbé morózus, reményt adó, a jelenre alapozott, ugyanakkor jövőorientált kép visszaállításával, amelyben az ilyen működéseket át lehet formálni és vissza lehet állítani a kedvezőbb, planetáris világlások javára, melyek társadalmilag és környezetvédelmi szempontból kevésbé kizsákmányolóak, kevésbé profitorientáltak, igazságosabbak, s emellett jobban óvják a bolygó gazdagságát a lét és kifejeződés biomateriális konstellációiban az emberi szférán belül és kívül egyaránt. Emiatt – s ugyanakkor azzal a katasztrófizmussal ellentétben, mely a földgolyó mint érzékelhető és elgondolt objektum mainstream kortárs reprezentációira jellemző –, a planetaritás, hogy még egyszer hangsúlyozzam, egyszerre a „most” és a „még nem” része, bármilyen veszélyeztetettnek tűnik is ez utóbbi a jelenből szemlélve. A planetáris kritikus következőképpen azt nézi vagy olvassa, ami van, de egyben előre is tekint, és elveti annak szellemi magvait, aminek lennie kellene, átlépve a létezés és a projekció, a környező és a kivetített világok közötti ontológiai szakadékot.

Ennek a kritikusnak tehát először is arra a világteremtésre vagy világpoézisre kell kitérnie, amely ide vezetett minket, ahol most vagyunk. Irodalom- és kultúrakritikusként, más szóval, a világpoétikára figyel, azokra a világlásokra, amelyek az általunk ismert geokulturális világaggregátumhoz vezettek. Alapvető eljárása nem más, mint valamiféle *visszafejtése* ennek a világnak a konkrét, nagy léptékű vagy éppen lokális és helyspecifikus, gyakran erősen idiomatikus és etnográfiailag behatárolt instanciákra. Egyszerűen szólva, ez a modus operandi analitikusan lebontja a világalkotást, visszaköveti a genealógiai utakat, és lebontja azokat a nyelvi-kulturális összeolvadásokat, amelyek ezeket a világalakzatokat olyanná tették, amilyenek jelenleg. Másképpen fogalmazva, egy planetáris kritikus számára egy bizonyos mű(tárgy) vagy általánosabban egy bi-

zonyos hely a világban a világoiézis egy adott folyamatát jeleníti meg, vagy nem ritkán kódolja magába – egyidejűleg fitogtatván és leplezván azt. De, ahogyan arra már korábban is felhívtuk a figyelmet, ezt a világalakító fenomenológiát is azzal a céllal olvassa, hogy dekódolja annak árnyoldalait, valamint kedvezőbb és felemelőbb lehetőségeit. A planetáris poétika kibontásába fektetett munkája során az ominózus, baljós és apokaliptikus *gyanakvó* hermeneutikája ennek megfelelően teret enged a lehetséges *derülátó* hermeneutikának, ami mellesleg a jamesoni doxa ellenére nem is azt mutatja meg leginkább, hogy a jelen képtelen elképzelni önmagát a jelenlegi gazdasági és politikai konfigurációkon kívül, mint inkább azt, hogy az ilyen elképzeléseknek nem kell szükségszerűen utópisztikusnak lenniük, s így nem kell – meglehetősen fantáziátlanul – huszadik századi disztópiákat visszafordítani ahhoz, hogy valóra váljanak. Ez a két hermeneutika úgy működik, mint egy olló két éle, amely a világ egyazon ontológiai szövetéből különböző képeket, jelentéseket, tanulságokat és prognózisokat vág ki, amelyek mind „odakint” vannak, és amelyek mind szükségszerűek. Míg az előbbi értelmezési vektor rendszerint a modern világ féktelen kapitalizálódásának narratívájára, majd a tőkeexpanzióhoz szükséges technológia kritikájára támaszkodik, addig az utóbbi nem támaszkodik sem a gazdasági determinizmus által gátolt globalitás leírására, sem a Martin Heidegger által inspirált, ugyancsak gátló, antiglobalista technológiakritikára.

A heideggeri álláspontot és – ugyanezen mozgalom révén – a technológia és a tudomány általános planetáris és bolygó körüli tartozékainak etikai és ismeretelméleti cáfolatát elfogadva még egy olyan fontos hozzájárulás is, mint Philip Leonard *Orbital Poetics: Literature, Theory, World* [*Orbitális poétika: irodalom, elmélet, világ*] című 2019-es műve csak részben marad a könyv címében beharangozott poétikai platformnak szentelve.⁹ A fejezet elején említett fogalmi háromszög elemeinek összemosódása abban nyilvánul meg, hogy Leonard vonakodik attól, hogy ennek a fajta poétikának teljes értéket tulajdonítson, sőt azt egyáltalán gyakorolja. Hiszen bármilyen felfedezéseket is eredményezzenek a georbitáció és – tágabb értelemben – a planetáris pozicionálás és a világteremtés bolygóméretű vizsgálatai, az ilyen felfedezések olyan „világ-”, „bolygó-” és technológiafogalmakra épülnek, amelyek leíró értelemben globalista fogalmak (azaz a „földgolyó” értelemmezőjében keletkeznek), s amely a heideggeri megalapozású „nagyág”, a „gigantizmus” és az „amerikanizmus” vonalát követik, amelyek pedig skálatrópusokként és mérési („tervezési és számítási”) eljárásokként mind felcserélhetőek egymással.¹⁰ Az *Orbital Poetics* tehát inkább folytatja a szerző előző, a témáról szóló könyvének¹¹ klasszikusan antiglobalista kritikáját, mintsem hogy komolyan belemerészkedne a planetáris és a világi *poiein*be annak ellenére, hogy megismétli Heidegger olyan lírai varázsígeit, amilyen a *techné* mint *poiészisz*, azaz „művészi” értelemben vett „alkotás”.¹²

Amint a hétköznapi dolgok orbitális és tágabb értelemben planetáris perspektívája ugyancsak egy globalista szemléletbe ágyazódik, a műhold, az űrállomás vagy az űrhajós „apollói tekintete” nem tehet mást, mint hogy a lenti világot ugyanazoknak a totalizáló episztemológiáknak, politikai számításoknak és profitorientált racionalizációknak veti alá, amelyek azt eleve globalizálták. Nem csoda tehát, hogy a technológiának ez a fajta emelkedett szemlélete – a „globalizáció felülről” mantra radikálisan szó szerinti megfogalmazása – Leonard és mások számára geostacionárius sérüléssel tetézi a globális inzultust; így tehát, érthető módon, az ilyen kritikusok gyanakvással fogadják azt, amit a

műholdas technológia által kiváltott, eufórikus módon a teljes emberiséget átfogó, a harmonikus összekapcsolhatóságról és a tisztességesen megosztott Földről szóló makronarratíváknak érzékelnek, gyakran úgy kezelve az ilyen magasztos eszmék altruista, grandiózus és lendületes jellegét, mint önző és szűk látókörű tervek fedezékét. Számukra az az elképzelés, mely szerint „el kell hagyni a Földet ahhoz, hogy megfelelően lássuk és megismerjük” (amely nem más, mint az űrbéli beszámolóktól az *Isteni színjáték*on át a modernitásig az „apollói” diskurzusok alapját képező „hipotézis”¹³) a legjobb esetben is dehistorizáló (bár ha az embert érdekli az éghajlatváltozás, valószínűleg nagyra értékeli a műholdas fényképezés lehetőségét, amellyel a sarki jégsapkák olvadásának és az Amazonas menti erdőirtásoknak a történelmileg páratlan ütemét rögzítik). Legrosszabb esetben az említett fogalom világtalanítás, amelynek nem más az eredménye, mint a világ „elvesztése,”¹⁴ vagy ahogyan Morton fogalmaz, a világvége, amely már „bekövetkezett”, és így „[nekünk] már nincs világunk”.¹⁵

Ez az egyik példa, ahol a *Hyperobjects* nem spórol a kritikai hiperbolákkal, szerintem nagyon is kritikátlanul – ha ugyanis a világnak már vége, akkor honnan is kezdünk? Van egyáltalán még kezdet? Van újakezdet? Egy lehetséges világ „visszaállítása”? Van értelme egyáltalán ezt megkérdezni? Mindenesetre a könyv más részeiben, illetve a nemrég megjelent *Humankind: Solidarity with Nonhuman People* [*Emberiség: Szolidaritás a nonhumánnal*] című könyvben Morton sokkal árnyaltabban fogalmaz, ez pedig azért fontos, mert az árnyalás, az a kimért képesség, hogy az ember értelmező és terminológiai szempontból uralja a tárgyát, s hogy higgadtan kezelje annak szerteágazó szemantikáját, valamint a nyelvet, amelyen beszél, miközben értelmet ad neki, kulcsfontosságú a planetáris kritika szempontjából. Nem kevésbé figyelemre méltó, hogy Morton helyenként az objektumorientált ontológia (OOO) provokatívabb szókincsét is újragondolja:

„Nem arról van szó, hogy ne lenne olyan, hogy világ, hanem hogy a *világ* mindig és szükségszerűen hiányos. A világok mindig nagyon olcsók. És ez a különleges, nem kirobbanó holisztikus összekapcsoltság miatt van így, ami maga a szimbiotikus realitás; és amiatt, amit az OOO »objektum-visszahúzódnak« nevez, vagyis amiatt, hogy semmilyen hozzáférési mód nem képes teljesen elnyelni egy entitást. A visszahúzódot itt nem azt jelenti, hogy a tárgy empirikusan visszább vonult vagy hátrébb húzódot; ellenkezőleg, ezt – és ezért használom néha a »nyitottat« a »visszahúzódot« helyett –, hogy *olyannyira a szemed előtt van, hogy nem láthatod*.”¹⁶

A világok azonban semmiképp sem olcsóak (függetlenül attól, hogy Morton *faux pensée*-jét mire véljük). Éppen ellenkezőleg. A világ – a mi világunk – az egyetlen, amink van, (még ha ez nem is elég, hogy a 007-es filmcímet idézzük). És jelenleg *olyannyira* létezik, hogy ezt a jelenléte a világ jelenléte határozza meg – olyan intenzitással, hogy fennáll a veszélye annak, hogy érzéketlenné válnunk a jelenlétével szemben, hiszen „olyannyira a szemed előtt van, hogy nem látod”. A szemünk előtt: azt állítom, hogy a világ mint bolygó jelenleg ontológiai és kritikailag is itt van. Pontosabban ez az, amivé a globalizáló és planetarizáló világképtörténetek egész sora változtatta a világot – egyfajta heideggeri „tisztássá”, ahol maga a világosság vagy inkább az álvilágosság kerül az utunkba, és elzárja a hétköznapok planetaritását gyakran úgy, hogy csak a globalizációt mutatja be, az „árnyaltabb” kategóriájú világképek rovására.

Továbbá a szóban forgó arc – vagy tekintet – nem „fent” van, „apollói” értelemben, és nem is „néz le” (semmilyen értelemben). Nem kell sztratoszférikus távolságban vagy egyáltalán semmilyen távolságban lenni ahhoz, hogy az ember megragadja a geokulturális eltávolítás világoéitikai műveleteit, és éppen ezen az alapon a bolygókritikai befektetések kognitív hasznát élvezze. A világ mint bolygó, sokkal inkább, mint más tárgyak, amelyek megragadása manapság hangsúlyozottan kihívást jelentenek számunkra, nem „visszahúzó”, nem „elveszett”, és semmiképp sem „halott” vagy „hiányzó”. Ehelyett *jelen*, és gyakran hiperjelen van, planetárisan, bolygóként. A világ mindennél (és legfőképpen mindennél, ami ma körülvesz minket) jobban *felmutatja magát* – mint bolygó mutatja fel magát, önmagára utal ebben a geoegzisztenciális modalításban. „A világ” – jegyzi meg Don DeLillo 1982-es, különös módon előrelátó regényének, a *The Names*-nek egyik szereplője – „önreferenssé vált”. „Ez pedig – folytatja a hős – beszivárgott a világ szerkezetébe. A világ évezredekén át a rejtekhelyünk, a menedékünk volt. Az emberek a világba bújtak el önmaguk elől. Elbújtunk Isten vagy a halál elől. A világ volt az, ahol éltünk, az én volt az, ahol megőrültünk és meghaltunk. De most a világ saját magát teremtette meg. [...] Ez az én vízióm, egy önmagára utaló világ, egy olyan világ, ahonnan nincs menekvés.”¹⁷

„Most, hogy a világ saját magát teremtette meg”, és most, hogy ez az én kvázi mindenütt jelen lévő vonzereje okán planetáris, a világ mint bolygó minden új alkalmazással, animével és pandémiával, a face-to-face és a Facebook közötti minden oda-vissza kapcsolással, és nagyjából a hidegháború utáni nyelv, diskurzus, divat, identitás és kultúra minden valóban jelentős eseményével önmagára mutat.

A kritika mint visszafejtés

■ Ez megint csak azt jelenti, hogy nem kell a Nemzetközi Úrállomáson tartózkodni ahhoz, hogy valaki képet kapjon a világba ágyazottság planetáris jellegéről, kiterjedéséről, aspektusairól vagy helyzetéről. Valójában irodalomkritikusként hozzáférhetünk ezen dimenziókhöz úgy, hogy a világ darabkáit, valamint annak egészét a cselekvések és szereplők tág tereken és hosszú időintervallumokon átívelő, bolygósintű genetikai láncolataiban kutatjuk fel és fejtjük vissza. De ez a geolokációs készség lehet a tiéd is, ha történetesen planetáris kritikus vagy, mert először az irodalomé volt. Az olvasás legtöbb korábbi módjához hasonlóan a planetáris kritika a „geolokációs” írásgyakorlat egy bizonyos módjának nyomába ered. Eközben érdemes emlékezni arra, hogy a planetáris poétika a teremtés, a jelentésalkotás vagy jelentésépítés módja, mielőtt a kritikus kezében ez fordított tervezéssé, visszafejtéssé válna. Maga Leonard hívja fel a figyelmet arra, hogy Christoph Benda 2012-es „georegénye”, a Google Maps képeit is felhasználó *Senghor on the Rocks* olyan történetet képes felépíteni, amely épp annyira játszódik referenciális helyszíneken, mint amilyen mértékben bele van szöve a nem fiktív helyszíneinek tágabb világába. A kritikus kiemeli a távoli helymeghatározás olyan technológiáinak szerepét, mint a GPS a kortárs esztétika újragondolásában,¹⁸ de az irodalom és a művészetek is tekinthetők – különösen az ilyen fejlesztések nyomán – *sui generis* geopozicionáló rendszereknek, arról nem is beszélve, hogy a Leonard által áttekintett néhány orbitális fiaskóhoz képest az *irodalmi* GPS-ek – látszólag paradox módon – megbízhatóbbnak tűnnek.¹⁹

De ha maguknak az íróknak és művészeknek nem kell feljutniuk Jurij Gagarin kiváltságos megfigyelőállásába ahhoz, hogy planetáris szemlélet birtokába jussanak a világról, a planetáris kritikusnak még kevésbé kell ezt megtennie. Ehelyett azt kell cselekednie most is, mint az irodalom és a kritika korábbi korszakaiban, hogy – ahogyan azt korábban javasoltuk – az irodalom által kitaposott ösvényt járja be. Mert ha technikailag nem is láthatunk műholdról vagy műholdként, elképzelni és írni azonban tudunk így, amint azt David Mitchell, Mohsin Hamid, Dave Eggers, Colson Whitehead, China Miéville, Ben Lerner, Emily St. John Mandel, Gary Shteyngart, Joseph O’Neill, Jonathan Lethem, Nicole Krauss, Jonathan Safran Foer, T. C. Boyle, Richard Powers, Daniel Kehlmann, Michel Houellebecq, Ian McEwan, Mircea Cărtărescu, Nuruddin Farah és Orhan Pamuk példája bizonyítja, hogy csak néhány véletlenszerűen kiválasztott nevet említsék. Körbejárhatjuk a Földet, és lefényképezhetjük a folyamatosan terjeszkedő sivatagokat és a zsugorodó gleccsereket; vagy, ha úgy tesszük, és földhözragadtabbak vagyunk, kidolgozhatjuk az *írás új ökológiáit*, amelyek alkalmasak arra, hogy a világ ökológiáinak életrajzát megírjuk. Az előbbieket nemcsak azt mesélnék el (ahogyan azt Powers vagy Mitchell nagyszerűen teszi) hogy az utóbbiak hogyan álltak össze a ma ismert bolygóegyüttessé, hanem azt is, hogy az antropocén hogyan mélyítette el szorult helyzetüket – az eredmény egy olyan fikciós, kettős nyilvántartás lenne, amely történelmileg és diakronikusan vetítené előre a *világ jelenlétét*, egy olyan világét, amely valójában hiperjelenvalóvá válik, amikor rendszerei egymás után kezdenek összeomlani.

Valójában ez az új esztétika egyik központi jellemzője, amely a hidegháború után az irodalomban és más művészetekben előretört, függetlenül attól, hogy azok témája környezeti, vagy sem. Míg az 1990-es évek világrendszer-őrülete a világot a zökkenőmentes és jövedelmező összefonódások egyik panorámatörténetében hozta létre a másik után, a kortárs írók jó része most úgy tűnik, hogy a világrendszer diszfunkcionalitásai felé fordul. Az övük egy olyan világ, amely rendkívül éleslátóan mutatja meg magát, miközben rendszerei akadoznak, leállnak vagy túlterhelődnek. Műveikben a világ testrészei soha nem látott „lét-lényegre” tesznek szert, ahogyan a világtest, és így a világ mint számtalan szervből álló integrált test sokkot kap vagy meghibásodik. Ezek a testrészek – egy szikla, egy fa, egy újság, egy laptop – jelenlétre ébrednek, és hívják az embereket, a fiktív szereplőket vagy az olvasókat, és nemcsak akkor, amikor e nem emberi entitások tényleges jelenléte veszélybe kerül. Az elszáradó fa-bolygó fantomvégtagjai a puszta hiányukban is ezt teszik, amikor létük már veszélybe került, vagy akár a múlté; ilyen a *legtöbb* dolog Emily St. John Mandel 2015-ös világvilágjáró-klasszikusában, a *Station Eleven*ben is, ahol a tégnap banális használati tárgyai már csak muzeális értéket őriznek.

A *fantomvégtag* többféleképpen is megjelenik Powers 2018-as *The Overstory* című regényében, amelynek hősei és hősnői tulajdonképpen fák: fenyők, gesztenyefák, tölgyek, mamutfenyők és sok más faj. Mindannyian, ahogyan az egyik karakter célzatosan nevezi őket, „jelenlétek”.²⁰ Ők csíráztatják, csatornázzák és alakítják az életet fajokon, élőhelyeken és tereken *keresztül* Észak-Amerikán belül és kívül, megalapozva és létrehozva egy olyan bolygórendszert, amely az emberi megfigyelő számára láthatóvá és élesen „valóságossá” válik, amint alkotói elkezdnek eltűnni. Veszélyeztetettségük, vagy ami még rosszabb, *jelen nem létük*, amint Powers utal rá, ellentmondásos módon veti őket a létezésbe, abba a *Lichtung*ba, amelybe az északnyugati fakitermelő vállalatok, az elburjánzó fej-

lesztések vagy a betegségek taszították őket. A heideggeri kifejezés itt némileg találó, mert a hipermegjelenés fenomenológiájára mutat rá, egy olyan jelenletre, amely a heideggerivel ellentétben fájdalmasan jelenvalóvá válik, mint egy hiányzó végtag, mind az emberek, mind a növények számára, amikor a fenséges fákat visszaélés-szerűen kivágják, és tágabb értelemben, amikor nem életforrásként, hanem az állítólagos emberi életminőség-javítás erőforrásként kezelik őket, mint a felhasználható *Zuhandenheit* (a feldolgozás és felhasználás számára adott kéznél lévőség) raktárának egyik tételét. Mint tudjuk, mindenféle természetes, mesterséges és hibrid rendszer ilyenformán szólal fel a megaláztatás ellen – és szólít meg minket a különböző világrendszeri válságok, hiányok és szerencsétlenségek nyelvén –, amikor a rendszerelemek szenvednek, amikor, mint ebben az esetben, a létezőket instrumentalizálják, fogyasztják, használják, elhasználják és más módon tárgyiasítják. A *The Overstory* is megismétli ezt a szimptomatikus, globális forgatókönyvet, és egyúttal magának a globálisnak a tipikus forgatókönyvét, amelyben a fákat kipusztítják, faanyagá alakítják, vagy akár újraültetik őket a hazai vagy tengerentúli kizsákmányolás céljából. De hirtelen olyan valóságot állítanak, amelyhez foghatót eddig még nem láttunk. Ön-maguk jelentőségét hirdetik, saját maguk és a bolygó élő és élettelen rendszerei számára egyaránt – vagy inkább minden rendszer számára, mely egyúttal élő is olyan módon, amelynek ontológiai tartományát az emberek csak most kezdik tudomásul venni –, lehetővé téve az olyan *antropológusok* számára, mint Eduardo Kohn az arról való beszédet, hogy „hogyan gondolkodnak az erdők”.²¹ Akár ellenállnak a tárgyiasításnak, az iparosításnak és az árucikké válásnak, akár elveszítik a harcot az ilyen fejlesztéspolitikai túlkapasokkal szemben, Powers fáit olyan gondolkodó és gondoskodó jelenlétet hoznak létre, s olyan biopolitikai rugalmasságot, a lét, a cselekvés és a gondolkodás olyan planetáris világrendszeri modalitását erősítik meg, amely ironikus módon felülmúlja az emberi környezetvédőkét, és leleplezi a heideggeri kijelentéseknek a nem emberi, „világszegény” létezőkkel szembeni antropocentrikus arroganciáját. A növények – nem csupán a pascali gondolkodó nádszál – világgazdag világa virágozik ki egy bolygóregényben, amely, mint kiderül, maga is úgy íródik, mint egy fa, hogy alkalomadtán „felülírja” a globálisat (mint Spivak álmában) vagy legalábbis annak egy bizonyos változatát.²² Ám nem létezne a *The Overstory*, és nem léteznének egész kontinenseket átívelő latouri élet- és kultúrhálózatok sem, ha nem lenne egy rizomatikus aljnövényzet, amely eseményeket hajt, cselekményszálakat növeszt, csomókba fűz, és évszázadokat, országokat és népeket keresztező és keresztbe-porzó narratív ágakat támaszt. Így, ahogy a főszereplők kapcsolatba lépnek egymással, az egymástól távol álló családfák váratlan, de gyümölcsöző közelségbe kerülnek, és minden egyes fiktív helyszín, bármilyen aprónak és szerénynek tűnik is első látásra, bolygószerű kereszteződéssé válik. A globális katasztrófák előtt, majd azok nyomán összeszedve saját darabjait, sebesülten és élénken, a bolygó felmutatja magát, kitarat jelenlétében.

A kicsi és a szerénynek tűnő, a jellegtelen és jelentéktelen, sőt a miniatűr láthatóvá teszi és koncentrálja, tömöríti és összehajtogatja a bolygó sokaságát és kiterjedését, amelynek során a planetáris irodalom kihívás elé állítja a planetáris kritikust, de utat is mutat neki, hogy az olvasás során megismerje, kicsomagolja saját olvasatát, amelyért aztán ki is állhat. Ebben a leíró „dekompresszióban” rejlik a visszaféjtés alapvető mechanikája. Orhan Pamuk 2002-es *Hó* című regényében mind a kihívás, mind az útmutatás, amelyet ez az intellektuális utazás

jelent, illetve igényel, szembetűnő a mű „távcsöves” epizódjában, ahol Ka, a főhős *Az emberiség és a csillagok* című versről beszél, amelyet társának megjegyzésére reagálva ír, mely szerint „szeretett kisvárosa [Kars] része lehet a világtörténelemnek”.²³ „Későbbi jegyzeteiben Ka ezt a verset a gyermekkorában látott kedvenc hollywoodi filmjeinek kezdőképeivel hozta összefüggésbe. Ezekben a filmekben a főcím és a stáblista után a kamera egészen távolról mutatta a komótosan forgó földgolyót, majd lassan közelíteni kezdett. Először csak egy ország látszott a magasból, s ez az ország Ka gyerekkora óta pergő, képzeletbeli filmjeiben természetesen mindig Törökország volt. Ahogy a kamera még közelebb ér, már kivehető a Márvány-tenger kékje, előtűnik a Fekete-tenger és a Boszporusz, aztán lassan kirajzolódik Isztambul városa, a Niřantatý negyed, ahol Ka a gyermekkorát töltötte, a Tetvikiye út közlekedési rendőre, a řair Nigâr utca, a háztetők és a fák (milyen jó őket látni a magasból!), a száradó ruhák, a Tamek-konzervek reklámja, a rozsdás ereszcatornák, a szurkos tűzfalak, s hamarosan látszik közöttük Ka ablaka is. Az ablakon át a kamera bejut a lakásba, s miután végigpásztazza a könyvekkel, bútorokkal és szőnyegekkel telezsúfolt, poros szobákat, a túlsó ablak előtti asztalnál ülő Kára közelít; épp egy papírra körmöl valamit, s most, hogy csak töltőtolla hegye látszik, amint leírja vele az utolsó szavakat, már el is tudjuk olvasni, mit ír: AMIKOR RÉSZESE LETTEM A KÖLTÉSZET VILÁGTÖRTÉNETÉNEK, A KÖVETKEZŐ CÍMEN LAKTAM: KA KÖLTŐ, řAIR NIGÂR UTCA 16/8, NIřANTAřI, ISZTAMBUL, TÖRÖKORSZÁG.)²⁴

Néha azonban e *teleszkópia* átfordul az ellenkezőjébe, vagy látszólag az ellenkezőjébe, a *mikroszkópiába*. Ekképp várnak Powersnél Észak-Amerika erdei egy lucfenyőmagban. Vagy ellenkezőleg, az egész föld teleszkópszerűen betekint a költő szobájába, mint Pamuknál. Akárhogy is, a bolygó világa a legintimebb, „helyi” vagy kulturálisan specifikus megtestesüléseiben tárul elénk. És így minél jobban belelátunk a mikrovilágba és annak geokulturális színskálájába – a különbözőségbe, a valóban vagy látszólagosan kaotikusba, az aszisztematikusba és önállóba, a töredékesbe, a diszkontinuusba, az elzártba és az elszigeteltbe –, annál inkább érzékeljük a világ makroegységeit, a bolygó hosszabb tereit és „mélyebb időit”, amelyekben a „mikro” topológiák és történetek részt vesznek. A mikro és a makro olyan több- és heterogén skálájú dialektikája érvényesül így, amely mind a széles planetáris világ-mint-világ, mind a kisebb világok ontológiai középpontjaként tételezi magát, amelyek világlása nélkül a nagyobb világ egyszerűen nem lenne. Bölcs dolog lenne tehát, és a mai elméleti kontextusban talán szükséges is, hogy kifejezetten ragaszkodjunk egy olyan bolygófogalomhoz, amelyet nem annyira – és semmiképpen sem kizárólagosan – a tágasság, a mindent meghaladó terjeszkedés és a világrendszeri kiterjedés ragadhat meg (ami csak különféle imperialista szorongásokat ébresztene újra), hanem a kis, korlátozott, marginális, különös, endemikus, szemcsés és vernakuláris egyfelől, és a tágabb, centripetális, integrált, disszeminált és ökumenikus másfelől, mint közös jelenlét és kölcsönös, elkerülhetetlen, de etikailag még kezelendő összefonódás. A planetáris kritikusnak kötelessége lenne ezt újra és újra megtenni, az „apollói” nagyszerűséggel szemben barátságatlan hangnemben, ellenben retorikailag inkább az egyedi, szinguláris és kulturálisan szemcsés dolgokhoz illő módon.

Kovács Péter Zoltán fordítása

1. A fenti kijelentés alátámasztására több korábbi cikkemben és könyvemben is sort kerítettem, ld. elsősorban Christian Moraru: *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*. University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 2015. (A továbbiakban Moraru 2015), és uő: 'World,' 'Globe,' 'Planet': *Comparative Literature, Planetary Studies, and Cultural Debt after the Global Turn*. In: *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*. (Ed. Ursula K. Heise, with Dudley Andrew, Alexander Beecroft, Jessica Berman, David Damrosch, Guillermina De Ferrari, César Domínguez, Barbara Harlow, and Eric Hayot.) Routledge, New York, 2017. 124–133.
2. Masao Miyoshi: *Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality*. *Comparative Literature* 2001. 4. sz. 283–297. (A továbbiakban Miyoshi 2001)
3. Ld. Spivak 1999-es, *Imperative to Re-imagine the Planet* c. cikkét, amely újra megjelent a következő kötet 19. fejezeteként: Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2011.; valamint uő.: *Death of a Discipline*. Columbia University Press, New York, 2003. (A továbbiakban Spivak 2003); Miyoshi 2001. 283–297. A földgolyó és a monde/mondialisation fogalmáról a francia filozófiában ld. többek között Christian Moraru: *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 2011. (A továbbiakban Moraru 2011.) 51–52.; Moraru 2015. 19–76.; Emily Apter: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso, London, UK – New York, 2013. 175–190.; Pheng Cheah: *What Is a World? On World Literature as World-Making Activity*. *Daedalus* 2008. 3. sz. 26–38.; uő.: *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press, Durham, NC – London, UK, 2016. (A továbbiakban Cheah 2016.)
4. A fordulatról ld. Amy J. Elias – Christian Moraru (eds.): *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Northwestern University Press, Evanston, IL, 2015.; valamint Moraru 2015.
5. A planetáris poétikát röviden már érintettem a következő kötetben: Moraru 2015. 63., 70–73., 75.
6. A „földgolyó” igen sikeresen pályázhatna a „hiperobjektum”-státuszra. Ez utóbbi definícióját ld.: Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2010. Morton számos példával is szolgál hiperobjektumokra, ld.: Uő.: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN – London, UK, 2013. (A továbbiakban Morton 2013)
7. Az érintkezésről, haptikusságról és Jean-Luc Nancyról ld. Jacques Derrida: *On Touching – Jean-Luc Nancy*. (Transl. Christine Irizarry). Stanford University Press, Stanford, CA, 2005.
8. A *sűrű* vagy *kései globalizációról* ld. (több más munkám mellett): Moraru 2011. 33–37.; Moraru 2015. 35–36. Cikkeiben és könyveiben David Held szintén leírta már e világválóságot.
9. Philip Leonard *Orbital Poetics* c. kötetéről szóló részletes recenziómat ld.: Christian Moraru: *Orbital Poetics: Literature, Theory, World by Philip Leonard*. *The Comparatist* 2020. október. 354–363.
10. Martin Heidegger: *The Question concerning Technology and Other Essays*. (Transl. and introd. William Lovitt). HarperCollins, New York, 2013. 135. (A továbbiakban Heidegger 2013)
11. Philip Leonard: *Literature After Globalization: Textuality, Technology, and the Nation-State*. Bloomsbury, London, 2013.
12. Heidegger 2013. 34.
13. Philip Leonard: *Orbital Poetics: Literature, Theory, World*. Bloomsbury, London, 2019. 53. (A továbbiakban Leonard 2019.)
14. Cheah 2016. 95–130.
15. Morton 2013. 7., 104.
16. Morton 2013. 37.
17. Don DeLillo: *The Names*. Vintage, New York, 1989. 297. (Fordítás: K. P. Z.)
18. Leonard 2019. 96.
19. A kortárs fikcióról mint a narratív geopolitikai apparátusról szóló elemzésemet ld.: Moraru 2015.
20. Richard Powers: *The Overstory*. W. W. Norton, New York, 2018. 160., 165., 172., 178., 211, 213.
21. Eduardo Kohn: *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, Berkeley, CA, 2013. 7.
22. Spivak 2003. 72–3.
23. Orhan Pamuk: *Hó*. (Ford. Nemes Krisztián) Helikon Kiadó, Bp., 2018. 405.
24. Uo. 406.

ANDREI TERIAN

MINDEN NEMZETI IRODALOM VALÓJÁBAN TRANZNACIONÁLIS

Beszélgetés a TRANSHIROL projektről



...a TRANSHIROL célja, hogy a román irodalmat ne úgy mutassa be, mint egy szigetet (jól körülhatárolt körvonalakkal, amely egyértelműen elszigetelődik az őt határoló és a környezetében lévő többi entitástól: víz, levegő, más szigetek stb.), hanem az útkereszteződés képzetéből indulnék ki.

■ A román irodalom transznacionális története (*TRANSHIROL*) a nagyszebeni Lucian Blaga Egyetem (koordinátor: Andrei Terian) nagyszabású ERC-Consolidator projektje. Mi a projekt fő célja? Milyen előnyei lehetnek egy ilyen jellegű kutatási programnak a romániai irodalom kutatása számára?

A projekt fő célja, hogy a végére egy olyan román irodalomtörténeti kézikönyv szülessen meg, amelyik megfelel az irodalomtudomány aktuális módszertani színvonalának, és összhangban áll a huszonegyedik századi olvasók érdeklődési körével és elvárásaival. Ez egyfelől azt jelenti, hogy fel kell hagynunk számos előítéllettel és attitűddel, mint amilyen például az impresszionizmus féltése, a nacionalista mítoszok, a (mikro)monografikus illúziók vagy a kanonizátori pozíció magától értetődősége, amelyeket a nyugati kritika évtizedekkel ezelőtt maga mögött hagyott. Másfelől azt is, hogy meg kell kérdőjeleznünk az olyan problematikus fogalmakat, mint a „nemzet”, a „kánon” vagy az „érték”. Mit is jelent tehát „a román irodalom transznacionális története”? Egy olyan történetet, amely nemcsak azt fogadja el, hogy minden náción természeténél fogva „internáció”, hanem azt is, hogy bármely úgynevezett nemzeti irodalom struktúrája tartalmaz más nemzetekhez köthető elemeket, valamint a nemzeteknél kiterjedtebb geopolitikai tömbök (régiónok, kontinensek, sarkalatos tájékozódási pontok, mint a Kelet, Európa vagy Dél) jellemző anyagait. Min-

den „nemzeti” irodalom valójában „transznacionális” – ez a feltevés képezi egy ilyen irodalomtörténeti elbeszélés gerincét.

Egy ilyen projekt legfőbb eredménye szándékaink szerint az lehetne, hogy a román irodalmat a lehető leghatékonyabban bevezessük a jelenkor nemzetközi irodalomtudományi eszmecseréinek körforgásába. Pontosabban, azt reméljük, hogy a román irodalom transznacionális története egyrészt alapvető információforrásként szolgál majd a Románián kívüli, a román irodalom iránt érdeklődő diákok és kutatók számára, másrészt módszertani referenciaként tekintenek rá más irodalmaknak szentelt hasonló irodalomtörténetek megírásakor. A román irodalom mindkét forgatókönyv megvalósulása esetén csak nyerhet általa, hiszen a figyelem középpontjába kerülhet akár a vizsgálódás tárgyaként, akár további kutatások kiindulópontjaként.

A projektnek legalább két előzménye van: a Critica de export című szerzői kötet (2013) és a Romanian Literature as World Literature című többszerzős kötet (2018). Milyen állomásokon keresztül vezetett az út a projekt megvalósulásáig, és milyen viszonyban áll majd az eredményeképp létrejövő könyv ezekkel az előzményekkel?

A TRANSHIROL valóban kapcsolódik – legalábbis szándékai szerint; a végén fog látszani, hogy megvalósításaiban is így lesz-e – az Ön által említett két kötethez. Igazából az *Exportkritika* utolsó fejezete, amelyben megkísértem rámutatni a román irodalomtörténet-írás hiányosságaira és anakronizmusaira, valamint javaslatot tenni ezek leküzdésére, biztosította azt a lendületet, amelyből aztán a TRANSHIROL-projekt kialakult. A 2013-as könyvemet, legalábbis bizonyos szempontból (például a román irodalom négyes korszakolása vagy a román irodalom fogalmának kiterjesztése), a jelenlegi projekt előképének tekinthetjük. A *Romanian Literature as World Literature*-t is, bár ebben az esetben kénytelen vagyok – már nem először – kijelenteni, hogy a Bloomsbury-kötet nem a román irodalom története volt, és ez soha nem is volt szándéka, hanem egy módszertani kísérlet a román irodalomolvasás konvencionális rutinjainak felülbírlására, esetleg felrázására. Szeretném azt hinni, hogy a kísérlet sikeres volt (legalábbis ezt állította a könyv szinte valamennyi kritikusa), és ezért a jelenlegi projektben nagyjából ugyanazt az olvasási stratégiát követjük majd, mint az *RLWL*-ben (természetesen a megfelelő kontextualizáló továbbalakításokkal).

A TRANSHIROL, valamint a nagyszebeni Lucian Blaga Egyetem más programjainak fontos munkatársa Christian Moraru professzor. Mi az ő szerepe ebben a projektben, és hogyan látja a transznacionalitás elméletalkotásának lehetőségét az általa bevezetett fogalmak – planetáris irodalmak, kozmodernizmus stb. – kontextusában?

Christian Moraru valószínűleg az a kritikus, aki a román irodalom kutatóinak legutóbbi két generációjára a legnagyobb hatást gyakorolta. Meggyőződésem, hogy amikor megírják majd az irodalomkritika elmúlt évtizedének történetét, az ő szerepét jelentőségének megfelelően fogják kiemelni. Természetesen ő nem feltétlenül „mentor” a szó hagyományos értelmében (amelyet Romániában többnyire a „spirituális mester” képzetével azonosítanak, akinek a személyisége hipnotikus vonzerőt gyakorol a tanítványokra, és azok kritikátlanul azonosulnak nézeteivel), hiszen Moraru maga is hozzájárult e kép romániai kritikában való lebontásához. Azonban sok velem egykorú és számos nálam fiatalabb kutató

számára Christian Moraru az intellektuális etika és munka mintaképe marad, aki nagyvonalú és türelmes, mindig nyitott az újdonságokra, és főként nem jellemző rá az idősebb generációk „mentorainak” mindig tanácsadásra kész arroganciája.

Ha szigorúan a TRANSHIROL-ra gondolok, Moraru professzor szerepe a tudományos munka egy bizonyos stílusának kialakításán túl (néhányunknak még mindig erőfeszítéseket kell tennünk ha alkalmazkodni próbálunk ehhez) az is, hogy a projekt megfelelő minőségi színvonalát biztosítsa. Természetesen végső soron minden egyes közreműködő egyénileg felelős azért, amit létrehoz. De Christian Moraru világszínvonalú szakmai tapasztalata szerintem a legjobb garancia arra, hogy nem esünk valamiféle anakronisztikus lokalizmus csapdájába. Ezen túlmenően úgy vélem, hogy az az elméleti reflexió, amelyet Moraru professzor úr az elmúlt két évtizedben kialakított közleményeiben, rendkívül hasznos lesz számunkra mind a kortárs kultúra jellegének újragondolásában (akár „kozmodernizmusnak”, „metamodernizmusnak”, „planetaritásnak” vagy – a *Theory in the „Post Era”* című kötetben (2021) bevezetett kifejezéssel – „poszt-futurizmusnak” nevezzük végül), mind a román irodalom korábbi korszakainak újraolvasásában.

Hogyan látja a legfontosabb irányokat, amelyek mentén egy transznacionális módszertan részt vehet a román irodalomtörténet megkonstruálásában? Melyek azok az elemek, amelyek nem szerepelnek vagy marginalizáltak a román irodalom korábbi, nemzeti paradigmát követő történeteiben?

Egy olyan metaforával élnék, amelyet máshol már használtam, de amelyről nehéz lemondanom: a TRANSHIROL célja, hogy a román irodalmat ne úgy mutassa be, mint egy szigetet (jól körülhatárolt körvonalakkal, amely egyértelműen elszigetelődik az őt határoló és a környezetében lévő többi entitástól: víz, levegő, más szigetek stb.), hanem az útkereszteződés képzetéből indulnék ki. Itt találkoznak más-más régiókból, országokból vagy akár kontinensekről érkező utak. Ez az ábrázolás semmiképpen sem csökkenti a román irodalom értékét. Csakhogy e nézet szerint az irodalom esetében nem annyira az „eredetiség” számít (amely legtöbbször egy illuzórikus „nemzeti sajátosság” formájában kodifikálódik), hanem az interszekcionalitás, azaz a különböző korszakokkal, kultúrákkal, nyelvekkel, vallásokkal, ideológiákkal, témákkal, motívumokkal, stílusokkal, műfajokkal stb. való kapcsolatok sokasága. A román irodalom tehát nem annyira az általa létrehozott egyediségek összessége miatt releváns (éppen ellenkezőleg, a román kivételesség mítoszát szeretnénk lerombolni), hanem azért, mert számai annyira összefonódnak más irodalmakkal, hogy az esetleges elfeledése vagy figyelmen kívül hagyása hatalmas rést hagyna a világirodalom szövevényében. Ezért irodalomtörténetünk célja, hogy integráljon egy sor olyan jelenséget és folyamatot, amelyeket a román kritikában még mindig uralkodó nacionalizmus elrejtett: a nem román nyelven írt irodalmi művek (beleértve az úgynevezett „kisebbségi irodalmakat”), a populáris irodalom (és általában a „Nagy Olvasatlan”, ahogy Margaret Cohen nevezte) jelentőségét a román irodalmi rendszer dinamikájában, a marginális hangok (vagy inkább a nemi, osztály- vagy faji alapon marginalizált hangok) diskurzusát, a fordításokat mint a nemzetközi és interkulturális csere eszközeit, a román irodalom recepcióját, sőt a románok reprezentációját más irodalmakban.

Általánosságban véve hogyan látja a „world literature studies” paradigmájának relevanciáját az összehasonlító irodalomtudomány területén? Ön szerint melyek a legfontosabb eredmények ezen a téren, és hogyan látja a román irodalom lehetőségeit ebből a szempontból?

Mindenekelőtt úgy gondolom, hogy a világirodalom-tudomány (WLS) nem csupán az összehasonlító irodalomtudomány (CompLit) egy részterülete, hanem egy új diszciplína, amely fel fogja váltani azt. Természetesen mindkét diszciplína / kutatási irány olyan kontextusokban vizsgálja az irodalmi jelenségeket, amelyek nem korlátozódnak egy adott nemzeti térre, de a CompLithez képest a WLS még tágasabb horizontúnak és módszertanilag naprakészebbnek tűnik számomra. Legalábbis kanonikus változatában a CompLitet a világirodalmi rendszer „centrális” irodalmihoz (főként a francia, angol és német irodalomhoz) tartozó két mű összehasonlítása jellemezte. Ezzel szemben a WLS nemcsak hogy lényegesen nyitott az úgynevezett „kis” vagy „periférikus” irodalmak felé, hanem messze túlmutat a CompLit binaritásain is, kiemelve mind a világirodalmi rendszer aszimmetriáit, mind az azt jellemző jelenségek, folyamatok és áramlatok összetettségét, a szerzők vagy művek egyszerű összehasonlításán túl.

Nehéz lenne azonban számomra, hogy a WLS elmúlt évtizedekben elért összes eredményét áttekintsem. Ha mégis össze kellene foglalnom a tudományág legfontosabb mutációit, akkor három kiemelkedő szerző hozzájárulására összpontosítanék, akik 2000 körül megreformálták és új legitimitást adtak neki: Franco Moretti a tudományos megközelítésmód feltámasztása révén, a kvantitatív megközelítéseknek köszönhetően; Pascale Casanova a politikai-ideológiai dimenzió újraaktiválása és a világirodalmi tér hatalmi viszonyok halmazaként való bemutatása révén; David Damrosch pedig a közvetítők (különösen a fordítások) szerepének kiemelése révén a világirodalom létrehozásában. Nyilvánvaló, hogy még ha a WLS-t erre a három szempontra redukálnánk is, a román irodalom előtt álló lehetőségek jelentősek: a kvantitatív kutatás szempontjából számos hasznos, de még feltáratlan eszköz áll rendelkezésünkre (elég, ha itt csak a román regény két lexikonát említjük); a román irodalom gazdag terepet kínál a perifériák közötti összehasonlításokhoz (kedvenc példám erre, hogy alig egy évvel azután, hogy Titu Maiorescu 1867-ben megjelentette híres *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* című művét, Juan León Mera ecuadori kritikus ugyanezt tette *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* című művében); a fordítások tanulmányozása pedig olyan terület, amely Romániában még mindig nem eléggé feltérképezett. De talán az igazi perspektívákat, amelyeket a WLS nyit a román irodalom előtt, a legjobban azokban a tanulmányokban látjuk, amelyeket a terület fiatal román kutatói publikáltak a közelmúltban: Mihaela Ursa, Radu Vancu, Andreea Mironescu, Alex. Goldiș, Mihai Iovănel, Doris Mironescu, Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan és Vlad Pojoga csupán néhány reprezentatív példának tűnik számomra ebben a tekintetben.

Kérdezett és a válaszokat fordította: Balázs Imre József

FÖLDES GYÖRGYI

VALAHA VOLT AVANTGÁRD NŐÍRÓK KÜLFÖLDÖN,

avagy Földes Jolán és Kádár(-Karr) Erzsébet
transznacionális érvényesülési stratégiái



...idegen nyelven publi-
kálva rendkívüli határo-
zottsággal igyekeztek
külföldi karriert is építeni
íróként, újságíróként,
filmszerzőként egyaránt,
végezetül pedig: mind-
ketten komoly nemzetkö-
zi irodalmi elismerésben
részesültek, egyikük egy
nagy regénypályázaton,
másikuk pedig megkapta
korának egyik fontos
nemzetközi irodalmi díját.

David Damrosch világirodalom-konceptiója¹ szerint a világirodalom történetét a világ irodalmi termelésének (kiadások, fordítások, recepció) dinamikája határozza meg, s benne az irodalmi rendszerek folyamatosan keverednek (nemzeti irodalom – világirodalom, lokális – transzlokális). Bár Damrosch különböző történelmi időkben keletkezett irodalmi művek együttes jelenlétéről beszél a világirodalom definiálásakor, ha egy adott időszak irodalmi termelésére vonatkoztatjuk világirodalom-meghatározását, az irodalmi termelés dinamikájának aspektusa akkor is releváns marad. A migránsok/emigránsok szövegei ebből a szempontból végképp külön halmazt képviselnek, nem tartoznak specifikusan a nemzeti irodalmakhoz, két (vagy több) kultúra közötti határterületről, két vagy több nyelv összejátszásából, hibriditásából beszélnek. Jelen tanulmányban azonban nem lesz szó identitáskérdésekről, hibriditásról és nomadizmusról (ezt már többször is megtettem Said,² Guattari és Deleuze³ és Bhabha⁴ elméleteire alapozva),⁵ hanem a transznacionális irodalom (s ezen belül is a modernséghez sorolható emigránsirodalom) egy másik, gyakorlatibb aspektusát vizsgálom meg, azokat az intézményes adásvételeket, csereaktusokat, paktumokat (szerződések és levelezések alapján), amelynek keretrendszerében egyáltalán a szerzők működni próbálnak, be akarnak lépni a világirodalom rendszerébe műveik külföldi,

idegen nyelvű kiadásai révén, illetve már célzottan is külföldi piacokra dolgozva.⁶

Mindennek illusztrációjaként két olyan írónőt hasonlítunk majd össze (Földes Jolán és Kádár Erzsébet / Elisabeth Karr), akik karrierjében számos közös vonás mutatkozik, mégis két, egymástól nagyon elütő stratégiát választottak a külföldi érvényesülésre (vagy bizonyos értelemben az választotta őket, a körülmények is diktálták az utat), ami aztán nagyon különböző eredményt is hozott. Feltehetően egybevévág az életútjukat tekintve származásuk (asszimiláns zsidó család), hogy fiatal lányként – majdnem gyerekként – mindketten verseket publikáltak a *Mában*, baloldali érzelműek voltak (noha nem azonos intenzitású elkötelezettséggel), a 20-as évek elejétől a II. világháború utáni időszakig nagyon sok időt töltöttek (részben kényszerűségből) Magyarországon kívül, ennek következtében idegen nyelven publikálva rendkívüli határozottsággal igyekeztek külföldi karriert is építeni íróként, újságíróként, filmszerzőként egyaránt, végezetül pedig: mindketten komoly nemzetközi irodalmi elismerésben részesültek, egyikük egy nagy regénypályázaton, másikuk pedig megkapta korának egyik fontos nemzetközi irodalmi díját.

Földes Jolán Kenderesen született,⁷ akárcsak Horthy Miklós, gyermekkorát Nyitrán majd Kassán töltötte, aztán a pesti Váci utcai gimnáziumba járt, ahol ő az önképzőkör elnöke (ekkoriban főként esszéket ír, s gimnazistaként készít interjúkat Babits Mihállyal a köznevelés megújításának témájában).⁸ Szülei korán öngyilkosok lettek, így már egyetemi éveitől is el kell tartania magát – ez fontos szempont lehet „anyagiassága” megértéséhez. A *Mában* 17 éves korában, azaz 1919 májusában és júniusában, két egymást követő számban szerepel verseikkel (vagyis nyilván egyszerre küldi be őket):⁹ ezek expresszionista hangoltságú vagy akár aktivista indíttatású költemények, melyek nagy önbizalommal intéznek felhívást a Munkásokhoz és a Költökhöz, a szerelem előtt álló fiatalokhoz (voltaképpen az Új Emberhez), és kijelöli nekik a követendő utat. Később viszont ezt a röpké beugrást hajlamos „elfelejteni”, *A halász macska uccája* sikere utáni nyilatkozataiban rendre kimarad ez az avantgárd epizód, például 1936-ban így jellemzi fiatalkori érdeklődését: „Számomra akkor nem létezett úgynevezett szépirodalom. Én csak egy irodalmat ismertem el, a tudományos irodalmat. Tudományos író akartam lenni, és valóban körülbelül négy év előttig nem is írtam irodalmi dolgot. Akkoriban esszékkel és tanulmányokkal szerepeltem az Önképzőkörben nagy sikerrel.”¹⁰ Bár lehet, hogy annyira marginális próbálkozás, szalmalángszerű lelkesedés eredménye volt ez egy gimnazista kislány életében, hogy majdnem húsz évvel később tényleg elfelejtkezett róla, de az is elképzelhető, hogy ez az elhallgatás tendenciózus volt: az akkoriban általa kialakított szemléletbe, szövegideálba az avantgárd jellegű szövegek nem férnek bele. Nyilatkozatai szerint ez idő tájt az „írói egyszerűséget”, a „fegyelmezett és mértéktartó eszközökkel” való alkotást tekinti követendő szempontoknak,¹¹ még hozzá angolszász minták alapján. 1936-ban az *Új könyvek könyve* körkérdésére válaszolva is ezt, az angolszász irányt jelöli meg, mint „ami döntően befolyásolta emberi és írói világképét”, s hivatkozik Shaw, Wells, Chesterton, Galsworthy könyveire, illetve a kevésbé ismert Webbre és Frazerre. „Nehezen definiálható” tanításukat e vonásokban összegzi: „egyszerűség, mértéktartás, önfegyelem, a világkép szélessége és elfogulatlansága, szociális felelősségérzet”.¹²

Előbb Bécsben, két évig Párizsban, a Sorbonne-ra járt egyetemre, ahol nyelvészetet tanult, s mellette a fonalgyárban dolgozott – ekkor egy avantgárd lap-

ban publikált tanulmányt. Majd Egyiptomban, a követségen dolgozott titkárnőként (egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét vagy a *Pádár János, titok* című kisregényt), ezt követően kis ideig Londonban maradt, és a harmincas évek elején tért vissza Budapestre. Tanulmányírással a húszas években is foglalkozott, többek között a *Századokba* írt szociológiai témákról,¹³ sőt még 1932-ben is ilyen témával lép fel egy Nyugat-szalomon a társszerzős *Munkakényszer és munkaritmus* című előadásával. (Ez a szociológiai érdeklődés majd *A halászó macska uccájában* is erősen érezhető lesz, amire nem igazán reagál a kritika, mert az nem férne bele a lektúr kategóriájába, egyedül a *Literatura* interjúkészítője fogalmaz úgy, hogy a regény műfaja voltaképpen szociobiográfia.) Budapesten kezdett ismét szépirodalommal foglalkozni, és 1932-ben a *Mária jól érett*-tel megnyerte a Pantheon könyvpályázatát. Ezután folyamatosan jelentkezett olyan regényekkel, színdarabokkal is, amelyek inkább a jól megírtságuknak és a könnyedségüknek köszönhetően bizonyultak sikeresnek, ráadásul az egyikből közülük, a *Férjhez megyekből* Gaál Béla alapvetően burleszk- vagy gagfilmet filmet rendezett (*Mai lányok*), amelynek, bár jó kritikákat kapott, aligha sikerült meggyőznie a magasirodalom híveit a szerző, Földes Jolán írói mélységeiről. (1937) Életművének e megélhetési, populáris szeletéhez tartozik fordítói tevékenysége is: 1932-től a Palladis Kiadó alkalmazásában mintegy száz regényt fordított (Wallace, Gardner, Agatha Christie, Rosman stb.) az úgynevezett Félpenegős és Egypengős sorozataiba, amellyel a kiadó egyéb kiadványai mellett kifejezetten a nívós angolszász lektúr kiadására állt rá, és külön irodalmi folyóiratot is jelentetett meg hozzá,¹⁴ amelyben a hangsúlyos reklámcélok mellett a nőírók, a világirodalom kérdéseit is felvetik. Földes Jolán pénzkereseti célból írói karrierje kezdetén is teljesen professzionálisan nyúl a művei terjesztéséhez is, már 1933-tól – amikor még alig vannak ilyen művei – szerződése van egy irodalmi ügynökkel, dr. Szalai Emillel, aki színpadai alkotásainak, filmforgatókönyveinek, rádió-előadásainak jogait intézi. 1932-től leszerződik a Pantheonnal, akinek opciós joga van regényei kiadására is (ezt aztán *A halászó macska uccája* esetében feloldják majd). A Pantheon él is majd ezzel a lehetőséggel, 1937-ben, a világirodalmi verseny megnyerése után a szerzőnő első regényét, a *Mária jól érett* jogait egyszerre két olasz kiadócégnek tudja eladni.¹⁵

Innen, a populáris regiszter felől is érthetővé válhat az avantgárd megjelenés elhallgatása: miként Krusovszky Dénes írja, a magaskultúra és a tömegművészet közötti szakadás éppen ezen időszakban következett be, s részben éppen az avantgárd visszahatása volt, amely az ún. magaskultúrát hozzáférhetlenné tette a tömegek számára, s ezzel – mintegy önmaga ellen is cselekedve – az átlagolvasó érdeklődését a könnyű műfaj felé terelte. Ennek következményeképp azok egyfelől tovább stigmatizálódtak, másrészt viszont jelentőségük, keresettségük is megnőtt – továbbá kialakult egy átmeneti rétege az irodalomnak a szorosan vett szépirodalom és a szórakoztató irodalom határsávján.¹⁶

Földes Jolán életművének egy másik fontos szelete a határnélküliség, nemzetköziség tematikáján alapul – gyakran az emigráció, máskor a nomadizmus keretei között. Hevesi András *A halászó macska uccájának* kritikájában az emigránstapasztalatot emeli ki, de az általa mondottak az írónő teljes életművét jellemezni látszanak: „leitmotivja, rögeszméje az emigráció, [...] minden az emigrációt suttogja, gügyögi és harsogja.”¹⁷ A regény egy kis szállodába és környékére különböző nációkból (magyar, orosz, litván, görög, spanyol, bolgár, finn) származó emigránsokat szorít be, az ő sorsukat követi végig több mint másfél évtizeden ke-

resztül – Földes Jolán saját világsikerét éppen ebben az európaiságban látta: „Abban, hogy benne az európai szellem diadalmaskodik. Egy család sorsán keresztül Európa tizenöt évét akartam levetíteni.”¹⁸ A középpontban egy háromgyermekes szücsmester családja áll, s főként a fiatalok (illetve a legnagyobb lány, a varrónő Annus) perspektíváján keresztül követjük az eseményeket. Innen a regény generációs jellege is, amely visszaül némileg a szerző határokön átívelő életvitelére is: „Ez a nemzedék megszületett és költözködött, ez a nemzedék megszületett és menekült. Az élet mindennapos változásai, amelyeket valaha sorsfordulatnak hívtak, már régen nem lepik meg. Nem örül történelmi szerepének, és nem szánakozik önmagán.”¹⁹ A könyv szociológiai tárgyú az emigráció egy más aspektusú vizsgálata szempontjából is: az 1920-as években a Magyarországról emigráló munkások zöme már nem Amerikába, hanem Franciaországba vándorolt ki, többnyire szabályos útlevéllel, munkaengedéllyel (1927-ben 50 000-en, 1928-ban már 80 000-en élnek itt). Bár a legtöbben a vasiparban és az autóiparban helyezkedtek el, a kisiparosok többségükben Párizsban valóban étteremben vagy szabóként, szücsmesterként, bórdíszművesként dolgoztak, a várakozások ellenére éppen csak kicsivel jobb körülmények között, mint Magyarországon.²⁰

A *halászó macska uccája* másfelől utazási vagy száműzetési Bildungsroman a főszereplő Anna felől nézve, s Földes Jolán néhány más könyvét is tekinthetjük ilyennek (a *Péter nem veszi el a fejét* című ifjúsági regény vagy a *Fej vagy írás* című, Egyiptomban játszódó, egy fiatal nő házassági kálváriáját elmesélő történet), ami nem meglepő abban a tekintetben, hogy a száműzetés gyakran szerepel az emberi tapasztalat egyik toposzaként is mint a kaland, a nevelődés, a felfedezés kerete. A nomadizmus mint életforma és mint identitáskérdés válik hangsúlyossá Földes Jolán cigányokat, a cigány életmódot kissé romantikusan bemutató szövegeiben, mint valamilyen állomás a személyiségfejlődés útján (*Golden Earrings (Arany fülbevaló)*, illetve *A friss füvet jó szagolni* című novellában (*Más világrész*). A *Moving Freely* (francia címe: *Exilés*) a londoni emigráció regénye, mely – ellentétben a párizsi regénnyel – nem a munkásokat helyezi középpontba, hanem az értelmiség, a művészvilág emigráns társadalmát mutatja be egy emigránsmozgalom (lásd: Szabad Magyar Mozgalom) működésén keresztül. A Berkovits Zoltánnal közösen írt *From Prague to New York. The Adventurous Stories of an Eternal Beggar*²¹ fiktív anekdotagyűjtemény egy Prágától Tel-Avivig, Bukaresttől New Yorkig, Budapesten, Brüsszelen, Genfen, Párizson keresztül utazó, az értelmiségi és művészvilágban ügyeskedő Schnorrerről, a nomádnak vagy a bolygó zsidónak egy alakváltozatáról. (Az emigránsregény – és az emigránsnovella is – egyébként bevett műfaj e korszak elején, lásd Remarque *A diadálív árnyékában*, Heinrich Mann *A vulkán*, Hevesi András *Párizsi eső*, Márai *Idegen emberek* című műveit.)

Lássuk azt a nevezetes pályázatot is!

A Pinker cég voltaképpen nem kiadó volt, hanem irodalmi ügynökség, amely egy idő után kettévált, amikor James B. Pinker – aki többek között James Joyce-t, Joseph Conradot, Henry Jamest és más vezető angol és amerikai szerzőket is képviselt – meghalt. A díjat így valójában e két fiókvállalat együtt, azaz a londoni James B. Pinker és Fia, illetve a New York-i Eric S. Pinker and Adrienne Morrison Inc. alapította.²² Ami a pályázat menetét illeti: 1935. május 2-án hirdették meg az Athenaeum tulajdonában lévő *Est-lapok*ban, a beküldési határidő 1936. április 30. volt, tehát egy év állt a pályázók rendelkezésére. Először egy

összefoglalót közlök (Földes Jolán korábbi magyarázata alapján) a jobb megértés kedvéért, a többi – ugyancsak fontos – részletet ezután: „A londoni Pinker kiadó nemzetközi pályázatot írt ki az első világháború utáni éveket tükröző regényre. A cég felkérésére nálunk az Athenaeum hirdette meg a versenyt. Vállalta a szerzők kéziratainak begyűjtését és elbírálását. Pontosan 208 pályamunka érkezett be. Babits Mihály lett a bírálóbizottság elnöke. A pesti döntés: Földes Jolán újságíró-író *A halászó macska uccájának* című regényének ítéltek az első helyet. Így került Londonba a kézirat. A nemzetközi verseny első díját, 4000 fontot, amely 80 000 pengős összegnek felelt meg, a magyar írónyerte. Az angol kiadó egy hét alatt hozta ki a kötetet.”²³ Az elbírálás úgy zajlott, hogy előzetesen Sárközi György és Nagy András átnézte a beérkező 208 pályázatot, s a legjobb kettőt köröztették a zsűriben.²⁴ Ahogy a jegyzőkönyvből kiderül, a magyar bizottság Herczeg Ferenc lakásán gyűlt össze, megjelentek: Herczeg Ferenc (elnök), a zsűri tagjaiként Gulácsy Irén, Csathó Kálmán, Földi Mihály, továbbá Babits Mihály képviselőként Sárközi György, aki „mint előadó” volt jelen, az Athenaeumot Erényi András kiadóvezető képviselte. (Kosztolányi Dezső súlyos betegsége, Zilahy Lajos pedig külföldi útja miatt hiányzott.)²⁵ A zsűri egybehangzó véleménye szerint „kiemelkedő mű” nem érkezett be a pályázatra, de a legjobb pályázatnak *A halászó macska uccáját* jelölték, a második helyezett Passuth László *Eurasiája* lett. Míg az első díjjal kitüntetett regényt úgy jellemezték, mint „nem nagy igényű” alkotást, amelynek azonban „meleghangú leírásai, tiszta irodalmi eszközei dicséretet érdemelnek”, a másodikként kiemelt művet kissé modorosnak ítélték meg, „érdekes cselekménnyel és környezetrajzzal”. Pinker vállalatla ugyanezt a versenyt tizenkét országban rendezte meg, s a döntések egyszerre futottak be a nemzetközi, öttagú bizottság tagjaihoz (Hugh Walpole, Anglia / Johan Bojer, Norvégia / Rudolf Binding, Németország / Gaston Rageot, Franciaország / Joseph Krutch, USA). A zsűri a műveket ideiglenes fordításban olvasta, ez némileg torzíthatta a szövegek megítélését – Földes Jolán szövegét ekkor Jacobi Erzsébet ültette át angolra. Nem egyhangú döntés született itt sem, Földes Jolánt pontverseny alapján hozták ki végül győztesként.²⁶

Már a pályázati kiírásban előre szerepelt, hogy a nyertes alkotást tizenhárom országban adják majd ki, továbbá a Warner Bros. cég jogot kap a megfilmesítésre (a még szélesebb körű érdeklődés miatt azonban ennél is több szerződést kötöttek aztán, jiddisül és eszperantóul is volt igény a könyvre).²⁷ A Pinkerrel szerződésben álló körben olyan híres kiadók is szerepeltek, mint az Albin Michel vagy az Oxford University Press, egyébként leszerződött az Athenaeummal koppenhágai, stockholmi, varsói, oslói, hágai, londoni, New York-i, helsingøri, luxemburgi, prágai, zágrábi, lisszaboni, bukaresti kiadó, illetve egy olasz is. Ebből következően a Nobel-díjnál is nagyobb összeget (gondoljunk bele, hogyan aránylott ez a 80 000 pengő a híres filmslágerben megénekelte havi 200 pengő fixhez képest) csupán előlegnek szánták a különböző kiadások százalékos honoráriuma előtt, amihez a Warner a megfilmesítés jogáért legkevesebb 15 000, legfeljebb 25 000 dollárt ígért. A film ennek ellenére nem készült el, holott a Pinker számára – a különböző országokból származó kiadóktól származó bevételek mellett – nyilván főként ez a filmszerződés termelte volna a profitot. Egyébként az ügynökség 1944-ben tönkrement, a két Pinker fiú már nem volt képes az apa sikerét továbbvinni – bár talán nem e pályázat miatt. A francia nyelvű szerződésverzióból megtudhatjuk, hogy a kiírásban szereplő összes kiadó köteles volt ajánlatot tenni továbbá a nyertes további két regényére.²⁸ Az egyik egyébként ez

esetben nem is regény lett, hanem a *Más világrész* című elbeszéléskötet, amelyet az Athenaeummal kötött szerződése alapján létrejövő terjesztésen kívül még egy cég futtatott, a MidEuropean Literary Service, amelynek Budapesten kívül az egész világon még nyolc világvárosban volt irodája.²⁹ *A halászó macska...* díszkiadásban is megjelent, nagy formátumban, kemény papíron, egy flamand grafikus fametszeteivel.

A jobboldali kritika – olykor enyhe zsidózás mellett – egyértelműen kozmopolita lektúrnek, s paradox módon eseménytelen, unalmas *kalandregénynek* könyveli el a regényt,³⁰ míg a baloldali sajtó a kommunista emigránsok jelenlétét és a politikai állásfoglalást hiányolja belőle. Földes Jolán baloldali érzelmű ugyan, de nem pártpolitikai alapon (a szociológiai érdeklődés is innen származott nyilván, de talán az is, hogy egy gazdasági bevándorló munkáscsalád kitörési lehetőségei vannak a regény fókuszában), aki bár szót ejt a korabeli magyar emigráció három rétegéről (politikai, gazdasági, „kalandorok”), egyet emel ki közülük, mondván, alig volt érintkezés e csoportok között (igaz, egyéb származású kommunista szereplők, mint a Barabás család barátai, bemutatásra kerülnek). Komlós Aladár – aki amúgy közeli barátja, s kritikája is elég méltányos – szintén hiányolja a magyar kommunista emigráns szereplőt, annak jellemző szempontjait, mondván, Földes Jolán csak külföldieknek nézi el ezt a „politikai tévelygést”.³¹ A magyarországi rossz sajtónak egyértelműen motíválója volt az irigység is, amelynek megnyilvánulásai szinte az összes recenzióban érezhetők. Jellemző volt Karinthy viselkedése is, aki az írónt szintén megalázta egy vendégségben, egy pesti irodalmi szalonban egy játék ürügyén hangosan sorolva neki, hogy ő a helyében melyik nyomorgó írónak mennyeit adna a pályadíjból.³² Kétségtelen, hogy ráolvasták Földes Jolánra, s magára a regényre is, munkásságának másik, tisztán populáris szegmensét is, pedig a helyzet ennyire nem egyszerű. Ez a megítélés a recepcióban igen sokáig tartotta magát (illetve ez okozta az évtizedekre szóló feledést), nem is jelent meg a könyv Magyarországon 1989-ig, illetve 2006-ig. A regényt Hegedűs Géza kezdte el rehabilitálni,³³ míg aztán az új kiadásokkal a szöveg egy olyan átmeneti regisztersávba helyeződött át lektúr és széppróza között, amely esztétikai szempontból is magasabbra helyeződik. Krusovszky Dénes szerint „mind témájának érdekessége, mind a szöveg megformáltsága alapján kora ponyvaregényeinek színvonala felett áll, olyan sajátos csoportba tartozik, ahová rajta kívül Zilahy Lajos vagy Herczeg Ferenc sikerültebb írásai”.³⁴ Dalos György pedig a magyar urbánus irodalom azon részében helyezi el, amelyet Szerb Antal és – prózaíróként – Márai Sándor vagy Zsolt Béla fémjeléz: „Van azonban a helyszínrajzból adódóan egy európaibb minősége, tágasabb világlátása, mint amazokénak.”³⁵

A külföldi sikernek köszönhetően – bár kicsit az itthoni erős ellenszenv elől menekülve is – Földes Jolán nagy európai körutat tesz, majd a negyvenes évek elején második férjével, az újságíró Kelemen Kálmánnal a nácizmus elől Londonba emigrál.³⁶ Fél évet Indiában tölt, ahonnan úti leveleket küld a *Züricher Zeitungba*. Angliában nagyrészt regényeket ír Yolanda Clarent, Yolanda Földes néven, általában angolul – ezeket többnyire más nyelvekre is lefordítják.

A háború alatt a Szabad Magyar Mozgalmat (Friends of Free Hungary) vezető ötös bizottság tagja, akik magyarokat – mérnököket, technikusokat – juttatnak be az angol hadseregbe, illetve a háború alatt igyekeznek propagandájukkal azt a képet erősíteni, hogy a nácibarát Magyarország mellett létezik egy „másik”, emberibb Magyarország is. (A háború vége után pedig a Magyar Segélybizottság-

nak dolgozik.)³⁷ A háború lezárása után ezt írja Komlós Aladárnak: „Három regényem jelent meg a háború alatt, a negyedik most van nyomdában. Ezzel kapcsolatban igen kellemes dolog történt: ugyan a könyv csak ősszel fog kijönni, de a Paramount filmvállalat 90 napos opciót vett rá, elég csinos áron. [...] először fordulna elő, hogy Hollywood megfilmesíti valami dolgomat. Nem csodálom, hogy eddig nem tették, mert nem hiszem, hogy a regényeim nagyon alkalmasok filmre; inkább azon csodálkozom, hogy most ebbe beleharaptak. A három régi regény közül mindegyiknek kitűnő sajtója volt (lekopogni, az angol kritika mindig jól bánt velem), de számottevő anyagi sikere csak az utolsónak volt. Sajnos ez se tudta kifutni a formáját, mert a papírhiány miatt bizonyos példányszámnál többet semmilyen könyvből nem hoznak ki; kiadóm bánatosan mondta, hogy még vagy tizenötezer példányt el tudott volna adni.”³⁸

Ennek megfelelően *Golden Earrings* című regénye Amerikában 1946-ban 700 000 példányban kel el, Hollywoodban film készül belőle Marlene Dietrich és Ray Milland főszereplésével, bár Földes Jolán nem szereti ezt az adaptációt. Életének utolsó tizenhárom évében nem ír többet (kivéve egy tárcanovellát az *Irodalmi Újságba*, szintén emigránsokról, azok nyelvvesztéséről).

Történetünk másik hősnője, aki inkább a nemzetközi baloldali mozgalom berkein belül igyekszik érvényesülni, Kádár Erzsébet (Elisabeth Karr, Kádár-Karr Erzsébet, 1898–1960), aki nem azonos a *Nyugatban* publikáló Kádár Erzsébet novellaíróval. Az iparirajz-iskolát kezdi el, majd beiratkozik az orvosi egyetemre, de ott csak egy évet teljesít. Baloldali elkötelezettségű már kamaszkorától kezdve, 15 évesen Marx-kört alakít, 1918-tól tagja a Magyar Kommunista Pártnak, a Tanácsköztársaság alatt ifjú munkás szervező a Közoktatási Népbiztosságon.³⁹ A *Mában* több ízben publikál verseket (későbbi férjével, Székely Jánossal együtt csatlakozik a laphoz). A lapban 1918–1919-ben jelennek meg költeményei, de van köztük 1916-os keltezésű is. Alapszituációjuk gyakran – aktivista szellemben – a jobba tevés gesztusa. Többnyire vitalitást tükröznek az életenergia kitöréséről, az ebből másoknak is adni tudás képességéről szólnak (*Levegőre!*), vagy ez a vitalitás olyan mozgásként jelentkezik, amely a tájat is formálni képes (*Nézd*). Más költeményei (*Versék 1–2.*), mintha az agorafóbia legyőzését ábrázolnák, vagy egy ünnepi pillanat megélését (*Eső után*). Máshol szinte vizualizálja a dinamikát, az erőkihasználást, vagy fordítva, mintha egy avantgárd (feltehetőleg absztrakt) festményt tenne át szövegiségbe (*Mi volt ez?*).⁴⁰ Fiatalkorától szilárd politikai véleménye a *Mában* szinte egyáltalán nem hagyott nyomot, lírája inkább az elvont aktivizmushoz-expresszionizmushoz köthető. *Ma*-korszaka után is egy jó ideig nagyrészt az avantgárd versnyelvet használja, később könnyen követhető, világosan megfogalmazott költeményeket írt lényegesen klasszikusabb formában. Az ő avantgárd kötődése tehát egyértelműbb Földes Jolánénál, s lényegesen eredetibb, kiforrottabb ilyen jellegű szövegeket is alkot – még ha későbbi, önéletrajzi ihletésű regényében, a *Gyönyörű őszben* (eredeti címe: *Alles ist umgekehrt*) akkori ideológiai-poétikai meggyőződése folytán ő is jelentékteleníti ezt a csatlakozást. A fikció szerint ugyanis a főszereplőre mintha maga a Kassák-szerű figura oktrojálná rá az avantgárd formát, és ő maga sem lenne biztos abban, hogy nem a szakadár Szabadulás 1918-csoportban lenne-e inkább helye.⁴¹

Férjét követve 1922-ben Németországba emigrál. Kis ideig még magyarul ír, s lírát, később átvált a német nyelvre és a prózára. Berlinben a Prometheus Filmgesellschaft és az Ufa (Universum Film), továbbá a német kommunista párt

részére készít antimilitarista filmeket. Férje, akivel aztán csak 1929-ig él együtt, s 1938-ban elválnak, John Pen művésznéven ugyanekkor komoly filmes karriert épít magának, Berlinben forgatókönyvíró és rendező, ő írja az egyik első hangosfilmet Európában (*Melodie des Herzens, Vasárnap délután* 1929), olyan filmcsillagokkal dolgozik együtt, mint Marlene Dietrich vagy Emil Jannings. 1929-ben különköltözik a feleségétől, 1938-ban elveszi Bársony Erzszi színésznőt, és kiköltözik az Egyesült Államokba, ahol 1940-ben az *Arise, my Love* című film forgatókönyvéért Oscar-díjat kap. Visszatérve Kádár Erzsébetre, azt nem tudni, hogy ő mennyire vett részt szellemíróként férje munkájában, bár a *Népszava* párizsi interjúja szerint az Ufának készült forgatókönyvek egy részét közösen írták Székely Jánossal. Az ötvenes évek Magyarországon leadott hivatalos munkaönletrajzában⁴² már inkább a német kommunista párt részére forgatott antimilitarista filmek szcenárióit említi, illetve rendezéseit; ezentúl pedig a párt lapjánál, a *Rote Fahnen*-nél, illetve a *Welt am Abend*-nél munkatárs, továbbá az antifasiszta egység kultúrpolitikai revüjénél, az *Illustrierte Neue Welt* szerkesztőjeként dolgozik. Fogarasi Béla egy későbbi igazolásából kiderül, 1931 és 1933 között együtt dolgoztak a „Kommunisták Németországi Pártjában a párt írócsoportjában és egyáltalán, írói vonalon”.⁴³

Hitler uralomra jutásakor Kádár-Karr Erzsébet vizsgálati fogságba kerül, majd Franciaországba költözik, Párizsban lesz újságíró, ahol továbbra is németül alkot, főként prózát, továbbá drámát és forgatókönyvet (cikkei viszont többnyire franciául jelennek meg). Újságíróként szélsőbaloldali fórumok számára dolgozik (*Inprekorr, Rundschau*). Ezekről annyit érdemes tudni, hogy az előbbi a Kommunista Internacionálé Végrehajtó Bizottságának folyóirata, kezdetben Berlinben működött, de eddigre, a 30-as évekre a sajtóintézkedések miatt már áttette a székhelyét Párizsba. A szerkesztőség élén Alpári Gyula állt, vele dolgozott a hajdan ugyancsak maista Komját Aladár és Komját (Róna vagy Réti) Irén, a képszerkesztő Aranyossi Pál – rajtuk kívül az állandó munkatársak osztrák, francia, angol, spanyol és csehszlovák újságírók voltak. Párizsban készítették a francia és spanyol kiadást, a németet *Rundschau* néven Svájcban, az angol változat Londonban, a cseh Prágában, a svéd Stockholmban jelent meg. Ezek a verziók valójában nagyjából azonos tartalommal jöttek ki, vagyis a derivátumok inkább csak fordítások voltak, néhány lokális érdekű szöveggel kiegészítve.

Kádár-Karr Erzsébet szerepel ugyanakkor Henri Barbusse *Monde* című, valóban nívós szerzőket (Rolland, Gide, H. Mann) tömörítő, ugyancsak kommunista lapjában is, ahol főként a náci rendszerről és benne a kisközösségek elnyomortásáról ír szociológiai, feminista, családpolitikai aspektusból.⁴⁴ (Itt érdemes megjegyezni, hogy Barbusse körül jelentős nemzetközi network működött az időszakban, s a neves író kapcsolatban állt számos magyar emigránssal: Barta Lajossal, Laczkó Andrással, Bölöni Györggyel, utóbbi éppen a *Monde*-nél dolgozott. A *Monde* létrehozott egy magyar könyvkiadói részleget is, amely Bölöni György, Aranyossi Pál és egy ideig Károlyi Mihály közreműködésével baloldali szépirodalmi műveket kezdett kiadni,⁴⁵ s amely talán később megoldás lehetett volna Kádár-Karr Erzsébet regénypublikálási problémáira, csakhogy Barbusse 1935-ben meghalt, ezen vállalkozásai pedig megszűntek.)

Kádár-Karr Erzsébet főműve (Elisabeth Karr szerzői néven) egy németül megírt, önéletrajzi jellegű regény, az *Alles ist umgekehrt* (*Minden másképpen van*), amely egy polgári környezetben felnövő lány gyermek- és kamaszkorát beszéli el egyébként valóban értékelhető esztétikai minőségben: baloldali mozgalmak-

hoz való kapcsolódását, irodalmi munkásságának kezdetét egészen az őszirózsás forradalomig. (Vagyis ő – Földes Jolánnal ellentétben – egy magyar történeti témát dolgoz fel, mindvégig magyar közegben, még ha a mozgalmi háttér némileg internacionálisabbá is teszi a könyvet.) A könyv egyszerre tekinthető Bildungsromannak és családregénynek, noha korrajzként is remekül működik minden vonalassága ellenére.⁴⁶

Az író ezzel a regényével megkapja a párizsi SDS által kiírt, emigráns német (!) íróknak járó Heine-díjat 1937-ben, amiért többek között Döblin és Brecht is személyesen, a lakásán gratulál neki.⁴⁷ Az SDS-t (Der Schutzverband Deutscher Schriftsteller, kb. 'A Német Írók Védegylete') mint írószakszervezetet eredetileg Németországban alapították 1908-ban, de amikor Hitler hatalomra jutása után az Arbeitsgemeinschaft Nationaler Schriftsteller / Nemzeti Írók Szövetsége 1933. március 11-én bekebelezte, illetve a szervezet július 31-én a csatlakozott a Reichsverband Deutscher Schriftstellerhez, az ezzel a fejleménnyel elégedetlen – amúgy is száműzetésbe kényszerült – írók Párizsban hasonló névvel új szakszervezetet hoztak létre. Az elnök Rudolf Leonhard, a főtitkár Alfred Kantorowicz volt. Nagyon szűkös anyagi lehetőségekkel rendelkeztek (főleg mert a menekült írók nagy része még az amúgy alacsony összegű tagdíjat sem volt képes kifizetni), így a menekült német írók kellő mértékű segítése minden jó szándékuk ellenére kevésbé volt biztosított, inkább vitafórumokat rendeztek. Az SDS által alapított, a fiatal antifasiszta irodalmi tehetségek támogatására létrehozott irodalmi díj már a nevével is a zsidó származású és hosszan emigrációba kényszerült Heine öröksége mellett kötelezte el magát, és első alkalommal, 1937. május 10-én, a berlini könyvvetés évfordulóján ítelték oda. Először 1936. évi teljesítményéért, *Die Fischmanns* című regényéért adták át Henry William Katznak, az 1937-es év győztese Elisabeth Karr volt, őt követte a következő esztendőben Henryk Keisch. A zsűri mellett Anna Seghers, Bruno Frank, Hans Sahl és Hans Marchwitza, valamint Rudolf Leonhard olvasta el a nagyszámú kéziratot. Hivatalosan a megtiszteltetéshez pénzjutalom és a díjazott munkájának közvételé is társult volna, mivel azonban az általuk felkért amszterdami Allert de Lange kiadó nem vállalt teljes körű kötelezettséget a nyertes pályaművek megjelenítésére, csak az első győztes regényét tudták kiadni.⁴⁸

Kádár-Karr Erzsébet egy leveléből kiderül, hogy a regényt – természetesen lehet, hogy mint családregényt, azaz csak műfaji szempontból, s nem esztétikai minőségére vonatkozóan – Thomas Mann *Buddenbrook-házához* és Tolsztoj *Háború és békéjéhez* hasonlították.⁴⁹ Erről a díjról azonban itthon csak a *Népszava* emlékezik meg egy interjú erejéig, egyébként teljesen észrevétlen marad.

Kádár Erzsébet nagyon határozottan próbálta reklámozni írásait a legnevesebb külföldi szerzők körében, igaz, ő nem irodalmi ügynökségek segítségével, hanem egyénileg, postai úton – ez kevésbé bizonyult sikeresnek, regényének díja ellenére sem tudott kiadót találni. A PIM-ben őrzik például André Gide egy 1935-ös levelét, amelyben a francia író arról értesíti, hogy egy kéziratát továbbküldte Heinrich Mannak.⁵⁰ Feuchtwangernél is próbálkozott a mű népszerűsítésével.⁵¹ Egyetlen külföldi eredménye, hogy Aragon és Romain Rolland *Commune* című folyóirata – amely a francia kommunista párthoz közel álló AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires/Forradalmár írók és Művészek Egyesületének) az orgánuma – részleteket közöl a regényből (természetesen franciára fordítva). Magyar kiadásra is számított a díj elnyerésekor, s különös módon nem egy könyvkiadót keres meg e célból, hanem a *Korunkat*,

tehát egy baloldali, kolozsvári, minden bizonnyal szándékosan határon túli (noha nemzetközi érdekeltségű) lap szerkesztőségét, ahol több megértést, s talán segítséget remél (bár leveléből kiderül, hogy eredetileg egy másik folyóiratot, a *Szép Szót* kereste meg, űk ajánlották neki a *Korunkat*). Sejteti, azért kellene gyorsan dönteni a magyar fordításról, mert már készül leszerződni az összes jogokra németül – aztán mindebből semmi nem jön létre. A másik, ami még e levélből kiderül, hogy már terjeszteni való kézirattal is szűkösen lehetett ellátva, ezért azt nem is küldte el azonnal, ami, így, látatlanul a díj ellenére is nehézkessé tehetette az ajánlattételt.⁵² Természetesen felveti a *Korunknak* egy időközbeni folyóiratközlés lehetőségét is,⁵³ amely aztán meg is valósult a lapban *A találomány* címen.⁵⁴

Regényét 1937-ben beadta egy másik pályázatra is amelyet az American Guild for German Freedom⁵⁵ írt ki – ezt a Németországból menekült művészek és értelmiségiek segélyezésére és kiadószerzésére szolgáló szervezetet a publicista Zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg herceg alapította, és a Deutsche Akademie im Exil részeként működött, Thomas Mann volt az európai tagozati elnöke, a központja pedig New Yorkban volt található. A szervezet informálisan csatlakozó tagjai között volt Heinrich Mann, Franz Werfel, Ernst Toller, Sigmund Freud, Hannah Arendt, Fritz Lang, Otto Klemperer, Paul Hindemith, Alfred Polgar és Siegfried Kracauer is, s díjkiírásuk mellett egy filmtámogatási rendszer és egy kiadó felállítását is tervezték. Bár Kádár-Karr Erzsébetnek vissza kellett vonnia a pályázatát, amikor megnyerte a Heinrich Heine-díjat (párhuzamosan a kettőre nem lehetett pályázni), nem vesztett sokat, ugyanis a nagy presztízsű és jelentős pénzdíjat (előbb 2500, majd 5365 dollárt) ígérő pályázat végül bedőlt: a vele szerződésben álló könyvkiadó, a Little, Brown & Co az amerikai olvasóközönség igényeire hivatkozva hosszas viták után sem adta ki a zsűri (Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Alfred Neumann, Rudolf Olden, Bruno Frank) által választott, de ismeretlenek számító Anton Bender könyvét, s a támogatását is töredékére nyírálta⁵⁶ – nyilván Kádár-Karr Erzsébet is így járt volna, ha megnyeri. Ez a történet abból a szempontból is figyelemfelkeltő, mert megmutatja: az amerikai piac és a korabeli európai (német, ezen belül is antifasiszta német) elvárások meglehetősen inkompatibilisak voltak, főleg, mert az előzőbe kommerciális, a másodikba politikai szempontok is keveredtek az esztétikaiak mellé; illetve egyáltalán, hogy mennyi esélye volt a német nyelvű emigráns irodalomnak a korszakban külföldön. Kádár-Karr Erzsébet egyébként később is levelezett a szervezettel segély ügyében.

1940-ben Kádár-Karr Erzsébet férjhez megy a pozsonyi Pável Bondyhoz. Hitler párizsi bevonulása után áttelepül Angliába. Striker Judit Bondyról ezt írja: „gépészmérnök, a brit hadsereg kötelékében tevékenykedő Cseh Légio tagjaként veszi ki részét a háborús cselekményekből, a hadsereg egészségügyi szolgálata mellett műszaki feladatokat lát el. Ebből adódóan a család a szigetországban többször is költözködik a háborús évek során. Elisabeth Karr ez idő alatt gyermeke nevelése mellett tevékenykedik a magyar és a német emigránsok társadalmi köreibben.”⁵⁷ Politikai érdeklődése ekkor sem változott: ott volt például Holbornban a Marx Memorial Libraryben tartott konferencián, amelynek a címe New Democratic Hungary volt, és amelyen Károlyi Mihály elnökölt. 1948-ban tér vissza Magyarországra, ahol viszont megbízható káderként fontos pozíciókat kap, a Magyar Külügyminisztérium sajtóosztályán alkalmazzák, később filmgyári lektor. 1958-ban, húszéves késéssel jelenik meg a díjnyertes regény Magyaror-

szágon *Gyönyörű ősz* címmel – életében ez az egyetlen kiadott könyve, illetve fia, Thomas Bondy (Bondy Tamás) jelentette meg nemrégiben magánkiadásban összegyűjtött írásait, verseit, néhány fontosabb dokumentumát.⁵⁸

Itt látnunk kell, hogy ez egy teljesen más életpálya, mint Földes Joláné, sem a filmkészítésnek ez a módja, a propagandafilmeké, sem a mozgalmi keretek között végzett, kifejezetten újságírói munka nem kedvez az individuális karrierépítésnek. Ha valóban dolgozott a férjével is, ennek a munkának – mint az oly sokszor előfordul hasonló családi-patriarchális felosztásban – egyszerűen nem maradt nyoma, a nemzetközi illegális kommunista mozgalomban pedig nehezen lehetett művészként-íróként nevet szerezni. Az olyan fórumok, mint az *Inprekorr* vagy a *Rundschau* többnyire nem is szerzői neves írásokat, hanem tudósításokat közölnek, még ha nem teljesen objektív tényleírások, hanem véleménycikkek is olykor ezek, mozgósítás is a céljuk. A *Commune* és a *Monde* másképp működött, azok fő profilja tényleg az irodalom, írói teljesítményekkel dúcolták alá a politikai propagandát. Könyvkiadás tekintetében végképp nem volt esélye, mint látjuk, külföldön a baloldali emigráns német íróknak minden szervezkedés ellenére sem volt tényleges könyvpiaci lehetőségekkel is rendelkező networkja (még az anyanyelvűeknek sem).

A fentiek alapján azt láthatjuk, hogy Földes Jolán karriermenedzselése egyértelműbben transznacionális szemléleten alapul, egy professzionális nemzetközi és szigorúan üzleti alapon szerveződő kiadói, fordítói és ügynökségi hálózatba kerül bele (nagyraeszt tudatosan, bár a véletlen is erősen a kezére játszott). Külföldön komoly sikereket arat, magyarországi recepciója viszont lényegesen halványabb, csak az utóbbi évek irodalomtörténet-írása rehabilitálta többé-kevésbé életművének egyetlenegy, bár kétségkívül legfontosabb darabját. Kádár Erzsébet (Elisabeth Karr) viszont egy nagyon sajátos – bár a korszakban ugyancsak igen jellemző – utat választ magának, kommunista emigráns értelmiségiként próbál baloldali közegben érvényesülni, vagyis ugyan internacionális irodalomszemlélettel bír, de nem kommerciális alapon működő rendszerbe szeretne belépni: íróként – úgy tűnik – ezzel a stratégiával neki kevésbé sikerült külföldön integrálódnia, miközben távolléte miatt kiszorult a magyar irodalomból is.

■ JEGYZETEK

1. David Damrosch: *What is World Literature?* (Translation/Transnation) Princeton University Press, Princeton, 2003.
2. Edward W. Said: *Reflections on exile*. In: *Uő: Reflections on exile and other essays*. Mass. Harvard University Press, Cambridge, 2000. 137–149.
3. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mille plateaux 2., Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 1980.
4. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Routledge, London?New York, 1994.
5. Pl. Földes Györgyi: *Corpus alienum*. Helikon 2013/3. 163–210., illetve in: *Uő: Test-szöveg-test. Testprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*. Kalligram, Bp., 2018. 86–147.; *Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiség, Földes Jolán és Ágota Kristóf*. Helikon 2016/3. 445–454. illetve in: *Test-szöveg-test*, 263–274.; *Transznacionális női terek. Eva Almassy*. Híd 2017/6. 46–56., illetve in: *Test-szöveg-test*, 275–284.
6. A transznacionális irodalomtudomány perspektíváinak összefoglalását illetően lásd Jablonczay Tímea: *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*. Helikon 2015/2. 137–156.
7. Földes Jolán életrajzi adatait lásd: *Új Magyar Irodalmi Lexikon* II kötet. Főszerk. Markó László. Magyar Könyvklub, Bp., 2002. 765. PIM Névtér, <https://resolver.pim.hu/auth/PIM54838>; Jablonczay Tímea: *A szöveg mint az anya teste. Mária jól érett*. Literatura 2009/2. 218–235.; Bolemant Lilla: *Női hangok. Berde Mária, Földes Jolán, Szenes Piroksa és Zilahy Lajos regényei*. Phoenix Library, 2016. 178–179.; Fülöp Margit: *Négyszemközt Földes Jolánnal*. Literatura 1936/11. 307–308.
8. 1919 februárjában *A Mi Szavunk* című diáklapba készített Földes Jolán Babitscsal interjút. Kornstein Gábor: *„Szellemileg zárt terület volt eddig az iskola.» Babits Mihály interjúja egy hajdani diáklapban.* Köznevelés, 1977/11. 7.
9. Földes Jolán: *Költők!* Ma 1919/5. 99.; *Munka*. Ma 1919/5. 98.; *Szerelem, jövő*. Ma 1919/6.. 135.; *Új háborút*. Ma 1919/6. 135.

10. Fülöp Margit: i. m.
 11. Uo.
 12. *Új könyvek könyve. 173 író, művész, tudós vallomása olvasmányairól.* Szerk. Kóhalmi Béla Gergely, Bp., 1937. Földes Jolán levele az *Új könyvek könyve* kérdésére válaszolva, 1936. nov. 5. (OSZK)
 13. Földes Jolán: *Társadalmi rétegződés és intelligencia.* (Pitrim A. Sorokin cikke a *Revue Internationale de Sociologie*ban). Századunk 1928/223–224.; *A világ mai képe.* (H. G. Wells: *The Way the World is going.*). Századunk 1928/418.
 14. Más fordítói között szerepelt pl. Kosáryné Réz Lola, Zigány Árpád, G. Beke Margit stb.
 15. OSZK kéziratári anyag. Földes Jolán szerződéseit lásd: Fond 3/274 (Athenaeum), Fond 6/162 (Dante Kiadó).
 16. Krusovszky Dénes: *Néhány érv a felejtés ellen. Földes Jolán: A halászó macska uccája.* Élet és Irodalom 2006/33. 28.
 17. Hevesi András: *A halászó macska uccája. Földes Jolán regénye.* Nyugat 1936. I. 459–460
 18. Ezenkívül morális megfontolások is vezették, még ha szerencsére a regény nem is sikerült didaktikusra: „Hiszen bizonyos, írta már monumentálisabb regényeket, költőibbeket, de az én írásomban a jóság, emberség és megértés diadalát látom. [...] a jó regény, aminek az elolvasása után az ember jobb lesz.”
 19. Földes Jolán: *A halászó macska uccája.* 108.
 20. Az Országos Levéltár Adatai alapján (persze mozgalmi narratívában) erről lásd Komját Irén: *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934–1944.* Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1973. 16–17.
 21. Zoltan Berkovits-Yolanda Földes: *From Prague to New York. The Adventurous Stories of An Eternal Beggar.* Pea Editions, Geneva, é. n.
 22. Lásd francia nyelvű kiírás: „Ce concours a été institué et sera administré Par les agents littéraires James B. Pinker et Son, de Londres et Eric S. Pinker et Drienne Morrison Inc. de New York.” OSZK, Fond 3/274 (Athenaeum).
 23. Ritter Aladár: *A halászó macska uccája.* Mai Nap 1989. október 24. 19.
 24. A pályázat végeredményének kihirdetése: *Pinker-féle világpályázat: Eldőlt az Athenaeum nemzetközi rejtvénypályázata. Földes Jolán A halászó macska uccája című munkája vesz részt 14 nemzet legjobbainak versengésében.* Az Est 1936. július. 5. 3.
 25. Lásd jegyzőkönyv. OSZK Kéziratár, Fond 3/274 (Athenaeum).
 26. *Pinker-féle világpályázat: Eldőlt az Athenaeum nemzetközi rejtvénypályázata. Földes Jolán A halászó macska uccája című munkája vesz részt 14 nemzet legjobbainak versengésében.* Az Est 1936. július. 5. 3.; Magyarország 1936. október 17. 38.
 27. Szerződéslista, OSZK: „Doktor Katona Pál londoni útja alkalmából az alábbi szerződéseket vette át az ügyben...” Fond 3/274 (Athenaeum)
 28. Francia nyelvű kiírás, OSZK, Fond 3/274 (Athenaeum).
 29. Budapest (1 iroda, V. ker. Dorottya utca), Amszterdam (2 iroda), Berlin (3), Hollywood (1), London (23, köztük a James B. Pinker és Fia), Milánó (3), New York (5), Párizs (7), Stockholm (1), Bécs (1). OSZK, Fond 3/274.
 30. Pl. Keményfy János: *Egy nemzetközi regénypályázat magyar nyertese. Különnyomat a Budapesti Szemle 1937. évi februári fizetéből.*
 31. Komlós Aladár: *Földes Jolán: A Halászó Macska Uccája.* Szép Szó 1936/9.183.
 32. Erre Karinthy Frigyes fia, Karinthy Ferenc később így emlékezett vissza (mentségül hozzátéve, hogy apja akkoriban lehagolt, ideges volt Kosztolányi súlyos betegsége miatt –): „Ezüstflitteres kisestélyiben ült ott, ezüst táskával, sovány arcán, keskeny ajkán vastagon festék. Apám nem fért a bőrébe: a mások oly sziporkázó mókamester egész delután Földes Jolánt piszkálta. – Játsszuk azt, mondta -, hogy például én nyertem a díjat, és mit csinálnék vele. – Játsszuk – felelte az írónő sápadtan. A többiek dermedten hallgattak, de apám ki-mélet nélkül folytatta. – Hát jó. Adnék ezret a nyomorgó Nagy Lajosnak, ezret a nyomorgó Somlyó Zoltánnak, ezret a nyomorgó József Attilának – és így tovább, végig a teljes nyomorlistán. A társaság megfagyott. Földes Jolán korán távozott.” (Karinthy Ferenc: *Zöld tinta.* Új Írás 1985/11. 32.)
 33. „Jelentékeny, jó szemű és érzékeny szívű realista írója volt a két világháború közti nehéz életű emberek létezésének.” Hegedűs Géza: *Utószó.* In: Földes Jolán: *A halászó macska uccája.* Pallas, Bp., 1989. 195–204.
 34. Halász Péter: *Körmendi Ferenc és Földes Jolán.* Népszabadság 2006. április 21. 12.
 35. Dalos György: *Úti olvasmány.* Mozgó Világ 2016/ 6. 93–96.
 36. Első férje Pollák Antal István magánhivatalnok, 1924–1929.
 37. Gallai Ágnes: *Tizenhat éves lányok kedvenc Írónője.* Haladás 1948/6. 2.
 38. Földes Jolán levele Komlós Aladárnak, 1945. jún. 30. PIM, V. 4139/44.
 39. A szerzőnő dossziéját irataival, hivatalos munkaéletrajzával és kéziratáival fia, Bondy Tamás / Thomas Bondy állította össze. PIM, <https://resolver.pim.hu/auth/PIM60116> [2020. 01. 24.]; PIM, V. 4737/52.
 40. Kádár Erzsébet: *Versék I–III.*, Ma 1918/ 2. 26; *Mi volt ez?*, Ma 1918/5. 56; *Eső után, Merésre perülőben, Úgy nem kell*, Ma 1918/10. 116; *Levegőre!* (R. Gy.-nek), Ma 1919/2. 26; *Nézd!*, Ma 1919/4. 63.
 41. „Margit versei éppen megjelentek, furcsa egyenlőtlen sorokba tördelve, egyes szavak hiányoztak is. – Csupa felesleges kötőszó! Csupa tradíció! – magyarázta a költővezér. – Csak azért használja, mert valaha úgy tanították, ugye?
 – A forradalom dinamikus erőinek – hirdette –, melyeket az egyetemes ember magában hord, külön, szuverén nyelvben kell teljesülniök! – Margit félnéken kérdezte:
 – S ha az olvasó nem érti?
 – Az az ó baja! – kiáltotta valaki mögöttük. [...]

Ezentúl gyakrabban járt fel, de csak igen lassan tájékozódott. Hallotta, hogy páran kiváltak, és kiadták verseiket. Mikor egyszer a kiváltak után érdeklődött, furcsa csend támadt körülötte. Vajon nem *amazokhoz* tartozott-e ő is? Inkább sejtette, mint tudta, hogy világnézeti kérdések választották el egymástól a két csoportot.” Kádár Karr Erzsébet: *Gyönyörű ősz.* Magvető, Bp., 1958. 227–228.

42. PIM, V. 4737/52.

43. Kádár Erzsébet illegális pártmunkáját igazoló iratok 1949. augusztus – Bp., 1957. július 9., PIM V/4737/40/1–4.
44. Elisabeth Karr: *La famille en Allemagne*. Monde 1934. dec. 31., 5.; *La femme démontable*. Monde 1935. május 2. 10.; *L'hypocrisie des familles-usines*. Monde 1935. július 25. 10.
45. Komját Irén: *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934–1944*. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1973, 72–73. A Rundschau távirati iroda és az *Inprekorr* nevű újság korábbi (berlini) időszakáról és összeolvadásáról Komját Irén *Az idők sodrában* című önéletrajzában ír. Komját Irén: *Az idők sodrában*. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1964, 54.
46. Elisabeth Karr: *L'Invention*. Commune 1939/7. 345–360.
47. *Látogatás Kádár-Karr Erzsébetnél, a Heine-díjas magyar származású német írónál. Párizs, 1938. dec., A Népszava tudósítójától*. Népszava 1938. dec. 8. 6.
48. Bettina Giersberg: *Der Schutzverband Deutscher Schriftsteller (SDS) in Paris*. In: Uő: *Die Arbeit des Schriftstellers Rudolf Leonhard im französischen Exil 1933 bis 1945*. TU, Berlin, 2005. <https://kueko-berlin.de/2019/08/15/der-schutzverband-deutscher-schriftsteller-sds-in-paris/>
49. Kádár Erzsébet a *Korunk* szerkesztőségének, 1938. nov. 24., PIM V.4737/5.
50. André Gide, 1935. márc. 7., PIM V. 4737/8.
51. Feuchtwanger Kádár Erzsébetnek, 1938. márc. 7., PIM V.4737/5. Az író mentegetődzik, hogy még nem tudta elolvasni a kéziratot.
52. Kádár Erzsébet a *Korunk* szerkesztőségének, 1938. november 24. PIM V.4737/5.
53. A levélben utal arra, hogy esetleg a *Nouvelle Revue Française*-ben és az *Europe*-ban is részletek jelennek meg majd a könyvből. Az *NRF*-ben egészen biztosan nem történt ez meg, de én az *Europe*-nak a BnF-ben kisé hiányosan digitalizált számaiban sem találtam, elképzelhető, hogy végül nem fogadták el, csak előzetes ígéretet kapott rá. A *Commune* – mint említettük – viszont közölt részletet, nagyjából ugyanazt, mint a *Korunk*, csak természetesen franciául.
54. Karr Erzsébet: *A találmány*. *Korunk* 1939/2. 142–146.
55. Kádár-Karr Erzsébet hagyatéka, PIM, V. 4737/1.
56. A pályázat lefolyásáról lásd: Andreas Stuhlmann: *Das Literarische Preisausschreiben der American Guild for German Cultural Freedom 1937–1940*. In: *The Many Face of Germany. Transformations in the Study of German Culture and History Festschrift for Frank Trommler*. Ed. John A. McCarthy, Walter Grünzweig, and Thomas Koebner. Berghahn Books, New York–Oxford, 2004. 122–132.
57. Striker Judit: *Egy elfeledett magyar írónő*. *Ezredvég* 2020/3. 133–135.
58. Elisabeth Karr – Kádár Karr Erzsébet (vagy fordítva?): *Versek, írások, rajzok, dokumentumok*. Szerk. Thomas Bondy. Magánkiadás, Bp., 2016.



SZÁVAI DOROTTYA

A SZERELEM SIVATAGA

Pilinszky és a világirodalom

■ „C'est un idéal pauvre, un idéal peu élevé, de n'écrire que pour une seule nation: quant à l'esprit philosophique, il lui répugne de respecter de pareilles bornes. Il ne saurait faire halte près d'un fragment – et la nation, même la plus importante, est-elle plus qu'un fragment?”¹ – tanulmányom mottójául ezt a francia nyelvű Schiller-idézetet választottam, mely az *Acta Comparationis Litterarum Universalium* első számának egyik mottójaként szerepelt, és magyarul így hangzik: „Egyetlen nemzetnek írni szegényes, kevésbé magasztos ideál: a filozofikus elme megveti az efféle korlátokat. Nem tudna megállni egy töredék mellett, a nemzet pedig, még a legjelentősebb nemzet is, több-e mint töredék?”

Az alábbiakban a Pilinszky-mű (költészet és publicisztika) világirodalmi beágyazottságáról szeretnék beszélni, illetve Pilinszky János és a Pilinszky-mű integratív, kultúraközvetítő szerepéről, melyet mindeddig alighanem csak részlegesen dolgozott fel a recepció. Fordított távlatból nézve, arról, hogy a 20. századi magyar irodalom e kiemelkedő életműve lényegét tekintve európai léptékű, világirodalmi beágyazottságú, interkulturális, transznacionális életmű. Hogy nem is lehet érdemben másképp megközelíteni. A recepcióban ez a horizont markánsan a 90-es évektől van jelen: akkoriban leginkább Szegegy-Maszák Mihály, Tolcsvai Nagy Gábor, illetve jómagam Pilinszky-olvasataiban.



Van-e Pilinszkynek sajátosan közép-európai művészeti kánonja?

Esetleg európai művészeti és irodalmi kánonjának sajátosan közép-európai jellege?

Javaslatom szerint Pilinszky életműve olvasható a *transznacionális* (összehasonlító) *irodalomtudomány* horizontjában vagy Spivak terminológiája szerint a *transznacionális kultúratudomány* távlatában.

1

■ Van-e Pilinszkynek sajátosan közép-európai művészeti kánonja? Esetleg európai művészeti és irodalmi kánonjának sajátosan közép-európai jellege? „Pilinszky sokkal inkább benne élt nemcsak a közép-európai, de az európai típusú művészet diskurzusában, mint magyar kortársai jó része”² – írja Tolcsvai Nagy Gábor. Vajon a 20. századi magyar és európai líra e kiemelkedő életművének vannak-e speciálisan közép-európai gyökerei, s ha vannak, ezek hogyan viszonyulnak az európai vagy szűkebben nyugat-európai gyökerekhez?

Ami feltűnő: a közép-(kelet-)európai, illetve nyugati irodalmi minták/kánonok sokirányú mozgása, mely a Pilinszky-életműben egyértelműen nyomon követhető. Más szóval, hogy a költő (kelet-)közép-európai mintái többnyire erős európai (azaz nemcsak közép-kelet-európai) szűrőkön keresztül közvetítődnek, illetve megfordítva: a „nyugati” olvasmányok mintája nemegyszer a „keleti” / kelet-európai / közép-kelet-európai kulturális médiumokon keresztül válik Pilinszky számára hozzáférhetővé, illetve költészetébe-szemléletmódjába integrálhatóvá. Például Camus Dosztojevszkijen keresztül, Simone Weil részben az őt a franciák számára a Gallimard kiadónál felfedező Camus-n keresztül.

Más szóval: a Pilinszky-mű világirodalmi integráltságát, pozícióját, jelentőségét próbálom vázlatosan körülírni (odaértve a legújabb világirodalom-konceptiókat is – Damrosch, Casanova, Moretti³), illetve költészetének intenzíven világirodalom-integráló jellegét.

Tanulmányom címéül épp ezért választottam *A szerelem sivatagát*. Ez a verscím ugyanis tökéletesen érzékelteti e líra esszenciálisan és magától értetődően világirodalmi beágyazottságát: a 20. századi francia regény címének átvételét ugyanis nem jelzi semmiféle paratextus, Mauriac neve nem szerepel, a nevezetes katolikus lélektani regény cselekményére egyetlen homályos utalás sincs a versben. Pilinszky az olvasóra bízta, hogy megtalálja a vers világirodalmi/transznacionális kötődését. Vagyis nem érzi szükségét a kapcsolat-kapcsolódás jelzésének, s e költészet európai kultúrába ágyazottsága valóban épp ennyire természetes. Hogy még az sem fontos, az olvasó effektíve tud-e a francia irodalom e modern klasszikusára való utalásról, vagy sem, mert a mély és evidens beágyazottság akkor is ott van.

Pilinszky egyetlen Közép-Kelet-Európa-esszéje *A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében*, mely eredetileg egy, a Sorbonne-on tartott 1972-es előadás volt. Az írás ugyan nyugati és keleti kultúra közötti látszólagos bináris oppozícióra épít, de valójában már címében is transzkulturális jellegről tanúskodik, azaz a Nyugat-Közép-Kelet-Európa modell lebontásáról/meghaladásáról. Ahogy az is beszédes, hogy a címben a közép-európai helyett csak a kelet-európai kifejezés szerepel. Ebben alighanem a vasfüggöny előtti korszak ideológiai kényszerreflexei, a hatalmi diskurzus is közrejátszhatott. Ám ennél is jóval lényegesebbnek látom a koncepcionális okokat, melyek a költő esztétikájából, művészetontológiájából közvetlenül fakadnak, s melyeknek így szükségszerűen a Kelet-Nyugat-oppozícióra kell építeniük.

A költő kezdetektől folyamatosnak mondható Dosztojevszkij-olvasatát az életműben előrehaladva ugyancsak egyre inkább meghatározzák bizonyos európai diskurzusok, főképp a 60-es évek elementáris felfedezéseitől kezdve: gondolkodás itt elsősorban a Camus- és a Simone Weil-revelációra – utóbbi egyben az általam idézett írás, azaz Pilinszky Kelet-(Közép)-Európa konstrukciójának kiindulópontja is: „Simone Weil gondolatvilágának fényében.” Az *Egy lírikus naplójából* egyik, 1971-es változatában ezt olvashatjuk: „ha kelet és nyugat írói közt valóban termékeny találkozót kellene rendezni, ez csupán egyetlen író, Dosztojevszkij égíszé alatt történhetne”.⁴ Itt is ugyanaz a perspektíva: a Nyugat–Kelet kulturális transzfer, és a „nagy” művészet Nyugat–Kelet-tengelyen túlmutató mediális szerepe kerül a középpontba. Pilinszky tehát láthatólag tudatosan keresi az érintkezési pontokat Európa keleti és nyugati régiói között, sőt kontaminálja is azokat: kultúraértelmezése, esztétikai elgondolásai és költői praxisa ennyiben is fedésben vannak egymással.

Pilinszkyt tehát talán nem feltétlenül vagy nemcsak az Európáról és annak régióiról mint kulturális konstrukcióról való gondolkodás vezette ezekre a következtetésekre, hanem leginkább saját művészetontológiája, a 70-es években kiteljesedő esztétikája és az azokhoz kötődő poétikai törekvései, valamint a költői szerepre vonatkozó elgondolásai.

2

■ Ha meg kellene nevezni olyan (20. századi) magyar költőt, aki rendkívüli érzékenységet tanúsít mindenfajta minoritás, marginalitás, periférikusság iránt, Pilinszky János neve egész biztosan elsők közt jutna eszünkbe.

Miközben ennek végiggondolása során az egyik első (önmagában felületes) következtetés, amire juthatunk, az, hogy Pilinszky kvázi érzéketlen a minoritás mint regionalitás kérdése, az ún. határon túli, regionális vagy minor irodalmak iránt, legjobb esetben is keveset beszél róluk. Magyarán: a minor vagy regionális kultúrák kérdése nem áll érdeklődésének fókuszában. Ezt a kérdést úgy tudnám előzetesen is árnyalni, hogy Pilinszkyról nehéz beszélni a minor-maior bipolaris kategóriákban. Költészetétől és egész látásmódjától, ahol „Minden(e) olyan óriás, mindene oly parányi” s „a leghitványabb féreg kimúlása ugyanaz, mint a napfölkelte” – ugyanis idegen ez a fajta, kétoztatáságon alapuló modell. Annál közelebb áll hozzá mindenfajta *pluralitás*, a kulturális pluralitáson innen és túl.

De még egyet csavarnék a mondottakon: nyilvánvaló, hogy Pilinszky minden költői törekvése és gondolkodói gesztusa abba az irányba mutat, hogy a minort, a periférikust helyezze előtérbe a szó többféle értelmében is.

Pilinszkyknél talán azért sincs a szó geokulturális vagy regionális értelmében vett minoritás-étosz, mert az ő művészi látásmódjában nincs vagy alig van bármiféle nosztalgia. Ha csak nem metafizikai természetű. A hiányok-hiányalakzatok költészete Pilinszky esetében se nem nosztalgikus, se nem elégikus. Vagy legfeljebb erős megszorításokkal az.

De némileg korrigálnom kell magam. Van ti. egy kivételes Pilinszky-írás. A költő ugyanis publikált egy esszét a vajdasági *Híd* folyóiratról, melyben az *Új Symposion*ról is beszél, s túlpontossággal írja le a regionális magyar irodalom és a hazai magyar irodalom és irodalomszemlélet különbségeit – méghozzá világ-irodalmi távlatban, valamint a korabeli jugoszláviai magyar irodalmi élet prog-

resszivitását a magyarországihoz mérten. „Európához és a magyarsághoz, s az európai és a magyar kultúrához is nekik egy kicsit más a látószögük, mint a miénk – ami rendkívül kedvező lehetne egy plasztikusabb és realisabb közös szemléletmód kialakításához.” Majd „a magyar irodalom [...] természetes decentralizálódása”-ról beszél a jugoszláviai magyar irodalom kapcsán. Sokatmondó, hogy a cikk végén Franz Kafka és Gustav Janouch – a *Híd*-ban közölt – beszélgetéséből idéz: „esszéirodalmuk – érintkezésben az európai és jugoszláv esszéivel – máris rendkívüli magaslattal ért el. Végül meglepő az az odaadás és hozzáértés, amellyel a mai magyar irodalmat értékeli és propagálják.”⁵

A kicsi, a parányi, a gyermek(i) stb. kifejezések, tudjuk, annál többször fordulnak elő a publicisztikában. Az Auschwitz kifejezésről nem is beszélve. Auschwitz: az ad absurdum vitt minoritás, az európai civilizáció metafizikai botrányba torkolló, totális minoritása. Ha innen nézzük, a Pilinszky-mű a par excellence minoritáskereső poétika és minoritás-poétika.

Auschwitznak, az „évszázad betűjelének”, a minoritás monstros elpusztításának metafizikai botránya nemcsak poétikájának, később evangéliumi esztétikájának, művészetontológiájának, de Pilinszky egész létszemléletének, ontológiájának az alapzata lesz. Auschwitz kollektív traumája, mely – Kertésszel szólva – fekete Napként vetül kultúránkra, betűjel lesz, amit a költő egy életen keresztül olvas.

Az áldozatnak „Mindene olyan óriás, mindene oly parányi”. A metafizikai botrány elszennvedője, az abszolút kisebbségben lévő személy parányisága, végtelen kicsisége, a „semmiben mutáló” minoritás a KZ-vers terében végtelen, mérhetetlen nagysággá növekszik. Méghozzá a tanúságtétel, „A némán, némán is reánk vallasz” gesztusa által – mely, tudvalevő, Pilinszky művészet- és költészetfelfogásának, ill. poétikájának bázisa. Tanúságtétel mindazokról, akik minoritásban vannak: lágeráldozatokról, ártatlanul szenvedőkről, prostituáltokról, bűnözőkről – a szenvedés, a kifosztottság és nyomorúság legkülönfélébb formáinak áldozatairól – mely elvezet ahhoz, amit a költő „új mezítelenségi fok”-nak nevez.

Sőt a Pilinszky-oeuvre ontológiai alapja is egy merőben minor pozícióra épül: a versek beszédhelyzete meghatározóan – az ontikus távolságra épülő – teremtényi beszédhelyzet, alapstruktúrájuk a végtelenül kicsi kreatúra és a végtelenül nagy transzcendens kontrasztján alapul.

Tudjuk, Pilinszky saját költői nyelvének geneziséét a Bébi nevű nagynénjétől tanult dadogásban, lefokozott verbalításban jelöli ki. Leccsupasztott, végsőkig redukált líranyelve a nyelvi, retorikai minoritás nyelve, a *Harmadnapontól* kezdődően teljességgel az *alárendelt nyelve*.

A Pilinszky-vers szinte mindig az alárendelt nyelven szól tehát. Versnyelve egy elementáris és feloldhatatlan idegenségtapasztalathoz képződik meg. Ahogy a Deleuze–Guattari-szerzőpáros a Pilinszkyével mélyen rokon Kafka-mű kapcsán fejti: itt is a nyelv sivatagba vezetése történik meg újra és újra.

Igen fontos szempontunkból, hogy Pilinszky nyelvhez való viszonya nem nyelvkritikai természetű: „Én vagyok kevés a nyelvhez”⁶ – mondja. „Kisebbségben vagyok a nyelvvel szemben. Ahogy a teremtéssel is.”⁷ Vagyis a Pilinszky-vers nyelvi szituációja és ontológiai alaphelyzete egy töről fakad. Legalapvetőbb beszédhelyzete a minoritás nyelvi és ontológiai pozíciójából épül fel.

Pilinszky második világháborús élménye és KZ-költészete par excellence közép-európai jelenség. Ha Pilinszky minoritásfelfogását a Közép-Európa-gondolat

felől próbáljuk leírni, akkor valami olyasmit láthatunk, hogy Közép-Kelet-Európa a költő számára sajátos módon nem a minoritás tere. Ellenkezőleg: mint-hogy nála régióink az ikongondolathoz társul, leginkább valamiféle precivilizatorikusnak vagy prehumánnak mondható térséget jelöl a Közép-Kelet-Európa, Pilinszky szavával a Kelet-Európa-képzet. S elsődlegesen imaginárius, még pontosabban imagológiai teret, egyfajta diszkurzív konstrukciót. Kevésbé geokulturális, s legkevésbé sem geopolitikai teret.

Különösen érdekes az a paradoxon, hogy a Kelet-Európa-esszé kifejezett kulturális hierarchiát állít fel a Kelet–Nyugat-tengely mentén Kelet-Európa (azaz Közép-Kelet Európa) javára, miközben Pilinszky utazásai nagy részét Nyugaton tette (az idő tájt szokatlanul hosszúakat, több hónapos nyugat-európai körutakkal), és szó sincs arról, hogy költészetének kulturális és irodalmi ihletforrásai csupán e „keleti” hagyományhoz volnának köthetők, ellenkezőleg.

A Pilinszkyt érő legfőbb kulturális inspirációk, szellemi találkozások tehát leginkább a nyugat-európai utakhoz kötődtek.⁸ Itt emelném ki Lorand Gaspart, Pilinszky francia fordítóját, aki különösen fontos kérdésvetésem szempontjából (a két életmű sokrétű és intenzív transznacionális, transzkulturális cserefolyamatairól többször írtam már magyarul és franciául is, most csak utalni tudok rá): Pilinszkynek az erdélyi születésű, magyar anyanyelvű, ám francia nyelven író költővel, azaz nyelváltó szerzővel (a magyar költészet talán egyetlen két-nyelvű fordítójával, aki azt vallja, hogy költői anyanyelve a francia) – a fordítás terét messze meghaladó – dialógusa a hibrid kulturális identitás, a többnyelvű tér, a heterotópia, a kulturális heterogenitás, az identitásteremtő határátlépések, az ellenséges nyelv, az anyanyelv identifikálhatatlanságának, a saját és az idegen közöttiségnek kiemelkedően fontos példája a magyar irodalom, ill. fordítás-irodalom történetében.

E ponton szeretném felidézni Georg Steiner koncepcióját, mely Leonard Forster 1970-es könyvére támaszkodik,⁹ s melynek megjelenésétől a többnyelvűséget mint par excellence komparatizisztikai problémakört tartjuk számon. Forster a többnyelvű költészettel foglalkozik, nagyon izgalmas elgondolásokkal Rilke francia nyelvű költeményeiről. Erre a könyvre szokás visszavezetni a plurilingvisztikus és pluricentrikus szemlélet eminens jelenlétét a nemzetközi összehasonlító irodalomtudományi kutatásokban, azt, amit a Brassai–Meltzl-páros poliglottizmusnak nevezett. Forster szerint a többnyelvűség folyamatosan jelen lévő történeti hagyomány, amely az irodalmi modernt és a premodernt is meghatározta.¹⁰

Hozzá kell tennem, hogy azok a jelentős korabeli alkotók, akik a Pilinszky-életmű kulturális közvetítését végezték, leginkább fordítóként (esetleg szerkesztőként, mint Gara László) többségükben „nyugatiak” voltak, csak a legfontosabbakra utalva: Ted Hughes, Pierre Emmanuel, Gabriel Marcel vagy Lorand Gaspar. Sőt azok az alkotók, illetve művészek, akiket Pilinszky közvetített, nemegyszer kanonizált, sőt integrált a magyar irodalmi köztudatba – gondolok itt elsősorban olyan alkotókra, akik a hazai kánonban akkor alig vagy egyáltalán nem voltak jelen, minoritásban voltak, és korabeli hazai felfedezésük szenzációszámba ment – szintén jelentős arányban voltak „nyugatiak”, esetleg amerikaiak (Camus, Beckett, Simone Weil, Robert Wilson, Sheryl Sutton stb.). Pilinszkynek elévülhetetlen érdemei voltak a nyugati kultúra magyarországi közvetítőjeként.

Még tágabb kontextusba helyezve a kérdést: rendkívül fontos, hogy Pilinszky lényegében nem is *eurocentrikus* és *nem centrum-periféria* alapú esztétikát alkot meg, ami több tekintetben egybeesik a legújabb komparatiztikai és kultúratudományos elméletekkel, a legkurrensebb *világirodalom*-fogalomhasználattal. (A kortárs világirodalom-elméletek egyik kiemelkedő alakja, Pascale Casanova például a modernség irodalmát – melyben a fordításirodalom jelentőségét alapvetőnek látja – a periférikus centrálissá alakításának képességében látja, kiindulópontként Párizshoz mint szükségszerűen domináns kulturális hatalmi centrumhoz mérten.¹¹) Vagyis a maga korában egy rendkívül progresszív, előremutató, sőt bizonyos értelemben vizionárius szemléletmódot képvisel. Miközben Pilinszky valóban a minoritás, a *periféria* költője, gondolkodója. Ezzel paradox viszonyt alkot az a tény, hogy a Kelet-Európa-esszé középpontjába állított ikon-gondolat lényegét tekintve centrumgondolat, mint az ember Isten-képmásiségének koncepciója. De nevezhetjük akár „transzantropocentrikus” gondolatnak is – emberkép, az ember képe az emberin túlról elgondolva.

Pilinszky tehát a periféria, a sivatag, a száműzetés és a világvége költőjeként – nem Európa mint centrum vagy kulturális maioritás költője, egyáltalán semmilyen centrumé, semmilyen maioritásé. Verseinek (imaginárius) terei – a kifosztottság, lemeztelenedés, elnémulás, a kockacsend képzetei mentén kibontakozó térképzetei – kimondottan a periféria, a minoritás terei. „Pilinszky világunk, költői világa limlomjainak terében, a vesztőhelyen és a hóhér szobájában fogadja be a költészetet. Mondhatni egyfajta kegyelmet.”¹² Ezek a térképzetek pedig jellegzetesen Európa keleti régióinak szimbolikus helyszínei. Nem véletlenül emeli ki ezt a szimbolikus helyszínt Kertész Imre is a Nobel-beszédben.¹³

A *Kelet-Európa*-cikkben kibontott Kelet–Nyugat-képzet arra enged tehát következtetni, hogy Pilinszky régióakra elsődlegesen nem úgy tekintett, mint geopolitikai/geokulturális vagy kulturális minoritások színterére. A közép-kelet-európai kulturális identitást nem mint minoritást élte meg. Vagyis arra, hogy Pilinszky alkati okokból, ill. a korabeli viszonyok között csodaszámba menő helyzete folytán (ti. hogy gyakori utazásait összeadva több évet tölthetett Nyugat-Európában a 60-as évek második felétől), a magyar kultúra képviselőjeként külföldön sem élte meg a minoritás vagy a periféria kultúrájaként a magyar kultúrát. Nem volt rá oka – verseinek kiemelkedően jó fordításai miatt sem (elsősorban Ted Hughes angol és Lorand Gaspar francia remekléseire utalok), a Kádár-rendszerben ugyancsak ritkaságszámba menő európai, főképp nyugat-európai sikerei miatt sem – egy kisnyelv, egy – hagyományosan és mára meghaladott módon – minornak vagy periférikusnak nevezett kultúra reprezentánsaként be tudott törni több, legalább két világnyelv maior kultúrájába, s azért sem, mert nemcsak hogy otthonosan mozgott a kortárs európai kultúrában, irodalomban, de egyben kivételes erővel integrálta azt a magyar kultúrába. Pilinszky nem volt kisebbségi figura Nyugat-Európában sem. Mintha valójában nem létezett volna számára minor és maior irodalom vagy kultúra – otthonosan mozgott, jött-ment Kelet és Nyugat között.

3

■ Rákeresve az *Európa/európai* szavakra, a kisszámú előfordulásból előbbi főképp a II. világháborút tematizáló írásokban azonosíthatjuk, utóbbi elsősorban a Pilinszky által a 70-es években kidolgozott „evangéliumi esztétika” kontextu-

sában fordul elő: „Sokszor eszembe jutott már, hogy van egy íratlan keresztény esztétika, amit leginkább »evangéliumi esztétikának« lehetne nevezni. Hulláma végigvonul az európai irodalomban, hat napjainkban is. Van aztán többek között egy másik művészeti-esztétikai vonal is, amit klasszikusnak nevezhetnénk [...]. Az evangéliumi azonban megfogalmazhatatlan. Lényegében Jézus személyéhez kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával és szeretettel megvizsgálni egy elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot. Ez a jézusi »hatás« az európai művészetben az igazság egyfajta szeretve-szenvedélyes keresése, mely hajlandó akár a mű »szépségét« is fölledozni. Az elébe került szívvel – legyen az Karamazov Iván, Anna Karenina – tökéletesen egyedül kíván maradni, mintha a világon rajtuk kívül semmi egyéb nem volna. A »jézusi pillantás« számára megszűnik minden külső kötelezettség, egyedül a megvizsgált szív lüktet. [...] Lappangva ez az »evangéliumi vonás« sok európai műben jelen van, s olykor megrázó erővel realizálódik. Jézus óta minden művész kissé hiúnak érezheti magát, s legjobb esetben az igazság közvetítőjének, tolmácsának, kit azonban így is el-elragad a tolmácsolás szertartása, öncélú remeklése. Először Tolsztojnál ragadott meg a lelkiismeretnek ez a válsága, s utoljára Döblinről olvastam hasonlót. A keresztény művész számára ugyanis előbb-utóbb a művészet nem lehet öncélúan a legfontosabb. S ahogy az európai irodalom jelen útja mutatja, a »klasszikus szépség vonala« máris egyetemesen járhatatlannak bizonyult.”¹⁴

Hogy a publicisztika vagy a beszélgetések, naplók szöszedetében nem találni olyan tételt, hogy minoritás vagy kisebbség, nem igazán okozott meglepetést. De olyat se nagyon lehet, hogy világirodalom vagy Európa/európai. A *Tanulmányok, esszék, cikkek, Beszélgetések, Naplók, Levelek* szöszedetében egyáltalán nem találtam rá se a világirodalom, se az európai kifejezésre. A világirodalom kifejezés valóban ritkán fordul elő a Pilinszky-publicisztikában. Az alább idézett vonatkozásokon túl elsősorban a Biblia egyes kitüntetett szöveghelyeit illeti a „világirodalmi” jelzővel a szerző, mint pl. a Noé-történetet vagy az evangéliumokat.

Négy vonatkozó szöveghelyet tudok jelen keretek között kiemelni és egész röviden felidézni. Egy Szent Ágostonra vonatkozót, azután egy Vörösmartyra, egy Kassákra és egy Szabó Lőrincre vonatkozó eszmefuttatást – mind a négy rendkívül tanulságos nézőpontomból.

Első példám tehát Szent Ágoston, aki a következő összefüggésben kerül elő: Pilinszky, aki a művészetet, a költészetet lényege szerint konfesszióknak tekintette (s készült megírni Dosztojevszkij nyomán az „Egy nagy bűnös vallomásait” – bár, tudjuk, egyikük sem írta meg...) Babitsra hivatkozva azonosítja ezt a hagyományt az európai irodalommal: „Az európai irodalomról Babits Mihály írta meg, hogy lényege szerint gyónás, vagyis vallomásirodalom.” (1969) Másutt ugyanennek a kérdésnek megfordítja az irányát, s az evangélium drámai emberszemléletével kapcsolja össze a „gaz európai irodalom forrását”, melyet Ágoston *Vallomásaiban* jelöl ki.¹⁵

Másodszor egy 1960-as, *Új Emberben* megjelent írásból idéznék, ahol Pilinszky Vörösmartyt nem a magyar költészet, hanem a világirodalom, az európai romantika kontextusában helyezi el: „Ahogy száz évvel ezelőtt Vörösmarty írta a világirodalom egyik legszebb »romantikus« sorában: »Most tél van és csend és hó és halál.«”¹⁶ Az *Előszó* egyébként is alapvetően fontos a Pilinszky számára, sőt az *Apokrifban* is fellelhetők a szövegnyomai.¹⁷

A harmadik szöveghely Szabó Lőrincre vonatkozik, akit ugyancsak világirodalmi, sőt komparatív összefüggésben tárgyal: „Anarchista volt és nyárspolgár, filológus és vadember. És mi még? Naiv gyerek és a modern európai irodalom talán legkönyörtelenebb pszichológusa. [...] A háború utáni években úgy éreztük, Szabó Lőrinc életműve már készen áll. Aztán egy káprázatos bravúrral egyetlen kötetben megismételte, sőt fölülmúlta azt, amit addig alkotott – a *Tücsökzené*-ben. Megteremtette saját költészetének tükörképét, melyet az emlékezés hullámai közé vetett. A *Tücsökzene* helye ott van a modern világlíra legnagyobb művei között. És ha Proust műve a modern *Divina Commedia*, akkor a *Tücsökzene* a maga csodálatos szerkezetével nemcsak az eltűnt idő lírai emlékezte, egyfajta álom az álomban, költészet a költészetben, hanem ott remeg benne életének emlékeivel együtt Szabó Lőrinc – immár szintén emlékké és látomássá vált – egész művésze is.”¹⁸

Utolsó példám pedig valóságos filológiai csemege: Pilinszky interjúja a 75 éves Kassák Lajossal a modern katolikus irodalomról, 1962-ből „egy igaz katolikus és egy igaz szocialista író” beszélgetése. Péguay, Claudel, Mauriac, T. S. Eliot, Chesterton, Bernanos jelentőségéről Kassák így vall: „Hitük bátorsága és eleven-sége az [...], amit leginkább rokonnak érzek a magam művészi és szocialista hitével. A maguk katolikus világnézetén belül szembeszálltak mindazzal, ami az idők során elavult vagy elmeszesedett. Az író élő lelkiismeret. Feladata nem az illusztrálás, hanem az emberi történelem korrekciója, az ember legmélyebb igényeinek tolmácsolása. [...] Az örökös nyugtalanság és meg nem elégedés az író sorsa és legfőbb feladata minden közösség konzervatív, tehát életellenes, megmerevítő tendenciájával szemben. A 20. századi katolikus világirodalom ezt a feladatát a legmagasabb szellemi szinten kívánja teljesíteni.”¹⁹ Az idézett sorok csakúgy, mint az interjú ötlete és tárgya – épp Kassákot faggatni 1962-ben a modern katolikus irodalomról – tökéletesen illusztrálják Pilinszky végtelen szellemi nyitottságát, pozícióját a nemzeti irodalom-világirodalom viszonylatában, transzkulturális irodalomfelfogását és mediális, integratív szerepét a magyar irodalom eltérő hagyományainak terében, ill. azt a törekvését, hogy a korabeli magyar irodalmat mintegy magától értetődően a világ-, azaz európai irodalom geokulturális terében helyezze el.

4

■ Konklúzió helyett egy 1969-es Becketttről szóló cikkből idéznék. Ezek a nagyon erős, rendkívül szuggesztív sorok – melyek miniatűr komparatiztikai eszmefuttatásként is olvashatók – önmagukért beszélnek, s remekül felmutatják Pilinszky János műveinek és gondolkodásának mély és többrétű „begyökerezettségét” az ún. világirodalomba, más szóval gyökeresen transznacionális és interkulturális természetét. Ahogy azt is, hogy az életműnek ez a minősége nála elválaszthatatlan az evangéliumi esztétika fogalmától, attól a meggyőződésétől, hogy a művészet, a költészet lényegét tekintve vallásos eredetű.

„Beckett az abszurd irodalom legkövetkezetesebb és legmélyebb forradalmára annak ellenére, hogy ízig-vérig klasszikus alkat, vagy épp azért. Amíg a legtöbb modern törekvés erősen romantikus jellegű, Beckett esszenciálisan tömör, mintha Racine geometrikus eksztázisát és Pascal feneketlen töprengéseit folytatná, idézné.

Nem véletlen, hogy híres művének címhletőjét kritikusai Simone Weilben látják. Beckett címe: *En attendant Godot* (Godot-ra várva), Weilé: *Attente de Dieu* (Istenvárás). Nem véletlen, mert az az »abszurd pont«, mellyel Beckett farkasszemez, nem egyéb, mint a Kereszt két ágának metszéspontja, igaz, szinte kizárólag a földről nézve. Nem embernek való látvány. Hogy Beckettnek van ereje szembenézni vele hazugság és önámítás nélkül, olyan erőforrásra vall, ami a legmélyebb hit közelségét feltételezi, s közvetlen rokona Keresztes Szent János »éjszakájának«. [...] Munkássága »embertelenségében« humánus, »hitelenségében« hívő: igazi sarkvidéki expedíció. Korunk talán egyetlen művésze, aki úgy mert egyedül maradni művészetével, ahogy az minden tisztátalan mellékíz nélkül már-már vallásos állapotnak mondható, s ahogy csak Kierkegaard Ábrahámja maradt egyedül Istenével hite merész alázatában.”²⁰

■ JEGYZETEK

1. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*. Vál. és sajtó alá rend. Gaal György. Kriterion, Buk., 1975. 12.
2. Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Kalligram, Pozsony, 2002. 10.
3. Vö. David Damrosch: *Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies*. Comparative Critical Studies 2006/1–2. 99–112; Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*. Seuil, Paris, 2008; Franco Moretti: *Conjectures on World Literature*. New Left Review 2000/1. 54–68.
4. Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából (Új Ember 1971. szeptember 12.)*. In: Uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek (TEC) II. Századvég*, Bp., 1993. 202. (https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (utolsó megtekintés: 2021. 09. 03.))
5. *A Híd-ról és íróiról. Új Ember* 1966. június 19. (https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129)
6. Pilinszky János: *Lírai önarckép*. In: uő: *Beszélgetések*. PIM, Bp., 2010. 138. (https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Beszelgetesek-876)
7. Pilinszky János: *Hűség a labirintushoz* – film (<https://www.youtube.com/watch?v=Xka8jpMXYiw>)
8. Erről lásd egy korábbi írásomat: Szávai Dorottya: *A lehetetlen mint a költészet tere. Lorand Gaspar és Pilinszky János költői tereiről*. In: uő: *Egyenes labirintus. Komparatistikai tanulmányok*. Gondolat, Bp., 2016. 63–87.
9. Leonard Forster: *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature. The de Carle Lectures at the University of Otago 1968*. Cambridge University Press – University of Otago Press, Cambridge, 1970.
10. Lásd pl. Manfred Schmeling – Monika Schmitz-Emans: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.; K. Alfons Knauth: *Translation & Multilingual Literature / Traduction & Littérature Multilingue*. LIT Verlag, Berlin, 2011.
11. Casanova: i. m. 9–10.
12. Lorand Gaspar: *Roncs és ragyogás. Pilinszky János költészete*. (Ford. Ádám Péter.) Nagyvilág 1981/8. 1242.
13. Vö. Kertész Imre: *A stockholmi beszéd*: <http://www.okm.gov.hu/letolt/retorika/ab/szoveg/szov/kerteszh.htm> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 08.)
14. Pilinszky János: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In: Uő: *Publicisztikai írások*. PIM, Bp., 2010. (http://resolver.pim.hu/dia/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-pilinszky00491)
15. Pilinszky János: *Sárospatakon* (https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129) (*Új Ember* 1970. március 1.)
16. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (*Új Ember* 1960. június 12.)
17. Erről lásd: *Bűn és imádság* című Pilinszky-monográfiám vonatkozó fejezetét (Akadémiai, Bp., 2005.)
18. *Szabó Lőrinc: Összegyűjtött versek* (1962) https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
19. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (*Új Ember* 1962. február 18.)
20. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (*Utolsó felvételek az emberiségről*)

BALÁZS IMRE JÓZSEF

A SZÜRREALISTA FÖLDRAJZ IMPLIKÁCIÓI

Transznacionális szempontok a *Surrealism Beyond Borders* című kiállításon



Ha a *Surrealism Beyond Borders* (Határátlépő szürrealizmus) kurátorainak választaniuk kellett a szürrealizmus kanonikus remekműveinek bemutatása vagy a szürrealizmus jelentésének és skálájának kiszélesítése között, akkor egyértelműen az utóbbi lehetőség mellett döntöttek...

■ „Átrajzolt és úrafogalmazott világtérkép” – mondja sommásan Xavier Canonne a brüsszeli *Variétés* 1929. júniusi, *Le surréalisme en 1929* című tematikus lapszámában megjelent híres térképről 2019-ben.¹ A térkép a *Le monde au temps des surréalistes* képaláírással jelenik meg, vagyis nem feltétlenül azt állítják létrehozói, hogy ezt a térbeli elrendezést a szürrealisták hozták létre (miközben természetesen tudjuk, hogy erről van szó), hanem arról a felbolydult korról is állítanak közben valamit, amikor a térkép megjelenik. Európa lényegesen apróbb a térképen az akkoriban és azóta forgalomban levő ábrázolásokhoz képest, Észak-Amerikából és Franciaországból mintegy kimetsz egy-egy részt a térkép, miközben Alaszka önmagában megközelíti Oroszország méreteit. A déli féltéke ábrázolása ugyan arányaiban kisebbnek mutatja Afrikát, Dél-Amerikát és Ausztráliát, mint amilyenek valójában, viszont részletesen ábrázolja és feliratozza az óceániai szigetvilágot, többek között a Húsvét-szigetek kiemelésével. Perifériákat hangsúlyoz kétségtelenül, még ha nem is az összes perifériát.

2021 végén a térkép egy nagyszabású új kiállítás kiindulópontjává vált.² A kurátorok, Stephanie d’Alessandro és Matthew Gale kiemelték az ábrázolás politikai álláspontját is,

A tanulmány a nagyszabású Lucian Blaga Egyetem TRANSHIROL ERC-2020-COG című projektjének keretében készült. *This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101001710)*

amennyiben éppen a nyugati kolonizáló hatalmak „maradnak le” a térképről (Nagy-Britannia, Olaszország, Spanyolország, Portugália) az erőteljes hatalmi aspirációjú Japán és Egyesült Államok mellett. Szovjet-Oroszország kiemelése jelezheti ugyanakkor a szürrealisták ekkori politikai opcióit.³ Franciaország sincs feliratozva a térképen, csupán Párizs jelenik meg egy német dominanciájú térben. Azáltal, hogy a térkép politikai súlypontot kap, megnyílik annak lehetősége is, hogy a szürrealista mozgalom mára közel száz évének politikai opcióit végigkövessük – akár kritika alá is vonva, vagy a történelmi relativizmus pillanatnyiségébe írva vissza az 1929-es változatot. A szürrealizmus harmincas-egyvenes-ötvenes évekbeli fejleményei alighanem maguk is újrarajzolták volna a térképet.

A tér megtapasztalása

■ A *Variétés*-beli térkép egy gondolat kísérlet, egy képzeletbeli beavatkozás volt a térképészet kódoló gesztusaiba. Ehhez képest a *Surrealism Beyond Borders* című kiállítás mintegy lehetővé tette a szürrealista földrajzok és egymás mellé helyezések tényleges megtapasztalását – és a Tate Modern termeiben valóban váratlan térbeliségek és szomszédságok jöttek létre.

Minden kiállításnak korlátozott tere van arra, hogy valami fontosat mutasson, és hogy állást foglaljon. Ha a *Surrealism Beyond Borders* (Határátlépő szürrealizmus) kurátorainak választaniuk kellett a szürrealizmus kanonikus remekműveinek bemutatása vagy a szürrealizmus jelentésének és skálájának kiszélesítése között, akkor egyértelműen az utóbbi lehetőség mellett döntöttek, természetesen anélkül, hogy kihagyták volna az André Breton által elindított mozgalom legfontosabb szempontjait és témáit.

A kiállítás erőssége a szürrealizmus ismert és kevésbé ismert műalkotásainak kontextusba helyezése – a kontextualizáláshoz pedig a térbeliség erejét használja ki egy átfogó körkép kialakítása érdekében. Tárgyak, filmek, festmények, grafikák, nyomatok, dokumentumok, performanszok ötvöződnek annak érdekében, hogy bemutassák az irányzat planetáris hatását. Ted Joans 1976 és 2005 között készült *Long Distance* című alkotása meglepő példája a performativitás és a térbeliség ötvözésének, hiszen a mű térbeli mozgását is tételezhetjük – a világ különböző szürrealista alkotói más-más helyeken folytatják az egyazon tárgyra, egy hosszú papírlapra készülő alkotást. Ez a technika egyszerre idézi meg az eredeti szürrealista alkotásmódok kollektív, csoportos jellegét, ugyanakkor mozdítja ki a *cadavre exquis* technikát térben. Ezzel a szemponttal lép párbeszédbe a kiállítás egy másik fontos döntése: ragaszkodni a szürrealista tapasztalat kollektív jellegéhez, felerősítve azt, kezdve a *Bureau de Recherches Surréalistes* korai szakaszától a kiállított *cadavres exquis* vagy más csoportos tevékenységek példáihoz.

A kiállítás szürrealizmus-térképe Észak-Amerika őshonos kultúráiba, Afrikába, Ázsiába is elvezet (ebben az 1929-es térkép vonatkozási rendszerét lényegesen tágítja), ugyanakkor tisztában van az olyan jelenségekkel, mint a kulturális kisajátítás vagy a férfitekintet. A kurátorok jelzik a szürrealista gyakorlat ilyen elemeit, ugyanakkor kiemelik egyes szürrealista kísérletek viszonylagos újszerűségét is ezen a területen.

A transznacionális, de egyben transzhistorikus perspektívával rendelkező kiállítás képes rávilágítani a szürrealista eszmék jelenlétére olyan alkotói körökben-műhelyekben, amelyek csak lazán kapcsolódtak a szürrealizmus nemzetközi csoportjaihoz, és ugyanakkor időben, néhány történelmileg elismert kardiná-

lis ponton túl is kitágítja a fogalmak hatókörét. A kortárs kutatások, kiadványok rámutatnak arra, hogy a szürrealizmus jelenléte továbbra is érezhető a világ különböző részein, a szürrealista együttműködések, bár néha csak bűvópatakszerűen, de a párizsi csoport 1969-es feloszlása óta is folyamatosak a mai napig.

A kiállításon belül a művek, mint már utaltam rá, egyrészt tematikus kapcsolódási pontok szerint, de gyakran térbeli konvergenciapontok szerint kerülnek egymás mellé. A Szürrealista Kutatások Irodájának klasszikus párizsi tere mellett a nemzetközi szürrealista hálózat számos más csomópontja is külön térként idéződik meg: például Kairó, Haiti, Oszaka és Nagoja, Mexikóváros vagy Chicago. A kiállítás logikája a szürrealisták közös erőfeszítéseire összpontosít, és ezek leggyakrabban a személyes és politikai szabadság kérdéseivel kapcsolatosak. Az automatizmus, a vágy, az álmok, a forradalom megkerülhetetlen kérdései olyan újabb témák mellett jelennek meg, amelyek a szürrealizmuskutatások elmúlt évtizedeiben kerültek felszínre. A társadalmi igazságosság kérdései, a szürrealisták politikai elkötelezettségei a két világháború között főként a baloldali politika összefüggésében értelmeződtek, de a további évtizedekben a mozgalom hatókörének kiszélesedése volt tapasztalható. A kiállítás rámutat arra, hogy a mozgalmat a maga dinamikájában kell látni, a váratlanul, több irányban mozgó eszmék adaptációira figyelve, a posztkoloniális világ számára is releváns opciókkal.

Vajon a nemzeti dimenziók mennyiben meghatározóak a kiállított művek esetében? A kiállítás feltűnteti ugyan az egyes művészek nemzeti hovatartozását, de ezeken továbblép a térbeliség kreatív használatával. A nemzetközi szürrealista kiállítások 1930-as évektől kezdődő hagyománya eleve hajlamos arra, hogy a nemzeti affiliációkat alternatív, tematikus, de egyben térbeli struktúrákká szervezze át. A szürrealista terek eltérnek a mindennapi térbeliségtől, a szürrealista közösségi érzés pedig a csoportszerveződés legmateriálisabb példáit is nyújtani képes az utólagos kutatások számára, hiszen az anketók, kérdőívek példái valami individuálisan túlmutatót, korabeli társadalmi igényekből és kontextusokból építkező vonatkozást is képesek megmutatni. A kollektív formák előnyben részesítése a szürrealizmuson belül jelentéssel, további kutatási kérdések felé vezető opció lehet.

A *Surrealism Beyond Borders* ismételten felhívja a figyelmet arra, hogy a kép/szöveg átjárásokra szükséges árnyaltan reflektálni. A szürrealizmus kezdetben, mint tudjuk, némileg irodalomcentrikus volt. Az irodalmi művek pedig a nyelvhez kapcsolódnak – és ebből következően, még ha antagonisztikus módon is, de a nemzeti kultúrák és témák bizonyos aspektusaihoz. A szürrealizmus mint vizuális irányzat természetesen könnyebben lép át ezeken a határoltásokon. Analógiák ilyen szempontból nyilván egyszerű metonimikus egymásmellettségek révén is teremthetők egyes műalkotások között – ezzel a kiállítás lehetőségeihez mérten élt is természetesen.

A kiállítás tézise végső soron az volt, hogy mára megkerülhetlenné vált a keretek bővítése a szürrealizmus megértéséhez – a térbeli megközelítés, a szürrealizmus úgynevezett perifériái új irányt adhatnak a jövőbeli kutatásoknak.

Egy határátlépő példa

■ A *Surrealism Beyond Borders* látogatója rögtön a kiállítás első termében Marcel Jean *Armoire surréaliste* (Szürrealista szekrény) című művével szembe-sül. Érdeemes ennek a különös tárgynak a történetét felidézni egy magyar nyelvű folyóiratszámában, hiszen egy Budapesten készült objektumról van szó.

A tárgy remek választás a kurátorok részéről, nemcsak azért, mert hajlamos „a szabadság bejáratává válni, egy szekrény zárt ajtajára vetített látomásként”, ahogy a kuratori bemutatósöveg mondja,⁴ hanem a tárgy története miatt is, hiszen Marcel Jean és Mezei Árpád közös 1959-es, a szürrealista festészet történetét feldolgozó, mérőkövetésnek számító kötetének⁵ borítóján is szerepel. A szekrény anyagán keresztül egy másik, alternatív valóság is átsejlik a befogadó számára.

A kiállítás kurátorai azt sugallják, hogy Marcel Jean számára a körülmények jelentőségteljesnek bizonyultak a tárgy megalkotása során: „Budapesten Marcel Jean a trompe l’oeil festészet váratlan eszközeivel küzdött meg a háborús nyomással, egy szekrény zárt ajtaján, azt sugallva, hogy a szürrealizmus menekülést nyújthat.”⁶ A háború Jean számára a bezártságot, a szürrealizmus viszont a belső szabadságot, a más emberekkel való kapcsolatot jelentette.

Jean, André Breton szürrealista csoportjának tagja, 1938 és 1945 között Budapesten élt. Textiltervezőként dolgozott, és egy budapesti céghez szerződött, úgy tervezve, hogy csak átmenetileg, egy-két évig marad ott. A háború kitörésekor viszont lehetetlenné vált számára, hogy visszatérjen Franciaországba, ezért a magyar fővárosban igyekezett folytatni a szürrealista tevékenységet – saját illusztrációival szürrealista szövegeket tartalmazó kötetet adott ki,⁷ új festményeket és tárgyakat készített, és termékeny együttműködést kezdeményezett Mezei Árpáddal, az avantgárd művészet teoretikusával, aki Jean három későbbi kötetének is társszerzője lett.

Amikor a Budapesten készített szürrealista tárgyak létrejöttéről ír, Jean az emlékirataiban a következőképpen jellemzi a kontextust: „Albumot album után töltöttem meg rajzokkal, készítettem néhány festményt, bútorokat terveztem a Budán bérelt lakásunkba: egy fiókos fát, egy polcot és egy szekrényt is, és egy nagy szekrényt, amelynek ajtajára további ajtókat festettem félig nyitott állapotban, egy sikerült trompe l’oeil hatást követve.”⁸

Az *Histoire de la peinture surréaliste* (1959), amelynek címlapját illusztrálta az említett szekrény képe, segítette megalapozni Jean műveinek hírnevét. Az értelmezők utóbb a René Magritte által készített trompe l’oeil festmények sajátos változatának tekintették az alkotást.⁹ Jean beszámolója szerint a könyvborító a felesége kreatív elképzelésére épült: „A borító a feleségem, Lily ötlete alapján készült, aki tapasztalt varrónő, aki férfiakat, nőket és saját magát is fel tudta öltöztetni – és miért ne tudta volna a tárgyakat is? –, ő javasolta, hogy a könyvet egy olyan borítóval öltöztessük fel, amely sokszorosítva reprodukálja szürrealista gardróbunk trompe l’oeil ajtóit. Faucheux ezután azt javasolta, hogy a hamis ajtókat kombináljuk valódi mozgatható borítóelemekkel, amelyeken *decalcomaniák* háttérben a könyv címe, valamint a szerző és a kiadó neve olvasható.”¹⁰

Jean szürrealista tárgyait a következő évtizedekben több alkalommal is kiállították. Az egyik ilyen kiállításról beszélve Jean megemlíti azt is, hogy a szekrényt sokáig normál – bár kinézetét tekintve rendkívüli – háztartási tárgyként használták otthonukban. Ez a szempont valójában még szürreálisabbá teszi a szürrealista ruhásszekrényt: „1962-ben a párizsi Dekoratív Művészetek Múzeuma a tárgyaknak szentelt sorozatában kiállítja a szürrealista ruhásszekrényt és a fiókos fát. A múzeum restaurátoraként dolgozó François Mathey kurátor a szekrény megvásárlásáról beszél, de hogyan is válhatnánk meg Lilyvel egy nélkülözhetetlen (és kivételes) bútoradarabtól? A kiállítás ideje alatt a tartalmát, ruhákat és ágyneműt egy múzeum padlásáról előkerült, leromlott állapotú, Boulle-stílusú szekrénybe kellett besúfolnunk. Mathey nem titkolja előlem, hogy re-

méli, a bútordarab legalább hagyatéki adományként a múzeumba kerülhet majd, ha addig nem adjuk el nekik, ha valaha szorult helyzetbe kerülünk...”¹¹

Látványrészletek egy megálmodott tájból – de nem a teljes kép: ezt sugallja Jean mágiikus, határátlépésekre buzdító szekrénye. Egyértelmű: az új szürrealista kiállítás „tökéletes portálján” keresztül egy izgalmas utazás veszi kezdetét.

A Jean által megálmodott tárgy ugyanakkor a Kelet–Nyugat kulturális földrajz izgalmas példája is: a szekrény, ahogy a leírása is sugallja, valószínűleg nem jött volna létre a korabeli Kelet-Közép-Európában megtapasztaltak nélkül. Ugyanakkor nem egzotizálásról van szó ebben az esetben, inkább egy hiteles, egzisztenciális érintettségű találkozásról. Ideális esetben épp ezek által válhat relevánssá a határátlépéseket kereső kurátori koncepció.

Kelet-Közép-Európa jelenlétei

■ Az 1929-es szürrealista térkép nem bonyolítja túl a kelet-közép-európai jelenléteket a világtérképen: Európa voltaképpen Németországból és az Osztrák–Magyar Monarchiából áll – ismét egy időbeli ráíródásról van tehát szó, nem csupán térbeliről, hiszen Ausztria–Magyarország ekkor már nem létezik. Fiktív, mentális földrajzot tételez tehát ebben is a térkép. De mi a helyzet a 2021/2022-es kiállítás térségét érintő vonatkozásaival?

Az automatizmus képi nyelvét megjelenítő teremben egymás mellett látható két magyar és egy román alkotó egy-egy alkotása. Reigl Judit címtelen automatikus rajza, Vajda Lajos *Utak* című képe és Paul Păun *A felhő* című alkotása egyaránt fekete-fehér vonalrajzok. Ezek a szürrealizmus második, negyvenes-ötvenes évekbeli hullámához tartoznak. A bukaresti szürrealista csoport tagjaként Paul Păun különféle vizuális technikákkal kísérletezik, sőt afféle tréfás védjegylefogalást is bejelent a „lovász” technikájára. Ez voltaképpen egyfajta kollázs-technika ötvözése grafikai elemekkel: egy lapra három „talált” képet, esetenként fotót helyez el a szerző, és ezeket az elemeket asszociatív grafikai technikával összekapcsolja.¹² Az összhatás azonban általában a nonfiguratív irányba viszi a képi nyelvet – és éppen ez jellemző a korszak szürrealista tendenciáira. A kiállítás a következő leírást tartalmazza Păun munkájával kapcsolatban:

„A nacionalista Romániában munkálkodva a második világháború idején, Păun és bukaresti szürrealista társai, Gherasim Luca és Dolfi Trost a prekariátus életét élték. Elvágva a nemzetközi kollegiális hálózatoktól és a föld alá kényszerülve, az *Infra-Noir* (Infra-Fekete) nevet adták csoportjuknak, mintegy annak kifejezéséeként, hogy tevékenységük a köznapiság felszíne alatt zajlik. Păun munkái ebből az időszakból a szinte kizárólag fekete tintával készült automatikus rajzok; a finom, hálószerű struktúrák valami olyasmit sugallnak, ami ismerősnek tűnik ugyan, de absztrakt marad.”¹³

Luca, Păun és Trost ebben az időszokban amellest, hogy a vizualitás terepén is kísérleteznek, kifejezetten transznacionális stratégiát követnek az irodalmi jelenlétüket tekintve is. Az említett *Infra-Noir* sorozat például, amelyikben verseiket és prózáikat közlik, ekkoriban francia nyelven jelenik meg Bukarestben. Később mindhárom szerző külföldre emigrál: Trost és Luca az ötvenes években Párizsba kerül, Păun a hatvanas évektől kezdve él Izraelben. Mindhárman nyelvsváltó szerzőkként francia nyelven folytatják életművüket, amelynek első, 1945-ig írt darabjai alapvetően román nyelven szólaltak meg. Noha a kiállítás ezt a vonatkozást nem állítja előtérbe, az opció révén, hogy melyik művésztől

választ művet, implicite beilleszti Păunt is határokat lebontó logikájába. Luca egy munkája is megjelenik a kiállításon: tőle a *Le vampire passif* című 1945-ös kötetéből¹⁴ reprodukál a kiállítás egy objektet, a „the uncanny in the everyday” (nyugtalanító jelenlét a hétköznapiakban) tematikus szekcióban. Luca könyve a harmincas évek végén körvonalazott szürrealista tárgykonceptiót gondolja tovább saját talált vagy asszemblázsként összeállított objektjeiben, amelyeket különböző módokon dinamizál könyvében, személyközi viszonyokba illesztve őket, vagy egyszerűen történeteket mesélve róluk. A kiállításra beválasztott munka maga a kötetcímadó, több talált tárgyat újrendező és találkoztató „passzív vámpír”-objekt.

Vajda és Reigl ugyancsak mobilis, határátlépő szerzők voltak életük bizonyos szakaszaiban. A kiállítás leíró szövege így hangzik fekete-fehér rajzaikkal kapcsolatosan: „Ezek a munkák számos lehetőséget tárnak fel, amelyeket a szürrealista automatizmus nyit meg. Vajda Párizsban töltött négy éve alatt ismerkedett meg a szürrealizmussal, és az olyan műveket, mint például az *Utak*, kreatív kiútnak látta szűkös életkörülményei közül a háborús Magyarországon. Reigl, aki elmenekült a kommunista Magyarországról, és többnyire gyalog jutott el Párizsba, a szürrealista felszabadulást a tintanyomok ritmusában és akciójában élte meg.”¹⁵

Időbeli egybeesés és egyben realitás, hogy a Közép-Kelet-Európa-képzetek közül mind a román, mind a magyar alkotók esetében a háborús helyzet, illetve a nyomor, a periférikus létezés tűnik meghatározónak. Egyik lehetőség, hogy a magyar, illetve román szürrealizmust egyaránt afféle „háborús”, válságszürrealizmusként értelmezzük, amilyenek a franciaországi ellenállás körében formálódó, komor színekkel dolgozó szürrealizmusok is.

Konklúziók

■ A szürrealizmus első éveitől kezdve a váratlan találkozásokra épített. A *Surrealism Beyond Borders* ezeknek a találkozásoknak kifejezetten geográfiai-kartográfiai keretet ad. A szürrealizmuskutatás legutóbbi évtizedeinek az eredményei épp arról szólnak, hogy az ismeretlen meghódítani kívánó irányzatnak nyilvánvalóan maradtak vakfoltjai – illetve azok a teljesítmények, amelyek ezeket a vakfoltokat is a szürrealizmus szellemében tüntették volna el, a maguk korában nem feltétlenül váltak ismertekké. A földrajzi perifériák, női látásmódok, árnyaltabb politikai megközelítések azonban láthatóvá tesznek egy egyre inkább valóban transznacionálissá váló szürrealizmustörténetet – ennek egy jól beazonosítható állomása a New Yorkban és Londonban bemutatott, szürrealizmusképet tágitani igyekvő kiállítás.

■ JEGYZETEK

1. Xavier Canonne: *Variétés. A szürrealizmus 1929-ben*. In: Didier Ottinger–Marie Sarré (szerk.): *A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig. Válság és újjászületés 1929-ben*. Magyar Nemzeti Galéria – Centre Pompidou, Bp.–Párizs, 2019. 88.
2. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. október 4. – 2022. január 30.; Tate Modern, London, 2022. február 24. – augusztus 29.
3. Stephanie d’Alessandro – Matthew Gale: *The World in the Time of the Surrealists*. In: Idem (eds.): *Surrealism Beyond Borders*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. 9.
4. *Surrealism Beyond Borders*. MET, New York, [2021.] 6.<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>
5. Marcel Jean avec la collaboration de Mezei Arpad: *Histoire de la peinture surréaliste*. Seuil, Paris, 1959.
6. Stephanie d’Alessandro – Matthew Gale (eds.): *Surrealism Beyond Borders*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. 187.

7. Marcel Jean: *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*. Hungária, Bp., 1942.
8. Marcel Jean: *Au galop dans le vent*. Jean-Pierre de Monza, Paris, 1991. 82. (A továbbiakban: Jean 1991)
9. Howard Halle: *Met's Ambitious "Surrealism Beyond Borders" Lacks Organization*. Art & Object 2021. november 29. <https://www.artandobject.com/news/mets-ambitious-surrealism-beyond-borders-lacks-organization>
10. Jean 1991. 196.
11. Jean 1991. 198.
12. Monique Yaari (ed.): *Infra-Noir, un et multiple: Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947*. Peter Lang, Bern, 2014. 285–286.
13. *Surrealism Beyond Borders*, 179. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>
14. Gherasim Luca: *Le vampire passif*. Éditions de l'Oubli, Buc., 1945.
15. *Surrealism Beyond Borders*, 171. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/-/media/ace9894663e94850b6ac28b968aaff2d.ashx?la=en>



GEORGES POULET

A PROUSTI TÉR

Georges Cattaui-nak

Előszó

■ „Tudatállapotainkat úgy helyezzük egymás mellé – mondja Bergson –, hogy egyidejűleg észleljük őket; nem egyiket a másikban, hanem egyiket a másik mellett; tehát az időt kivetítjük a térbe.”

Élesebb bírálattal nem is illethetné a bergsonizmus az értelmet. A fentiek alapján ugyanis az értelem létünk valódi folytonosságának megsemmisítésére tör, és olyasfajta mentális teret állít helyébe, ahol a pillanatok egymás után sorakoznak, de soha nem hatolnak egymásba. Bergson szerint viszont le kell rombolni ezt a „teret”, és az intuíción keresztül vissza kell térni a tiszta tartamhoz, a kifejező morajláshoz, mellyel a létezés kimeríthetetlenül változó természetét felfedi a szellem számára. Különös, hogy az az ember, akit oly gyakran kívántak megtenni Bergson tanítványának, a fentiekkel homlokegyenest ellenkező álláspontot képviselt, noha erről aligha tudott. Ha a bergsoni gondolat leleplezi és elveti az idő térré alakítását, akkor Proust nemcsak megbékél ezzel az átalakulással, hanem be is rendezkedik benne, radikalizálja, végül pedig művészetének egyik vezérelvévé teszi. Az itt következő rövid esszé ezt szeretné bemutatni. A rossz juxtapozícióval, a Bergson által elítélt szellemi térrel szemben létezik egy jó juxtapozíció, egy olyan esztétikai



A prousti emlékezés nem csupán azzal jár, hogy a szellemet két különálló kor között lebegteti, hanem a két, egymással kölcsönösen összeegyeztethetetlen hely közötti választásra is kényszeríti.

Részlet. Az írás eredeti megjelenési helye: *L'Espace proustien*, Georges Poulet © Editions Gallimard, Paris, 1963. A fordítást a jogtulajdonos engedélyével közöljük.

JK
2022/11

tér, ahol az időpillanatok és a helyek úgy rendeződnek egybe, hogy műalkotást, felidézhető és megcsodálható egészet alkotnak.

I

■ Már a címben szereplő szavakból pontosan kitűnik, hogy Proust regénye „az eltűnt idő keresése”. Egy emberi lény kezdi kutatni múltját, igyekszik visszatalálni korábbi létezéséhez. A keresés már az elbeszélés első pillanatában megkezdődik. Látjuk a főhőst, amint felébred az éjszaka kellős közepén, és azon tűnődik, hogy vajon életének mely szakaszához tartozik a pillanat, amikor újra magához tér. Az idő folyamatából végletesen kiszakított pillanat ez; önmagában felfüggesztett és mélységesen nyugtalanító pillanat, mivel aki átéli, az szó szerint nem tudja, hogy *mikor* él. Az időben eltévedő hős élete egyetlen pillanatra rövidül.

Az alvásból ébredő tudatlansága nagyobb, mint amilyennek tűnik. Aki nem tudja, hogy *mikor* él, az azt sem tudja, hogy *hol* él. Tudatlansága nemcsak időbeli, hanem térbeli helyzetére is vonatkozik: „és amikor fölébredtem az éjszaka közepén, *nem tudva, hogy hol vagyok*, először azt se tudtam, ki vagyok”.¹

A prousti hős ajkára toluló első kérdés tehát nem különbözik a Marivaux megannyi szereplőjében lépten-nyomon felvetődő kérdéstől. Marivaux alakjai azon tűnődnek álmélkodva – és ezt szívesen meg is vallják önmaguk előtt –, hogy vajon hová vetődtek a térben és az időben: „Elveszttem – szólnak – forog a fejem, hol vagyok?” Ezek a könnyelmű, bájos lények nem tudják, hol vannak, sem azt, hogy hová vetődtek az időben, mivel szórakozottságuk és szenvedélyességük folytán megszakadt kapcsolatuk világukkal. Proustnál azonban a marivaux-i könnyelműséghez aligha hasonlítható tragikum dominál, így a prousti szereplő tudatlansága jóval közelebb áll a Pascal képzeletében megjelenő ember szellemi állapotához, aki egy reggel rémülten arra ébred, hogy alvás közben egy lakatlan szigetre csöppent, és „fogalma sincs, hol van, sem arról, miként szabadulhatna onnan”.

Az ébredő ember, akiben ébredés közben újra tudatosul létezése, egyúttal arra is rádöbben, hogy tragikusan rövid életéből kiesett egy szakasz. Ki is ő? Nem tudja; nem tudja, mert elvesztette a képességet, hogy eddigi létezésének összes többi pillanatához és helyéhez kösse az éppen átélt pillanatot. Gondolatai botladoznak az időben és a helyek között. Vajon az adott pillanat nem közvetlenül egy gyermekkori, kamaszkori vagy felnőttkori pillanatra következik-e? Miféle helyen van éppen? A combray-i vagy a párizsi hálószobájában netán egy visszataszító hotelszobában, mely közömbös lakója szokásai és érzései iránt? Vagy talán nem is igazi helyek ezek, semmihez sem kötődnek, és úgyszólván akárhol lehetnek a térben? Másrészt pedig hogyan bizonyosodik meg a sötétben ébredő a helyek elrendezésének módjáról? „Hirtelen úgy éreztem magam, írja Proust a *Contre Sainte-Beuve* előszavában, mint az alvó, aki éjszaka felriad, s nincs tudatában, hol van, és testével igyekszik tájékozódni, kideríteni, hová került, mert nem tudja miféle ágyban, milyen házban, a föld mely pontján, melyik életében jár.”² Ekként keresi tapogatódzva helyét a szellem. Am „elvesztette annak a helynek a térképét, ahol tartózkodik”.³ Véletlenszerűen, vaktában ide teszi az ablakot, oda szembe az ajtót; mindez addig tart, amíg egy fénysugár meg nem világítja a szobát, kényszerítve az ablakot, hogy odábbálljon, és átadja a helyét az ajtónak. Így borul fel és rendeződik át, csaknem találomra, a pincétől a padlásig a tér beosztása. Vagy egy másik jelenetben, azon a helyen, ahol szobájának fala

állt, az akkor még gyerek hős egy másik teret lát megnyílni, mezőt, ahol lovas halad. Ám az első tér nem tűnik el, a lovas teste egybeesik az ajtó gombjával. Vagyis a két tér egymásra helyeződhet, az egyik a másik fölé kerekedhet, akár egy „reszketeg és mulékony üvegablak”⁴ esetében. Ez az imbolygás, ez a szédület igen gyakran hatalmába keríti Proust hősét. Egy váratlan esemény olykor még ébren is képes felkavarni. Egyszer például, amikor Marcel megpillantja Gilberte váratlan aláírását egy meghívó alján, nem hisz a szemének, és azt sem tudja már, hol van: „Ez a képtelen aláírás szédületes gyorsasággal táncolt, valóságos fogócskát játszott az ágyammal, a falakkal, a kandallóval. *Mindent mintegy imbolyogni láttam*, mint aki leesik a lóról.”⁵

Imbolyog a fal, melyen Golót látja lovagolni a gyermek, imbolyog a szoba, ahol a kamasz felfedezi a szeretett lény érdeklődésének első jelét, és végül imbolyog a helyiség, ahol a felnőtt szorongva ébred a sötétben. Íme három példa arra az egyszerre belső és külső, pszichikus és térbeli körforgásra, amely létezésének három különböző szakaszában egyszerre van hatással a hős szellemére, illetve magukra a helyekre, ahol ezekben a pillanatokban tartózkodik. A szédület azonban nem korlátozódik ezekre a pillanatokra. Emlékszünk a hudimesnili út mellett álló három fa különös jelenetére. Furcsák és ismerősek, sohasem látottak, és mégis hasonlítanak a múlt valamely képére, melyet azonban az elme nem tud újra felidézni; ezek a fák olyan paraamnéziás élményt váltanak ki, mely nem engedi, hogy a gondolkozás „rájuk ismerjen azon a helyen, amelyből kiszakítottak”, mint ahogy egyébként azt sem, hogy egy másikban helyezhesse el őket; „így hát, teszi hozzá Proust, az elmém egy távoli év és a jelen pillanat közt ingadozott, Balbec egész környéke tántorogni kezdett...”⁶

De nem csupán az idő imbolyog, hanem a helyek, a tér is. A helyek igyekeznek egymás helyébe lépni, felcserélődni. Hasonló történik a regény egyik legemlékezetesebb epizódjában. A *Megtalált idő* végén Guermantes hercegnél a főhős egy jól kikeményített szalvétával törli meg ajkait. Erre aztán a balbeci étterem, mondja, nyomban „azon dolgozott, hogy megingassa a Guermantes-palota szilárdságát”, továbbá, figyel fel a hős, „egy pillanatra kimozdította a helyükből a kanapékat körülöttem”.⁷ Egyszerrel Balbec és a Guermantes-palota ugyanúgy ingatag és felcserélhető, mint a combrayi háló és a táj, melyen Golo lovagol. Egy és ugyanazon térért küzdenek, akárcsak a fal és a mező. Az egyik fölösleges, és a másik helyét bitorolja. A prousti emlékezés nem csupán azzal jár, hogy a szellemet két különálló kor között lebegteti, hanem a két, egymással kölcsönösen összeegyeztethetetlen hely közötti választásra is kényszeríti. Proust tulajdonképpen azt állítja, hogy a múlt feléledése kényszeríti a távoli és a jelen lévő helyek közötti „*botladozásra*” szellemünket, „valami olyasfajta bizonytalanság kábulatában, amelyet elalváskor érzünk néha egy szavakkal leírhatatlan látomás hatása alatt”.⁸

Az elalvás, valamint az ébredés pillanatában, mely bár ellentétes, mégis párhuzamba állítható vele, abban a félig sötétben, félig világosban, ahol a tudat még nincs eléggé felvértezve, hogy felzaklató jelenségekkel szemben védekezzen, előfordul, hogy a prousti főszereplő megkettőződni, kettéhasadni látja a teret, amely így elveszti látszólagos egyszerűségét és mozdulatlanlanságát. Elképzelhető, hogy ez az élmény szédítő boldogságérzetet vált ki átélőjéből, ám az esetek többségében a helyek ingatag jellegének felfedezése, épp ellenkezőleg, rossz előérzetet, mi több rettenetet kelt benne: „A köröttünk lévő dolgok talán csak azért látszanak mozdulatlanoknak – írja Proust –, mivel bizonyosak vagyunk, hogy ők

azok, és nem mások, mivel velük szemben a mi értelmünk is mozdulatlan. Bizonyos, hogy ha így felébredtem, s értelmem *mozogni kezdett, hogy keresse, bár siker nélkül, hol lehetek*, olyankor minden mozgott a homályban, a dolgok, az országok, az évek.”⁹

„Azt kutatva, hogy hol lehetek...” Látjuk tehát, hogy a prousti mű az elbeszélés első pillanatától – úgy is mondhatnánk, hogy az első *helyszínétől* – fogva nemcsak az eltűnt idő, hanem az eltűnt tér keresésére is vállalkozik. Egyformán eltűnt, elveszett az idő és a tér abban az értelemben, mint amikor azt mondjuk, hogy elveszítjük a tájékozódást, eltévedünk, amikor egy utat keresünk. De elvesztek abban az értelemben is, mint amikor arról beszélünk, hogy elvesztettük a csomagjainkat, elhagyjuk egy elszakadt gyöngysor köveit. Hogyan kapcsolható az éppen átélt pillanat, illetve jelenlegi tartózkodási helyünk az összes eddigi, az egész világban szétszórta helyekhez és pillanatokhoz? Mondják, hogy a tér olyasféle meghatározhatatlan közeg, ahol úgy kóborolnak a helyek, mint a bolygók az űrben. Csakhogy az utóbbiak mozgása kiszámítható. De hogyan számítjuk ki a vándorló helyek mozgását? A tér nem határolja körül őket; nem jelöl ki számukra megváltozhatatlan helyzetet. Egyáltalán nem elképzelhetetlen, mondja Proust, hogy – amint az gondolkodásunk képeivel is megesik néha – a táj egy darabja „annyira elszigetelten jut el a máig, s mint valami virágzó Délosz, oly bizonytalanul lebeg az elmében, hogy nem tudom, milyen országból, mily időből vagy talán csak álmaimból jön így felém”.¹⁰

Gyönyörűség nézni, amint egy meghatározhatatlan eredetű hely képe, akár egy felségjelzés nélküli szép hajó, úszik át elménkben. De a helyek változékonyságát látván sokkal gyakoribb a szorongás, ami még inkább felerősíti a létünk már önmagában is rettentő változékonyságából eredő szorongást. Mert hogyan lehet megőrizni az életbe vetett hitet, ha azt látjuk, hogy az egyetlen dolog, melynek állandóságában hittünk, a helyek és az ott lévő tárgyak állandósága maga is illuzórikus? A helyek változékonysága utolsó reményunktől is megfoszt bennünket. Mibe lehet még kapaszkodni, ha az időhöz és az élőlényekhez hasonlóan a helyeket is magával ragadja a halálig tartó sodródás?

Végül pedig ez a változékonyság bizonyos helyeknek a többlettől való elszigetelődésével jár. Ha a helyek elmozdulnak, hacsak nem azonos módon és irányban (sajnos tudjuk, hogy épp ellenkezőleg, útvonaluk szertelen!), akkor a többi helyhez fűződő, a teret szilárd és mérhető viszonyokból álló rendszerré szervező, látszólag állandó kapcsolataik is szükségszerűen megváltoznak. Párizs Balbectől való távolsága változó; Balbecé és Raspelière-é szintén. A megszokás hiánya vagy ereje, a figyelem vagy a szórakozottság, a félelem vagy a bizalom, vagy egész egyszerűen a helyváltoztatás módjának felcserélése meghosszabbítja vagy lerövidíti a megtett utat. Ennél is rosszabb azonban, hogy néha út sincs: a helytől, ahol vagyunk, nem vezet út máshová. Olyan, akár egy sziget: minden oldalról el van vágva, ahonnan képtelenség újra felvenni az érintkezés hálójának eltépett fonalait. Az ilyen hely az egész világból kiszakított, önmagában és önmagáért létezik, akár egy ostromlott vár: a hiányban, a tagadásban, más helyek elérhetetlenségében létezik, olyan hely, amely teljesen *elveszettnek* [perdu] tűnik a tér magányában: „Nem volt már oly világom, olyan szobám, olyan testem, amelyet ne fenyegettek volna ezek a körben támadó ellenségek, csontomig elfárasztott a láz, egyedül voltam, halni készültem.”¹¹

A helytől megfosztott létben nincs sem világ, sem otthon, családi tűzhely, sem tűz, sem hely. Az ilyen hely úgyszólván sehol nincs, pontosabban akárhol

van, mint valami, a világegyetem mélyedéseiben lebegő hajóroncs. Micsoda öröm és megkönnyebbülés tehát a prousti hős számára, amikor a szédülés hirtelen abbamarad, megáll a falak forgása, a képek lebegése, és a helyek visszakapják szokásos szilárdságukat! Proust regényében kétszer is felbukkan egy epizód, melyben a szerző hajszálpontosan átviszi a tér szintjére az idő romboló erői fellett aratott, regénye lényegéhez tartozó győzelmet. Először egy családi séta történetéről van szó Combrayban, amikor mindenki, a hős apját kivéve, elveszti tájékozódási képességét, mint akit éppen álmából ébresztenek, és nem tudja, hol van. De pontosan abban a pillanatban, amikor szorongani kezdene, amikor az eltévedt utas kérdése: Hol vagyok? tolna ajkára, a szerző – az apja közvetítésével – ezúttal kész megnyugtató válasszal előállni: „Hirtelen apám megálljt vezényelt, s azt kérdezte anyámtól:

– Hol vagyunk?

S anyám, a járástól kimerülten, de azért büszkén, hogy ily férje van, gyöngéden bevallotta, hogy ő bizony nem tudja. Apám vállat vont és nevetett. S akkor, mintha a kulcsával együtt szedte volna elő a kabátzsebéből, rámutatott épp előtünk a kertünk hátsó ajtajára, amely a Rue du Saint-Esprit szögletével jött elénk, hogy megvárjon bennünket annyi ismeretlen út végén.”¹²

Ha tehát az ismerős helyek néha cserben is hagynak bennünket, később ismét rájuk bukkanhatunk, így nagy megkönnyebbülésünkre újra elfoglalhatják eredeti helyzetüket. Láthatjuk, hogy a helyek pontosan ugyanúgy viselkednek, mint a múlt pillanatai, mint az emlékek. Elszállnak, visszatérnek. És ahogy létezésünk bizonyos szakaszaiban hirtelen, minden ok és szándékos erőfeszítés nélkül rátalálunk az eltűnt időre, ugyanilyen nyilvánvalóan véletlenszerű módon, valamely gondviselészerű beavatkozásának köszönhetően, mi, eltévedt lények, rálelünk otthonunkra, és egyúttal rátalálunk az elvesztett helyre.

Ezért kell különös figyelmet szentelnünk a másik hasonló epizódnak, amit Proust – írói módszeréhez híven – jóval távolabbra helyezett könyvében, mint egy a fentebbi idézet elmélyítése- és megismélteléseképpen.

Egy Verdurinnénél rendezett zenés estély során fiatal hősünk a számára idegen zenét hallgatva oly elveszettnek érzi magát, akárha idegen vidéken, ismeretlen utak közt járna: „Kezdetét vette a koncert, nem ismertem a darabot, ismeretlen vidékre kerültem. Vajon hová? Melyik szerző életművében jártunk?”¹³

Ekkor, mintha az *Ezeregyéjszaka* egyik szelleme vagy tündére avatkozna jó szándékúan közbe, hogy eloszlassa a hallgató bizonytalanságait, vagy mint ahogy az apa nyugtatta meg és világosította fel az eltévedt családot a combrayi séta alkalmával, Proust szavaival, mágikus jelenés segíti meg hősünket, és válaszol a magában feltett kérdésére. Érdemes alaposan megfigyelni, hogy a szerző miféle kifejezésekkel meséli el a körülmények összejátzását: „Mint amikor egy ismeretlennek hitt vidéken járunk – amit valójában csak új irányból közelítünk meg – az út egy kanyarulata után hirtelen másik tájon találjuk magunkat, ahol minden zugot ismerünk, akár a tenyerünket, csak hát nem ebből az irányból szoktunk ideérkezni, s egyszerre azt gondoljuk: »De hiszen ez az a kis ösvény, amelyik ... barátomék hátsó kapujához vezet; két percnyire vagyok tőlük...«; [...] így találtam magam egyszerre a számomra új zenében, a Vinteuil-szonáta kellős közepén.”¹⁴

Szükséges-e felhívni a figyelmet arra, hogy a két szakasz közötti hasonlóság nem a véletlen műve? Túl sok közös részlet van bennük, például a Léonie néni kertjére nyíló kis kapu itt a baráté. Az első idézetben minden bizonynal a külső,

míg a másodikban a belső térben eltévedt szereplőkről esik szó. De a lényegi esemény mindkét esetben a helyre való ráismerés. Ráismerni a kert végében lévő hátsó kapura azt jelenti, hogy olyan helyre ismerünk rá, ami már nem a térhez, hanem emlékeinkhez tartozik, aminek már van neve. A világ bármely, ismeretlen pontja helyett egyszerre ismerős területen találjuk magunkat, ahol semmi nem változott. Vagyis amikor rátalálunk egy elveszett helyre, az legalábbis nagyon hasonlít arra – ha nem egyenesen ugyanaz –, mint amikor rátalálunk az eltűnt időre. Amikor a múlt néhány képe az emlékezet mélyéből homályosan utat tör magának a tudatba, a tudatnak még egy feladata marad: ez, Proust szerint, abból áll, hogy „mondja meg, hogy a múlt miféle körülményéről, micsoda korszakáról van szó”.¹⁵ E feladatnak neve is van. Helyhez kötésnek, *lokalizációnak* hívják.¹⁶ Az emberi szellem térben is elhelyezi, lokalizálja az emlékezetben felidéződő képet, csakúgy, mint ahogy az idő folyamatába is beilleszti. A prousti hős nem csupán gyermekkorának egy bizonyos szakaszát látja felelevenedni a teáscsészéből, hanem egy szobát, egy templomot, egy várost, egy szilárd topográfiai egységet is, melynek immár megszűnt a bizonytalansága, imboldyga.

II

■ Bizonyos helyek, talán az emlékezet kegye, a képzelet munkája vagy egyszerűen a hozzájuk való kötődéseink révén elkülönülnek az összes többi helytől, önálló részt alkotnak szellemünk terében. Lehetnek ezek az emlékezet mélyén talált helyek, az álmainkban teremtettek, vagy azok, melyekkel a művészetben keresztül mások álmaiban találkozunk, és így részesülünk belőlük, vagy ritkábban azok a helyek, melyek különleges szépségét közvetlenül tapasztaljuk meg, amit még külön emel, ha egy másik emberi lény jelenléte felruházza őket egyénisége egy darabjával: Proustnál egész sor összetéveszthetetlen helyet találunk, melyek mintha saját, autonóm határaikon belül léteznének, tökéletesen független létükben. Ez lényegi vonásuk. E helyek, illetve a külvilág között hiányzik a topográfiai folytonosság, mely egyébként mindig jelen van két hely közt. Megtapasztalásukkor arra jövünk rá, hogy – épp ellenkezőleg – nincs közük a környező világhoz, hogy elkülönülnek tőle. Jó példa a La Raspelière-hez közeli erdős, kavicsonos táj: „A kopár sziklák körülöttem, a tenger, melyet a sziklahasadékon keresztül láthattam, egy pillanatra úgy úsztak el előttem, mint egy másik világegyetem néhány töredéke”¹⁷ – Egy másik világba lépünk be; mintha nem csupán a jól ismert tér egyik pontjából mennénk át egy másik pontjába, hanem egyúttal a létezés egy helybéli módjából egy másik, alapvetően különböző létmódba kerülnénk át; vagy mintha befelé figyelve, a külvilágot alkotó helyekből azokra a tisztán szellemi léttel bíró helyekre kerülnénk át, melyek csakis elménkben rendelkeznek valósággal. Pontosan ez történik az idézett részletben, sőt e hely kétszeresen is elkülönül, mivel az elbeszélés során kiderül, hogy a szóban forgó tájból valaha Eltsir, a festő merített ihletet csodálatos történetek megfestéséhez, és képei nagy hatással voltak hősünk képzeletére: „Emlékük újra helyükre illesztette ezeket a tájakat, ahol annyira a pillanatnyi világon kívül kerülnék éreztem magam, hogy azon sem csodálkoztam volna, ha... én magam is egy mitológiai alakra bukkanok séta közben.”¹⁸

Ebben a jelenetben a hely elkülönülése, elszigetelődése a valós világhoz képest a művészet és az emlékezéssel felidézett művészet kettős hatásának eredménye. A költők és a művészek képesek arra, hogy „csodálatos, az egész világ-

tól különböző helyekre”¹⁹ vezessenek el bennünket, és ez nem pusztán a helyek általános jellemzőire igaz, hanem azokra az egészen valódi részletekre is, amelyek miatt egy út, egy kertszöglet, egy folyókanyar „másnak, szebbnek tűnik számunkra, mint az összes többi a világon”.²⁰

Ezt a csodát a zene is kiválthatja. Vinteuil kis zenei töredékében, váratlanul, mégis örömet okozva, a nézőpontok játékán keresztül sejlik fel egy egész kis zenei építmény végén: „És mint Pieter van Hoochnak azokon a képein, amelyeket úgy elmélyít egy félig nyílt ajtó szűk kerete a kép mélyén, egészen más színben, a közbehulló fény bársonyában – úgy tűnt fel a kis dallamfoszlány, táncolva, pásztori módon, beékelve s csak átmenőben, mintha egy más világhoz tartozna.”²¹

Így olykor előfordul, hogy a kontrasztot képező hely a többiekén *túl* jelenik meg, persze nem azért, hogy folytatásukat képezze: ellenkezőleg, így még tisztábban emeli ki azt a tulajdonságát, mely külön világgá teszi. Az is elképzelhető azonban, hogy a különleges hely egyáltalán nem üt el környezetétől; csak árnyalatokban – igaz ezek lényegiek – tér el tőle, az ismerős és szokatlan vonások keverékével tudatva, hogy köztes szereppel bír az ismert világ és egy másik, teljesen ismeretlen és távoli világ közt. Mintha a táj – mindegy, hogy érzékelt vagy álmodott – sugárutat formálna, melyet csupán követni kell, hogy az egyik világból a másikba, a külső tapasztalatból a visszaemlékezésbe, az érzékelhető valóságból képzeletbeli térbe, az objektív igazságból a művészet igazságába jussunk.

A *Jean Santeuil*-ben bámulatos példát találunk e „tájra”, melyben a regényíró egy műveiben egyébként ritkán használt fogással él, és megszólítja olvasóját: „És önnek, olvasó, aki idősebb, mint Jean, önnek nem volt már néha az az érzése a magaslaton fekvő kerti kerítés mögül, hogy nemcsak más mezők, más fák nyúltak el ön előtt, hanem egy másik ország a maga különös ege alatt? A kerítéshez vezető néhány fa, ahol ön is könyökölt, mintha csak valamilyen látkép előterében lévő valódi fa lett volna, mintegy átvezetésképpen az ismert – a kert, ahol éppen állt – és a között a valótlannal, titokzatos dolog között, az ön előtt elterülő, a síkság képeiben mutatkozó vidék közt, mely bővelkedett a domborulatokban, és engedte, hogy játsszon rajta a fény... Itt még valóságos dolgok vannak... de amott távolabb, az már valami más...”²²

Előfordul, hogy ismerős helyről indulunk, ám utunk fondorlatosan visz ki világunkból más helyek felé anélkül, hogy tisztán észlelnénk a pontot, ahol átlépjük a láthatatlan határt. Így kezdődik a szokásos, Guermantes-ék felé vezető séta a Vivonne mentén, ám ha egészen a folyó forrásáig jutnánk, akkor a Pokol kapujához hasonlóan elvont és idealizált környékre érnénk.²³ Pontosan ez történik a színházi folyosóval: a szász herceg az unokahúga, Guermantes hercegnő páholyát keresi, és a színházi folyosó, ez a közönséges helyiség, hősünk számára, aki tanúja a jelenetnek, „egy esetleges átjáróval valami új világ felé” ágazik el „mintha csak tenger alatti barlangokba vezetett volna, a vízínimfák mítoszi birodalmába.”²⁴

Proust tehát jóval Alain-Fournier előtt kidolgozta a különböző fajtájú tereket összekötő köztes közeg fogalmát. Proustnál azonban, Fournier-val szemben, a köztes közeg nem valóságos, két meghatározott helyet a térképen összekötő útvonal. Mondjuk inkább úgy, hogy nála ez a közeg, ez az út annak a műveletnek a topológiai ábrázolása, amellyel a szellem a látottakat áthelyezi, a valós dolgokat a képzeletbe viszi át: „Eltűnik csak úgy tudott a virágra nézni, írja Proust, hogy előbb átültette abba a belső kertbe, ahonnan sohasem tudunk kilépni.”²⁵ Ezekbe

a belső kertekbe nem csupán virágokat ültetünk át, hanem tájakat, emberek alakját, sőt még a neveiket is. E belső terek épp abban különböznek másoktól, hogy – mint a combrayi templom – egy dimenzióval gazdagabbak, és csak az idő folyamatainak mélységében vagyunk képesek ábrázolni őket.

Az igazi prousti helyekben jóformán semmi objektív nincs, mindig emberi jelenléthez kötöttek. Tulajdonképpen nincs is prousti helyleírás az előtérben kirajzolódó alak nélkül, és szereplő se bukkan fel soha a környezeten kívül, mely megtartja őt, ahová be lehet illeszteni. A prousti szereplő először mindig a szerző által gondosan körülírt tájban lép színre. Ez a hely pedig, attól a pillanattól, hogy a szereplő felbukkan benne, társul hozzá, a wagneri vezérmotívumokhoz (leitmotiv) hasonlatos, világosan kivehető és felismerhető jeggyel ruhazza fel. A szereplő a későbbiekben minden bizonnyal máshol is feltűnik majd. Emlékezetünkben azonban továbbra is az első színrelépés helyéhez fog kötődni. Akárhol is van a szereplő, erre a helyre gondolunk majd először, ez a hely vonul majd el először a szemünk előtt, mintha az összes többinél hívebb képet készítettett volna magáról, így mindig ugyanabból a háttérből emelkedne ki.

Míndez az összes prousti szereplőre igaz. Hogyan képzelhetnénk el például másként Gilberte-et, helyesebben azt a képet, melyet a főhős alkot róla, mint kislánként egy öregúr kíséretében, akivel sorra járják a környék katedrálisait, és alakjuk együtt rajzolódik ki a templomok falán? „Ezentúl, ha gondoltam rá, legtöbbször *egy katedrális bejárója előtt láttam*, amint a szobrok jelentését magyarázgatja énnekem, s oly mosollyal, mintha csak csupa jót mondhatna felőlem, mint barátját mutat be Bergotte-nak.”²⁶ – Vagy hogyan alkossunk képet Saint-Loup-ról vagy Albertine-ről másként, mint a balbeci tengeri tájkép elé állítva őket? „A partról jött, és a tenger, amely a hall üvegfalán át annak félmagasságáig emelkedett, *oly háttérrel vette körül, ahonnan életnagyságban vált ki.*”²⁷ Így állapodik meg a szemünk előtt, saját környezetébe helyezve, Marcel leendő barátjának képe. Ugyanez a helyzet a „bimbózó lányokkal”, s közülük is a legfontosabbal, Albertine-nel: „Gondolataim mindannyiszor beléjük kapaszkodtak jól esően, még akkor is, ha azt hittem, hogy másra gondolok, vagy semmire. De még hogyha nem tudtam, akkor is rájuk gondoltam, s még ennél is öntudatlanabbul őket, mindig őket láttam a tenger kék és hullámos ormaiban, *az ő menetük vetületét végig az egész tengersíkon.*”²⁸ – Vetület, kirajzolódás; egy csoporté, egyetlen arcé: „Vagy nem Albertine volt-e [...] az a fiatal lány, akit először láttam meg Balbecben, lapos zokásapkája alól fürkésző, nevetős tekintetével, még ismeretlenként, karcsún, *mint valami, a hullámokon kirajzolódó árnyalakot?*”²⁹ Bármilyen képet is alakítson ki, majd cáfoljon meg Albertine magáról az elkövetkezendőkben, nem lesz képes elhalványítani az első képet, melyet szerelme vetít szeszélyesen a habokba és a felhőkbe. Az első kép egyben az utolsó is, vagy majdnem az utolsó. Kevéssel eltűnése előtt, egy este búcsúzásakor, Albertine oly hirtelen mozdulattal ragadja meg hősünk kezét, mint az első időkben a balbeci tengerparton: „Ez az elfeledett mozdulat visszaváltoztatta a testet, melyet mozgásba hozott, annak a régi Albertine-nek a testévé, aki még alig ismert engem. Visszaadta a hirtelenség mögé bújó, szertartásos Albertine kezdeti újdonságát, ismeretlenségét, sőt háttérét is. *A tengert láttam e mögött a fiatal lány mögött.*”³⁰

Proust számára az emberi lények mindig bizonyos helyszínekhez kötődnek. Ezek a helyek keretként, támasztékként szolgálnak, meghatározzák az embereket látató perspektívát. Különös, hogy a belső világ regényírója arra törekszik, hogy szereplőit (egyetlenegyvet, a középpontban álló öntudatot kivéve) mindig

külső szempontból mutassa be. Az emberek kivetülő árnyak, a tekintetbe kúszó alakok. De ez még nem minden. A szereplőket nem csupán külső megjelenésük határozza meg, hanem közvetlen környezetük, mely bekeretezi, mintegy ékkövekként magába foglalja őket. Ehhez az első foglalathoz aztán a későbbiekben mások adódnak vagy éppen váltják fel azt. A prousti szereplő egy sor különböző helyszínen tűnik fel egymás után; olyan ez, mint amikor valaki arcképsorozatot készített magáról, melyben mindig más háttér elé áll be: például vidéki kert, plakátokkal borított fal, szalonbelső, vasúti peron stb. Noha Proust mindig elhelyezi szereplőit, soha vagy szinte soha nem írja le őket helyszínek között. Mintha csak a tekintet, amely figyeli őket, és amelynek létüket köszönhetik, az esetek többségében rögzítve lenne valamelyik helyen a sok közül. És bár könnyen kitalálható, hogy a szereplőknek át kell valahogy jutniuk az egyik helyről a másikra, a szerző tekintete nem tudja vagy nem akarja e mozgás közben követni őket. Bár ezt igen ritkán veszik észre, a szereplőket folyamatos testi és morális fejlődésük készleti korábbi környezetük elhagyására, illetve egy új elfoglalására. Így hát a prousti szereplők csak ahhoz hasonló képekkel szolgálhatnak magukról, amelyekkel tele vannak az egyazon személyről készült fényképalbumok. Valaki életének egyik korszakában, aztán egy másikban; valaki vidéken, majd a városban; ünneplőben, majd otthoni öltözékben. Minden egyes „fényképet” pontosan meghatároz környezetete, az egész viszont töredékes marad. Pedig, ha minden egyes személyhez társul egy bizonyos helyszín, melyben kirajzolódik alakja, az – ha nem is pótolja a szereplő hiányzó folytonosságát – mindenesetre rendkívül kézzelfogható külsőt kölcsönöz számára. A prousti lények helyszínekkel veszik körül magukat, és csak ezeken belül mutatkoznak meg, valahogy úgy, mint ahogy az egyszerre rejtékül és jellemzőül szolgáló öltözékekbe bújunk. Helyszínek nélkül a szereplők csupán absztrakciók volnának. A helyszínek pontosítják a szereplők képét, segítségükkel az olvasó el tudja helyezni őket saját mentális terében, képes arra, hogy visszaemlékezzen rájuk, hogy álmodozzon róluk.

Ezért lehetetlen Proust szereplőire gondolni anélkül, hogy egyúttal ne idéznénk fel felbukkanásaik helyszíneit. Ezek a helyek egyébként nem csupán azok, ahol valóban meg is fordultak. A főhős emlékeibe visszatérő valós helyekhez hozzájönnek még azok, melyeket hősünk álmaiban látott – néha azelőtt, hogy testi valójában ott járt volna.

Ily módon minden egyes szereplőt valós és képzeletbeli helyek rendszerébe illesztünk. Ez egyaránt igaz Gilberte-re, Albertine-re vagy Guermantes hercegnőre: „Mindegyik alak életem más és más pontján magasodott, s mint valami oltalmazó, *helyi* istennő emelkedett ki először az ábrándjaimban elképzelt tájak egyikéből, *melyek együttese életem térképhálóját adta* [la juxtaposition quadrillait ma vie], s azért kötődtem hozzá, hogy fantáziám ott jelenítse meg ezt a nőt; majd az emlékek felől nézve, olyan *helyektől körülvéve, ahol megismertem, s amelyeket, mivel hozzájuk kötődött, felidézett bennem*, hiszen ha életünk vándorút is, az emlékezetünk röghöz kötött, s hiába rugaszkodunk folyton új utaknak, emlékeink révbe értek azokon a helyeken, amelyektől mi elszakadtunk, ott szövik tovább otthonülő életüket...”³¹

Proustnál tehát, mind a valóságban, mind az álomban, elkerülhetetlenül összefonódnak emberek és helyszínek. A prousti képzelet csakis valamilyen helyszín hátterébe állítva képes elképzelni az emberi lényeket; ez a háttér működik úgy, akár a tükör foncsora, ez teszi láthatóvá az embereket. A könyvét ké-

szító regényíró első számú feladata az emberek leírása és ez az oly egyszerű feladat Proustnál egyet jelent valamely alak bizonyos keretben való láttatásával. E valóban nagyon fontos szellemi művelet Proustnál nem csupán a regényírásban figyelhető meg, hanem a kritikai és ideológiai írásaiban, sőt még levelezésében is.

Amikor Proust a Párizsból épp távol lévő Louisa de Mornand-nak, a szép színésznőnek ír, örömmel képzelet el a színésznőt vakációjának helyszínén: „Mennyire szeretnék önnel sétálni Blois utcáin, melyek biztosan elbűvölő környezetül szolgálnának az ön szépségéhez. Régi, reneszánsz környezet ez. Mégis új, mert önt még sohasem láttam benne. És az új helyeken valahogy szeretteink is megújulnak. Énnékem megindítóbb lenne látni, ahogy gyönyörű szemei a Touraine légies egét tükrözik, ahogy pompás alakja *kiválik az öreg kastély háttéréből*, mint amikor új ruhában látom, mert így másfajta díszben láthatnám önt.”³²

A pillanatnyi képzettársításnak köszönhetően a színésznő gyönyörű szemei, pompás alakja a környező táj kecsességével gazdagodik. De a dolog fordítottja is igaz. Ha a hely gazdagítja az ott tartózkodó embert, akkor a személy is felruházza a helyet egyéniségnek egy darabjával: „A tájkép mélyén így egy emberi lény varázsa lüktetett. A táj költőisége így vetült rá egy emberi lényre.”³³ A *Contre Sainte-Beuve* fenti mondatai kijelölik és előrevetítik szereplők és helyszínek kölcsönös csereviszonyait *Az eltűnt időben*. Egyfelől úgy tűnik, mintha a helyeknek olyannyira szükségük lenne az emberi lényekre, hogy akár készek megteremteni, önnön anyagukból kihasítani az embert ugyanazzal a teremtő aktussal, mellyel virágok, fák, kövek, házak születnek belőlük, tárgyak, melyek a helyek alkotóelemei, melyek benépesítik őket: „abban a felém futó nőben, akit a vágyam felidézett, nem a női nem valami általános példányát láttam, hanem ennek a *talajnak szükséges és természetes termékét*.”³⁴ – Másfelől viszont, úgy tűnik, az embernek van szüksége, hogy önmaga kiteljesítéséhez, kiszélesítéséhez valamely földrajzi valóság középpontjává váljon: „...a nő köré, akit épp akkor szerettem, egyúttal mindig azokat a helyeket is elképzelttem, ahova meg a legjobbban vágytam, s ...az volt a kívánságom, hogy övele mehessek oda, hogy ő tárja fel előttem egy ismeretlen világ kapuját.”³⁵

Így hát a tájból feltáru a nő, de a nő képében is feltáru a táj. Erre a kölcsönös, egyszerre topológiai és antropológiai függőségre kétségkívül a *név* a legjobb példa. Tudjuk, milyen fontos szerepet játszanak a családnevek, a tájnevek Proust regényében. Ez a szerep oly fontos, hogy egész részek kapták tőlük címüket, és bizonyos értelemben nem túlzás azt állítani, hogy a regény nem más, mint a nevek szellemre gyakorolt hatásának nagyszabású kiterjesztése. A családnevek pedig, kiváltképp a nemesi eredetű családnevek, azzal a sajátossággal bírnak, hogy egyszerre neveznek meg személyeket és helyeket, vagyis egyetlen egységgé olvasztják a prousti képzelet két nélkülözhetetlen összetevőjét. A név segítségével végrehajtott szellemi alkímiára számos példát találunk. Íme Guermantes hercegnőé: „Guermantes-né közben már leült. Nevének címével kísérve, *hercegségét hozzátette külső testi valójához*, azt az ő külön hercegségét, amely kirajzolódott körötte, és a szalon közepére, az ő széke köré hozta a guermantes-i erdőségek aranyszínű és árnyékos frissességét.”³⁶

Vagy egy egy másik név, kevésbé ismert, ám semmivel sem kevésbé gondolatébresztő a hercegnőnél: „A herceg neve, Faffenheim-Munsterburg-Weinigen, megőrizte először felhangzó szótagjai nyíltságában – akárcsak a muzsikában –, s dadogó ritmusú ismétlésében a lendület, a modoros naivságot, a nehézkes germán

»finomságokat«, amelyek mint zöld ágak borultak a sötétkék zománcú »Heim«-ra, amely egy rajnai üvegfestmény titokzatosságát őrizte, a német tizennyolcadik századnak halvány és finom árnyalatú aranyozása mögül. Ez a név a belőlük formált különböző nevek között egy kis német fürdővárosét is tartalmazza, ahol gyermekkoromban nagyanyámmal együtt tartózkodtam... Így hát a szent birodalmi hercegnek s Frankónia főlovászmesterének sisakrostélya alatt egy szeretett föld arcát véltem látni – ahol valamikor régen, alkonyatkor a lebukó nap sugara is megállt az én számomra...³⁷

A név tehát egyszerre vonatkozik egyénre és helysége. A helyeknek ugyanúgy van nevük, akár a személyeknek és a családoknak. De a név még ennél is több. Azon jelenségek egyikeként tűnik fel, melyekkel átvisszük az objektív valóságot a szellemi világba: újonnan létrejövő (egy valós helynek egy személy képmásával való fúziójából eredő) topológiai entitás, mely azonban valótlan hely, hiszen nem a külső, kiterjedéssel bíró dolgok közt helyezkedik el, hanem a szellem terében, ezért szubjektív valósággal rendelkezik: „Még ma is roppant varázssal vonzanak a nemesi családok, mintha *a föld egy sajátos szegletében foglalnának helyet*, nevük mindig egyben helység- vagy kastélynév (és ráadásul néha egyformán is hangzik), a képzeletben nyomban birtok hatását keltik, és vágyunk támad az utazásra. Szótagjai színes terében minden nemesi név egy kastélyt foglal magában, ahová nehéz út után vidám téli estén édes az érkezés.”³⁸

Mert mi is többnyire a prousti sznobizmus? Álmodozás helyek és nemesi családok neveiről. A nevek patinájával felékesített, a nevek révén az emberi jelenlét apró, kézzelfogható jegyeivel sajátos arculatúvá formált helyek hasonló szerepet kezdenek betölteni az emberek képzeletében, mint maguk az emberek. Tekintélyük, titkuk emberivé válik. A nevek megszemélyesítik és emberarcúvá teszik a helyeket, melyek megnyílnak és elbújnak, titkokat rejtenek, és vágyakat szítanak, szépséget fednek fel. Ezért a helyek megérdemlik, hogy csodáló érdeklődésünk, sőt szerelmünk tárgyai legyenek: „A helyek emberek”³⁹ – írja Proust, és ezt máshol is megismétli: „De a nevek a személyekről – és a városokról is, amelyeket egyéninek, egyetlennek mutatnak, mint a személyeket – inkább csak zavaros képet adnak, amely belőlük vonja ki, mély vagy éles hangzásukból, azt a színt, mellyel az egész egyszínűre van bekenve...”⁴⁰ Emlékszünk, hogy mennyire felizzítja *Az eltűnt idő* fiatal hősének vágyait és álmait az olaszországi utazás lehetősége. Firenze, Velence nevéből rendkívüli ihlető erő tárul fel, egy halom igen egyéni, bár egyelőre képzeletbeli sajátosság társul a még ismeretlen városokhoz. Mindez azért történik, mondja Proust, mert hősünk még abban az életkorban van, amikor „mélységes hittel csüggünk annak a helynek eredeti és egyéni életén, ahol épp akkor tartózkodtunk”.⁴¹

Tartózkodási helyünk eredetiségében és álmaink helyszíneinek eredetiségében. Ha tényleg van jellemzője a prousti topológiának, akkor az éppen az az állhatatosság, amellyel a regényíró visszatér a helyek egyedi és eredeti vonásaira; beleértve ebbe az onirikus és mitikus gondolkodás által megálmodott helyeket, csakúgy, mint az érzéki tapasztalat által észlelt, majd az emlékezetben viszontlátott helyeket. „...[A] tájakban is van valami egyéni vonás”,⁴² ismeri el Proust. Majd néhány sorral lentebb a következőket írja: „...vidék [...], melynek az egyénisége, éjszaka, olykor álmaimban földöntúli erővel szorít magához”.⁴³

„A helyek egyedisége...”⁴⁴ Végső soron a helyek annak köszönhetik varázssukat, hogy önmaguk és nem pedig valami mások, hogy – ugyanúgy, mint az emberek – birtokolják az egyediség lényegi sajátosságát. Ahogy Swann Swann és

Albertine Albertine (tehát súlyos hibát vétene, aki csak az emberi faj más egyedeivel közös, általános vonásaikat keresné), úgy Velence az Velence, Firenze pedig Firenze. Noha tagadhatatlan, hogy ezek a helyek összeköttetésben állnak más helyekkel, Olaszországgal, Európával, a világuírrrel, a kiterjedéssel bíró világ összes pontja között létesített elvont kapcsolat nem segít jobban megérteni azt, ami Velencében velencei, Firenzében firenzei. A helyek teljesen egyedülálló valóságdarabok; az egyes helyekben úgyszólván semmi közös nincs a többivel, még a szomszédosokkal sem. A helyek lényegi egyediségének prousti elmélete épp azt az egy jellemzőt nem veszi figyelembe, amely lehetővé teszi *egységben való felfogásukat*: mégpedig azt, hogy a helyek egyazon téren osztoznak, ugyanazon térképen – egymástól különböző, de mindig mérhető távolságokra – helyezkednek el.

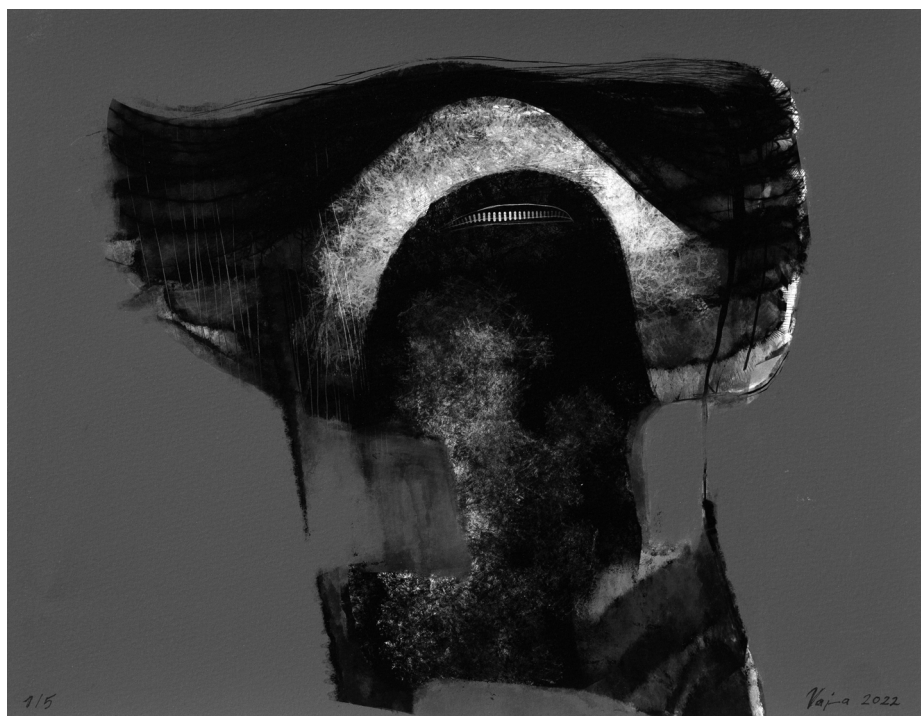
A helyek nem korlátozódnak a térben való azonosításra, mint ahogy Charlus és Norpois, Françoise és de Bréauté úr, Guermantes herceg és Marcel nagyanyja sem tekinthetők az emberi faj egyszerű, egymással felcserélhető egyedeinek. Az emberi lények személyek, és a személyek csak sajátos egyediségükben érthetők meg. Márpedig a helyekkel is ugyanez a helyzet. A helyek szigetek a térben, monádok, „külön kis világok”.⁴⁵ Az egyetlen számításba vehető általános vonásuk, amely nem a fizikai világ bármely pontjának névtelen általánosság, az a hasonló típusú tájak közt felálló azonosság, az olyan tájaké, melyek hasonlósága a közöttük lévő távolság ellenére is megdöbent, és „az öröm egy különleges fajtájává jegecesett, sőt [...] életkeretté”⁴⁶ vált válfajában részesít minket.

Z. Varga Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. Swann. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Bp., 1983. 9–10.
2. Marcel Proust: *Ámok, szobák, nappalok*. Ford. Lőránt Zsuzsa. Filium Kiadó, Bp., 1997. 8.
3. Uo. 68.
4. Swann. 14.
5. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. Bimbózó lányok árnyékában*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Bp., 1983. 87.
6. Uo. 344.
7. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. A megtalált idő*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, Bp., 2009. 205.
8. Uo. 206.
9. Swann. 10.
10. Swann. 215.
11. *Bimbózó lányok árnyékában*, 286.
12. Swann 136.
13. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, Bp., 2001. 282.
14. Uo. 283.
15. Swann. 57.
16. Vö. Fernand Gregh: *Mystères*. Revue Blanche, 1896. szeptember 15., illetve René de Messières: *Un document sur Proust*. Romantic Review, 1942. április. A lokalizáció témáját illetően Greghnél a következő szakasz a lényeges: „Amikor nem vagyok képes eme, ahogy a pszichológusok mondják, lokalizáció megtételére, amikor az emlékezet rejtélyéhez társul a tudattalané is, akkor földre teper a túl sok megmagyarázhatatlan dolog, elvakulok, akár valami tiltott felfedezés előtt.” Tudjuk, hogy az érzelmi emlékezet élménye, amit Gregh ezeken az oldalakon ír le és tulajdonít egy bizonyos V. barátának, minden valószínűség szerint magáé Prousté, amint azt de Messières bebizonyította.
17. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. Szodoma és Gomorra*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, Bp., 1995. 487.
18. Uo.
19. Marcel Proust: *Pastiches et Mélanges*. Gallimard, Paris, 1925. 249.
20. Uo.
21. Swann. 257.
22. Marcel Proust: *Jean Santeuil*. I. 194–195.
23. Swann. 200.
24. Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában. Guermantes-ék*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Bp., 1983. 42.
25. *Szodoma és Gomorra*. 392.
26. Swann. 118–119. – Lásd még Swann. 106. és 632.

27. *Bimbózó lányok árnyékában.* 358. A mondat a következőképpen folytatódik: „...mint ahogy bizonyos arc-
képeken a festők a jelen élet leghívebb, legpontosabb megfigyelésével s egyben modelljük számára *megfelelő*
kerettel, póló- és golfpályával, lóversenytérrel, jachtfedélzettel, mai egyenértékét próbálják adni az olyan vász-
naknak, amelyen a primitívek *az emberi alakot egy tájkép előtt ábrázolták.*”
28. *Bimbózó lányok árnyékában.* 478.
29. *A fogoly lány.* 73.
30. Uo. 217–218.
31. *A megtalált idő.* 330.
32. *Louisa de Mornand-nak.* Levelezés. V. kötet. 149.
33. *Álmok, szobák, nappalok.* 32.
34. *Swann.* 184.
35. Uo. 103.
36. *Guermantes-ék.* 239.
37. Uo. 299–300.
38. *Álmok, szobák nappalok.* 210.
39. *Jean Santeuil.* II. 336.
40. *Swann.* 454.
41. Uo. 185.
42. Uo. 216.
43. Uo. 217.
44. *Jean Santeuil,* II. 317.
45. *Bimbózó lányok árnyékában,* 296 : „...a balbeci öböl külön kis világ volt a nagyvilágban, az évszakok vi-
rágkosara, amely mintegy körbefogta a változatos napokat és az egymást követő hónapokat.”
46. Uo. 348.



Z. VARGA ZOLTÁN

A VALLOMÁSTÓL AZ AUTOFIKCIÓIG

**Performativitás az irodalmi ön(re)prezentáció
hibrid formáiban**



**Az autofikció,
a biofikció,
a tanúságtétel
és traumairodalom, a
20. század történelmi
katakлизмáinak törté-
nelmi fikciói sikeresek
a globális könyvpiac-
on, élénk kritikai
visszhangot váltanak
ki az akadémiai
és a zsurnalisztikus
kritikában is.**

Önéletrajzi beszédmodok és a modernség történelmi poétikája

■ Mihail Bahtyin kronotoposzról szóló nagyszéjében hosszú fejezetet szentel az életrajz antik formáinak.¹ Nem véletlenül, hisz egy emberi élet történetének, értelemtelen rendjének megfogalmazása elemi beszédműfaj, hagyománya és jelentősége a mesével és a mítoszéval vetekszik. A történetbe foglalható emberi élet világképet rejt magában, egyszerre terméke, alakítója és hordozója a létezés történelmi, kulturális és ideológiai kereteinek. A történetek formái pedig értelemtelinek mutatják egy ember életének eseményeit és cselekedeteit a közösség számára. Bahtyin az antik életrajz formáit vizsgálva arra jut, hogy az általa időben legkorábbinak tételezett típus, a retorikus életrajz, az encomium,² mely a közéleti ember szakmai kvalitásainak példaként előadott felsorolása volt, fokozatosan átadja a helyét a platóni típusú, a sorsfordító életesemények töréseiből felépített „konverzió” történeteknek (melynek első ismert példája a szókratészi életmodell: az elbizakodott tudatlanságtól, a nem tudás belátásán át az igazság felfedezéséig és követéséig vezető út),³ majd a hellenisztikus korban az arisztotelészi entellekheira alapuló életrajzoknak, melyek az életesemények sorát a születéstől adott cselekvőerő érvényre jutásaként beszélik el teleologikus perspektívából.⁴

A kronotoposztanulmányt azért is érdemes felidézni az önéletírás kortárs, hibrid formáinak

tanulmányozása során, mert az emberi élet elgondolásának és elbeszélésének antik típusait már Bahtyin sem műfajpoétikai keretben vizsgálja. Eljárása módszertani útmutatóként szolgálhat az önreprezentáció mai alakváltozatainak értelmezéséhez. Történeti poétikájában az emberi élet megjelenítéseiről gondolkodva Bahtyin nem választotta szét az életrajzot, az önéletrajzot és az életrajzi regényt, sőt előbbi kettő megkülönböztetését lényegileg elgondolhatatlannak tartotta a görög világban, ahol az emberi cselekvés és létezés elmondható tartományát a nyilvános beszéd formálta, melynek „minden aspektusa látható és hallható volt”⁵. és hiányzott belőle minden „belső” és titkos, magánéleti és személyes. Míg a nyilvános és a privát határainak definiálása a kortárs önreprezentáció új médiumaiban és gyakorlataiban más kulturális konstellációkban tér vissza (mint ahogy én később röviden e problémához), addig az élettörténet fikciós és nem fikciós formáinak összerosodása, egymásra hatása érdekes poétikákat hozott létre napjaink irodalmában.

Noha manapság az önmegjelenítés tanulmányozása során kisebb szerep jut irodalmi műveknek, hiszen – főként az angolszász akadémiai világban – az önreprezentációs gyakorlatok elemzésében elsősorban identitáspolitikai, nem pedig identitáspoétikai szempontok kerülnek előtérbe, az irodalmi formák és az autobiografikus vállalkozások találkozásának vizsgálata ma is tanulságos, az önéletrajz és a regény mint par excellence fikciós elbeszélő műfaj kapcsolatának változása pedig különösen izgalmas. Ha a regény műfaját – továbbra is Bahtyinnál maradva – egy kor különböző társadalmi nyelveinek, beszédmódjainak ütköztetéséből, ironikus reprodukciójából, reflektált színreviteléből látjuk kibontakozni, akkor megállapíthatjuk, hogy a személyes, önéletrajzi, vallomásos, dokumentatív és más hasonló írásmódok már nem csupán a kanonikus szépirodalmi műfajok ellenpontjaként, a spontaneitás és a közvetlenség rendszeren kívüli vonzerejével szolgálnak az irodalmi rendszerben, hanem hatékonyan beépültek a kortárs irodalmi szövegyerősség globális, többcentrumú és rövidülő ciklusú termelési rendjébe. *Az autofikció, a biofikció, a tanúságtétel és traumairodalom, a 20. század történelmi kataklizmáinak történelmi fikciói sikeresek a globális könyvpiacra, élénk kritikai visszhangot váltanak ki az akadémiai és a zsurnalisztikus kritikában is.* Ugyanakkor népszerűségük komoly visszatetszést is kelt, melyben vegyülnek a nyugati kultúra narcisztikus és exhibicionista hanyatlásának rémképei, a túlzásba vitt emlékezés és múltba fordulás politikai és ideológiai kritikája, no és persze a képzelő- és teremtőerő költészethez és a fikcióhoz képest vélelmezett hiánya miatt felhozott vádak. Végigtekintve a magyar nyelvű nem fikciós könyvkiadás két (vagy inkább egy) felsőpolcos sorozatán, a *Magvető Tények és tanúk* sorozatán, illetve a *Szépírók Könyve* utóbbi néhány évben megjelent új címein, úgy tűnik, a kínálat nem győz lépést tartani a kereslettel: évtizedekkel ezelőtt írt, évfordulók vagy egyéb aktualitások miatt kiadott naplók, életinterjú-kötetek, személyes jellegű esszékből összeállított portrékötetek, befejezetlenül maradt, hagyatékból publikált töredékes művek látszanak beteljesíteni a nyolcvanas évek jövődőléseit a szerző haláláról. Különös fordulat ez, mert ha az önéletrajziként kínált megnyilatkozások esetében manapság megengedőbbek is vagyunk a kijelentések „tartalmával” (ideértve a formát is) kapcsolatban, nehéz eltekinteni az autentikusnak tekintett önéletrajzi megnyilatkozás olyan, konstitutív feltételeitől, mint a szavak megválasztásának kiérlelt és személyes aktusa, vagy stílszerűen a szöveg autorizálása.

A széles értelemben vett önéletrajzi szövegtermelés az irodalmi kultúra háromdimenziós, három tengely képezte társadalmi terében helyezkedett, helyezkedik el, rendszeren belüli helyzetét történeti vetületben a tengelyek pólusainak tulajdonított érték definiálja. A *fiktív és faktuális*, a *nyilvános és privát*, illetve a *tanító és szórakoztató* végpontjai közt húzódó három tengely jelentősége történetileg változik ugyan (és kétségtelen, hogy utóbbi kettő a régebbi és nagyobb jelentőségű), mégis meghatározzák az önéletrajzi műfajok helyét, funkcióját, legitimitációját és aktuális irodalmi rendszeren belüli helyét. Napjainkban az önéletrajzi szövegek és műfajok egyre inkább a privát élet dimenziói felé tolódnak, s miközben edukatív szerepük csökken, részt vesznek a fiktív és a faktuális között kulturálisan és történetileg meghúzott határok kortárs újradefiniálásában.

A szöveg szövegen túli következményei: a vallomástétel pragmatikája

■ E változások irányait illusztrálhatják az önéletrajzi műfajok nagy jelentőségű, az önreprezentációt mindig is mások reakciójára építő válfájának, a vallomásnak a történeti változásai. A vallomástétel, közösségi meghatározottságával és funkcióival, jogi, morális és lélektani következményeivel az egyik legszertartásosabb formája a beszédcselekvéseknek. Valószínűleg ez a körülhatároltság az oka, hogy a vallomásirodalomban az irodalmi önéletírás egyik ősfarmáját fedezik fel a műfaj történészei, még ha a vallomástétel társas cselekvésbe ágyazottsága és hétköznapi beszédműfajként létezése miatt tévedés lenne is a műfaji autonómia kibontakozásaként leírni történetét. Az irodalmi önéletírás „ősfarmájában” és máig egyik legnagyobb hatású mintájában, az ágostoni *Confessiones*ben a lélek feltárulkozása, bűnbánata és főként igazságkeresése az istennel folytatott intim dialógusban megy végbe. Az élettörténet döntő eseményeként ábrázolt megtérés üdvtörténeti és teleologikus perspektívájából előadott beszéd két szintéren zajlik. A bensőséges, extatikus, az érzelmi telítettséget árasztó nyelv istent szólítja meg, de a tudós az emberi közösség színe előtt kapcsolja össze a telítettség pillanatait a Biblia szöveghelyeivel, egyszerre megerősítve és használva annak a tekintélyét. Az istenhez forduló, a szerelmes érzelmi-érzéki állapotát idéző belső, meditatív diskurzusa mellett a beszélő az igazság keresésének történetét embertársaihoz intézi. Az élettörténet elmondásának – melyben a kereszténységet az újplatonikus tanok felől befogadó Szent Ágoston a szókratészi életút mintáját veszi át –, a tévelygések megbánásának és az igazság megtalálásának pedagógiai jelentősége van: az Isten színe előtt tett *vallomás* nem tár fel titkokat, sem új ismeretet, hisz az emberi lélek áttetsző, a létezés legfontosabb viszonylatában, az Istennel való kapcsolatban a görög világhoz hasonlóan nincsenek titkok, ezért a nyilvános beszéd példázat, célja, hogy a megtérés követésére buzdítsa embertársait.

Noha Augustinus *Vallomásai* a mai olvasók számára is elevenek maradtak, különösen a hamis vélekedések belátása és a világ transzcendens rendjét átlátó pillanat között húzódó nyugtalan keresés időszakának megkapó ábrázolása miatt, az önéletrajz modern hagyománya számára mégis egy azonos címmel, közel másfél évezreddel később írt könyv, Jean-Jacques Rousseau műve az igazodási pont. A vallomásirodalom megújulása nem csupán a vallomás közösségi gyakorlatának laicizálódásáról tanúskodik, hanem a vallomástétel írásban megalkotott beszédhelyzetének megváltozásáról is. Rousseau korszakos művének bevezeté-

sében episztemológiai és etikai okokkal indokolja művének jelentőségét. Egyrészt „mint hasznos és egyedülálló művet” említi a *Vallomások*at, mely „első összehasonlítással szolgálhat az emberek még meg sem kezdett tanulmányozásában”,⁶ megerősítve ezzel az introspekció Descartes-tól Freudig tartó módszertani elsőbbségét, másrészt az „utolsó ítélet harsonáit” vizionálva élete történetének könyvével lép a „legfőbb bíró” elé. A Rousseau-szakirodalomban evidencia, hogy a *Vallomások* szerint a morális ítéletnek a szubjektum belső, csak maga és egy abszolút, transzcendens instancia számára hozzáférhető világára kell irányulnia, nem pedig a nyilvános térben, külső nézőpontból megfigyelt cselekedetekre, mint ahogy az a jog világában megszokott. Paul De Man elemzéseiből azt is tudjuk, hogy a mentegetőzésbe váltó vallomás magát a vallomástételt mint beszédaktust fenyegeti, hiszen a bűn vállalásának pusztá állapotából átvezet annak megértéséhez és megértetéséhez, ezzel pedig megszüntetéséhez, vagyis a vallomás etikai természetű beszédaktusból, performatív megnyilatkozásból kognitív természetű, figuratív kijelentés lesz.⁷ De Man értelmezése szerint általában is igaz, hogy az (irodalmi) önéletírás „érdekessége [...] nem abban áll, hogy megbízható önismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét”.⁸ Mindezen, érvel, semmit nem változtat, ha pragmatikai keretben elemezzük az önéletírásokat, ha sajátosságukat egy szövegen kívüli instanciához kötjük (a személyazonosság társadalmi rögzítésének jogi, adminisztratív műveletével). De Man bírálja az önéletrajzi paktum elméletét, hiszen az olvasó – az olvasás normál esetét tekintve – egyedül a nyilvánosság számára közzétett szövegekből, azok figuratív nyelvi terébe lépve alkot képet az önéletíróról és környezetéről, ennek az interszubjektív konstrukciónak az igazságát pedig nem szavatolja az aláírás, mely jogi, polgári cselekvés, egy beszédaktus része, a társadalmi intézmények „üres” identitásformája, az általa hitelesített cselekvések érvényességét nem a szubjektivitás egyedi története és szerkezete adja.

Tulajdonnév és aláírás megkülönböztetése fontos, mégsem lehet Lejeune „makacs ragaszkodásával” rövidre zárni az önmagukat beszédaktusként meghatározó önéletrajzi művek szintén makacs és jelentős hagyományát, vagy egyszerűen a civil önéletírás szépirodalmi kánonon kívüli tartományába utalni azt. Rousseau önéletrajzi művei, a *Vallomások*, s még inkább a *Párbeszéd*ek. *Rousseau Jean-Jacques bírója*⁹ valóban példaszerűen mutatják, hogy más emberek rólunk alkotott képéről szőtt fikcióink, illetve a feltételezett (ellenséges, de legalábbis inautentikus) külső énkép meghaladására és kontrollálására törő retorikai munka miként oldja fel a belső önkép és öntudat zártságát, sőt akár azt is, hogy miként következik ebből, kissé nagyvonalú elvi általánosítással, „minden [önéletrajzi] szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedése”.¹⁰ Továbbá az is igaz, hogy Rousseau életében nem közölte önéletrajzi munkáit. Ennek ellenére Rousseau műveihez hozzákapcsolódik az írás kockázata, referenciális kitettsége. A szövegeiben létrejövő szerzőt összefüggésbe hozzuk a szöveg szerzőjével és legalább hipotetikusan feltételezzük, hogy az abban leírtak visszahatnak szerzőjének életére (ami például nem igaz Augustinus művére).

A vallomástételt performatív helyzetét minden bizonnyal Michel Leiris fogalmazta meg a legradikálisabb módon *Az irodalom mint bikavidal* című esszéjében.¹¹ Noha Leiris tudja, hogy hasonlata túloz, tudja, hogy a saját nevé-

ben saját életét előadó önéletíró és a torreador kitettsége és kockázatvállalása eltérő minőségű, mégis, több szempontból is megvilágítónak tartja az összehasonlítást. „[L]étezik egy műfaj az irodalomban, amit igen magasra értékelek, mégpedig az a fajta irodalom, amire így vagy úgy rávetődik a bika szarvának árnyéka. A szerző ez esetben közvetlen veszélyt vállal akár önvallomásával, akár valamilyen felforgató tartalmú írásával.”¹² Leiris alkotói szempontból határozza meg az önéletírást: az önéletírás elsősorban eltitkolt életesemények, tapasztalatok vagy vélemények nyilvánosság előtti feltárása, amely a vallomástevőre visszaáramló katarzis következtében nem rögzíti, hanem elmozdítja az önazonosságot. Nem egyszerűen az egykori cselekvő és a jelenbeli beszélő én időbeli különbözőségének megállapításáról, s ezzel együtt a múltbeli cselekedetekért, állásfoglalásokért vállalt vagy éppen elhárított felelősség kinyilatkoztatásáról van szó ugyanis Leiris szerint, hanem az önéletírás mint cselekvés a jövő felé is nyit, hiszen joggal feltételezi, hogy a nyilvános szöveg olvasása maga is következményekkel fog járni, alakítani fogja az önéletíró életét, ami értelemszerűen hiányzik a szóban forgó műből.

Leiris az előadásával életet kockára tevő torreador művészetét és a saját életét kitergető önéletíró hasonlóságát nem csupán az előadással vállalt veszélyben látja, hanem mindkét tevékenység stilizált és kötött szabályokat követő művészi rendjében. Az önéletírás esztétikai értékét Leiris a regényesítés elutasításában, és annak a szabálynak a követésében látja, hogy az önéletírónak szigorúan ragaszkodnia kell személyes tapasztalatok köréhez: „Nem beszélhettem másról, csakis megtapasztalt ismereteimről, amik legközelebről érintettek.”¹³ A II. világháború befejezésekor írt esszében Leiris meg is nevezi a mintát a *Férfikor* vállalkozásához, ez pedig nem más, mint André Breton *Nadjája*. Az „igazság”, a „tudás” és a „valóság” kimondásának elképzelése persze a szürrealista ontológiában igen távol áll a realizmus 19. századi elbeszélő normáitól, így a szürrealista csoport történetét epizódyszerűen, véletlen, ám mégis szükségszerű találkozások sorozataként megidéző mű nyomán a *Férfikor* „gyermekkori emlékeknek, valós események elbeszélésének, valóban átélt álmoknak és benyomásoknak szürrealista kollázsa vagy inkább fotómontázs”.¹⁴

Az autofikció és az életrajzi igazmondás nehézségei

■ Az igazmondás nehézségeire reflektáló önéletírás esztétikai vagy irodalmi paradigmája manapság az autofikció műfajában jelenik meg. A szerzőjük tulajdonnevét többnyire autodiegetikus főszereplő-elbeszélőjüknek adományozó, ám az önéletrajzi paktumot többé-kevésbé nyíltan megszegő művek az utóbbi időben kerültek az érdeklődés középpontjába. Az elnevezés – annak ellenére, hogy főként az európai irodalomtudomány és kritika használja, a tengerentúlon a jelenség leírására inkább a *factual fiction* vagy *faction*, esetleg *autobiographical fiction* kifejezések terjedtek el – máris sokoldalú és széttartó használatnak örvend. Ennek francia elméleti irányait a közelmúltban áttekintettem, most csupán a legfontosabb problémák jelzésére szorítkozom.¹⁵ Az önfikcionalizálás vagy önfabuláció irodalmi jelenségének lehatárolása hasonló nehézségekkel jár, mint az önéletrajzi elemek kutatásáé: nehéz elhajózni a minden szöveget önéletrajzi nyomnak tekintő pán-autobiografizmus Szküllája és a minden megnyilatkozás fikcionalizáltságát hangoztató pán-fikcionalizmus Kharübdiszé közt. Mégis az autofikciók sikere és poétikai hatása egyrészt a fiktív és a valós (referenciális, életrajzi)

közötti határ átlépésével, ideiglenes felfüggesztésével vagy éppen a határ mibenlétére való rákérdezéssel áll összefüggésben, másrészt azzal a törekvéssel, hogy az önéletrajzi művek performatív dimenzióit részben felfüggesztve, részben megtartva, felerősítsék, a De Man-i terminológiánál maradva, azok figuratív és kognitív potenciálját.

Az „autofikció” neologizmusa Serge Doubrovsky *Fils* című regényének fülszövegében hangzott el először, a könyv sikerén felbuzdulva aztán Doubrovsky több tanulmányban is kifejtette elgondolásait, melyek a pszichoanalízis, a francia új regény és posztstrukturalizmus elméleti horizontjához kötődnek. Az autofikció Doubrovsky megközelítésében voltaképpen tökéletesebb önéletírás, mint az önéletírás (éppen ezért vitatja Lejeune és Genette a koncepció eredetiségét), melyet egyszerre alkot az elmesélt történet, illetve elbeszélésének eseménye. Az autofikcióban a fikció nem áll szemben a valósággal, hiszen a valóság vagy lacani fogalommal a „valós” (réel) épp az az íráshoz vezető dinamikus tárgy, ami maga nem foglalható szövegbe, reprezentálhatatlan, amit csupán negativitásában tapasztalhatunk meg, amikor szubjektív, „imaginárius” és társas/társadalmi, azaz „szimbolikus” reprezentációs modelljeink vagy projekcióink a valóságról működésképtelennek bizonyulnak. Paradox módon Doubrovsky szerint a valós „betöréseit” épp a fikció, vagyis egy olyan történet képes a leginkább érzékeltetni, „amely a referenciák sokasága és pontossága ellenére sohasem »történt meg« a »valóságban«, melynek egyedüli valós helye a beszéd, melyben kibomlik”.¹⁶ E fikciót – melynek hatásai persze nem kevésbé valóságosak, ha nem valóságosabbak, mint a hétköznapok figyelmen kívül maradó eseményei – nevezi Doubrovsky autofikciónak: „Az autofikció a regény és az önéletírás között van, olyan »lehetetlen hely«, megragadhatatlan máshol, mely csupán textuális műveletként létezik.”¹⁷

Az autofikció ettől határozottan eltérő, bár szintén Doubrovskyra hivatkozó elképzelését Gérard Genette vetette fel, Proust regényének kettős, egyidejű olvasási módjából (fikciós és önéletrajzi) kiindulva. Genette álláspontja szerint az autofikcióban a fikció az erősebb elem, s „igazi autofikciókra” hozott példái – Dante *Isteni színjátéka* vagy Borges *Az Alefe* – az önéletírás referencialitásra és igazmondásra törekvő centrumától különböző irodalmi hagyomány műveire utalnak. Genette a saját életből és személyiségből kiinduló, de a fikcióképzés szabályai által meghatározott univerzumba helyezett, és ott önálló életre keltett „alakmás” erős fikcióját tekinti „igazi autofikciónak”, szemben a „hamis autofikciókkal”. Utóbbiak csak színleg fikciók, valójában „szégyenlős önéletrajzok”.¹⁸

A kortárs francia irodalom számtalan példát szolgáltathatna az autofikció különböző felfogására (ez nyilván összefüggésben áll az élénk elméleti érdeklődéssel), a kollektív és az egyéni identitás összefonódásainak vizsgálatától (A. Ernaux), a gyász- és abúzustörténetek pszichoanalitikus traumafeldolgozásain (C. Laurens, Ph. Forest, Ch. Angot), a provokatív szexuális coming out történeteken át (C. Millet) egészen a minimalista próza a műfajt ironikusan át- és szétíró kísérleteire (É. Chevillard). Ehelyett most mégis egy nem francia példát választok az autofikció poétikai lehetőségeinek bemutatására.

■ A kortárs világirodalom színterén a norvég író, Karl Ove Knausgård provokatív, *Harcom*¹⁹ címmel 2009 és 2011 között közreadott önéletrajzi hexalogiája számít az irodalmi önmegjelenítés egyik legizgalmasabb vállalkozásának. A monumentális mű elemzésére ebben a vázlatban nincs mód, csupán az autofikciós stratégiák irányának és sajátosságának jelzésére.

Knausgård művének sikerét, az irodalmi önmegjelenítés történetében hozott újításait kutatva több szempontot is érdemes említeni. Egyrészt a saját múlt visszaállításának prousti terve köszön vissza a norvég író önéletrajzi regényfolyamában is, ám Knausgård műve ugyanolyan alapossággal szövegezi meg a jelent, mint a múltat, miközben a művek publikációjának előrevetítése a jövő horizontját is bevonja az írásba és az olvasásba. Proust művének jelentősége sok egyéb mellett abban áll, hogy *Az eltűnt idő nyomában* bebizonyítja, a nyelvi műalkotás képes a múltat a jelenbeli létezés gazdagságának érzésével telíteni anélkül, hogy a múlt a jelennel szemben felértékelt nosztalgikus vágyakozás tárgyává egyszerűsödne. Az elbeszélő-főhős egykori érzés- és gondolatvilágát a visszaemlékezés és a – mű befejezésében jelzett – megírás állítja helyre, sőt – a reflektált nyelvi forma és tudás révén – mélyíti el és teljesíti be, mintegy utólag pótolva a pillanat jelenében megélt tapasztalat reflektálatlanságát. A feledés látenciájában szüntelen alakulásban lévő és az önkéntelen emlékezésben szakaszosan és töredékesen előtörő emlékképeket az írásban és az írás által szisztematikussá váló emlékezés szilárdítja és formálja elbeszélte élettörténeté. Az emlékezés megírása mind Proustnál, mind Knausgård-nál megállítja az emlékezés idejét, és megszilárdítja az emlék tartalmát, ezzel együtt pedig mások számára is olvasható műalkotássá alakítja őket.

A két szerző könyve mindazonáltal legalább két szempontból különbözik is. Míg az egyszer volt idők teljességérzetének, tapasztalatszerűségének (újra)formálásához használt mikrofikciós eljárások hasonlóak (a személyes emberi viszonyháló lélektani függésrendszerének sokrétű, az elbeszélő tudatban összpontosuló, de a közeli emberek világát is mélyen integráló ábrázolása; az élet-, érzés- és gondolatvilág érzeki, többdimenziós megfigyelése; a társadalmi mikrokörnyezet szocialitásának érzékelése és érzékeltetése; a művészetfilozófiai reflexiók stb.), addig a közlés átfogó szintjén teljesen eltérő stratégiát választanak. Proust művében a mikrofikciós eljárások mellett „nagyfikciós” apparátusban bomlik ki egy személyes múltból táplálkozó, ám terjedelmében a szubjektumon és a tudaton túl is kidolgozott és önállóan konstruált univerzum, ahol az olvasó legfeljebb találgatásokba bocsátkozhat az életrajzi fedezet mértékét illetően, hiszen *Az eltűnt idő nyomában* nem viszi színre a mű megírását. Knausgård könyvében hangsúlyos az írás időnként naplószerű módon beékelt jelene, a főszereplő-szerző múltja az önéletrajzi elbeszélés részévé válik, s a saját nevének szereplő elbeszélő-író idézi fel és értelmezi már-már szerkesztetlenségig egyforma aprólékossággal életének fontos és hétköznapi eseményeit a közvetlen önéletrajzi megnyilatkozásban. Ez az igazán lényeges különbség a két mű között, hiszen a *Harcom* performatív megnyilatkozásként lép fel, függetlenül a benne elhangzott önéletrajzi kijelentések igazságtartalmától. Ráadásul a szerző életéről elmondottak nem csupán saját magára hatnak vissza, hanem környezetére is, hiszen Knausgård másokat is valós személyként, saját nevükön, felismerhető és azonosítható módon tüntet fel önéletrajzi regényében; az első kötetekbe „beleírt” ba-

rátok és rokonok reakcióit is a mű részévé teszi, kiterjeszti az önéletrajzi művek performativitásából fakadó kitétséget és felelősséget, radikalizálja a vallomásosság önéletrajzi formáját. A *Harcum* nem portré, hanem *performansz*. Knausgård könyve nem elsősorban a valóságfeltárás és a faktualitás igénye, illetve az ennek az igénynek való megfelelés miatt érdekes, nem ismeretelméleti okok miatt számít eseménynek az önéletírás történetében.

Knausgård önéletrajzi műve a modern regény egyik fontos kérdéséhez kapcsolódik, nevezetesen ahhoz, hogy maga az írás miként alakítja át a bemutatni kívánt tapasztalatot, és változtatja meg a megragadni vágyott valóságot. A *Harcum* nemcsak azért áll közel a regényíráshoz, mert a tapasztalat elmélyült nyelvi feltárása és megragadása a fikciós ábrázolásból kölcsönöz (például több évtizedes emlékeket párbeszéd formájában csak kitalált szövegekkel lehet felidézni, hiszen míg szituációkra többé-kevésbé pontosan emlékszünk, addig saját és mások szavaira csak elvétve), hanem mert az önéletrajzi emlékezésfolyam felidézésének következményeit is mű részévé avatja. A *mise en abyme*, az öntükröző műalkotás 20. századi irodalomban és művészetben végigvonuló példái a fikcióban adnak választ az ábrázolhatóság határait feszegető kérdésre, Knausgård műve az önéletírásban teszi meg ugyanezt eredeti módon. A *Harcum* utolsó kötetének első harmada a hexalogia első (*Halál*), míg utolsó harmada a második kötet (*Szerelem*) egy-egy személyes olvasatának következményeit beszéli el: az apai nagybáty haragját és a feleség összeomlását, azt a folyamatot, ahogyan az elrejtett életesemény, tapasztalat vagy gondolat nyilvánosság előtti feltárása visszaháramlik a vallomástevőre. Knausgård-t, a torreadort aligha lepte meg a közönség reakciója, hiszen az önéletrajzi regényfolyam végig kereste a kisebb-nagyobb megszegyenülések és gyarlóságok, csínyek és bűnök bevallását, a felmentéshez pedig láthatólag szüksége van a társadalom tekintetére és ítéletére. A szöveg öntükröző szerkezetében az önéletrajzi beszéd egyszerre beszédcselkés, amely átalakítja a szerző-elbeszélő közvetlen emberi viszonyait, illetve reprezentáció, mely az ismeretlen olvasóközönség előtt kettőzi meg és alakítja irodalmi szöveggé az önéletrajzi beszédet.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy az autofikció művészete az esztétikai intencióval fellépő, az irodalmi mező elvárásaihoz és szabályaihoz igazodó, abból születő irodalmi termeléshez tartozik. Az önéletrajzi megnyilatkozások és diskurzusok nagy hányadát kitevő hétköznapi írás területén aligha beszélhetünk autofikcióról. Az autofikció irodalmi alkotásként, az irodalmi mezőben való olvasásra kínálja magát, végső soron irodalmi értékelőrendszerben méreti meg magát, még ha a szerző egzisztenciális kitétsége része is ennek az irodalmi innovációnak.

■ JEGYZETEK

1. M. M. Bakhtin: *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics*. In: Uő: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Transl. C. Emerson and M. Holquist) University of Texas Press Slavic Series, Austin, 2010. 84–258.
2. Uo. 130.
3. Uo.
4. Uo. 140.
5. Uo. 134.
6. Jean-Jacques Rousseau: *Vallomások*. Ford. Benedek István és Benedek Marcell. Magyar Helikon, Bp., 1962. 9.
7. Paul de Man: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Magvető, Bp., 2006. 375
8. Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. Pompeji 1997/2–3. 96.
9. Jean-Jacques Rousseau: *Párbeszéddek. Rousseau, Jean-Jacques bírása*. Ford. Marsó Paula. Typotex, Bp., 2020.
10. De Man: *Az olvasás allegóriái*. i .m. 400.

11. Michel Leiris: *Az irodalom mint bikaviadal*. In: *Uő: Férfikor*. Ford. V. Páncél Éva. Elek és Társa, Bp., 1995. 7–19.
12. Uo. 18.
13. Uo. 13.
14. Uo.
15. Z. Varga Zoltán: *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*. *Filológiai Közöny* 2020/2. 5–25.
16. Serge Doubrovsky: *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*. *L'Esprit Créateur* 1980/3. 93.
17. Uo. 90.
18. Gérard Genette: *Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés*. Ford. Marczisovszky Anna. *Helikon irodalom- és kultúratudományi szemle* 2019/4. 476.
19. Karl Ove Knausgård: *Harcom I–VI*. Ford. Petrikovics Edit (I–II.), Patat Bence (III–VI.). Magvető, Bp., 2016–2021.



DELIA UNGUREANU

„VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE”

Georges Méliès, Andrei Tarkovskij, Raúl Ruiz,
Paolo Sorrentino, Woody Allen

Ha Shakespeare lélektanilag talált fel minket – ahogyan azt Harold Bloom állítja *The Western Canon* [A nyugati kánon] című művében¹ –, akkor vizuálisan ugyanezt tette Georges Méliès, aki minden lehetetlen álmot lehetővé tett, és a legvadabb képzelgéseket vitte vászonra két évtizeddel a szürrealizmus megjelenése előtt. Lumière felfedezését, a kinematográfot felhasználva Méliès a Robert-Houdin Színházban évtizedeken át bemutatott illúziók és mágikus trükkök mellett színházi tablói és *extravaganzáit* is filmre vette, és ezzel olyan művészetet teremtett, amely valóban nem ismert határokat. Ebben a tanulmányban nyomon követem azt az elfeledett utat, amely Georges Méliès korai, forradalmi filmjeitől a „valóság” szürrealista értelemben vett fogalmáig, majd napjaink számos befolyásos filmeséig, köztük Andrej Tarkovszkijig, Raúl Ruizig, Paolo Sorrentinóig és Woody Allenig vezetett.

Méliès színházi rendező, filmrendező, író, festő, szobrász, feltaláló és illuzionista volt, aki minden maga által rendezett filmjében játszott. „Le Jules Verne du cinéma” [„a mozi Jules Verne-je”] – ahogy Georges-Michel Coissac nevezte őt *Le Voyage dans la Lune* [Utazás a Holdba] című 1902-es filmjének világsikere után –, Méliès egy 1912-es cikkében „a moziban lévő csodáról” beszélt, ugyanarról a csodáról, amelyet André Breton negyed évszázaddal később a szimbolizmus titokzatosság iránti szenvedélyével szemben a szürrealista projekt középpontjába



Méliès hamarosan feledésbe merült, részben az új filmesztétika felemelkedése okán, amely már nem privilegizálta a lehetetlent, részben pedig azért, mert Hollywood monopolizálta a világpiacot olyan ipari konglomerátumok révén, amelyeknek Méliès nem volt hajlandó részesévé válni.

helyezett.² Ám az 1912-ig tartó igen termékeny és sikeres pályafutás után Méliès hamarosan feledésbe merült, részben az új filmesztétika felemelkedése okán, amely már nem privilegizálta a lehetetlent, részben pedig azért, mert Hollywood monopolizálta a világpiacon olyan ipari konglomerátumok révén, amelyeknek Méliès nem volt hajlandó részesévé válni. Méliès filmjei alkotójukkal együtt a feledés homályába merültek, majd az 1920-as évek végén elkötelezett avantgárd- és szürrealizmus-rajongók egy csoportjának köszönhetően újra felbukkantak. E rajongók közé tartozott Jean-Placide Mauclair (a Studio 28 nevű avantgárd mozi igazgatója, amely Buñuel és Dalí *L'âge d'or* [Az aranykor] című filmjét is vetítette, s emellett szürrealista festőket állított ki), valamint Jean George Auriol és Paul Gilson, akik a Gallimard szürrealista filmes magazinjának, a *La revue du cinéma*-nak 1929. október 15-i negyedik számát Mélièsnek szentelték. Auriol főszerkesztésével a *La revue du cinéma* az 1940-es években is az avantgárd irányzathoz tartozott, amikor a fiatal André Bazin csatlakozott a csapathoz. 1951-ben, egy évvel Auriol halála után, Bazin és Jacques Doniol-Valcroze a *La revue du cinéma* folytatásaként megalapították a *Cahiers du cinéma*-t. A szürrealizmus mélyebb története így Mélièsig nyúlik vissza, és Bazinnal együtt halad előre.

A *La revue du cinéma* negyedik számát Paul Gilson *Georges Méliès, Inventeur* [Georges Méliès, a feltaláló] című cikke nyitotta, majd Méliès 1907-es *Les Vues cinématographiques* [Filmes nézetek] című szövegével folytatódott, amelyet Méliès *Voyage à travers l'impossible* [Utazás a lehetetlenbe] című filmjének forgatókönyve, valamint Méliès rajzainak, fotóinak és filmjeiből kivágott állóképeknek gazdag gyűjteménye követett. Méliès újrafelfedezett filmjeit 1929. december 16-án a párizsi Salle Pleyelben egy Méliès tiszteletére rendezett gálán mutatták be, melyet a Studio 28 szervezett Mauclair vezetésével, akinek Méliès elsőként nyilvánított köszönetet a gálán elhangzott beszédében.

Méliès a lehetetlen mozi feltalálójaként határozta meg magát: „az én specialitásom a filmművészetben a legkülönlegesebb lehetetlenségek megteremtése volt. [...] Nagyon boldog vagyok, hogy azon elvem, hogy a mozi ne a természet szolgái reprodukálására, hanem mindenféle művészi és fantáziadús elképzelések látványos kifejezésére tegyem alkalmassá, tulajdonképpen megteremtette az igazi filmipart.”³ A Robert-Houdin Színházban dolgozó Méliès elődje munkásságára építve olyan automatákat alkotott, amelyek segítették őt későbbi filmes elképzeléseinek kidolgozásában. Méliès automatái állnak minden olyan trükkje mögött, amelyek lehetővé tették a lehetetlent: a repülés, a lebegés, az eltűnés és az átváltozás jeleneit, valamint a tárgyak életre keltését: „Az automaták alkotója, Georges Méliès megosztja életét élő gépeivel. [...] Ha ismeri is az automaták titkát (úgy, mint Vaucanson kacsája, Maelzel sakkozója, Robert Houdin androidjai), működésükkel foglalkozik, mert így talál új ötletre, találmányok véget nem érő sorára. Ezeknek a tárgyaknak a darabról darabra történő megépítése több mint pusztán ügyesség. Trompe l'œil emberi kinézetűk összezavarja az elmét.”⁴ Olyan, a korai mozgóképek mágikus trükkjein túlmutató filmeket alkotva, mint a *Voyage à travers l'impossible*, a *Voyage dans la Lune*, a *Le Palais des mille et une nuits* [Az ezeregy éjszaka palotája] vagy a *Le Royaume des Fées* [A tündérkirályság], Méliès felfedezéseit és találmányait csodálatos történetek elmesélésére használta fel. Ám azt megmutatni, hogy emberek és tárgyak repülnek, lebegnek, teremtmények tűnnek el vagy a szó szoros értelmében változnak át megannyi gazdag és különös dologgá, nem volt egyszerű dolog: „a lehetetlen

megteremtése nem mindenki számára elérhető, [...] ez a teremtés pedig éppen a művészetben a legbonyolultabb.”⁵ „Minden lehetőséget meg kell ragadnunk, hogy elérjük a lehetetlent, hiszen azt le lehet fényképezni és meg lehet mutatni!!!”⁶

A lehetetlent és az álmok vízióit a vásznon megmutatni – ezt hozta el Méliès a világ filmművészetének, és sok álmodozó szegődött a nyomába. Köztük van az orosz Andrej Tarkovszkij, a chilei Raúl Ruiz, az olasz Paolo Sorrentino és az amerikai Woody Allen. Ahogy Ingmar Bergman írta *Laterna magica* című emlékiratában: „Amikor a film nem dokumentum, akkor álom. Ezért Tarkovszkij a legnagyobb mind közül. Teljes természetességgel mozog az álmok szobájában. [...] Egész életemben azoknak a szobáknak az ajtaját döngettem, amelyekben ő olyan természetesen mozog, [...] Fellini, Kurosawa és Buñuel ugyanabban a mezőben mozog, mint Tarkovszkij. [...] Méliès mindig ott volt anélkül, hogy gondolkodni kellett volna rajta. Hivatásából adódóan bűvész volt. A film mint álom, a film mint zene. A művészet egyetlen formája sem lép túl a hétköznapi tudaton úgy, mint a film, egyenesen az érzelmeinkig, a lélek alkonyi szobájának mélyéig hatolva.”⁷

Méliès lehetetlen tárgyait, utazásait és tájképeit tiszta realizmusként határozza meg, a valóság olyan fogalmát alkalmazva, amely azonos azzal, amit két évtizeddel később a szürrealizmus fogalmazott meg, és amelyet Bazin, a szürrealisták követője, realizmus-elméletének középpontjába helyezett. Néhány évvel Méliès után Proust *A megtalált idő* című művében azt írja, hogy a realizmus új formájára van szükség, amely szakít a 19. század felszíni realizmusával. Ez az új realizmus az érzékelési szokásaink által felszínessé tett hétköznapi valóság bőre alá látna, és felfedné a titkos *sous-* vagy *sur-realité*-t. Paul Gilson megjegyzi, hogy Méliès felfogása találkozik a *La revue du cinéma* munkatársainak szürrealista ihletésű nézeteivel: „A szobrok élő nők, és ezek a nők a versailles-i kertek szökőkútjai, amelyek valódi delfinfarokkal tekergőznek. [...] »Tökéletesen realiztikus jelenet« [»Scène d'un parfait réalisme«], jegyzi meg Méliès gyakran egy-egy tabló margójára. Olyan ember, aki nem tudja megidézni Szaturnuszt anélkül, hogy ne látná őt. Kinyitja az ablakát, és a nevét viselő gyűrűre helyezi a verébketrecét, ez az a fajta realizmus, amit szeretünk.”⁸ A szürrealista filmtörténész Georges Sadoul, az első, 1961-es Méliès-monográfia szerzője felidézi, hogy Méliès 1908-as filmjei, a *La Civilisation à travers les âges* [A civilizáció korszakai], a *La Fée libellule* [A szitakötőtündér] vagy az *Au Pays des jouets* [A játékok földjén] (más néven *Rêve de l'enfant* [Gyermekálom] vagy *Conte de la grand-mère* [Nagymama meséje]) „a találékony és az extravagancia olyan erejét mutatják, amelyet húsz évvel később [azaz 1928-ban, amikor Breton kiadja a *Nadját*] szürrealistának fogunk nevezni.”⁹

Egy szürreálisan véletlen találkozás eredménye volt az is, hogy Méliès megtette legfőbb felfedezését, amely egy igazi *objektív véletlen* – ahogy a szürrealisták neveznék –, az eltűnés és az átalakulás aktusa (vagy ahogy Méliès nevezte: „vues fantastiques”¹⁰) révén tette lehetővé a lehetetlent. 1889-ben, a *La Place de l'Opéra* forgatásán a kamera egy percre leállt. „Ez alatt a perc alatt a járókelők, az omnibuszok, az autók nyilvánvalóan helyet változtattak. [...] a Madeleine-Bastille omnibusz halottaskocsivá változott, a férfiak pedig nőkké.”¹¹ „Maga a véletlen segíti ezt a segédet, aki semmit bíz a véletlenre” – jegyzi meg Gilson.¹² Ahogy Méliès írta a *Les Vues cinématographiques*-ban: „Az intelligensen létre-

hozott trükk az, ami ma lehetővé teszi számunkra, hogy láthatóvá tegyük [*rendre visible*] a szürreálisat [*le surnaturel*], a képzeletbelit, magát a lehetetlent.”¹³

Méliès megvalósult álmai az eltűnés és az átváltozás aktusán keresztül tették valóságossá a színpadon materializálódó szereplőket, s e gyakorlatnak többek között Andrej Tarkovszkij költő és filmrendező, valamint Martin Scorsese voltak folytatói. A Tarkovszkij *Solaris* (1972) című filmjében szereplő hatalmas agytükrös és Scorsese *Hugo* (2011) című filmjének automata kamerája láthatóvá teszi a láthatatlant, legyen az a múlt, az emlékek vagy az álmok. Az álmodást vagy az álmodó vágyainak kivetítését az emlékezet lámpásából Méliès olyan filmekben mutatta be, mint a *Conte de la grand-mère et rêve de l'enfant* (1908) és a *La Lanterne magique* [A bűvös lámpás]. A *Solaris*ban a főhős Kris a különös tükröceánt, a Solarist tanulmányozó űrhajón álmodik; ezek az álmok számtalan másolatban hozzák el halott feleségét Kris saját valóságába. Ezeket a jelenéseket az óriási álmodó agy, a Solaris teszi lehetővé, amely visszatükrözi az álmodó múltját. Scorsese *Hugó*jában az automata a Solarishoz hasonlóan működik, őrizve a rajzolás, az írás és a filmezés emlékét, és őse annak a filmező kamerának, amellyel a *Hugó*t forgatják.

„Les vues fantastiques”: az eltűnés és az átalakulás jelenete

■ Helyet változtató járókelők és tárgyak, „egy Madeleine-Bastille omnibusz halottaskocsivá változik, férfiakból nők lesznek”:¹⁴ ez akár Raül Ruiz *Le Temps retrouvé* [A megtalált idő] című 1999-es filmjének pontos leírásaként is olvasható. Ruiz Marcel Proustot magához Mélièshez hasonló illuzionistaként mutatja be, s mindkettejüket a szürrealizmus saját akarattal rendelkező élő tárgyainak előfutáraként. Amikor a fiatal Marcel először látja Robert de Saint-Loup-t Balbecben, a férfi éppen egy halottaskocsiba száll be – egy optikai illúzióba, amelyet Marcel teste hoz létre, amely a kamera útjába kerül. Mielőtt még egyáltalán találkozna Roberttel, Marcelnek próféta látomása van Saint-Loup haláláról, és Ruiz ezt a jelenetet retrospektív módon, Marcel emlékezetén keresztül mutatja be barátja temetésén. Ruiz halottaskocsivá alakuló kocsija replikája Méliès véletlen felfedezésének, az eltűnés és az átváltozás aktusának, megmutatva, hogy Méliès felfedezése a valóság lényegét és az emlékezet működését ragadta meg.

Ruiz előtt Andrej Tarkovszkij 1983-as *Nosztalgia*jában újraalkotta Méliès eltűnési jelenetének saját változatát, bár összetettebb formában, amely egyesítette Méliès kedvenc eszközeit, köztük az utazást, az optikai csalódásokat és ugyanazon szereplő megsokszorozását is. Andrej egy olaszországi romos házban elmereng Oroszországban hagyott szeretett családjáról őrzött emlékein. Andrej elgondolkodva áll egy tükör mellett, saját válla fölött jobbra néz, a kamera pedig követi a tekintetét, vízszintesen siklik egy lassú, követéses beállításban, amely szimbolikus tárgyak egymásutánját mutatja, amelyek a megdermedt és visszafordított időről, valamint az újjászületésről beszélnek. És lám, a polc másik végén, ahová Andrej szeme a kamerával együtt siklott, maga Andrej áll, hátulról nézve, a válla fölött átnézve, jobbra, ahol a másik éneje állt. Amit most látunk, az az, amit a jelenet elején a tükörben láttunk. Méliès eltűnésének saját újrateremtésével Tarkovszkij megmutatja, hogy minden, amit ebben a filmben látunk, az emlékezet tükrén keresztül történik.

Két újabb film mutatja meg, hogy Méliès leghíresebb felfedezése még nem merítette ki önmaga lehetőségeit: Paolo Sorrentino *La Grande Bellezza* [A nagy

szépség] című 2013-as és Woody Allen *Magic in the Moonlight* [Káprázatos holdvilág] című 2014-es filmje. Sorrentino Tarkovszkij és Ruiz nyomdokain haladva az eltűnést először a régmúltba való belemerülés formájává, majd a végső eltűnéssé változtatja, amelyet mindannyian véghez viszünk az élet színpadán. Jep Gambardella, a nem kis mértékben Proustról mintázott író, a szemét lehunyva lép ki az emlékezés filmjéből, miután barátja, Romano eltűnik, és egy szürreális zsiráf eltűnik egy éjszaka a Caracalla-fürdő romjai közt: „È solo un trucco” [„Ez csak egy trükk”] – mondja Jepnek az illuzionista Arturo, megelőlegezve Jep saját utolsó monológját. A halál az utolsó trükk, amit mindannyian végrehajtunk. Woody Allen feltámasztja az illuzionista Méliès komikus és metateátrális oldalát, aki karrierjét azzal kezdte, hogy a Robert-Houdin Színházban tartott előadásait a kamera előtt újratereztette. Méliès *Les apparitions fugitives* [Menekülő jelenések] (1904), *La chaise à porteur enchantée* [Az elvarázsolt gyaloghintó] (1905) és különösen *L'illusionniste double et la tête vivante* [A kettős illuzionista és az élő fej] (1900) című műveit kreatívan feldolgozva Allen *Magic in the Moonlight* című filmje két illuzionista történetét meséli el: Stanley Crawford arról híres, hogy színpadon adja elő eltűnőmutatványát, míg Howard Burkan, gyermekkori barátja és riválisa egy valóságos mutatványra csábítja őt, hogy nyilvánosan beismerje, hogy léteznek rejtett és varázslatos erők, amelyek túlmutatnak az észérveken csak azért, hogy elégtételt vegyen és győzedelmeskedjen Stanley-n. A csalást felfedezve Stanley egy végső eltűnési-úramegjelenési mutatványt hajt végre, leleplezve Howardot, aki soha nem jön rá barátja titkos trükkjére.

Repülés

■ A repülés volt a következő lehetetlenség, amelyet Méliès a *Voyage dans la lune* (1902), a *Voyage à travers l'impossible* (1903) és a *Le Royaume des Fées* (1903) című filmekben tett lehetségessé. Azóta ezt a bűvésztrükköt Tarkovszkij, Ruiz és Sorrentino is alkalmazta különböző hatások elérésére. Tarkovszkij *Iván gyermekkor*a című filmje azzal kezdődik, ahogyan Iván boldog gyermekkoráról álmodik, mielőtt a nácik a szeme láttára megölték volna édesanyját. Miközben Iván egy pillangót hajszol, Tarkovszkij közeli felvételén láthatjuk vidám kuncogását. A kamera, miközben követi őt, végül Ivánná válik, s úgy emelkedik a levegőbe, mintha maga is pillangóvá vált volna, mielőtt erőszakosan a földre zuhanna, megjósolva Iván film végi, nácik általi akasztásos halálát. Tarkovszkij második filmje, az *Andrej Rubljov* egy hőlégballon repülésével és lezuhanásával kezdődik a középkori Oroszországban, és a léleknek a hit általi spirituális magasságokba emelkedésével zárul, amely helyreállítja Andrej ikonfestő tehetségét. Tarkovszkij ezt a felemelkedést úgy illusztrálja, hogy Rubljov ikonjait a színek robbanásszerű megjelenítésével mutatja be az addig fekete-fehér filmben.

Sorrentino *A nagy szépség* című filmjében a kamera Jeppel együtt siklik le a római teraszról egy varázslatos kertbe, amely csak az idő és az emlékezet mélyén létezik. Sorrentino emlékezetrepülést tükröző kamerájának előzménye Ruiz *Le Temps retrouvé* című filmje, amely a haldokló Marcel múltjába való leereszkedések sorozataként épül fel, amint az az ágyában fekvő nagyítóval nézi a csapóajtóvá váló régi fényképeket. Az egyik ilyen leereszkedés során a kis Marcel és a kamera függőlegesen csúszik le egy ablakból egy játszótérre, mintha Méliès egyik színpadi csapóajtóján keresztül siklana. Lent a játszótéren a kis Marcel

meglát egy idősebb Marcelt, aki egy csoportképhez pózol, amelyet a haldokló Marcel a nagyítón keresztül figyel. Miközben a kis Marcel szemléli, ahogy az idősebb Marcel fényképezkedik, lehunyja a szemét, kinyújtóztatja a karját, és a madarak repülését utánozza. Az idősebb Marcel, aki barátai csoportja mögött pózol, tükrözi a kis Marcel gesztusát: játékosan felemeli a karját, madárrepülést imitálva, és repülése örökre megörökítve marad a filmen és a fényképen.

Levitáció és élő tárgyak

■ „Ez az ördögfajzat az embereket, a gépeket, sőt még a bútorokat is szerkezetkévé változtatta” – jegyezte meg Georges Sadoul.¹⁵ A lebegés és az élő tárgyak – Méliès specialitásai – Andrej Tarkovszkij *Sztalker* című filmjében, valamint Raúl Ruiz *Le Temps retrouvé* című filmjének kellékeiben is visszatérnek. Ruiz azt sugallja, hogy a haldokló Marcel elméje úgy működik, mint egy játékszínház. A bútorok és a tárgyak maguktól mozognak, míg egy visszatérő, mozgó Venus Callipyge-szobor a megfagyott emlékezetet jelképezi. Egy kávézóban, ahol az első világháborús filmhíradókat vetítik, a felnőtt Marcel felolvassa első szerelmének, Gilberte-nek egy levelét, miközben székét hátrahúzzák, majd láthatatlan kötelek segítségével a vetítővászonra emelik. Ott marad lebegve fiatalabb lebegő éne mellett, aki a nézőknek a háború kegyetlensége iránti közömbösségét filmezi.

A lebegés a tisztaság, a szerelem és az álmok anyagtalan jellegére utal Tarkovszkij *A tükör* című önéletrajzi filmjében, ahol a hősnő, Maria ismétlődő álmaiban nászágya fölött lebeg, és a soha vissza nem térő férjéről álmodik. Tarkovszkij utolsó filmjében, az *Áldozatban* az ágy lebeg, amikor a főszereplő egy különös nővel szeretkezik, akiről azt beszélük, hogy boszorkány. A *Solaris*-ban Kris és felesége, Hari néhány pillanatra lebegnek az űrhajó könyvtárában, ahol Bruegel baljóslatú *Vadászok a hóban* című művének egy példánya kel életre, mint Kris filmre vett emléke. Méliès *L'équilibre impossible* [*Lehetetlen egyensúly*] című filmje új értelmet nyer Sorrentino *Ifjúság* című filmjében, amely egy buddhista szerzetes lebegését mutatja be egy másfajta lebegéssel egyidejűleg: egy szakadék felett, kötelekkel rögzítve egy szerelmespár lebeg, miközben csókolóznak. Mick, a filmkészítő utolsó tette viszont éppen ellentétes a lebegéssel: a szereplő kiveti magát az ablakon, s így a néző által látott film azzá válik, ami Mick lelki szemei elé öngyilkossága előtt kivetül.

Hasonló kameratrükköt alkalmazott Tarkovszkij a *Sztalker* zárójelenetében, hogy megmutassa, mit jelentenek a csodák a Méliès utáni szekularizált kortárs közönség számára. A címszereplő Sztalker a titokzatos, posztapokaliptikus, egy minden kívánságot valóra váltó szobát rejtő Zóna Jézus–Júdás-szerű kalauza, aki hazatér beteg, jární nem tudó lányához. De lám, egy közeli felvételen a lánya profilja azt mutatja, ahogyan a tengerparton sétál. Amint a kamera követi a lány mozgását, és kissé hátrébb húzódik, látjuk, hogy a csoda nem is csoda volt, csak az apja cipelte lányát a vállán. Tarkovszkij számára az apa gyermeke iránt érzett önzetlen szeretete válik csodává.

Az élő tárgyak gyakran festmények formájában jelennek meg, amelyek életre kelnek, és gondolataink, álmaink tükreiként működnek. Méliès *La Lanterne magique* [*A csodalámpa*], *Le cauchemar* [*A rémálom*], *La Lune à un mètre* [*A Hold egy méterről*] és *Le portrait mystérieux* [*A titokzatos arckép*] című alkotásai állnak Tarkovszkij *Solaris* című filmjének könyvtárbeli levitációs jelenete mögött,

amely szintén egy könyv – a *Don Quijote* – és egy Bruegel-festmény életre keltésének esete. Snaut, a kibernetikus, Sancho Panza beszédét idézi az alvásról, amely mindannyiunkat egyenlővé tesz, ugyanakkor Bruegel *Vadászok a hóban* című képe kel életre, amikor a könyvtári jelenet átváltozik Kris gyermekkori emlékeivé a szüleivel töltött télről. Kris a saját álmodó agya által materializált halott felesége ölében lebeg, és ahogy a jelenet véget ér, a könyvtáron kívül találjuk Harit, aki holtan fekszik a folyosón. Bruegel festményének világából visszatérve hó vagy fehér hab borítja, és tudjuk, hogy mind ő, mind a festmény az álmodó agy, a *Solaris* alkotása, amely mindannyiunkat és a világegyetemünket megálmodja.

Ahogy Snaut rámutat: „Nem a Kozmoszt akarjuk mi meghódítani, csak a Földet akarjuk kiterjeszteni a mindenség határáig. [...] Nyavalyát kellene nekünk másfajta világok. Tükröket akarunk! Kapcsolatra törekszünk, és soha nem fogjuk elérni.”¹⁶ Tarkovszkij kritikájának – amely az emberiség világegyetemben való terjeszkedését mint az imperializmus egy formáját bírálja – Voltaire szintén antiimperialista *Micromegas*-jában találjuk előzményét, aki kineveti a földlakók ostobaságát, akik azt hiszik, hogy egyedül vannak a világegyetemben. *Micromegas* karakterként megjelenik Méliès *Voyage dans la lune* című filmjében is, amely maga is antiimperialista film. Tarkovszkij *Solaris*ának további előfutára Méliès *La Lune à un mètre* című filmje, amelyben az óriási hold mindenkit elnyel, beleértve a csillagászt és álmait is.

Amikor 1929 októberében Paul Gilson a *La revue du cinéma* különszámában megjelentette Georges Méliès, *Inventeur* című cikkét, Méliès öröksége még csak álom volt az eljövendő világok számára: „Ma Méliès trombitákat árul a gyerekeknek egy vasútállomáson. A feltalálót végleg tönkretették. Az első világháborúval a világ megbosszulta magát egy olyan szellem ellen, amelynek mesés gazdagsága és tisztasága megzavarta. De ahogyan minden bűvésznek vannak memóriatrükkjei [...], úgy Georges Méliès is el tudta hozni a moziba egy régen eltűnt, elfeledett, még fel nem ébredt szépség titkát.”¹⁷ Tarkovszkij, Ruiz, Sorrentino és Woody Allen mozijával ez a szépség felébredt, és vele együtt az, aki mindannyiunkat megálmodott: Georges Méliès.

Kovács Péter Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Harold Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace, New York, 1994.
2. André Breton: *Le merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme*. Minotaure 1936. 9. sz. 25–31.
3. Georges Méliès: *The Marvelous in the Cinema*. (tr. Paul Hammond) In: Matthew Solomon (ed.): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination Georges Méliès's Trip to the Moon*. SUNY Press, 2011. 235. (A továbbiakban Méliès: *The Marvelous*)
4. Paul Gilson: *Georges Méliès, Inventeur*. *La revue du cinéma* 1929. október 15. 4. sz. 4–19. 7.
5. Méliès: *The Marvelous*. 237–238. (A szerző kiemelése.)
6. Georges Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. In: *Annuaire Général International de la Photographie*. Plon, Paris, 1907. 362–392. 370. (A szerző kiemelése. A továbbiakban Méliès: *Les Vues Cinématographiques*)
7. Ingmar Bergman: *The Magic Lantern: An Autobiography*. (Tr. Joan Tate) Penguin, New York, 1989. 73–74.
8. Gilson: i. m. 14.
9. Georges Sadoul: *Lumière et Méliès*. (Ed. aug. rev. Bernard Eisenschitz). Editions Pierre Lherminier, Paris, 1985. 187.
10. Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. 369.
11. Uo. 385.
12. Gilson: i. m. 7.
13. Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. 387.
14. Uo. 385.
15. Sadoul: i. m. 197.
16. Stanislaw Lem *Solarisa* nyomán. Stanislaw Lem: *Solaris*. Ford. Murányi Beatrix. Kriterion, Buk., 1977. 76.
17. Gilson: i. m. 19.

DÁNÉL MÓNIKA

NEMZETI (KULTURÁLIS) ÖRÖKSÉG TRANSZNACIONÁLIS ÉS TRANZMEDIÁLIS ÁTFORDÍTÁSBAN

Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2016



...egyszerre érvényesít
transzkulturális
narrációs formát és
ugyanakkor transznaci-
onális perspektívát
azáltal, hogy az afrikai
bevándorló és az iráni
menekült különbségeit
a sajátosan magyar
társadalmi és intézmé-
nyi rendszerekbe
helyezve árnyalja...

A nemzetállamok által dominált világszerkezetben a transznacionális szemlélet úgy jelzi e geopolitikai határok porózusságát, hogy a globalizmus jelenségével és terminológiájának általánosságával ellentétben a nemzeti fogalom- és keretrendszert is megtartja, egyszerismind a többszörös reflexiók által fel- és megnyitott szintérré változtatja. A transznacionális perspektíva a nemzeti és globális pólusok között felnyitja a téralapú nemzetállami konténergondolkodást, átszeli a nemzeti határokat, és a többirányú kapcsolódásokra, többszörös kereszteződésekre, rétegződésekre, dinamikus különbségeikre helyezi a fókuszot.¹ Ahogyan maga a melléknév terminus is a nacionalist túllépve, azt kiterjesztve őrzi meg, ugyanakkor melléknév jellegéből adódóan *módosító* fogalomként az átalakulás, átminősülés mobilis dinamikusságát jelöli.² „[A] transznacionális perspektívák gyakran transzgresszívek abban az értelemben, hogy vagy kihívásokkal illetik, vagy kontesztálják a tisztaság és a kizárólagosság fogalmait, amelyek gyakran a nacionalizmushoz társulnak. A transznacionális perspektíva áthelyezi az elsődleges figyelmet az egyetemestről a sajátosra. A marginálisnak gondolt vagy így kezelt kerül a fókuszába a központban lévő helyett. Abban érdekelt, ami az embereket megkülönbözteti, mintsem abban, amiben látszólag azonosak.”³ A transznacionális mint a késő huszadik század meghatározó szemlélete

a felgyorsult globális mobilitások következményének is tekinthető, amelyet maga a *transz-* előtag is szintetizál.⁴

A transznacionális irodalom az államhatárokon alapuló centralizált nemzeti irodalmak intézményes struktúráit, irodalomtörténeti és kánonstratégiáit problematizálja. Itt fontos előzménynek számítanak a posztkoloniális kutatások, amelyek egyrészt reflektáltak és kimozdították az irodalom eurocentrikusságát, ugyanakkor a hibriditás hangsúlyozásával és a nem nyugati fókusz révén egyfajta metodológiai keretrendszert is nyújtottak a transznacionális szemlélet számára. A karibi irodalom vagy a latin-amerikai irodalom tehát nem illeszthető be a nemzetállamokon alapuló nemzeti kánonstruktúrákba. Magyar vonatkozásban a határon túli magyar irodalom és a nyugati/emigráns magyar irodalom történeti kategóriái újraérthetővé válnak a transznacionális perspektíva által, hiszen problematizálják a nyelv-nemzet-állam organikus egységét és közvetve a nemzeti irodalom metodológiai nacionalizmusát. Egyben arra is példaként, hogy a transznacionális az emberi mobilitások és a térképek mobilitása, átrajzolódása révén is keletkezik.⁵ A transznacionális irodalom mind létrehozói (pl. emigráns szerzők), mind a recepció és cirkuláció révén a nemzeti (állam)határokon lép túl, azokat teszi átjárhatóvá.⁶ Ebben a perspektívában az irodalom a különbség és a másság megértésére irányítja a figyelmet, továbbá a kultúra és identitás olyan dinamikus mintázatait teremti, ahol a többes kötődés, a nem kizárólagosság, a keveredés számít alapnak.⁷ E transznacionális tapasztalatok legtöbb esetben a helyváltoztatással, az elmozdulással, mobilitással függnek össze, ugyanakkor adott régió interkulturális együttése, együttélése is átítatottá teszi a nemzeti monolitikus kereteket.⁸ A transznacionális egyidejű multiplicitása különbözteti meg e perspektívát az *összehasonlító irodalomtudomány* szemléletétől mint a modernitás meghatározó módszerétől. Ez utóbbi multinacionális keretben hasonlítja össze az elkülöníthető nemzeti irodalmakat, de nem problematizálja a nemzeti kereteket.⁹ A transznacionális szemlélet néhány aspektusban ugyancsak eltér az időben szinkrón *világirodalom* kutatási metodológiától.¹⁰ A goethei alapok¹¹ értelmében a mai kortárs világirodalom-koncepcióban a nemzetiről ugyancsak áthelyeződik a hangsúly az irodalom globális körforgására, annak módozataira és hálózataira. Így a mai használatban nem egy bizonyos irodalmat jelöl, hanem főként olvasási és cirkulációs módokat. Ugyanakkor a világirodalom mint történeti kategória megőrzi a klasszikus és remekművek felettes és átfogó hagyományát, míg a transznacionális fordulat éppen a partikuláris történeti egyediségére irányítja a figyelmet, és ezzel problematizálja az *egyetemesség* mint felettes érték hatókörét.¹²

Bár a transznacionális és *transzkulturális* sok esetben szinonimaként szerepel, a terminológiai biztonság miatt itt is érdemes a különbséget kihangsúlyozni. Főként a nemzeti (állam)határokat átszelő emlékezetkutatásban reflektáltak a transzkulturális és a transznacionális emlékezet módozatainak árnyalatira. Eneken Laanes például a transzkulturálist több kultúrára jellemzőként érti (olyan transzkulturális emlékezeti formák, mint például a háborús erőszak narratívája), míg a transznacionális emlékezet a kulturális praxisok konkrét társadalmi formációkkal és intézményekkel való kapcsolódást hangsúlyozza, ugyanakkor a nemzeti mint „súrlódási” felület szolgál a nyilvános emlékezés, helyi, nemzeti vagy globális skálái között.¹³

E különbségtételek lényegessé válnak Vranik Roland *Az állampolgár* (2016) című filmjének értelmezése során. Emigrációs történetszálak kereszteződését te-

remtő műként ugyanis egyszerre érvényesít transzkulturális narrációs formát és ugyanakkor transznacionális perspektívát azáltal, hogy az afrikai bevándorló és az iráni menekült különbségeit a sajátosan magyar társadalmi és intézményi rendszerekbe helyezve árnyalja, arra is egyedi mintázatot kínálva, ahogyan egy nemzeti kultúra emlékezete és öröksége transzmediális átfordításban, akcentusos transznacionális átsajátításban képes hatni és hatásokat kiváltani.

A 2010-es évek közepén játszódó film az afrikai Wilson (Dr. Cake-Baly Marcelo) és az iráni Shirin (Arghavan Shekari) magyarországi bevándorlási kísérletét és kudarcát mutatja be. Mindkét szereplő amatőr színész, egy interjú szerint saját tapasztalataikon keresztül tartották eljátszhatónak a szerepeket, így a játékfilm és dokumentumfilm közötti műfaji határ is megnyílik.¹⁴ Kortárs magyar társadalmi és főként intézményi keretrendszerben találkozik tehát egy hatvanas afrikai bevándorló és egy iráni fiatal terhes menekülő nő Budapesten, akiknek közös nyelve a magyar nyelv. Hivatalos, személyes és interperszonális kapcsolataik főként ezen a nyelven intézményesülnek és válnak intimmé. Az ő menekülő és letelepedni vágyó történetszálaikhoz kapcsolódik harmadikként, sajátos számkivettként, Mari (Máhr Ágnes), a magyartanárnő, aki Wilsont nem csupán felkészíti a magyar állampolgársági vizsgára, hanem társadalmi normákat felnyitva beleszeret az afrikai férfibá. Kilépve a magyar patriarchális családi modelltől és társadalmi szerepből (férjét és két felnőtt fiát egyaránt a legapróbb mozdulatokig kiszolgálja), Wilsonhoz költözik, aki korábban már befogadta a lakásba a menedékkérőket intézményesítő bicskei táborból megszökött Shirint. A családját elhagyó, szintén hatvanas éveiben járó Mari a magyar társadalmi normák és stigmák keresztútjében saját városában válik fokozatosan otthontalanná. Hármójuk drámája – rendkívüli, társadalmi stigmákat felülíró megértési és közeledési interszjektív kísérleteik, végül pedig kudarcuk – azt jelzi, ahogyan személyes döntéseik minden igyekezetük ellenére az intézményi rendszerek által determináltak. A film az intimitás (szerelem) törvényeit és jogait ütközteti a menekülő és menedékkérő iránti szolidaritással. A hasonló tapasztalatokon átesett Wilson önmagán túllépve, Mari iránti szerelmi érzéseit hátrébb sorolva mindvégig szolidáris marad a menekülő iráni lányanyával, míg Mari, a maga rendkívüli kimozdulásával és megértési kísérlete ellenére bukik el ebben a folyamatban. Bár a két menekült történetének belső követése és szolidáris segítése révén fokozatosan szembesül saját országának intézményi bürokráciájával és hétköznapi rasszizmusával, mégis végső soron ezen intézményi struktúrájának a nem ismerete áll tragikus vétsége mögött. Segítő szándékkal bejelenti Shirin hollétét, akit így újszülött gyermekével együtt visszatoloncolnak Iránba. A film e tragikus vétség természetét egy ország állampolgára és nem állampolgára közötti kétféle, összemérhetetlen létmód radikális különbségében ragadja meg. Vranik Roland filmje azt a megrázó vízváltó tapasztalatot viszi színre, ahogyan a menedékkérő emberi és intézményes kiszolgáltatottsága a mégoly szolidáris viszonyulás ellenére is árnyalataiban hozzáférhetetlen marad egy ország állampolgári kötelékeiben élő számára. A film ugyanakkor e tapasztalatok megjelenítése révén, közvetítő-terjesztő transzkulturális médiumként átélhetővé, belülről megérthetővé teszi ezt a közvetlenül át nem élt transznacionális tapasztalatot.¹⁵ Az *állampolgár*; miközben kiszolgáltatott emberi sorsok megértéséhez visz közelebb, nem válik didaktikussá, hanem a nézőpontokat váltogató kamerahasználattal mindvégig egy dinamikus, kereszteződő, ütköző transznacionális, többirányú rétegzett világot teremt. Minden szinten az interakció jellem-

zi, az el- és a kimozdulások szervezik. Migrációs transzkulturális narratíva jellegéből adódóan a folyamatos átsajátítás, fordítás interaktív (olykor fájdalmas konfrontatív) szituációi teszik dinamikussá a történetvezetést. Mind Shirin, mind Wilson teljes biztonsággal beszél magyarul. Így bár Wilson a hivatali struktúrákban alárendelt pozícióban van, nyelvi kompetenciája több esetben kimozdítja az intézményi hierarchikus pozíciókat. (Ehhez olykor a hivatalnokok interszjektív emberi elmozdulása is hozzájárul.) Az interakció természetéből fakadóan, a filmben nem csupán a bevándorlók folyamatos elmozdulásait látjuk egy új világ kitapasztalása során, hanem a korábbi társadalmi szerepéből (kiszolgáló feleség és anya) való radikális kimozdulás révén a magyar állampolgár Mari elmozdulásait is. Már a tanítási módszere sem az ismeretek frontális átadásában merül ki, hanem a magyar állampolgársági vizsga letételéhez szükséges tudás megszerzését (az alkotmányos ismeretekre vonatkozó információk átadásán túlmenően) a nemzeti kulturális örökség kortárs terekben és praxisokban átsajátítható tapasztalatává változtatja Wilson számára. E folyamat során a nemzeti kulturális emlékezet kiemelt helyszínei (pl. Hősök tere), közvetítő közegei (festmények, szobrok), kulturális produktumai (pl. Bartók Béla zenéje), tárgyi emlékei (pl. Szent Jobb ereklye a Szent István-bazilikában) és a tárgyi ismeretek (tankönyvben szereplő hungarikumok¹⁶) egyaránt érvényesülnek. Térbeli és más kulturális praxisokban (pl. zenehallgatás, festményértelmezés) közvetített nemzeti és kulturális ismeretek a testi tapasztalások és mozgásformák által is válnak átsajátíthatóvá és interszjektívvé.¹⁷ Mari oktatói módszere az állampolgársági vizsga követelt ismeretanyagát élő nemzeti örökséggé változtatja a transznacionális elsajátíthatóság jelenbeli folyamatában. Amely folyamatban a csodálat, az ironia (lásd fecske mint hungarikum), a rákérdezés és elutasítás is helyet kap, a kulturális örökség így válik felnyitott és eleven hagyománnyá. A legmélyebben megérintő transznacionális jelenet mégsem a sikeres vizsgát eredményező tanulási módszer során teremődik a filmben.

A film nyitójelenében az állampolgársági vizsgahelyzet¹⁸ hierarchikus térszerkezetében látjuk Wilsont, akit a háromtagú pulpituson ülő vizsgabizottság reménytelenül kérdez a *Magyar Közlönyről* és a közlöny szó eredetéről.



A fenti két képsor között Wilson elszavalja a *Szózat* első két szakaszát, mintegy a „valamit” tudását bizonyítandó. Az elhangzó versszak után a következő párbeszéd hangzik el a vizsgáztató és Wilson között:

Nagyon jó. És gondol is valamit erről a versről?

Igen szép.

Miért szép?

Mert igaz.

És miért igaz?

Mert azt mondja, nem szabad elmenni, meg feladni.

Maga mégis eljött a hazájából.

Onnan maga is eljött volna.

„Áldjon vagy verjen sors keze...” Ez azt jelenti, hogy akkor is maradni kell, ha nehezebben mennek a dolgok, nemcsak akkor, amikor minden jó.

Maga szerint ha terhes nő hasából kívágnak a gyereket, és arra fogadnak, hogy fiú-e vagy lány, akkor nehezen mennek a dolgok?

...

Ne haragudjon...

Nem haragszom.

A beszélgetés alatt a kamera folyamatosan váltogatja a nézőpontokat, haptikus közelséggel letapogatja az arcokat, látjuk, ahogyan a vizsgabiztos nyel, mielőtt visszakozik. A párbeszéd során a formális vizsgastruktúra kimozdul, átpozicionálódnak a szerepek. Wilson nemcsak ért, választékosan beszél magyarul (pl. a nagyon szép helyett, igen szépet mond), hanem láthatóan sokkolóan hatásosan érvel. Saját álláspontját kifejtve kibillenti beszélgetőpartnere érvelését, és mindezzel magára a vers szövegére irányítja a néző figyelmét. Hogy például az „itt”, „e kívül” üres deixisei lehetővé teszik a szöveg állításainak máshová vonatkoztatását (erre utal a vizsgabiztos), ugyanakkor Wilson érvelése éppen ezt a könnyen általánossá/egyetemessé tehető előíró imperatívuszt („itt élned s halnod kell”) nyitja fel és kérdőjelezi meg. A mű esztétikai igazságát nem tartja konkrétan referencializálhatónak, éppen a referenciális világok időbeli változása és helyi különbségei miatt. Mindez a tudása nem képzettségéből, hanem saját élettapasztalatából jön létre, így közvetve bizonyítva a műalkotások nem pusztán esztétikai képzettségekre alapuló lehetséges hatását. Más társadalmi tapasztalatok által egy kitüntetett magyar nemzeti kanonikus szöveg nyílik fel, válik hűsbavágóan elevenné ebben a párbeszédben. Transzkulturális és transznacionális átfordítotttságban válik újraérthetővé. Ugyanakkor a film médiumából adódóan, a látható előadásmód és a hallható akcentus révén, a kanonikus irodalmi szöveg transzmediális módon is elevenné válik.

Az akcentus megőrzi a nyelvek érintkezését, közvetve megőrzi a másik, az éppen beszélt nyelvre ráhangzó nyelv egyediségét, ezért halljuk az akcentust. Egyidejű széthangzása, szétválaszthatatlan együtthangzása révén nem hierarchikus orális médiumként az akcentus érzelmek kiváltója, érzelmi pluszhozadék (jó vagy rossz értelemben), interperszonális többlet és esztétikai lehetőség. Az akcentus az esszenciális nyelvfelfogások felől stigma, a nem helyesség szinonimája, míg a mai kortárs felgyorsult mobilitások hatására alapvetően globális hangzó tapasztalattá válik, és véleményem szerint a különbségek együttesének, az együttéléseknek a hallható médiumaként érthető. Az akcentus mint a poszt-

monolingvális olvasás, mint a többnyelvű kulturális emlékezet hangzó testi médiuma kaphat szerepet a transznacionális perspektívában.¹⁹

Wilson akcentusos szavalásában a magyar nyelv erőfeszítéseket igénylő testi átsajátítása is színre jut, arcán láthatóvá válnak a magyar hangok fiziológiai feltételei, a képzésükre és kiejtésükre tett erőfeszítések, formálások révén. A nyelvi átsajátítás fiziológiai igyekezetét is jelzi az akcentus, amely így testi hangzasként transznacionális. A *Szózat* ebben az akcentusos transzmediális átfordítás szét-
hangzásában kerülhet újra az imaként mormolás rituális értelmetlenségéből ismételtlen a figyelem, érzelem középpontjába.²⁰ Az akcentus révén ráfigyelünk, újra beleütközünk a szavak jelentésébe, mint a néma olvasáskor az idegen szavakba. Wilson átélt szavalása megtöri a szövegre ráhagyományozódó nacionalista lehetőség élet, a transznacionális akcentusos előadásmód „visszaadja” a nem kisajátító, nem esszencializáló, nem kizáró nemzeti (át)érezhetőségnek is a szöveget.

Vranik Roland *akcentusos filmjében*²¹ egy nemzeti irodalmi alapszöveg ebben transzmediális átfordításban, az akcentusok töréseiben, idegen hangzással átítattottan válhat újból és transznacionálisan sajátta esztétikai és emberi értelemben egyaránt.²²

■ JEGYZETEK

1. Elméleti kontextusaihoz magyarul lásd a *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* című *Helikon* (2015/2) számot, kiemelten a szerkesztő, Jablonczay Tímea *Transznacionáliszmus a gyakorlatban: migrációs praxisek a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában* című összegző tanulmányát (137–156).

2. Vö. „The term »transnational« is a relatively new one. According to The Oxford English Dictionary (<http://www.oed.com>), its usage dates from the second decade of the twentieth century. In general, the term means »extending or having interests extending beyond national bounds or frontiers.« It is important to underscore the fact that 'transnational' is an adjective. That is, it is a modifying term. There is no such thing as transnational.” Paul Jay: *Transnational Literature: The Basics*. Routledge, London, 2021. 9.

3. Uo.

4. Vö. „Transnational gets its main meaning from the prefix »trans,« which means »across, through, over, to or on the other side of, beyond, outside of, from one place, person, thing, or state to another.« The prefix trans also implies the action of being »beyond, surpassing,« and »transcending.«” Uo.

5. Rogers Brubaker különíti el ezt a kétféle mozgást ily módon: „the movement of borders over people” és „the movement of people over borders”. Vö. Rogers Brubaker: *Grounds for Difference*. Harvard University Press, Cambridge – London, 2015. 136.

6. Vö. „Since [...] »trans« always implies mobility or movement across or between places, and »national« refers both to cultural communities and to legally constituted nation-states, it would seem that transnational literature is simply literature that, through its production, circulation, and reception, moves across national boundaries.” Paul Jay: i. m. 45.

7. Magyar nyelvű elméleti összegző és tág horizontú kortárs példákat elemző munka e szempontból Thomka Beáta egyedülálló könyve. Lásd Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*. Kijárát, Bp., 2018.

8. Erdélyi kötődésű kortárs irodalmi példaként állhatnak itt többek között Bodor Ádám és Tompa Andrea regényei, amelyekről más helyeken írtam. Ugyanakkor a transznacionális perspektíva által retrospektív módon kiviláglik Molter Károly *Tibold Márton* (1937) című regénye, amely rendkívüli műként a huszadik század elejének változó történelmi kondíciói között egy többnyelvű regénytérben a többes etnikumú többszörös identitás fokozatosan megszerzett transznacionális tapasztalatát teremti meg.

9. Vö. „The difference between transnational and comparative literature as fields of study is rooted in the different meanings of 'compare' and 'trans.'” Comparison is interested in two objects thought of as having a coherence, unity, or set of boundaries, like those of the nation-states or national literatures that are the point of departure for comparison. Comparative literature therefore has a kind of binary structure eschewed by scholars working on literature from a transnational perspective, where the focus is on interactivity, mobility, fluidity, and shape-shifting, on what happens when ideas, and literary styles and subjects, move across, through, and beyond the kinds of borders that demarcate the zones of comparative literature.” Paul Jay: i. m. 24–25.

10. A világirodalom-kutatás kortárs tendenciáinak lényegretörő és lokális nézőpontból reflektált magyar összefoglalásához lásd: Balogh Magdolna: *Világirodalom-elméletek Közép-Európából nézve*. In: Földes Györgyi, Kovács Gábor, Ladányi István és Szávai Dorottya (szerk.): *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*. Gondolat, Bp., 2021. 13–21.

11. Vö. „A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot.” Johann Peter Eckermann: *Beszélgétesek Goethével*. Ford. Györfly Miklós. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989. 259.

12. Vö. „In addition to focusing attention on circulation, reception, influence, and intertextuality, transnational literature—and its study—is careful to explore issues surrounding literal and cultural translation, cultural authenticity and appropriation, the problem of reducing complex and multifaceted human behaviors to a (largely Eurocentric) universal human condition, and the dangers of flattening out rather than making central the ways in which history shapes human experience. Whereas world literature starts with the classics and works its way out to the periphery of »foreign worlds«, transnational literature takes literature from the periphery as its point of departure.” Paul Jay: i. m. 51.
13. Vö. „While ‘transcultural’ sets the perspective for the travel and flows of memory, ‘transnational’ firstly stresses the entanglement of cultural practices with social formations and institutions, and secondly makes a case for the continuing importance of national borders in the movement of memory and ‘frictions’ between different scales of public remembering, whether local, national or global.” Chiara De Cesari és Ann Rigney alapján Eneken Laanes: *Born translated memories: Transcultural memorial forms, domestication and foreignization*. Memory Studies 2021/1. 52.
14. A film premierje után készült, személyes történeteiket is érintő beszélgetés a két szereplővel itt nézhető meg: Alinda – Arghavan Shekari és Cake-Baly Marcelo (2017. 01. 19): <https://www.youtube.com/watch?v=M6mWD8jf3A0> Letöltés dátuma: 2022. 09. 20.
15. A kulturális emlékezet transzkulturálissá váló körforgásában („travelling memory”) a műalkotásoknak, így a filmnek is kiemelt szerepe van e közlekedés teremtésében. Vö. Astrid Erll: *Travelling Memory*. Parallax 2011/4. 4–18. A film (hasonlóan például az interaktív múzeumi kiállításokhoz) az emlékezet olyan technologizált esztétikai médiума, amely lehetővé teszi, hogy olyan emlékeket sajátítsunk el, amelyek nem a sajátjaink, ám a befogadás testi implikációi révén is egyfajta művegtagokként sajátunkká válnak. Vö. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, New York, 2004.
16. A fecske mint hungarikum kategorizálásában nemzeti és migrációs vonatkozások kereszteződnek, ironizálva magát a kategóriát. Vö. „Wilson: A Hungarikumok olyan dolgok, amik csak Magyarországon vannak. Például a magyar hőszhonos állatok. Mari: Óshonos állatok. Wilson: Óshonos állatok, a mangalica disznó. Mari: Sertész. Wilson: Sertész, a szürke marha, a rassz ju. Mari: Juh. Wilson: A magyar madárfecske. Mari: Fecske? Wilson: Persze, nézze csak meg! Mari: Folytassa! (Nézi a tankönyvet). Wilson: Árvalányhajlány. Mari: Árvalányhaj. Wilson: Árvalányhaj, az Alföld d/tíze. Mari: Tényleg itt a fecske. Magyar a fecske? Hát az egy vándormadar...” Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2018.
17. Olyan értelemben is, hogy például Wilson Bartók Béla zenéjére Fela Kuti nigériai zenész, komponista zenéjével válaszol.
18. Hasonló, bár térben és hangulatban nem ennyire hierarchikus struktúra nyitja Zurbo Dorotty: *Könnny leckék* (2018) című dokumentumfilmjét. A nyitójelenetben a Szomáliából tizennégy évesen elmenekült Kafiyát egy magyar nyelvóraba struktúráltan látjuk, ahol a tanár csupán a hangja révén van jelen. Mindkét film – a vizsgahelyzet és a közvetlenebb nyelvóra struktúrája révén – egyből intézményes kontextusba helyezi a bevándorlás személyes történetét. Történeteik eleve az intézményes struktúrák rácszatán keresztül válik elmondhatóvá.
19. Film esetében egyértelműen vizsgálható a hallható akcentus, ugyanakkor irodalmi szövegek befogadásában is szerepet kaphat, hiszen a néma olvasás éppen akkor válik hangzóvá, amikor ismeretlen vagy idegen szóba, mondatba ütközik az olvasó. Irodalmi szövegek esetében az akcentus értelmezésére, jelentőségére egy másik írásban tértem ki, ahol arra fókuszáltam, ahogyan az irodalmi többnyelvű kulturális emlékezet hangzó kortárs olvasói tapasztalásává változik az akcentusos olvasás révén. Vö. Dánél Mónika: *Akcentussal olvasni. Magyar irodalom mint a többnyelvű kulturális emlékezet közege* (Bodor Ádám, Esterházy Péter). In: Földes Györgyi – Kovács Gábor – Ladányi István – Szávai Dorotty (szerk.): *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*. Gondolat Kiadó, Bp., 2021. 166–179.
20. Thinsz Géza Svédországba emigrált szerző a *Szózat* mint kívülről megtanult, szó és értelemhatárokat fel lazító gépies mondókaként, vagyis a hangzásra épülő automatizálódott szövegeként írta újra korábban ezt a kanonikus verset. A mondókaszerűség a *Szózat* befogadásának kereteit az infantilizálódó automatizmusban jelöli meg. Az imaként mormolás vagy éneklés kulturális, közösségi (nemzeti) gyakorlatát a szóhatárok elmosódásával keletkező (értelemtől független) önkényes (szét)hangzásként mutatja meg az emigráns pozíciót is tematizáló vers. Vörösmarty művének kollektív te-re irányuló beszédmódját pedig egy polemizáló dialógussá transzformálja.
- Vö. „Elidegenedett idegen, mondd: Hazádnak rendületlenül, te hitetlen, mondd, és hány hektáros a honvágyad, vagy te decibelben méred? dehogy nincs, van ha lennie kellene, ne tagadd: harsányan hasogató, pirosfehérvörös-rezgésű könnyektől duzzadozó, árvalányhajas az a honvágy! pedzed már? hisz megtanultad kívülről a Nagyvilágonkívülit! lehazudnád lelked egérről a délibábot? tulipános határozatban is megjelent, feküdj hát abba az ágyba, mondd, jó kényelmes és éles pengéjű, 19. század: okmányok igazolják: rendületlenül, mondd, csak koponyádat metszi le, meghagyja lábád, hogy hazafuss: fuss már! Édesanyja, édesapa, mondjátok meg, mi a haza? kértem mert már elfeledtem a házfeladatot, mondom. A nagyvilágon e kívül, mondd, mondd hideden: elidegenedtél te idegen. Mondod.” Thinsz Géza: *Elidegenedett idegen. Mondóka*. In: Béli Miklós (szerk.): *Vándorének. Nyugat-európai és tengerentúli magyar költők*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 297.
21. A terminushoz lásd Hamid Naficy: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001.
22. A film transznacionalizálja magát a magyar megnevezést is. A zárójelenetben a megtört Wilsont már Ausztriában szállítja egy osztrák közvetítő sofőr, aki miután kevert angol-osztrák nyelven megkérdezi, hogy Budapestről jött-e, és látva Wilson visszafogott bólintását, magyar hangzást imitálva ejti ki (Wilsonra hangozva) a film utolsó szavát: „magyaaar”.

ARTUR MIĘDZYRZECKI

Azt csak úgy mondják...

Azt csak úgy mondják
 Hogy *scripta manent*¹
 Azt csak úgy mondják és úgy is kell mondani
 A remény nevében hogy végül a szabad gondolat
 Minden zsarnokságot legyőz

De ez nem a teljes igazság
 Nem is tudjuk igazán
 Mennyit pusztítottak el a barbárok
 És még mennyit fognak pusztítani

Csak a faleroni Demetriosznak² köszönhetően
 Hullottak nekünk morzsák
 A Hét Bölcs asztaláról
 Csak az alexndriai könyvtárosok jóvoltából
 Ismerjük legalább az elpusztult művek címeit
 Bár nem mindegyiket És mindenhol
 Vannak nyomtalanul eltűnt könyvek
 Amiket elégettek elrejtettek és soha meg nem találtak
 Kitérőlt töredékek kitépett lapok csonkolt vitairatok
 Meg amelyek félelemből megíratlanok maradtak
 Kimondatlan gondolatok
 A néma kiáltás parlamentjei
 A lelkiismeret tehetetlen remegése amikor
 Caligula lova nyerít a szenátusban³
 És amikor a vén költő egyre ezt hajtogatja
 – Éjszaka van
 – Éjszaka van
 – Éjjel

Azt csak úgy mondják hogy a könyvek megmaradnak
 Vannak idők amikor a megfontolt Senecát⁴
 Más nem vizsgálja csak a bizonyosság hogy minden összedől
S majd a tűz mérhetetlen
Lángokkal fog forogni
 De ez silány vigasz
 Annak aki szabad
 Bár lelket önthet a foglyokba
 S örömet okozhat a táborba hurcolt elítéltnék
 De sem ott sem másutt
 Nem számolhatjuk össze hány Szókratészünket ölték meg

Hány Prométheuszt ítéltek el lopásért
S meg nem tudjuk soha
Ki esett el Monte Cassinónál⁵
Hány tizennyolc éves Mickiewicz
Nem élte túl a varsói fölkelést
És vajon meg tudta már addigra írni balladáit

Lengyelből fordította Gömöri György

■ **JEGYZETEK**

1. „Az írás megmarad” (Latin közmondás)
2. A faleroni Demetriosz (kb. 350–283 i. e.) az alexandriai könyvtár első könyvtárosa
3. Gaius Augustus Germanicus, „Caligula” római császár (uralkodott i. sz. 37–41), aki lovát nevezette ki konzulnak
4. Római sztoikus filozófus és tragédiászíró (i. e. 4 – i. sz. 65)
5. Célzás a második világháború egyik legvéresebb várostromára, amelyben a lengyel Anders-hadsereg sok katonája vesztette életét

Artur Międzyrzecki 1922 novemberében született Lviv (lengyelül Lwów) városában, polgári családban. Itt fejezte be középiskoláit, majd a Szovjetunióba deportálták, ahol 1942-ben belépett az ott szerveződő lengyel (Anders) hadseregbe, azzal távozott Közél-Keletre. Részt vett a hadsereg olaszországi harcaiban, így Monte Cassino ostromában is. 1946 és 1949 között újságírást tanult Párizsban, majd 1950-ben visszatért hazájába. Varsóban először a *Świat* című képeslap irodalmi szerkesztője lett, majd a *Nowa Kultura*, később a *Poezja* című lap munkatársa, illetve szerkesztője. Számos verseskötete jelent meg, fordítói munkássága is jelentős: Apollinaire-t és Louis Aragont, Salvatore Quasimodót, a magyar költők közül pedig Illyés Gyulát fordította. Feleségével, Julia Hartwiggal együtt részt vett az ellenzéki lengyel írók mozgalmaiban, 1991-től haláláig (1996) a lengyel PEN Club elnöke volt.

NOUSHIK MIKAYELIAN

A harmadik lélegzet

A látható be- és kilégzésünk közt
egy harmadik, láthatatlan lélegzetben
éljük valódi életünk.

A belégzésünk a félelem,
a kilégzésünk a halál,
és e kettő között létezőnk,
kitanuljuk visszatartani a harmadikat.

A másik kettő
az élet függőnye.

Szabadság

Réges-régen, már jóval jelen korunk előtt,
elfelejtettem, mi a szabadság,
hogyan kell leírni,
hány betűből áll.

Elfelejtettem a saját testemben ébredni,
így minden alvás után,
minden ébredéskor
benned és másokban ébredtem, közel és távol,
mások zord mellkasán vesztegettem napjaimat,
az életemhez kerestem gyufát
mások lángjai közt.

Minden ébredéskor
vastag függönnyt húztam fel vitorlának,
betakaróztam,
az életembe takartam az életemet.

Minden ébredéssel
megtagadtam a tengert, és lehunytam a szememet,
megtanultam a dalokat, amiket írtál, amiket mások írtak,
és mások sebeit öltöttem a testemre,
nagy szememmel

apró, idegen, bűnös és gyenge képet festek
a tiszta fehér lapra,
ami az erdő illatát árasztja.

Minden ébredéskor jazzt hallgattam,
a Bach-kottából papírhajót és papírtengerészt hajtogattam,
remélve, a papírtengerbe fulladástól
így mentek meg másokat, és így mentenek meg engem.

...És senkinek nem találtam társat,
így, megtagadva Isten utasítását,
a papírbárkába mindenkit befogadtam,
hogy folytatódjék ez a hazugág...
hogy ez a történet tovább éljen az emlékezetben,
és a szemétdombon a helyünk neve ÉLET lehessen,
és írassunk mesét az özönvízről, ami nem özönlött,
és nekrológot azoknak, akik nem születtek újjá.

Minden ébredéssel
tovább alszom
megpróbálom emlékezetből a levegőbe
mutatóujjal felírni, hogy „szabadság”,
megpróbálom felidézni a hangokat és betűket.

És érzem,
ahogy megint valaki elragadja
az ujjamat.

Háború van

Háború van.
Adj puszit alvó fiad göndör fürtös homlokára.

Háború van.
Hintáztasd magasabbra,
guruljon szét a földkerekségen
örömteli kacagása.

Háború van.
Mindig nevedd vele,
hogy sokat nevéssen.

Háború van.
Emeld fiadat
magasan fejed fölé,

tenyeredben álljon
mezítelen lábbal.

Háború van.
Fakadj dalra.
Énekelj a fiadnak,
énekelj hajnalfakadásig,
énekelj, hogy álmában is
hallja a dalodat.

Háború van.
Öleld magadhoz fiadat,
szorítsd kis fejét mellkasodhoz,
és hívd elő belőle magadat.
Öleld és engedd, hogy
megtaláljon magában téged,
te őt magadban.

Háború van.
Kövesd a fiadat,
de ne menj vele.

Már magasabbra tud hintázni,
hangosabban tud kacagni,
és meg tudja kongatni az ég harangjait.

Háború van.
Adj puszit alvó fiad göndör fürtös homlokára.
Hamarosan fakadni kezd a hajnal.

Gerevich András fordításai





MURAI ANDRÁS – NÉMETH BRIGITTA

„NEM IS TUDTAM, MI AZ, HOGY GULAG”

Túlélők sorsa a családi emlékezetben

Bevezetés

■ A Kádár-rendszerben tabutéma volt a Gulagra elhurcolt magyarok sorsa. A szovjet lágerek létezéséről egy-egy szépirodalmi munkában már lehetett olvasni, például Szolzsenyicin remeke, az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* 1963-ban a *Nagyvilágban* jelent meg, azt azonban, hogy e lágerekbe magyarok ezreit hurcolták el, a nyolcvanas évek végéig teljes hallgatás övezte. Nemcsak a társadalmi nyilvánosságot jellemezte az amnézia. A túlélők családtagjaikat és önmagukat is féltve otthon sem beszéltek nehéz sorsukról. Mikor a Gulagról két turnusban, 1953-ban és 1955-ben hazatértek – nagyságrendileg 2500 ember¹ –, a határ átlépése után megfenyegették a volt rabokat: kapcsolatot egymással nem tarthatnak, és senkinek sem beszélhetnek arról, hol voltak, mit éltek át. A túlélőknek évtizedekre magukba kellett fojtaniuk összes sérelmüket, fizikai és lelki szenvedésüket. Mindemellett a szülő történetének elhallgatása az otthoni környezetben nem a téma teljes titokban tartását jelentette. A leszármazottak kamasz- vagy ifjúkorukban tudták, hogy a szülő az „orosznál volt fogságban”, azonban ennek okáról, részleteiről, következményeiről szinte semmi ismeretük nem volt. Legtöbbjük számára felnőttkorban, a gyerekként észlelt árulkodó jeleket utólag értelmezve állt össze a kép a szülő sorsáról.

Az elmúlt évtizedekben a történelmi munkák fokozatosan feltárták a Gulag magyar vonatkozásait, és a túlélők visszaemlékezései² részletes betekintést adtak a szovjet lágerélet szomorú világába. Arról azonban szinte semmit nem tudunk, hogy a családokon belül hogyan történt a túlélő szülő történetének átörökítése. Mit és mennyit ismertek meg a gyerekek a szülő sorsából a Kádár-rendszerben? Milyen jelei voltak családi környezetben annak, hogy a szülő szovjet kényszermunkatáborban volt? Többek között ezekre a kérdésekre is kíváncsiak voltunk, mikor interjút készítettünk 23 Gulag-túlélő családjának tagjával, elsősorban gyermekeivel (és 3 unokával), valamint két Gulag-túlélővel. Mit tudhatunk meg a ma már a hatvanas és hetvenes éveikben járó, második generáció visszaemlékezéseiből? Egyrészt megismerhetjük az érintett családok kommunikációját egy olyan korban, amikor a politikai rendszer tiltotta a Gulag-témáról való beszédet. Másrészt az egyedi eseteket, a magántörténelmeket egymás mellé helyezve feltűnnek a közös vonások: hasonlóak voltak a családokban a múlttól árulkodó jelek.³ Így az interjúkból kirajzolódik a Kádár-korszak társadalmi emlékezetének egy sajátos szintje: a látenszen jelen lévő,

Magyarok a Gulagon

■ 1944 végétől 1948-ig Magyarországon több százezer polgári lakost hurcoltak el Gulag- és Gupvi-lágerekbe. Az Urálon túli, ázsiai területeken lévő Gulag-lágerekbe az úgynevezett politikai foglyokat vitték bírósági ítélettel, koholt vádak alapján. Itt általában 7–11 évet töltöttek a magyar rabok. Gupvira bírósági ítélet nélkül, tömegesen hurcolták el az embereket „jóvátételi munkára”, de több ezer civil etnikai tisztogatás (németként való internálás) vagy hadifogolylétszám kiegészítése következtében került szovjet lágerekbe. Ez utóbbi kényszerszolgálatot nevezik a köznyelvben málenkij robotnak, itt a fogság többnyire 2-3 évig tartott.

Az elhurcoltak számáról a téma kutatói részben eltérő adatokat publikálnak. A teljes létszámra vonatkozóan olvashatjuk Bognár Zalán összegző munkájában: „A Szovjetunióba tömegesen vagy személyes ítéletek alapján kényszerszolgálatra hurcoltak létszáma csak a mai Magyarország területét tekintve mintegy 700 ezer fő volt.”⁴ Többségük katonaként, egyharmaduk civilként került a lágerekbe. Stark Tamás tanulmánya szerint a civilként elvittek száma 120 és 200 ezer közé tehető.⁵ A „politikai” elítéltek esetében még nagyobb a bizonytalanság, Stark úgy látja, a „Gulagra hurcoltak számával kapcsolatban nem állnak rendelkezésre megbízható adatok”.⁶ Menczer Gusztáv egykori Gulag-rab, a SZORAKÉSZ (Szovjetunióban Volt Magyar Politikai Rabok és Kényszerszolgálatosok Szervezete) alapítója egy 2000-ben megjelent anyagában 20 ezer főre becsülte a szovjet hatóságok által elítélt magyarok számát. Ugyanő később 40 129 főről ír.⁷ Egy másik adat a szovjet források alapján 14 ezerre teszi az 1949-ben Gulag büntetőtáboraikban lévő magyarok számát – ehhez hozzá kell tennünk, hogy 1944 végétől vittek el a szovjet hatóságok civileket, tehát ebben a számba nincsenek benne a halottak.⁸

A Szibériában és a Szovjetunió más távoli részein működő Gulag-lágerek „a szovjet állami terror legembertelenebb intézményei”⁹ voltak. Itt a raboknak a rettenetes hideg, az állandó éhezés, a megaláztatások, a kemény fizikai munka, a reménytelenség, a hazától való elszakíttottság mellett az állandó életveszéllyel is meg kellett küzdeniük többek között azért, mert köztörvényes bűnözőkkel zárták össze a „politikai” foglyokat. A magyar állampolgárokat – általában vallatások után – a szovjet büntető törvénykönyv alapján ítélték el 15–20–25 évre még Magyarországon (vagy az akkor szovjet fennhatóság alá tartozó Badenben). A kémkedés vagy a Szovjetunió ellen terrorcselekmények hamis vádjával elítélt férfiak és nők a társadalom legkülönbözőbb rétegéből kerültek ki, kétkézi munkásoktól vezérkari tisztokig; többségük 17–20 éves levante volt.¹⁰

Hazaérkezésüket követően egy részük még több hónapig börtönben volt (Jászberényben vagy Nyíregyházán), majd mint „hadifoglyokat” bocsátották el őket a magyar hatóságok. A lágerélet során szerzett lelki és fizikai sérülésekkel, betegségekkel kellett újramezteniük az életet úgy, hogy „másodrendű polgárnak számítottak, karrierlehetőségük korlátozott volt”.¹¹ Sokukat éveken keresztül megfigyelték.¹²

A hallgatás okai

■ Politikai és lelki oka egyaránt volt annak, hogy a túlélők évtizedekig nem vagy csak alig beszéltek családtagjaiknak elhurcolásukról és a lágerben átéltekről. A politikai rendszerből fakadó félelmet és a családtagok féltését a Gulag-túlélők gyermekei valamennyien a hallgatás első számú forrásának tartották. „Azért nem szóltak egy szót se, mert féltettek.”¹³ A visszaemlékezések szerint a gyerekek előtt a szülők különösen óvatosak voltak. „Gyerekként előttünk nem annyira beszéltek, mert nem szabadott. Félték attól, hogy majd a gyerekek az iskolában valamit elszólnak. Nem lehetett erről beszélni.”¹⁴ Más ezt így foglalta össze: „Apuból én legalábbis nem tudtam soha semmit sem kiszedni, mert próbáltam. Annyit mondott, ha eljön az idő, akkor úgyis fogok beszélni róla, de most még nincs itt az ideje. Család szempontjából jobb, ha most nem tudtok semmit se, mert most ti még nem tudtok hallgatni.”¹⁵

Jellemző, hogy a második generáció tagjai felnőttkorukban ismerik és értik meg a szülő viselkedését. „És az anyukám, most, miután egyedül maradt özvegyen, most mondja el néha, hogy ha szóba jön, és beszélünk róla, hogy éjszaka, mikor megébredtünk, akkor apád nekem sok mindent elmondott. De mindig a lelkemre kötötte, hogy erről a gyerekeknek semmit.”¹⁶

A lágerből hazaérkezett rabokat – ezt valamennyi visszaemlékező határozottan állította – megfenyegették, hogy mindarról, ami velük történt, nem beszélhetnek. Három Gulag-túlélő gyermekétől idézünk:

„Mikor őket hazaengedték, és itthon végre szabadultak, velük aláíratnak egy titoktartási nyilatkozatot, hogy ők erről soha senkinek nem beszélnek, még a saját családtagjaiknak sem.”¹⁷

„Az értésükre lett adva, hogy erről nagyon nem kellene beszélni, mert nagyon könnyen vissza lehet oda kerülni. Mondom, ez ki volt adva, ezt határozottan említette az anyu is, hogy beszélni nem lehetett. Ráadásul az oroszok meg ott laktak a szomszédunkban.”¹⁸

„Mikor átlépték a határt, rögtön meg lettek fenyegetve, hogy ha bármit elmondanak abból, ami történt, akkor mennek vissza oda, ahonnan jöttek, de nemcsak ők, hanem a családjuk is. Innentől kezdve, csak amikor kicsit ivott apám meg a többiek is, akkor szoktak úgy elmondani dolgokat.”¹⁹

A szocialista rendszerben a politikai fenyegetettség érzése alapvetően meghatározta a Gulag-túlélők családjának kommunikációját. Egyik interjúalanyunk így beszélt a szülői magatartást meghatározó félelemről: „Anyuka az élete utolsó pillanatáig, legalábbis amíg beszélni tudott, rettegett. Rettegett, az anyám rettegett. Jönnek az oroszok. Lázálmában jött elő és félt, rettegett az oroszoktól. Borzalmas volt.”²⁰

Az alábbi visszaemlékezés is jól érzékelteti a szocialista rendszer félelemmel terhes légkörét. A történet szerint az interjúalany szüleiivel meglátogatta a szintén Gulagot megjárt egykori rabtársát. „’79–80 körül lehetett. Lementünk családotul Jásdra, hogy meglátogadjuk a Jani bácsit. És odaértünk, bekiabáltunk. Ki is jött az öreg, és mondta, hogy nem nyitom ki az ajtót, mert ne gyertek be, én nem akarok oda visszamenni, ahonnan jöttünk. [...] Azt mondta, hogy nem, én nem akarok oda visszamenni, a családom se megy vissza. Ne haragudjatok meg.”²¹

Az interjúalanyok közül néhányan már ekkor, gyerekként vagy kamasként megtapasztalták, hogy az őszinte beszéd veszélyt jelent. „Oroszórán beszéltek a szocializmusról. Amit el kellett mondani az orosz tanárnak, azt elmondta. És akkor mondtam, hogy én teljesen mást hallottam apáméktól. Feri, üljél le, csöndbe legyél, majd a szünetben ezt megbeszéljük. Akkor bevitt az igazgatóhoz, és akkor az igazgató félrehívott, és mondtá, hogy Ferikém, apukáddal ezt nagyon sokszor megbeszéljük, tudok sok mindenről, de nem szabad senkinek se mondani, mert apukádat visszaviszik Szibériába. [...] Onnantól nem mondtam senkinek semmit, nehogy apámat elvigyék.”²²

A második generáció tagjai még a rendszerváltozás után is szembe-sültek a közgondolkodást jellemző tájékozatlansággal. Az alábbi történetek azt a keserű dühöt is érzékeltetik, amit a környezet hitetlensége vált ki belőlük.

„Azt akartam, hogy tudják az emberek, hogy ez megtörtént, hogy ezek az emberek szenvedtek, mert sokan azt mondják, hogy mese. Mondok egy példát. Az apámat, ugye, megműtötték a szívével. Utána járt rendszeresen kontrollra a kórházba. És egyszer várokztunk ott, és volt valami újságcikk, és két ember összevitakozott, mert a Gulagról volt szó, hogy ez mese, meg ilyen nem történt meg, Meg ezt csak kitalálják. Az apám nem szólt semmit. Nem szólt semmit, hallgatott. Én nem tudtam megállni. Azt mondta, hallgass. Nem, nem tudtam megállni. Mese? Mondtam nekik, hogy nem mese, ez megtörtént. Hát mutassak egyet. Mondom, még kettőt is tudnék mutatni. Az egyik itt van, az apám, nézze meg, itt ül maga mellett. Ő 9 és fél évet volt kint. A másik meg az anyám, mondom, az otthon van. Sajnos nem tudom megmutatni, de rögtön kettőt tudnék mutatni magának.”²³

„Egyszerűen nem hiszik el a fiatalok, hogy ez tényleg megtörténhetett. De az idősek se, az én korosztályom se hiszi el. Az előző munkahelyemen egyértelműen azt mondták, hogy ez nem igaz. Ez mese, ez kitalált dolog. Hát mondom, ezt mondd el apámnak, vagy mondanád el apámnak, ha még élne. Nem hiszem, hogy akkor még te is élnél. Ott nyomna föl a falra, akármilyen öreg is. Ő ezt megélte, ott volt. De az egy szocialista beállítottságú csapat volt.”²⁴

Milyen belső, lelki okai lehetnek az elfojtásnak? A politikai megfélemlítés mellett, illetve azzal összefüggésben a megaláztatások és sérelmek kibeszélését a szegyen is gátolhatja. Gyakran maguk az áldozatok szégyelltek magukat a rabságuk és az ellenük elkövetett embertelenségek miatt. „Mert az anyám rettenetesen szégyellte, mert szégyellte alapvetően. Mondtam, hogy annak kell szégyellni, aki ezt megtette. Nem nektek, hanem annak, aki megtette.”²⁵

A Gulagot megjárt emberek féltek a saját emlékeiktől, igyekeztek távol tartani magukat a múlt felidézésétől, hogy ne kelljen azt újra átélni. „Nála nem ez a nagy tilalom okozta ezt a problémát, hanem ő idegileg készült ki, mikor felidéződtek a kinti dolgok. Akkor ő szabályszerűen utána félrevonult. Vele nem lehetett sokáig beszélgetni, ha valaki előhozta is ezt a dolgot.”²⁶

Jóval később, már a rendszerváltozást követően, ha meséltek is családi körben, inkább vidám vagy kalandos történeteket. Ennek oka az lehet, hogy a negatív emlékek hosszú távon semlegessé vagy pozitívvá válhat-

nak az „én” erősítése érdekében.²⁷ Másrészt a szülő így a gyerekeket és unokákat igyekezett megkímélni a szenvedésével való szembesüléstől. „A vicces részeket is elmondta, mert azért nem csak keserűség volt ott. Volt ott vicc is, vicces történetek. És akkor én is, a feleségem is meg az unokák is innen tudták meg a történeteket.”²⁸

Jelek a családban a Gulagról a Kádár-rendszerben

■ A szocialista rendszerben a Gulagot megjárt szülők rendkívül óvatosak voltak, és mindarról, amit átéltek legtöbbször hallgattak. Mégis voltak árulkodó jelek, amiket azonban a gyerekek utólag, jóval később, felnőttként értelmeztek a Gulaggal összefüggő utalásokként. Ilyen volt a „fogság” kifejezés, az orosz nyelv használata, a kapcsolattartás az egykori rabok között, és a család és a gyermek megbélyegzése a lakókörnyezetben, az iskolában.

A Gulag szó használata

■ A Kádár-rendszerben a „Gulag” szót egyáltalán nem használták sem a köznyelvben, sem a családon belül. Általában a ’fogság’ szóval írták le, hol járt a szülő. „Amikor iskolába jártam, amikor kezdtem járni a 60-as éveknek az elején akkor valahogy, nem tudom, anyám mondta, hogy fogságban voltak. Tehát fogság.”²⁹

„Nem használtuk a Gulag szót. ’90 előtt én nem is tudtam, mi az, hogy Gulag. ’89 előtt fogalmunk sem volt, hogy mi ez. [...] Fogság, valami ilyesmi volt, de nagyon rutinosan elterelték a szót...”³⁰

„Azt mondom, hogy tulajdonképpen az a szó, hogy Gulag, Gulagot megjárt ember, ezt nem is tudom mikor került a köztudatba. [...] Soha, ez a szó soha el se hangzott. Erre akartam utalni, hogy ez így el se hangzott, hogy Gulag. [...] Igen, ő hadifogoly volt. Vagy fogságban volt. Az anyu az mindig a fogság szót használta.”³¹

„Ez a Gulag szó, ez most, a rendszerváltás után került a köztudatba. Addig azt se tudtam, hogy mi az, hogy Gulag. [...] Egyáltalán nem tudtam. Így, hogy Gulag egyáltalán nem emlegették.”³²

„Emlékszem, hogy mondogatták azt, hogy elvitték az oroszok. Csak így. Ha jól emlékszem, mikor már nagyobbacska gyerek voltam, akkor nekem is mondták, hogy azt kell mondani, hogy hadifogoly. Mert akiket itthonról vittek el, azoknak egy nagyobb részét mint elítéltet kezelték sajnos idehaza is. És hogy ez a szó ne hangozzon el, ez nem jó, hanem az, hogy egyszerűen fogságba esett. Utána mindig ez volt, hogy apám fogságba esett.”³³

Az orosz nyelv

■ A lágerben az orosz nyelv elsajátítása a túlélést jelentette. Egy túlélő így beszélt erről:

„Túlélés. Alkalmazkodás, túlélés. [...] És milyen érdekes, hogy Szibéria előtt, a Gulag előtt te németül tudtál anyanyelvi szinten. Utána meg oroszul is anyanyelvi szinten. [...] Mondtam, én ebből a nyelvből fogok megélni. Mintha csak megpecsételtem volna a saját jövőmet. Én részleteket tanultam Anyeginből. Dalokat, mindent, mindent. Tolsztojt eredeti-

ben, Dosztojevszkijt, sok idézetet eredetiben. Hazajöttem, és abból kezdem megélni.”³⁴

A második generáció tagjai számára utólag a legfeltűnőbb jele a szovjet lágerben eltöltött időnek az orosz nyelv használata volt. „Ha hozzánk vendégek jöttek, a tiltás ellenére azért tartották a sorstestvéreikkel a kapcsolatot, akkor bennünket, gyerekeket beküldtek a nagymama szobájába, és ki sem volt szabad jönni. Ők oroszul beszéltek. Akkor még, amikor ekkorák voltunk, akkor még nem tudtuk, ez micsoda. Csak valami hottentotta nyelv.”³⁵

„Apu nagyon jól tudott oroszul, igen. Érdekes módon annak idején nem is kérdőjeleztem meg, hogy ő honnan tud oroszul. Mondta, persze, hogy volt kint Oroszországban, de nem boncolgattuk, nem fejtegettük. Nem mondta, de nagyon jól megtanult. [...] Igen, ő tolmácsolt. Eladnivalójuk volt a katonáknak, lepedőt, ágyneműt, élelmiszereket, de hát erről nem szabadott beszélni, ezt mondták nekem. Nem láttam semmit, és nem hallottam semmit.”³⁶

A visszaemlékezők közül néhányan fontosnak tartották kiemelni a szülők viszonyát a kötelező orosznyelv-tanuláshoz. „Oroszul megtanult, elég jól beszélt. És én oroszból majdnem megbuktam. Komolyan. Ha nem olyan aranyos az osztályfőnököm, ő tanította az orosz általános iskolában, nagyon aranyos néni volt. Tudta, hogy nekem meg a családomnak milyen kapcsolatom van az orosz nyelvhez, és úgy átlökdösött. Hármasket is kaptam. Egyszerűen nem foglalkozott velem az öreg. Nem is érdekelte. Ha matekból rossz jegyem volt, nyakas is volt. Az oroszért nem is haragudott.”³⁷

Volt, aki a Gulagon töltött évek miatt kényszerült az orosz nyelv használatára. Lánya értelmezésében édesapja története a szocialista rendszer cinizmusát mutatja.

„Amikor aztán apám hazakerült, akkor orosztanárt csináltak belőle. De nem rögtön. Ugyanis ő, mielőtt elvitték volna, tanítóképzőbe járt. Akkor a tanítóképző az nem főiskola volt, hanem mint egy szakközép. Polgári után ment ő tanítóképzőbe. Ebből még hiányzott neki egy vagy két év talán, és amikor hazaengedték, akkor megkereste a régi tanárait, és nagyon melléálltak, és akkor be tudta fejezni a tanítóképzőt. Úgyhogy először tanító lett, és akkor utána levelezőn a pécsi főiskolán elvégezte először a magyar–oroszt. Akkor falusi iskolákban tanított, és aztán nem volt más, orosztanárt csináltak belőle. Azt mondták te tudsz oroszul. Erre mondom, hogy a rendszer cinizmusa. Aztán igyekezett is megszabadulni az orosz-tanítástól, ahogy csak lehetett, minél hamarább.”³⁸

Kapcsolattartás a szülők között

■ A Szovjetunióból hazatérve megtiltották az egykori raboknak, hogy tartsák egymással a kapcsolatot, ennek ellenére voltak, akik találkoztak egykori fogolytársakkal. „Jött valaki Pestről, és jó barátok voltak, és kérdeztem, hogy hol találkoztak, és akkor anyám mondta, hogy fogságban. Na, ilyen elszólások, hogy fogság.”³⁹

A volt rabok találkozásakor a gyerekek is sok mindent megtudtak a szüleik történetéről.

„10–12 éves voltam, nem tudom pontosan. Jött nyáron hozzánk oldal-kocsis motorral két ember meg két asszony. Hát, nem tudtuk, hogy mi történik, meg apám se, ő maga se. Kint voltunk az udvaron, és akkor jöttek hozzánk, és – még először a rendőrségre gondoltunk – pakolgattak ott kint, nem jöttek egyből be, megálltak a ház előtt. Amikor már jöttek be, akkor láttuk, hogy nem rendőrök, mert rekeszben hoznak gyümölcsöt, meg szalámit, meg ilyeneket. Két fogolytársa volt, egyik szegedi, másik bajai. [...] Mikor bejöttek, akkor tudtuk meg. Üdvözölték egymást. És akkor leültek. Bocsánat. [elérzékenyül] Igazából nem tudta senki a szomszédból, hogy kik jöttek hozzánk. Ott, akkor nagyon sok közös emléket elmondtak. Olyan dolgokat, amit józanul már nem is mertek mondani, csak amikor egy pici spicc volt. Nem volt részeg, de már megoldódott a nyelve. Gatlások felszabadultak, és akkor elmonda ugyanazokat még egyszer.”⁴⁰

Az egyik túlélő felesége arra emlékszik, mikor férjét a volt rabtársa titokban megkereste, hogy együtt disszidáljanak. „Bekopogtak éjjel az ablakunkon. Én voltam közelebb az ablakhoz, fölkelek, és valaki bedugott az ablakon egy papírt, hogy tessék odaadni a Sanyinak. ’63–65-ben lehetett. [...] Az volt rajta, hogy a Barna minden útját egyengeti, ha ki akar menni.”⁴¹

Arra is akad példa, hogy a szülők barátsága öröklődik, továbbviszik a gyerekek:

„Egy emberrel tartotta a kapcsolatot, és tulajdonképpen tovább öröklődött ez a barátság. Ezt a férfit, azt hiszem, ott, Karabaszban ismerte meg, Felvidéki volt, és úgy emlékszem egy brigádba kerültek, igen, és mindketten magyarok voltak. Azt hiszem, az apám kunyerálta be, vagy segítette be ezt a Szabó Zoltánt az ő brigádjába. Ez a Szabó Zoltán visszakerült a Felvidékre, oda ment haza, és ott is halt meg Galánta mellett, de időnként találkoztak, és a barátság tovább öröklődött úgy, hogy én is ápolom az ő gyerekeivel, sőt most már unokáival is a kapcsolatot.”⁴²

Megbélyegzés

■ Érzékeltette-e a Kádár-rendszerben a családdal a környezete, hogy a szülőt Gulag-rabságra ítélték? Érte-e hátrányos megkülönböztetés emiatt a gyermeket? A válaszok eltérőek voltak. A következőkben azoktól idézünk, akik a szülő múltjával hozzák összefüggésbe a gyerek- és ifjúkori sérelmet. Egyik visszaemlékezőnk szerint az úttörőcsapatba történő felvételének megalázó körülményei szülei előéletével voltak összefüggésben – Farkas Károly mindkét szülője a Gulagon raboskodot, a lágerben ismerkedtek meg.⁴³

„Így utólag gondolva az volt, hogy ki lettünk közösítve, családotól ki lettünk közösítve. [...]Tehát úgy fogadtak bennünket, hát olyan, olyan furcsán, na. Nem tudom másképpen kifejezni. [...]Nem lehettem úttörő, ugye, mert én olyan rossz gyerek voltam, olyan rossz gyerekeknek voltam beállítva, és édesanyám végül is kisírta azt, hogy a másik iskolába elvittek úttörőavatásra. És tudom, hogy mentem is, leghátul kullogtam külön. Mert osztályonként voltak. Én itt már ötödikes voltam, negyedikes volt a többi. És akkor úttörőnek lettem avatva. Azonkívül, hogy fizettem a tagdíjat, másban soha nem is vettem részt.”⁴⁴

Másik interjúalanyunk szerint a katonaságnál került hátrányos helyzetbe a szülő „bűne” miatt.

„Én ’87-be, szereltem le az orvosi egyetem után, és akkor legalább 20-an nem szerelhettünk le tisztként, és ráadásul ez a húsz, ez mind rosszul járt, mert »büntetőtáborba« került. És mikor megkérdeztük a politikai tisztet, hogy miért, azt mondta, külföldön vannak rokonaink s a többi, ez blabla volt. Ez nem így történt, hanem mind a húszunknak volt politikai sara. Vagy ’56-osok voltak a szülők, vagy gulagosok, vagy bármi más. Akik itt voltunk orvosok, mind büntetésben voltunk. És ’87-ben csak főtörzsőrmesterként szereltünk le. Nem tisztként, mint a többi. Aztán utána a Für Lajos minisztersége alatt kaptuk meg mi is a tisztit rangot. [...] Ez is jelzés volt a rendszer részéről. Szerintem.”⁴⁵

Van, aki ma úgy látja, gyermeki kirekesztésének oka a szülő múltja.

„Én arra emlékszem, hogy gyerek voltam Gyulán, és jártunk át a szomszédba, gyerekekhez játszani. Egy idő után nem jöttek hozzánk a gyerekek, majd egy idő után nem hívtak át. És én emlékszem arra, hogy mentünk a piacra, és az a család, ha szembe jött velünk, átment az utca túloldalára. Félt velünk találgozni. Talán nem tudták pontosan, mi van velük, de gyanúsak voltunk.”⁴⁶

Az egyik visszaemlékezőt, akinek mindkét szülője Gulagon raboskodott, Budapesten orosz általános iskolába írták, elmondása szerint abban bízva, hogy így inkább előnyökhöz jut, legalábbis hátrányosan nem különböztetik meg. Gyerekkorában mégis a kirekesztés jutott osztályrészül. „Szóval elvégeztem az orosz iskolát. Nagy fájdalom volt, hogy akkor nem vettek fel se a KISZ-be, se a komszomolba. A KISZ-be azért nem vettek fel, mert orosz iskolába jártam, a komszomolba azért nem vettek fel, mert magyar voltam. Nem mehettem, nagy fájdalom volt, hogy nem mehettem úttörőtáborba. Nem mehettem építőtáborba, mert ilyen öszvér voltam, hogy se nem magyar, se nem orosz. Az orosz iskola például nem vitt a balatoni táborba, mert, hogy te magyar vagy, te bármikor mehetsz táborba. Ilyen hátrányos helyzetben voltam.”⁴⁷

Kisebb lakóközösségekben előfordult a gulagosok nyilvános megbélyegzése. „Anyám mesélte, még apró gyerek, ilyen kézzel húzós gyerek voltam. A falunak a párttitkára ott ordított a falu közepén rá, hogy az összes ilyen ki kéne irtani magjával együtt. Ilyen dumák voltak. [...] Keményen ott kiabálta. Azt mondja anyám, hogy sírva szaladt haza, hogy ilyeneket kiabál, hogy még a magját is ki kéne irtani, én meg ott voltam a karján. Akkor még az öreg oda volt. El tudom képzelni, hogy a faluban sokan féltek valóban visszafogadni is.”⁴⁸

Következtetések

■ A Kádár-rendszerben a Gulag-túlélők családon belüli kommunikációját a fenyegetettség érzése alapvetően és hosszú időre meghatározta: leginkább hallgattak, és magukba fojtották szenvedésük történetét. Érdekes, hogy a rendszerváltozás csak részben hozott áttörést. A társadalmi nyilvánosságban negyven év hallgatás után, a 80-as évek végétől jelentek meg visszaemlékezések,⁴⁹ készültek dokumentumfilmek (Gulyás János és Gyula: *Málenkij robot*, 1987, Sára Sándor: *Magyar nők a Gulágon*, 1993), és

már nyíltan találkozhattak az egykori rabok, és szervezetet hozhattak létre (megalakult a SZÓRAKÉSZ), miközben a családi emlékezetben karakteres változást, nagy áttörést nem hozott a politikai-társadalmi átalakulás. Az emlékek nyilvános elbeszélésének vágya sem magától értetődő ott, ahol a hallgatás a fenyegetettség légkörében történt. A leszármazottak szerint jóval később, akár másfél, két évtizeddel a rendszerváltozás után érzeték úgy a szülők, hogy bátran, szabadon beszélhetnek.

Mindennek következtében a második generáció tagjai közül sokak számára csak felnőttként (többen ezt 50 éves kor utánra teszik) tárult fel a lágert megjárt szülő története. De találkoztunk interjúalannyal, akinek soha nem nyíltak meg teljesen a szülei, ahogy fogalmazott: „Felnőttkorra is igaz, ha bármit konkrétan kérdeztem, akkor bezárkóztak.”⁵⁰

Fontos következménye van annak, hogy későn és hiányosan jelent meg a túlélő szülő története: a harmadik generáció kevésbé tudott belenőni ebbe az ismeretanyagba, s fennáll a veszélye, hogy a Gulag-túlélő narratívája nem lesz tartós a családi emlékezetben. A személyes elbeszélések töredezett, akár 50-60 éves késéssel történő megjelenése azt is maga után vonja, hogy a Gulag magyar vonatkozásainak beépülése a kollektív emlékezetbe csak hiányosan és késve történik meg.

■ JEGYZETEK

1. Menczer Gusztáv: *A Gulág rabtelepei. A bolsevizmus népiértésének színterei*. Századvég Kiadó, Bp., 2016. 104.
2. Többek között Galgóczy Árpád: *A túlélés művészete*. Valo-Art, Bp., 2007.; Rózsás János: *Keserű ifjúság. Szovjet fogságom naplója*. Püski Kiadó, 1999.
3. A hasonló vonások azért is feltűnőek, mert az interjúkat az ország különböző településein élőkkal készítettük, többek között Bicskén, Budapesten, Csetényen, Érden, Keszthelyen, Körmenden, Lenti-ben, Ózdon, Órbottyánon, Pécsen, Szombathelyen, Tésén, Veszprémben, a családok és a leszármazottak csak néhány esetben ismerték egymást.
4. Bognár Zalán: *Gulag. Gupvi, „malenkij robot”*. Magyarok a szovjet légerőszakban. Magyar Napló Kiadó, Bp., 2017. 10.
5. Stark Tamás: *Magyar foglyok a Szovjetunióban*. Lucidus Kiadó, Bp., 2006. 105.
6. Stark Tamás: „... akkor aszt mondták kicsi robot”. *A magyar polgári lakosság elhurcolása a Szovjetunióba korabeli dokumentumok tükrében*. MTA Bölcsészettudományi Központ Történettudományi Intézet, Bp., 2016. 82.
7. Menczer: i. m. 159.
8. Varga Éva Mária: *Magyarok szovjet hadifogságban (1941–1956). Az oroszországi levéltári források tükrében*. Russica Pannonica, Bp., 2010. 164.
9. Bognár i. m. 24.
10. Bognár: i. m. 23–43.
11. Stark 2016 i. m. 83.
12. A volt Gulag-rabok megfigyeléséről lásd Murai – Németh: „A rendszer rajtuk tartotta óvó szeméit.” *Megfigyelések az egykori Gulag-rabok körében*. Korall 2020. 79. sz. 112–127.
13. Interjú Fekete Zoltánnal
14. Interjú Dancsecs Csabáné Zsuzsával
15. Interjú Hajnal Tiborral
16. Interjú Nagy Lászlóné Ibolyával
17. Interjú Balogh Attilával
18. Interjú Pintér Zoltánnal
19. Interjú Lippert Ferencsel
20. Interjú Farkas Károllyal
21. Interjú Lippert Ferencsel
22. Interjú Lippert Ferencsel
23. Interjú Farkas Károllyal
24. Interjú Lippert Ferencsel
25. Interjú Farkas Károllyal
26. Interjú Nagy Bernáttal
27. Békés Vera A.: *Trauma és narratíva. A Holokauszt trauma reprezentációja*. AD Librum, Bp., 2012. 57.
28. Interjú Fekete Zoltánnal
29. Interjú Farkas Károllyal
30. Interjú Fekete Zoltánnal

31. Interjú Pintér Zoltánnal
32. Interjú Dancses Csabánéval
33. Interjú Nagy Bernáttal
34. Interjú Csikósné Marton Ernesztinával
35. Interjú Menczer Erzsébettel
36. Interjú Sziklai Évával
37. Interjú Nagy Bernáttal
38. Interjú Fodorné Simon Veronikával
39. Interjú Farkas Károllyal
40. Interjú Lippert Ferencsel
41. Interjú Nagy Sándorné Elvirával
42. Interjú Fodorné Simon Veronikával
43. Farkas Károly szüleinek történetéről lásd: Murai-Németh: *A Gulag poklában szerettek egymásba*. <https://divany.hu/vilagom/2020/09/20/szerelem-a-gulagon/>
44. Interjú Farkas Károllyal
45. Interjú Fekete Zoltánnal
46. Interjú Erdődi Leventével
47. Interjú Csikós Györgyivel
48. Interjú Nagy Bernáttal
49. Lovas Márton: *Magyar voltam a Gulágon*. Széchenyi, Bp., 1989.; Keményfi Béla: *Magyar leventék a sarkkörön túl: az A. R. 67-es emlékeiből*. Magvető Könyvkiadó, Tények és tanúk. Bp., 1989.; Rózsás János: *Duszja nővér*. Nagykanizsa, 1995.
50. Interjú Farkas Károllyal



TÁRNOK ATTILA

AZ AFRIKAI ANGOL NYELVŰ REGÉNYIRODALOM KEZDETEI

Angolul írni Afrikában

■ A brit nemzetközösség irodalmáról szóló úttörő tanulmányában William Walsh a régiók sokféleségéből fakadó nehézségek miatt panaszkodik: „Az afrikai angol nyelvű irodalom áttekintéséhez – egy olyan kontinensről beszélünk, amelyet politikai, gazdasági és kulturális fejlettségét tekintve teljesen eltérő szinteken álló országok alkotnak – konfuciuszi bölcsesség és tomista perspektíva szükségeltetne. Úgy tűnik, nincs olyan kezelési elv, amely köré tucatnyi ország irodalmi fejlődését koherens módon rendezhetnénk.”¹ William H. New még megjegyzi, „maga a kifejezés, hogy ‘afrikai irodalom’ nagyobb egységet sugall, mint amilyen valójában létezik.”² Nemcsak Nyugat-Afrika, Kelet-Afrika, valamint Dél- és Közép-Afrika három fő régiója, hanem a régiókat alkotó egyes országok, sőt az országokon belüli különféle törzsi hagyományok is olyan sokszínűséget mutatnak, amely akadályt gördít mindenféle általánosítás elé. Míg Clive Wake csupán megjegyzi, hogy „az európai kritikus hajlamos úgy beszélni az afrikai irodalomról, mintha az egy egységes egész lenne”,³ addig S. A. Gakwandí olyan osztályozást próbál kidolgozni, amely mentén a különböző kulturális identitások körvonalazhatók. Három fővonalat különít el: a dél-afrikait, az egyéb térségben születő anglofón afrikait és a frankofón afrikait. Dél-Afrikában a fő hangsúly a fajiság kérdéseire helyeződik; a francia nyelvű területeken az afrikai identitás érvényre juttatására és az asszimiláció elutasítására fordítanak megkülönböztetett figyelmet, míg az angol nyelvű afrikai irodalomban az elsődleges szempont a két eltérő életmód, a nyugati és a hagyományos életforma együttléséből adódó feszültségek ábrázolása a leginkább jellemző.⁴

Minden Dél-Afrikából érkező szépirodalmi mű elkerülhetetlenül politikai üzenetet hordoz. „Az apartheid rezsím által felállított jogi, alkotmányos és tényleges fizikai korlátok, amelyek célja, hogy a fekete és fehér lakosság elkülönüljön, és a köztük lévő egyenlőtlenség fennmaradjon, magukban foglalják azt, amit Nadine Gordimer az írói potenciál »skalázhatatlan korlátainak« nevezett. A képzelet lett bebörtönözve.”⁵ A szerzők többsége képtelen megküzdeni az apartheid politika korlátozásaival és hátrányaival, a megjelenő művek nyilvánvaló vagy látens faji megkülönböztetéstől terheltek. A nyugat-afrikai angol irodalom érzékenysége ezzel szemben olyan problémákra és konfliktusokra mutat rá, amelyek abból adódnak, hogy a szereplő nem hajlandó feladni ősi hagyományain nyugvó értékrendjét, és nem alkalmazkodik az új, a gyarmati uralomhoz. Ez az oka annak, hogy a nyugat-afrikai szépirodalom gyakran két egymással

versengő kultúra összeütközését és az egyik vagy a másik, vagy mindkettő korrupcióját és szétesését ábrázolja. Végül a kelet-afrikai angol nyelvű irodalmat önmagukban álló, egyéni hangok jellemzik, köztük nemzetközileg a leginkább elismert szerző James Ngugi, aki pályafutása derekán, számos nagy sikerű angol nyelvű regény megjelentetése után úgy döntött, hátat fordít az angol nyelvnek, és szülőhazájában, Kenyában, Ngugi Wa Thiong'o néven ősei nyelvén, kikuju (Gikuyu) nyelven kezdett publikálni.

Ami azonban közös mindhárom régióban, az a gyarmatosításnak való kitettség és tapasztalat annak minden előnyével, korlátjával és hatásával együtt. A nyugati, gyakran rasszista nézőpont Afrikát a sötét kontinensnek tekinti, és nem lakóinak bőrszíne alapján, hanem abból a szempontból, hogy a fehér ember érkezése előtt állítólag civilizálatlan. Ám a nagy szudáni civilizáció korban megelőzte az európai fejlődést, és a hazai iskolákban sem véletlenül kötelező tananyag az ókori Egyiptom történelme. Az európai egyetemi oktatás a középkorban az észak-afrikai iszlám iskolák mintájára alakult ki, sőt az európai keresztény szerzetesség az Afrikában élt Szent Pálra és Szent Antalra vezethető vissza, és a történelmet formáló szintén észak-afrikai születésű Szent Ágostonról vagy az évszázadokon át a világ legjelentősebb könyvtáráról, az alexandriai könyvtárról sem feledkezhetünk meg. Való igaz, a fehér uralom teljesen átformálta Afrikát, gyakran olyan mértékben és diktatórikus eszközökkel, ami a mai, „modern” demokratikus elvekre támaszkodó világban mindenkit joggal felháborítana.

Nem sokkal azután, hogy Vasco da Gama 1498-ban elérte Kelet-Afrikát, a portugál katonák „megtámadták és elpusztították Mombasát; minden egyes férfit, nőt és gyermeket megöltek”.⁶ „Az ország függetlenségének kivívása előtti évben 41 ezer fehér kenyai uralkodott 11 millió fekete afrikai felett.”⁷ „A közép-afrikai Rodéziát [amely a mai Zimbabwét és Zambiát foglalja magában] Cecil Rhodesról, egy brit gyémántmilliomosról nevezték el. Rhodes, értesülvén róla, hogy a terület gazdálkodásra igen alkalmas, az uralom első fázisában 200 főt fizetett meg és bízott meg azzal a feladattal, hogy a majdani Rodézia földjét Nagy-Britannia területeként kisajátítsák. – A brit a legfejlettebb faj a világon – írta Rhodes –, és minél nagyobb területet uralunk, annál jobb az emberi faj számára.”⁸

A kegyetlen vérontás nemcsak a korai portugál felfedezőik eszköze volt. Dél-Afrikában „a búr háború néven ismert konfliktus közel három évig tartott, és a britek csak szörnyű veszteségek árán jutottak hatalomra, mégis veszteségeik elenyészőek a 20 ezer búr nő és gyermek tragédiája mellett, akik a brit koncentrációs táborokban lelték halálukat”.⁹ A családon belüli erőszak és a belső törzsi konfliktusok Afrikában nagyrészt a birodalmi beavatkozások következményei: történelmük folyamán egykor elhatalmasodtak törzsek lettek mesterségesen egyesítve egy modern államban, és a határokat úgy igazították ki, hogy megfeleljenek a nyugati hatalmak érdekeinek a gyarmatokért folytatott versenyben. „Gambia tökéletes példája egy alkalmatlan határokkal rendelkező országnak. Az ország körülbelül 250 mérföld hosszan terül el a Gambia folyó két oldalán, de szélessége sehol sem haladja meg a 30 mérföldet. Lakosainak száma 600 ezer, a hódító angolok nyelvét vették át, ám az országot patkó alakban körülöleli a francia ajkú Szenegál, amelynek népe eredetileg nem különbözött a későbbi

Gambia lakosaitól sem faji, sem nyelvi szempontból.”¹⁰ Más országokban viszont túl sok a hivatalosan elfogadott bennszülött nyelv: csak Nigériában körülbelül 200 teljesen különböző nyelvet különböztetnek meg. Talán a tény, hogy Nyugat-Afrikában éppen Nigéria rendelkezik a legjelentősebb angol nyelvű irodalommal, annak köszönhető, hogy a rengeteg különböző nyelvet használó nemzet nagymértékben támaszkodik egy közös nyelvre.

A gyarmati uralom nemcsak az eredeti törzsi berendezkedést számolta fel új határok felállításával, nemcsak a hagyományos értékeket rombolta le a nyugati erkölcsi kódexek bevezetésével, de ugyanakkor az őslakosok számára lehetőséget is kínált, hogy az európai oktatási, kulturális és politikai gyakorlatok megvalósításán keresztül a gyarmatok tehetségei eljuthassanak a nyugati világba. Az egykori gyarmatterületeken megszülető és felnövekvő nemzedékek számára „a vágy, hogy a kortárs [nyugati] világ részévé váljon, hogy részt vegyen a domináns világ »elit« vagy divatos kultúrájában, egy olyan vágy, amely ma is csaknem olyan erős, mint a brit nemzetközösség virágzása idején, a [huszadik] század közepén vagy a hatvanas évek elején.”¹¹ Az angol missziós iskolákat elvégző tehetségek gyakran az angol nyelv igazi mestereivé váltak még akkor is, ha az angol számukra gyakran csupán tanult (második) nyelv, ám ez a nyelv kínál számukra kiugrási lehetőségeket a nemzetközi irodalmi piac színterein.

„Korábban egy Aucklandben vagy Port of Spainben megjelent regény kínosan fölöslegessé vált, amelyet továbbajándékozott az igényes olvasó. A kiadhatóság követelményei alacsony szintű írásoknak is teret engedtek, nem volt komoly olvasóközönség, olyan meg végképp kevés, aki örömmel fizetett volna helyi irodalmi termékekért. Az utóbbi évtizedekben azonban jó néhány, a világ végén született regényt az új-zélandi vagy trinidadiai kiadó külföldi, amerikai és brit terjesztőkön keresztül értékesít, az iskolákban és egyetemeken tananyaggá vált, nemzetközi díjakat érdemelt ki, felhívta magára a kritikusok figyelmét, sőt akár televíziós vagy filmadaptáció is készül belőle” – írja Bruce King 1991-ben.¹² Ha ez a megállapítás már akkoriban hitelt érdemlő közlés volt, elképzelhetjük, mennyivel inkább igaz manapság, hisz az elmúlt harminc évben a Kelet minden korábbinál szélesebb körben vált piaci terméké, eladhatóvá, mindennapi divatáruvá.

Egy új irodalom előfutárai: Tutuola

■ Amos Tutuola a legkorábbi szerzők egyike, akik Nyugat-Afrikában angol nyelvű regénnyel jelentkeztek. Műve, *The Palm-Wine Drinkard* (1952) szinte azonnali nemzetközi elismerésben részesült, bár ez a siker sokat köszönhet Dylan Thomasnak. Ellentétben a gyarmati világban élő kritikusok véleményével, akik azzal érvelnek, hogy Tutuola „tört angolsággal fogalmaz”,¹³ Dylan Thomas a regény meseszövegét dicséri: „rövid, tomboló, egyszerű elborzasztó és elbűvölő történet: egy elhivatott pálmaborivó utazásáról a leírhatatlan kalandok rémálmain keresztül” (*The Palm-Wine Drinkard*, fűlszöveg). Valóban, a főhős kalandjai meseszerűek, varázslatosak, Tutuola meg sem kísérli, hogy a hitelesség látszatát keltse, egyáltalán nem törekszik realista képet festeni. A narrátor egy végtelen, elvárásolt

erdőn át vándorol elhunyt pálmaborcsapolója nyomában, veszélyes kalandokat él át, gyík, madár vagy kavics alakját ölti, máskor pedig egy csónak tulajdonságát veszi magára, hogy utasokat vigyen át a folyón. Leendő feleségét úgy menti meg a veszélyes Koponyáktól, hogy cicává, később fababává varázsolja, felesége pedig egy tízéves gyermeknek ad életet: a gyermek az anya feldagadt hüvelykujjából ugrik elő. A Koponyák története, akárcsak a regény egyéb elemei általában, helyi népmesén alapul, de Tutuola alapvető részleteket megváltoztat. Az eredeti mesében a Koponya feleséget keresve érkezik a városba; itt a fiatal lány követi őt, mert ő egy „igazi úriember”. Az eredeti mese elmondja, hogyan tett szert a Koponya a testrészeire; itt a Koponya visszaadja testrészeit azoknak az embereknek, akiktől kölcsönkérte azokat.

A narrátor hihetetlen baleseteket él túl, és varázslatos helyeken jár küldetése során. A Visszahozhatatlan Mennyorszámban például „ismeretlen lények mindent rosszul csináltak, mert azt láttuk, ha egyikük fel akar jutni egy fára, azelőtt mászik fel a létrán, mielőtt nekitámasztotta volna azt a fának. Volt egy síkság a városuk közelében, de a házaikat egy meredek domb oldalára építették, így minden ház lefelé dőlt, mintha le akarna gurulni, és a gyerekeik le is gurultak a házakból, de a szülőket mindez nem érdekelte.”¹⁴ A pálmaborivó megsérülhet ugyan, de megölni nem lehet őt, mivel eladta a halálát. Különbőféle alakokkal találkozik, a rosszindulatú vörös hallal, a vörös madárral, az éhes lényvel vagy a jó szándékú Láthatatlan gyaloggal, a hűséges anyával a fehér fában, a bölcs királlyal. Minden egyes mellékszereplő varázslatos és mesészerű.

A pálmaborcsapoló keresése, aki, mint O. R. Dathorne rámutat, a testi és lelki tisztaságot szimbolizálja,¹⁵ a nyugati kultúra hasonló küldetéseit idézi fel a *Tündérrálynőtől a Zarándok útján át Alice Csodaországban* kalandjaiig, de a suta angolsággal megírt szöveg miatt Tutuola regénye kevésbé maradandó élmény. Tutuola számára az angol tanult nyelv, és eként történetmesélése néha nehézségekbe ütközik. Hogy mondanivalóját sikeresen tisztázza, zárójeles információkat szűr be a szövegbe, de ezek a magyarázatok az olvasás örömét gyakran korlátozzák: „Mivel ő (a Herceg gyilkosa) tudta, hogy ha a király rájön, hogy ki ölte meg a fiát, akkor (a király) inkább a férfit öli meg, így ez az ember nem akarta bebizonyítani, hogy ő a herceg gyilkosa. Tehát amikor elértük vele a várost (nem a Holtak városát), azt mondta, hogy várjuk meg őt egy sarokban, és elment a királyhoz, és jelentette neki (a királynak), hogy valaki megölte a fiát a borkorban, de ő elhozta őket a városba.”¹⁶

A fent idézett példában a zárójeles beszúrások oka a névmások nem egyértelmű utalásai, más helyütt aprólékos magyarázatokba bonyolódik: mindez olvasási nehézségekhez vezet. Tutuola nyelve Dathorne szerint „átmenet a nyers pidgin (ami nem lenne érthető az európai olvasók számára) és a standard angol között”,¹⁷ valójában azonban a megjelent regény az eredeti kézirat erősen szerkesztett, javított változata. A regény Grove Press kiadása közzétesz egy oldalt a szerző kéziratából, amely ékesen mutatja a kiadó „javításait”. Gyakorlatilag minden mondat javításra szorul; az eredeti úgy hangzik, mint egy gyengén sikerült, általános iskolai fogalmazás: „Mert ha hölgy lennék, kétségtelenül követném őt, bárhová menne, és férfiként még inkább irigykednék rá, mert ha ez az úr a csatatérre men-

ne, akkor az ellenség biztosan nem ölné meg vagy nem fogná el, és ha a bombázók meglátnák egy városban, amelyet bombázni kell, nem dobnak bombát a jelenlétére, és ha mégis, maga a bomba nem robban, amíg ez az úr el nem hagyja a várost – olyan szép volt.”¹⁸

A körülményeket figyelmen kívül hagyva, mai szemmel értelmetlennek tűnhet egy ilyen írást megjelentetni, de a regény 1946-ban íródott, és 1952-ben jelent meg. Ez idő tájt egy fiatal nyugat-afrikai angol nyelvű irodalom volt születőben, a nem anyanyelvű szerzők keresték a módját, hogy a helyi színeket új hangon fejezzék ki, és a (bár megosztott) nemzetközi elismerés a történet meseszerűségét méltatta, nem pedig a szerző nyelvi kompetenciáját. Továbbá London a gyarmati világ végnapjaiban módokat, utakat keresett az eltűnőben lévő birodalmi, hatalmi pólusok irányított átrendezésére, amely célt a gyarmati sorokból kikerülő, mégha megkérdőjelezhető irodalmi színvonalat képviselő szerzők támogatása, műveik megjelentetése sikerrel képviselt. (A magyar kultúrtörténetben sem ismeretlen az olyan szerzők kiemelése, támogatása, akiknek a neve mára a feledés homályába vész, akiknek a sorait olvasva ma meglepődnénk, hogy egyáltalán megérte a nyomdafestéket.)

Tutuola amerikai sikere egyértelműen annak köszönhető, hogy Dylan Thomas elismerően nyilatkozott róla. Dylan Thomas felolvasóestjei az egész amerikai kontinensen megmozgatták a közönséget. A walesi bárd 1953-ban New Yorkban bekövetkezett váratlan halála épp egybeesett a *Palm-wine Drinkard* ottani megjelenésével. Az alkoholmérgezésben hirtelen, idegen földön elhunyt walesi költő híre bejárta a nemzetközi sajtót. Az amerikai közönség pedig felkapta a „pálmaboros” afrikai szerző delíriumszerű mesés történetét, az események kiemelték, felnagyították az amúgy kevésbé értékes regény iránti érdeklődést, ami így, a körülmények véletlen egybeesése folytán kasszasiker lett. Egy másik ok, amiért a regény beleízesült az egykori gyarmati népek angol nyelvű irodalmi kánonjába, az lehetett, hogy politikailag teljesen ártalmatlan. Amint azt a Grove Press kiadásához mellékelte *Életem és tevékenységeim* című rövid önéletrajz is mutatja, a szerző alázatosan hálás a mindössze hatévnyi angol nyelvű iskolai oktatásért, amiben részesült, és családja üzleti rátermettségének hiányát okolja, amiért nem tudta folytatni tanulmányait.

Peter Abrahams

■ Noha szerzője a dél-afrikai Peter Abrahams, a *Wreath for Udomo* (1956) című regény helyszíne Ghána. S. A. Gakwandi bizonyítékokkal támasztja alá, hogy Abrahams a fiktív „Pánafrika” nevű ország segítségével Ghánát jeleníti meg, Afrika első független országát. A regény egy évvel a függetlenség teljes kivívása előtt, de öt évvel azután íródott, hogy Ghána 1951-ben megszerezte a belső önkormányzat jogosultságát. A *Wreath for Udomo* (Koszorú Udomóért) „profetikus regény, hisz megjósolja a függetlenséget követő kiábrándultságot. Amint a közös ellenség, a gyarmatosítás, vereséget szenved, Pánafrika népe frakciókra szakad, ahol Udomo nem találja a helyét.”¹⁹ A végkifejlet Udomo rituális meggyilkolása; Gakwandi ezt „a kimódolt dramaturgia gyenge példajaként” értelmezi. „Még Afrikában sem táncszertar-

tásként hajtanak végre merényleteket.”²⁰ Mindazonáltal a gyilkossági jelenet megdöbbentő, és valószínűleg a regény legjobban megírt része.

Ugyanakkor a cselekményszál eseményei gyakran hiteltelenek, még ha a realizmus látszatát igyekeznek is kelteni. Lois első látásra beleszeret Udomóba egy londoni kocsmában, Maria életre szóló ragaszkodást érez Mhendi iránt egy röpké találkozást követően, Mhendi egy hatalmas, ismeretlen dzsungelt szel keresztül, két héten át sikeresen elrejt minden nyomot maga mögött, bár ebbéli készségeket korábban nem szerzett, majd megkísérli megdönteni a kormányt Pluráliában – egyebek mellett ezek a részletek hatnak zavaróan, hisz teljességgel valószínűtlenné, azonban a realizmus igényével ábrázolódnak. Akadnak aztán jelenetek, amelyek a realista ábrázolásmód mentén egyszerűen hihetetlenek.

„A regény túlságosan leegyszerűsítve mutatja be a tömegek mozgósításával járó szervezési munkát. Nem okoz problémát a törzsi uralkodók hiteltelenítése, a nyelvi különbségekből fakadó kommunikációs problémák vagy a parasztok közömbössége. Egy írástudatlan piaci kofa által terjesztett újság eredményeként az egész ország átáll Udomo oldalára. Mindez irreálisan sematikusnak tűnik. A regény a végletekig leegyszerűsít egy potenciálisan bonyolult helyzetet: a nacionalista irányítók mindig megfelelő, míg a gyarmati hivatal mindig rossz lépéseket tesznek.”²¹

Hiányérzetünk azonban nemcsak a dramaturgiát tekintve támadhat. A párbeszéddek gyakran bárgyúak vagy olyan részleteket közölnek, amit az olvasó már eleve ismer:

„– Szóval itt vagyunk – mondta halkan a lány.

– Nehéz volt neked – válaszolt a férfi. – Hátra kellett volna maradnod.

– Tele voltam félelemmel odabent – a dzsungel felé biccent –, de újra eljőnnék veled... Szóval ez a te földed. Jól néz ki.

– Ez egy jó föld. Csak nem vagyunk szabadok.

– De te elvezeted őket a szabadságba... Mikor indulsz?

– Hamar. Ma este. Jobb így. Tudod, hogy nem jöhetsz velem.

– Tudom.”²²

Más párbeszéddek esetenként semmitmondóak, egyszerű, mindennapi közlések, máskor pedig közhelyek: „Aki szabad, nem kell bizonygassa szabadságát; az erős nem kell fitogtassa erejét.”²³ „Jól élhetnénk és gyermekeink születhetnének, amíg van életünk”,²⁴ mondja Lois a biztonságos hátteret nyújtó Londonban, ahol semmilyen veszély nem fenyegeti életét. A szereplőknek a párbeszéddekben nincs személyes karakterük, ugyanazt a stílusregisztert használják, mint a mindentudó narrátor. A narrátor arról beszél, hogy „hálószerűen kell az ügyet kezelni”,²⁵ míg a kormányzó „szigorúan akarja kezelni ezt az Udomo-ügyet”.²⁶ Tom Lanwood, egy londoni fekete aktivista azt mondja, nem „érti ezt a törzsügyet”,²⁷ míg Jones, a pánafrikai főtítkár kijelenti: „ez a Mhendi-ügy lesz az első igazi külpolitikai lépés”.²⁸ Lord Rosslee, a kormányzó ugyanezt a fordulatot használja: „a Mhendi-ügynek köszönhető, hogy az erómű felrobbantása előtt néhány szarvasmarhát elvittek a helyszínről”.²⁹ Az állandóan visszatérő nyelvi kliésék (*affair, business*) gyakori használata sokkal inkább a szerző gyenge stílusérzékére vagy a nyelvtudás hiányára utal, semmint hanyagságra. Hasonló esetlegességek jellemzik a bekezdések felépítését; gyakran hiányzik

valami átvezetés két közlés között, mint a következő két egymást követő mondatban: „Bezsukta a szemét. Hangokat hallott, kinyitotta a szemét.”³⁰

A *Wreath for Udomo*, jóllehet számos hiányosságtól szenved, tárgyát tekintve említésre méltó lépés az afrikai angol nyelvű regényirodalom fejlődése útján. Olyan témát dolgoz fel, ami később visszatérő toposzként újra és újra testet ölt a kontinens irodalmában: a gyarmati uralom alól felszabadult népeket függetlenségük kivívása után gyakran a kiábrándultság, az illúzióvesztés érzése keríti hatalmába. Kiderül számukra, hogy a várt új világ nem feltétlenül kényelmesebb és ideálisabb, mint a levetett régi kabát, a brit gyarmati berendezkedés.

Ayi Kwei Armah

■ Ha Tutuola regénye az első megvalósult kísérlet arra, hogy a nyugat-afrikai identitást kreatív formában fejezze ki valaki angolul, akkor „Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1969) című regénye az első jelentős mérföldkő az afrikai irodalom felnőtté válása útján.”³¹ (A regény címe nem gépelési hiba. A cím egy hajótesten felfedezett feliratról származik, amit a főszereplő, az Ember a tengeröblön át történő menekülése során pillant meg így, helyesírásában helytelenül, y-nal írva.) Armah regényének helyi fogadtatása azonban nem volt összhangban nemzetközi elismertségével. „Mások mellett Achebe például azt kifogásolja, hogy a ghánai Ayi Kwei Armah első regénye túl modern. A Harvard Egyetemen megtartott 1972-es előadásán kifejti: „egy »beteg« könyvről beszélünk, amelynek elsődleges célja az egzisztenciális nyomorúság modoros bemutatása. Afrika az ilyen jellegű ironiára még nem áll készen.”³²

A kínos kellemetlenség, amit a kritikusok érezhetnek a regény kapcsán, abból fakad, hogy a szerző kendőzetlenül, naturalisztikusan ábrázolja a korrupciót; a romlott társadalmat a latrinák és az ürülékek képei fémljelzik. A regény első öt fejezetében ezek a képek és leírások sokkolják az olvasót, azonban később felismerjük, hogy minden egyes részlet gondosan kidolgozott, hogy a szenny hangsúlyozása átminősül allegóriává. Ezzel az allegóriával ellentétben a regény cselekménye egészen leegyszerűsített; Armah tervének éppen ez a kiszámított hatása: rávezetni az olvasót, hogy megértse a kezdetben undorító képsorok mögöttes célját. A kezdeti, gyomorforgató feszültség átalakul, és Armah szándékának felfedezése bizonyos izgalmat idéz elő a regény olvasása során. Felismerésünk, hogy az undor képei indokoltak, először csillapítja undorunkat, majd egyre inkább azonosulunk a főszereplővel a megdöbbentően korrupt társadalom megvetésében. Lássunk egy-két mozzanatot!

Főszereplőnk, az 'Ember', vasúti hivatalnok. Egy nap egy fakereskedő keresi fel őt, aki el szeretné érni, hogy faanyagát rövid időn belül elszállítsák. A kereskedő az általánosan elfogadott vesztegetési eszközökkel kenőpénzt ajánl fel az Embernek, de a hivatalnok visszautasítja, mondván, nem áll módjában a vonatok menetrendjét megváltoztatni. Hazafelé a picon 'emberünk' találkozik egy volt osztálytársával, Koomsonnal, akiből befolyásos politikus lett, és megbeszélnek egy találkozót vacsorára. Ott hon az Embert felesége és anyósa kritizálja, amiért nem fogadta el a kenőpénzt, és nem elég okos ahhoz, hogy előrelépjen a korrupt társadalomban.

Az anyós éles hangot üt meg vejével szemben; az apa jelenlétében így fordul unokájához: „Nincs senkid. Senki, aki cipőt vegyen neked. A lábujjadat megnyomorítja a tönkrement cipőd. Tudnod kell, hogy nincs senkid. Árva vagy, teljesen árva. Nem járhatsz úgy a világban, mint azok, akiknek jut új cipő. Mögöttük egy férfi áll.”³³ Talán fölösleges hangsúlyoznom, hogy az angol *'man'* férfit és embert egyaránt jelent. 'Emberünk' nem szól közbe, kerüli a konfrontációt anyósával, hogy a házassága fennmaradjon. Nem sokkal e jelenet után azonban ingerültté válik, amikor Koomson furcsa parókát viselő felesége kijelenti, hogy csak európai italokat ihat. „Ez a helyi sör nem egyezik a beállítottságommal. [...] – Milyen beállítottságot képviselsz? – teszi fel emberünk a kérdést ingerülten.”³⁴ Ezen a ponton már kezdjük kiismerni az 'Ember' (a férfi) jellemét, és feldereng a mögöttes szerzői szándék.

A két jelenet között, amikor emberünk találkozik Koomsonnal a piacon (4. fejezet) és a vacsoránál (10. fejezet), négy nap telik el, de a szerda és vasárnap közötti eseményekről nagyon keveset tudunk meg. Ehelyett a közbeeső fejezetek közül kettő, a 6. és a 7. fejezet (gyakorlatilag a 15 fejezetből álló regény középpontja) a szerző szándékának retorikai hangsúlyozása. Az első fejezetek gyomorforgató leíró részletei itt magyarázatot nyernek, és a korrump társadalom naturalista ábrázolása didaktikus magyarázatra vált. Ezt a váltást az elbeszélői nézőpont változása is jelzi. A 6. és 7. fejezet többes szám első személyű elbeszélés, míg a regény többi része harmadik személyű. A harmadik személyű narrátor többnyire mindentudó, de helyenként korlátozott harmadik személyű narrátorral van dolgunk: alkalmanként pontosan azt látjuk, amit emberünk lát. A 6. és 7. fejezet első személyű narrátorának kiléte bizonytalan. Lehet, hogy ő a Tanító, az Ember egyetlen közeli barátja, aki „nem rontja meg magát nővel, egyetlen nőhöz sem ér, visszatartja a spermáját, és hogy megfiatalítsa az agyát, minden este és hajnalban néhány percet fejen áll”.³⁵ Az első személyű narrátor mondanivalója leginkább a Tanító perspektívájához illeszkedik.

„Meddig lesz Afrika elátkozott, vezetőivel együtt? Nagyszerű, gyönyörű változásokat reméltünk, de fekete népünk új bőrbe bújt, és arra kérte a fehér embert, hogy vegye őt fel a hátára. Akiknek ki kellett volna vezetniük minket a kétségbeesésből, érzéketlenné váltak, és az évszázados hatalom bekebelezésétől kövérre híztak. Korábban ügyvivőink voltak ők, a földeken dolgozó mindennapi emberek gondjain híztak zsírosra, és most ők lettek megmentőink. Testvéreik és barátaik kereskedők voltak, akik a cégvezető fehér ember fogai közötti maradékot ették. Az éhezők irányítását vállaló emberek olyan ruhát öltöttek, amiben, remélték, a kormányzói bálokon a fehér ember királynőjének születésnapját ünnepelhetik. Szolgáikhoz angolul, a hivatal nyelvén szóltak, ennek utánzására tették fel az életüket.”³⁶

A narrátor hosszan folytatja az imént idézett lamentációt, míg azonosítatlan szereplők, a monológ lehetséges hallgatói, felkiáltásokat és megjegyzéseket szűrnek közbe: „Óh, szerencsétlen ország! Szóval ezek a bohócruhába öltözött, kövérre hízott bólogató jancsik fognak minket irányítani?”³⁷ A párhuzam Koomsonnal és feleségével a vacsorán immár nyilvánvaló. Míg Koomson „öltönyös férfiként” való leírása korábban a pi-

acon, amikor találkozunk vele („Nyílik az autó ajtaja, az öltönyös férfi kilép, és lassan lépdél a dicséretet éneklő eladó felé”)³⁸ még semlegesnek érződik, az ő és különösen felesége viselkedése később, a vacsora alkalmával jól illusztrálja a narrátor (és a Tanító) felháborodását a 6. és 7. fejezet monológyszerű közjátékában. Emberünk, aki valószínűleg a Tanító didaktikai kiselőadásának fültanúja, úgy tűnik, felvérteződik minden korrupció ellen, és magáévá teszi a Tanító, vagyis az első személyű narrátor nézeteit, hisz a regény végén, a puccs és a rendszerváltás napjaiban nem lesz hajlandó részt venni egy utcai tüntetésen. „Mindannyian tüntetünk. Nem tudod, hogy új kormány van hatalmon?” – agitálja őt egy munkatársa. Az Ember válasza csupán beletörődés: „Valóban így hírlik, de nem ismerem az új kormány tagjait. Ki mellett demonstrálnék?”³⁹ A korlátozott, harmadik személyű narrátor elmondja, mit gondol emberünk a változásokról: „Kérdem én, mi változott azóta, hogy törzsi vezetőink európai csecsebecsékért kiárusították népüket.”⁴⁰

Végül azáltal, hogy nyomon követjük az Ember tudati változásait, ahogy fokozatosan és egyre inkább felismeri az általános és intézményesült korrupció jeleit a társadalom minden területén, eljutunk annak megértéséhez, hogy a szerzőnek kezdetben egészen konkrét és határozott célja volt a pusztulás ijesztő képeinek leírásával. A mocsok, a szeméthalmok, a nyálka, az ürülék bűze nem céltalan naturalizmus; minden mozzanat a korrupt társadalom szétesését elővételezi. Bármennyire is undorítóan tűnik elsőre „a vizelet, a széket és a takony anyagszerű részletezése, rádőbbennünk, hogy minden a korrupció visszataszító jellege felé mutat”.⁴¹ Amint Eustace Palmer megjegyzi, a latrina visszatérő képe a ghánai testpolitikát szimbolizálja, amely romlott, gondozatlan, és korrupciótól bűzlik.⁴² A regényidő teljes időtartama alatt végig érezhető a romlás kellemetlen szaga. A lerobbant állapotú busz, a vesztegetés eszköze: a bankjegy (ahogy a kalauz is észreveszi), a koszos utcák, sőt a korrupt társadalom emberei is bűzlenek. Ahogy például a regény végén az Ember már akkor megérzi Koomson jelenlétét, mielőtt megpillantaná: „Bent sötétség fogadta. A szag olyan volt, amilyenre az Ember egyáltalán nem számított. Elképesztő módon, mintha valami félig folyékony, maró gáz töltötte volna be az egész helyiséget. A szag nemcsak az orrlyukakat, de teste legbelsejét is irritálta, a szemeit, fülét, száját, torkát. Először nehéz lett volna megmondani, hol van Koomson a sötétben. Mindenütt ott volt.”⁴³

Ha ezen a ponton még kétségeink támadnának afelől, hogy a politikus szaga inkább a romlott mentalitás, semmint tényleges testi zavar eredménye, a narrátor felvilágosít: „Koomson bensőjében a szokásosnál hosszabb morgás hallatszott, a személyes, korrupt mennydörgés belső szellentése. Az Ember úgy érezte, elhányja magát, ha nem szabadul ki a kellemetlen szag fojtó szorításából. Abban a reményben, hogy lophat egy lélegzetet a tiszta levegőből, az ablak felé lépett.”⁴⁴ Emberünk felesége, aki korábban kifogásolta, hogy férje nem fogad el kenőpénzt, és hogy nem alkalmazkodik a társadalom korrupt szokásaihoz, most már maga is érzi Koomson romlott bűzét, és felismeri, hogy az Ember ellenállása indokolt és szükséges volt: „Örült, hogy soha nem lett olyan, mint azok. Talán házas életükben először hihette el az Ember, hogy felesége elfogadja őt.”⁴⁵

A megdöntött rezsim minisztereinek és politikusainak menekülniük kell a puccs után. Koomson az Ember segítségére szorul, de Armah úgy rendezi, hogy ne legyen más menekülési útvonal, csupán a latrinán keresztül. Sikerül elérniük a halászhajót, a történetben ez is a korrupció egyik eszköze, amelyet végül emberünk egy teherautó-gumiabroncs belsején hagy maga mögött, és visszaúszik a kikötőbe. Elmerül az óceán csírázó sós vizében, hogy lemossa magáról a latrina fizikai és a társadalom szellemi rothadását. „A mély merülés, amelyet az Ember a regény végén végrehajt, az öntisztulás szimbolikus aktusa. Ezt a megtisztulást a Koomsonnal való érintkezés révén való beszennyeződés tette szükségesé. Ez utóbbi, a beszennyeződés, a társadalmi élet minden területén jelen van. Ezért kell a latrinán át menekülni. Menekülésre társadalmi szempontból csak a szennyvízcsatorna alkalmas.”⁴⁶

Az a kifinomultság, ahogy Armah a szenny allegorikus képeivel ábrázolja a mélyen korrump társadalmat, ahogyan sikerül számára az olvasót az egyébként nagyon visszataszító leírások ellenére kiengesztelni, és hogy képes a téma ellenére költőinek maradni, mindez jelzi kiemelkedő tehetségét és képességeit. Megkockáztatom, az afrikai angol nyelvű regényirodalom Armah munkásságával jut el a nagykorúság küszöbére. Az ezt követő évtizedekben minden korábbi sikert felülmúló szárnyalásba kezd, némely szerző még olyan gyümölcsöket is learathat majd, amelyet ki sem érdemel, hisz az ezredforduló egzotikum forradalma a nemzetközi közvélemény és olvasóközönség figyelmét ráirányítja az egykori gyarmatokon megszülető, gyarmatnyelvi, de immár szabad kortárs irodalomra.

■ JEGYZETEK

1. William Walsh: *Commonwealth Literature*. Oxford University Press, London, 1973. 28.
2. William H. New: *Among Worlds*. Press Porcepic, Erin, 1975. 73
3. Clive Wake: *Nigeria, Africa and the Caribbean: A Bird's Eye View*. In: *Introduction to Nigerian Literature*. Ed. Bruce King. U of Lagos, Lagos, 1971. 193.
4. S. A. Gakwandi: *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. Heinemann, London, 1977. 7.
5. Kirsten Holst Petersen: *South Africa*. In: *The Commonwealth Novel Since 1960*. Ed. Bruce King. Macmillan, London, 1991. 125.
6. Richard Musman: *Background to English-speaking Countries*. Macmillan, London, 1987. 134.
7. Uo. 137.
8. Uo. 135.
9. Uo. 136.
10. Uo. 132.
11. Bruce King: *The Commonwealth Novel since 1960*. Macmillan, London, 1991. 6
12. Uo. 5.
13. O. R. Dathorne: *Amos Tutuola: The Nightmare of the Tribe*. In: *Introduction to Nigerian Literature*. Ed. Bruce King. U of Lagos, Lagos, 1971. 72.
14. Amos Tutuola: *The Palm-wine Drinkard*. Grove Press, New York, 1953. 58?59.
15. Dathorne 1971. 67.
16. Tutuola 1953. 93.
17. Dathorne 1971. 72.
18. Tutuola 1953. 24
19. Gakwandi 1977. 48–49.
20. Uo. 53.
21. Uo. 46?47.
22. Peter Abrahams: *A Wreath for Udomo*. Faber and Faber, London, 1956. 221
23. Uo. 92.
24. Uo. 95.
25. Uo. 148.
26. Uo. 165.
27. Uo. 241.
28. Uo. 245.
29. Uo. 247.
30. Uo. 211.

31. O. R. Dathorne: *African Literature in the Twentieth Century*. Heinemann, London, 1976. 104–105.
32. Neil McEwan: *Africa and the Novel*. Macmillan, London, 1983. 95.
33. Ayi Kwei Armah: *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Heinemann, London, 1967. 123.
34. Uo. 131.
35. Uo. 48.
36. Uo. 80?81
37. Uo. 82.
38. Uo. 37.
39. Uo. 158.
40. Uo. 149.
41. Eustace Palmer: *An Introduction to the African Novel: A Critical Study*. Heinemann, Ibadan, 1972. 134.
42. Uo. 135–136.
43. Armah 1967. 161.
44. Uo. 163.
45. Uo. 165.
46. Gakwandi 1977. 95.



DEMÉNY PÉTER

A KIHAGYÁSOS HITELESSÉG

Korpa Tamás: *Házsongárd live*

■ Akikről Korpa Tamás ír, azok közül mindenkit ismerek tulajdonképpen, mindenkit és mindent, személyeket és intézményeket, ha nem onnan, akkor amonnan, és ha nem tudok találni egy konkrét pontot, akkor a kulturális emlékezetből.

A *Házsongárd live* számomra ismerős élmény, referenciálisan mindenképpen. Az olvasóknak ahhoz a rétegéhez tartozom, akiknek nem kell elmagyarázni, ki az a Nagy Mária, ki az a Kobak, ki az Jancsó Noémi, ki az a Lászlóffy Csaba vagy Kántor Lajos, mi az a Szekuritáté.

Korpa Tamás pedig azok közé a magyarországiak közé tartozik, akik rendszeresen járnak Kolozsvárra, hosszú esztendők óta figyelik a várost, hűségesek maradnak azokhoz, akiket meglátogatnak. Gyanítom különben, hogy ő eleve olyan ember, aki féken tudja tartani az indulatait, és egészen más-ként néz, mint a vulkanikusok.

A kötet olvasása ebben a feszültségben történik. Azon töprengenek, mit mondhatnak a versek annak, akinek fogalma sincs, hogy mi az, amiről szólnak. Hiszen az ilyesmi nem pusztá műveltségélmény: élethelyzeteket nem lehet lapozgatva átérezni.

A *Házsongárd live* tehát szép, költői önprovokáció. „szemceruzá-

val ír a tükörre. / a mikrohullámú sütőben szárad a nerckabátja. / a függöny mögül poros jégcsapok hullnak a parkettára. / nem olvadnak el.” (*Nagy Mária* – 33.) Ez mindenki számára mondhat valamit, hiszen semmilyen külső információt nem tartalmaz, és még a név is egészen mindennapi. A Kolozsvár-mitológiában azonban Nagy Máriát különleges hely illeti meg: Szilágyi Domokos utolsó szerelme, a költő hozzá írt búcsúlevele antológiák kiemelt darabja. Aki tud erről, az megpróbálhatja ezek nélkül a részletek nélkül olvasni a verset, aki pedig nem, az talán érintetlen marad.

Vagy itt a *Bréda*: „lassíts, szellemek kelnek át a zebrán, súgta nekem akkor / Bréda Ferenc. / de nem látok senkit, Feri. hajtottam tovább.” (31.) Egy olyan személyiségről szól ez a vers, akinek a legendáját én magam soha nem értettem, de úgy szól, hogy érthetővé válik számomra is.

„Matei Corvin utca, hetvenes évek” (*Szisz* – 35.), „ma is, mint minden hétfő reggel, doamna Pop / ablaktisztító folyadékot spriccel fia fotogravíros / sírkövére, megpucolja egyszerű újságpapírral.” (*Házsongárd live* – 48.) A versekben a soknemzetiségű város jelenik meg, s ez némileg egzotikussá teszi őket,

ugyanakkor teljesen valóságossá, amennyiben a román utcanevek és személyek részt vesznek abban a magyar mitológiában, amely a kötetbeli várost szerkeszti. Ez a magyar kultúra a románság közelében, a másfajtaság fénytörésében alakul. Korpa Tamás természetesen nem valamiféle Trianon-siratót írt, a versek melankóliája azonban ebből a légszákos ütközésből is fakad. Mikor az ember azt olvassa a Hervey-verstördedékekben, hogy „piața unirii”, akkor egy egész világ nyílik meg előtte, és elkezd felfogni, hogy merre van.

Kolozsvár nemcsak Kolozsvár: a versek között akad Láng Zsoltnak, Térey Jánosnak, Gálfalvi Györgynek ajánlott. Egyikük sem kolozsvári, valamiképpen mégis közük

van Erdély emblemikus helyéhez, az erdélyi magyar kultúra kráteréhez. Mindenki ismer valakit, mindenki a barátja, a szerelme, az évfolyamtársa vagy az ismerőse volt valakinek, és az indázó hálózat benövi, berántja az olvasót.

Azt hiszem, Korpa Tamás esélye az, hogy valóban benne élt egy városban. Az irodalom csodája, hogy egyéni és személyes élményeket egyetemessé tud tenni, ehhez azonban szükséges, hogy a szerző képes legyen megteremteni a hitelesség érzetét. Kihagyásokkal, utalásokkal, helyszínekkel, a tárgyilagosság lendületével, a felsorolások megszakításával, a szekusoknak írt „receptekkel”, kihallgatási forgatókönyvekkel ez a kötet meg tudja teremteni.



A GÉP FELTŰNÉSEI

L'Homme & La Machine. Szerk. Gyimesi Tímea és Bartha-Kovács Katalin

■ A szegedi francia tanszék könyvsorozatának legújabb darabja a *L'Homme & La Machine* elnevezésű konferencia anyagát öleli fel (annak nevét meg is tartva), így szélesebb merítést mutat, mint egy megszokott tanszéki kiadvány, ugyanakkor nem minden helyi munkatársnak olvasható benne szövege. A tanácskozás a gépet és az embert, illetve a kettő kapcsolatát vizsgálta többféle megközelítésben. Az eltérő szemléleteket a könyv fejezetcímei jelzik, hiszen a tanulmányok a kortárs irodalom, filozófia és elmélet egységével kezdődnek, a klasszikus kor irodalmával, művészetével és filozófiájával folytatódnak, majd a kultúra, civilizáció és történelem témájára térnek rá, végül a nyelvészet és a fordításelmélet blokkjával zárulnak. Kiegészítésként két rövid recenziót olvashatunk. Az előszó a Félix Guattari-i megalapozását sugallja az ember és annak mentális, szociális, technikai környezetének kiemelésével.

Az első, kortárs irodalmi, filozófiai, elméleti egység Anne Sauvagnargues szövegével indít, amelyben a szerző a Gilles Deleuze – Félix Guattari-féle elgondolást valósítja meg: a machine (gép, gépezet) terminust úgy magyarázza, hogy annak nyugvóponton hitt jelentését egyfolytában átírja (kifuttatja, szökekvonalai felé vezeti). Az általa jellemzett írásgép(ezet)et tapasztaljuk, lévén, hogy deterritorializál

éppen létrejöttek gondolt fogalmat azért, hogy majd reterritorializálja a már következő gondolati egységgel az átformált ideát. A Deleuze–Guattari-féle komponenseket így működésükben érzékelteti. Sauvagnargues meglátásaira válasz Gyimesi Tímea tanulmánya, ugyanis elméleti alapjaik megegyezők. Gyimesi a gép sajátosságait Jean-Philippe Toussaint szépirodalmi munkáiban éri tetten. Nem véletlen, hogy e szerző és Alain Robbe-Grillet szövegei között hasonlóságot jelez, tekintve, hogy az utóbbi a szökekvonalak felé terelést kedveli. A megemlített metastabilitás jelensége éppen ezt a kizökkentséget mutatja, hiszen nem a stabilitás és az instabilitás oppozíciópárosának egyszerűsége valósul meg. Ennek egyik velejárója a Toussaint-nél tematikus elemként megtalálható alulexponált fotó, amely a véletlenszerűséget magában hordozza, akárcsak az írás. (A véletlennek és az esetlegességnek a jelentőségét hangsúlyozza Nádas Péter az analóg fényképezés esetében; Nádas Péter: *A sötétség színein.* *ÉS* 2021. június 25. 13.) Ugyanebben a metastabilitásban részesülünk a *Nagyítás* című film képelőhívásainál (Blow-up, Michelangelo Antonioni, 1966), amely folyamatok során a megismert történet újabb és újabb deterritorializációja megy végbe a fotón azért, hogy a „valósnak” sejtett reterri-

torializációja létrejöhesse. Gyimesi gondolatébresztő írásában felvetődik ezen túl az önéletrajz kérdésköre. Ehhez csatlakozik nem egy tanulmány.

Diana Mistreanu például Aurélie Jean kötetein keresztül igyekszik a reális és a fiktív keveredését jellemezni az önéletrajz esetében, majd konstatálja a műfaji hibriditást. Pál Gyöngyi pontosan az önéletírás és a hibriditás fogalmaival kapcsolódik Mistreanu szövegéhez. Denis Roche munkásságát taglalva ugyanis éppen ezek kerülnek előtérbe. Pál „photo-autobiographique”-nak nevezi a roche-i gyakorlatot (92.). Ocsovai Dóra mintha ezt a fejtegetéssort folytatná Jacques Henric könyvével. Az utóbbi két gondolat-sor esetében felmerül, hogy talán az autofikciót érintő újabb szakirodalmi kutatásokkal való erőteljes párbeszédetek tágíthatják a perspektívát. Elsősorban a francia területet kiválóan ismerő Z. Varga Zoltán fejtegetéseit, illetve a *Filológiai Közlöny* 2020. évi 2. számában megjelent munkákat érdemes fellelőzni.

A kortárs meglátásokat Gombkötő-Lombár Izabella elemzése zárja, amelynek elméleti alapjai meg-egyeznek a nyitótanulmányok szemléletével. A Sylvain Prudhomme *Par les routes* című regényét érintő taglalás külön erénye, hogy a felvázolt problematikát az irodalomtörténet sodrában elhelyezi, majd az elméleti támaszték megadása mellett érdekesítő megállapításokat tesz.

A második tanulmányfejezet a klasszikus korszakra összpontosít. Az írások az ironia és az imitáció jegyeinek prezentálásban mutatnak közös vonást. Albert Sándor filozófiai-logikai kalandra csábítja olvasóját Julien Offray de la Mettrie két kötetét vizsgálva. La

Mettrie a *L'Homme-machine* című könyvében az emberi test gépezet-szerű működését húzza alá, míg későbbi munkája, a *L'Homme plus que machine* mintha ezt írná felül. Albert La Mettrie szerzősége mellett kiállva a nyelvészeti logika és filozófia eszköztárával invenciózusan bemutatja, hogy a szerző játszik: az előző könyvének tételeit erősíti meg. La Mettrie teóriájára reflektál, továbbá nemrég publikált kötetének érdeklődési körét (Bartha-Kovács Katalin: *Hét arabeszk. Watteau-olvasatok*. Martin Opitz Kiadó, Bp., 2021.) tágítja a következőkben Bartha-Kovács Katalin. Jean-Siméon Chardin egy festményét nézi, és a 18. században divatos „madárorgona” gépezetének feltűnését tárja fel több értelmezési lehetőség segítségével. A képen az emberi szemlélet sajátossága, a női attribútumok hangsúlyozása és a szerelmi konnotáció markáns. A meglepő eközben az imitáció kiemelése: a „madárorgona” hanghoz jutása csak kikövetkeztethető, az alkotáson szereplő madár számára e hang utánzása elvárt, a festmény maga pedig az imitáció imitációjának terhet vállalja. Bartha-Kovács ezek összefonódását villantja fel szövegében, amely így a jövőben hivatkozottá válhat. Rausch-Molnár Luca a képiség témájánál maradvá hatalmas elméleti kört igyekszik bejárni: Charles Baudelaire, Marcel Proust, Walter Benjamin és a műfajelmélet felvetéseit kiaknázva Baudelaire Jean-Antoine Watteau képeihez való ragaszkodását és a fotográfiával szembeni fenntartásait ecseteli.

A látás melletti más érzékterület alkalmazására is szükség van a kertek felfedezésénél. Bódi Katalin a 17–18. századi létesítmények ismertetésénél ezzel teljes mérték-

ben tisztában van, miközben azok művészi értékére és az adott kor technikai feltételeire fókuszál. A versailles-i kert vízellátását, a hozzá szükséges gépezetet a hatalom allegóriájának tekinti. *A király tánca* (Le roi danse, Gérard Corbiau, 2000) film szintén az uralkodói attitűd komplexitására érzékeny. Bódi azonban még az irodalom kertszemléletét sem felejtí el. Ennek köszönhetően tudja összekötni a víz fontossága okán a versailles-i és az *Új Héloise*-ban szereplő tájat. Írása rokonnak vélhető a Bartha-Kovácséval, mindkettő ironikusan fogadja a művi és a természetes adott idősakbéli viszonyát.

A blokk végén található Ramona Malița elemzése, amely az utazás problémáját felvezetve már párbeszédben áll a következő fejezettel. A temesvári kutató elméletéhez vonzódása kiolvasható a chronos és a kairos időszemléletének taglalásából. Az ötletesség ahhoz kötődik, hogy a szerző e kettő jellemzőit a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* című regényben keresi. A tanulmány szerint Phileas Fogg személyéhez mindkét időkategória kapcsolható, és ezektől nem függetleníthető az alak gépeket értelmező magatartása sem. A szöveg kétségkívül Jules Verne munkásságának vizsgálata miatt is népszerűségre számíthat.

A kultúra, civilizáció, történelem egysége legszerveesebben az utazás témakörével csatlakozik a fentiekhez. Mihályi Dorottya munkája ezenfelül még a képek és a fotók jellemzésével talál közös pontot. Mihályi Paul Sabatier 19. századi afrikai útleírásait szemlézi. A fényképeknek ez időben a hitelesítő szerepe aláhúzott, Sabatier jelenlétének tanúsítását végzik. A hozzájuk párosuló technikai hi-

bákat, esetlegességeket sem fedí el Mihályi. A gépjelleg említésre kerül tehát, csakúgy, mint az utazási eszközök (hajó, vasút, lóvasút) esetében. A kimozdulás módjaira azonban Turai Eszter hívja fel leginkább a figyelmünket. Victor Segalen polinéziai tartózkodásairól szólva több hajózási módot sorjáz. Segalen újítását ellenben irodalmi szempontból sem hanyagolja el, ezért hangsúlyozza a használt narrátori pozíciót: a szerző nem egy európaiat beszéltet a munkában, hanem egy maori személyt tesz meg narrátornak. Természetszerűleg ettől még az alkotó szemszöge megmarad, ám a váltás említésre méltó. Velimir Mladenoviá tanulmánya illeszkedik az előbbiekhez, hiszen Elsa Triolet utazásait teszi meg tárgyának. Triolet régiókban nemegyszer fordult meg, Magyarország kiemelten felkeltette érdeklődését. Őt és férjét, Louis Aragont a 20. századi események, főképpen az 1956-os történések foglalkoztathatták. Bene Krisztián írása szintén közösségünkre összpontosít, ám egy eltérő aspektusból, a „szabad Franciaországért” vívott harc kapcsán. Az 1943-ban megalakult, Leclercchez kötődő katonai egységnek az előbbiben nagy szerep jutott. Bene kutatásai alapján a katonák közül 149 főnek valamilyen kapcsolódása volt Magyarországhoz. Látható tehát, hogy a kötet kultúra, civilizáció, történelem blokkjában az elmozdulások, utazások kiemelt jelentőséggel bírnak. Szász Géza módszertani hozzászólása viszont jól szembesít minket a történelmi kutatások sokféleségével és a számítástechnika adta lehetőségekkel.

A tudományterületeket záró utolsó fejezet a nyelvészeté és a fordításelméleté. Az előzőekhez

Kónya Petra vizsgálódásai állnak közel. A szerző De Gaulle beszédén keresztül mutatja be fonolingvisztikai elemzéseit, amelyek során a Praat informatikai program használatát részesítette előnyben. A szöveg nagy erénye az elméleti alapok ismertetése mellett, hogy felkelti az olvasó kíváncsiságát, továbbá az interdiszciplinaritás felé nyit. Szabó Dávid írása szintén kapcsolatba lép más tudományterülettel. Az irodalomtudomány kelléktárát segítségül hívva valóban jellemezhetőek Boris Vian, Renaud és Jacques Higelin dalszövegei. Szabó a gép és a technika problematikáját figyelembe véve elsősorban a dalok szókincsét veszi górcső alá, és társadalomkritikai jegyeket keres. Horváth Márton Gergely kiváló ta-

nulmánya fókuszáltabb a nyelvészet vonatkozásában, a francia szintaxist és a hozzá társuló intonációt helyezi középpontba. Farkas Ildikó a fordítás gyakorlati kérdéseit fejtegeti, a fordítói munkában fel-tűnő számítógépes lehetőségek előnyeit és hátrányait mutatja be.

Az *Acta Romanica* új kötete mintegy kitekintésként a tanulmányokon kívül két recenziót is közöl, egyet Farkas Ildikótól, illetve egyet Turai Esztertől.

A *L'Homme & La Machine* című könyv a tanszéki kötetekhez hasonlóan a műhelymunkák egy részébe nyújt betekintést. Ezek mindegyikét e rövid recenzió most nem ismertethette. A kötet a feladatát teljesítette.

Kovács Flóra



ABSTRACTS

Zoltán Németh

■ ***Opening up Concepts and Models: Discussing the State of Transculturalism Studies***

Keywords: *bilingualism, globalization, hybridity, transculturalism, transnationalism*

Coordinating a long-term research project on transculturalism and bilingualism in Slovakia and Poland, Zoltán Németh discusses the opportunities opened up by a methodology based on transculturalism studies. With a special focus is on authors affiliated to Hungarian literatures, the author argues that such approaches are able to reframe discussions about Hungarian minority literatures and exile literatures, highlighting the possibility to include into the Hungarian literary canon works written in different languages. In a dialogue with Imre József Balázs, Németh clarifies the differences between transnationalism and transculturalism studies, the effect of such research projects on the history of Hungarian literature, the possibilities to combine network theory with transculturalism studies, and also individual authors whose works became increasingly relevant from a transculturalist perspective.

Christian Moraru

■ ***Planetary Poetics***

Keywords: *planetary poetics, planetary reading, worlding, literature as geopositioning, presence*

In his essay, Moraru underscores that “globe” and “planet” are products, something done to the world, made *in* and *out* of it. *World-making* and *-remaking forms*, they are *outcomes of worlding*, that is, of highly complex, interrelated chan-

ges leading to vastly transformative interactions of the world’s various parts, much though the same world’s animate and inanimate systems, at whose expense growth and integration have been de facto unfolding, have been concomitantly coming under unprecedented threat. Where a certain poverty of the critical imagination limits standard takes on the late-global era to self-congratulatory *uncovering* of the world-as-globe realities, Moraru’s approach is keen on recovering a more nuanced, present-grounded yet future-oriented picture. A record of world-making or world-poiesis, this picture lends itself, Moraru contends, to a reading – a planetary reading – whose job is a reverse engineering of sort of planetary poetics.

Andrei Terian

■ ***All National Literatures Are in Fact Transnational: a Discussion about the TRANSHIROL Project***

Keywords: *comparative literature, literary history, marginality, transnationalism, world literature studies*

After publishing widely on the possibilities of transgressing methodological nationalism in the field of literary history, most notably in the volume *Romanian Literature as World Literature* (2018), edited with Christian Moraru and Mircea Martin, Andrei Terian is currently working on a collective ERC research project that he initiated in order to write a *Transnational History of Romanian Literature* (TRANSHIROL). In a dialogue with Imre József Balázs, Terian addresses the most important issues that such projects involve: the main objectives of writing a transnational literary history, the theoretical background and the previous

works of Romanian studies that created the foundations of a transnational approach. The inclusion of previously marginalized literary phenomena like pop culture, minority literatures, translations etc. will create new contexts for discussing the canonical works of Romanian literature, world literature studies offering concrete methodologies to achieve the goals of the project.

Györgyi Földes

■ *Former Avant-garde Women Writers Abroad, or the Transnational Strategies of Jolán Földes and Erzsébet Kádár(-Karr)*

Keywords: *avant-garde, fiction, multilingual, transnational, women writers*

Erzsébet Kádár-Karr and Jolán Földes both started out as poets in the avant-garde journal *Ma*, edited by Lajos Kassák, the former publishing expressionist poems in 1918-1919, the latter in 1919. Another common feature of their careers is that from the 1920s they tried to make a name for themselves abroad publishing fiction, they were also involved in foreign film production, and they both won literary prizes. Erzsébet Kádár – as a left-wing émigré under the name Elisabeth Karr – published mostly in German, but in several European countries, while Jolán Földes tried to make her work available on the book market in many languages and language areas. The paper presents the transnational career strategies of the two women writers.

Dorottya Szávai

■ *The Desert of Love: János Pilinszky and World Literature*

Keywords: *East Central Europe, intertextuality, minor literature,*

transnational literature, world literature studies

The article focuses on the embeddedness of János Pilinszky's work (poetry and journalism) in world literature, and on the integrative, intercultural mediating role of his work, which has so far been only partially discussed by the reception. Seen from this angle, the oeuvre is essentially a European-scale, intercultural, transnational oeuvre, embedded in world literature. The paper analyses also the (East-)Central European references in Pilinszky's texts, highlighting his interest towards marginality in a broad sense, this interest being reflected most importantly in the author's rhetorical strategies, in the language of his poetry. The idea of the 'European' is also present in Pilinszky's essays, and it is mediated, the article argues, through the idea of evangelical aesthetics.

Imre József Balázs

■ *The Implications of a Surrealist Geography: Transnational Aspects in the Exhibition Surrealism Beyond Borders*

Keywords: *collective experience, exhibition, scale, surrealism, transnational*

Surrealism built on unexpected encounters since its early years. The exhibition entitled *Surrealism Beyond Borders* (MoMA, Tate Modern, 2021-2022) places these encounters into an explicit geographic-cartographic framework. The results of the last decades of surrealism studies have shown that the movement's attempt to conquer the unknown left some blind spots, or in some other cases the achievements that would have made these blind spots disappear in the spirit of surrealism did not become

known in their own time. Considering geographical peripheries, female visions, more nuanced political approaches make visible an increasingly transnational history of surrealism. The article discusses besides the general aspects of scale and of recontextualized cultural geographies some exhibited artworks that serve as transgressive mediators of surrealist experience: works by Marcel Jean, Paul Păun, Gherasim Luca, Judit Reigl, Lajos Vajda become examples that perform the basic idea of transnationality that structures the exhibition.

Georges Poulet

■ ***Proustian Space***

Keywords: *localization, Marcel Proust, place, space, walking*

Georges Poulet defines Proustian space as “an aesthetic space, where, in ordering themselves, moments and places form the work of art” pointing out that such spaces are discontinuous in the sense of being in many different places. The author argues that fragments of remembered and present space are united through memory, where the continuity between them is created. Poulet discusses key moments of Proust’s masterpiece identifying the most important strategies of the author concerning spatiality. A classic of Proust studies, Poulet’s work is published for the first time in the Hungarian translation of Zoltán Z. Varga, *Korunk* reproducing the first parts of the volume.

Zoltán Z. Varga

■ ***From Confession to Autofiction: Performativity in Hybrid Forms of Literary Self-(re)presentation***

Keywords: *autofiction, confession, factual fiction, fictional, performativity*

The paper examines the place, function, legitimation and position of autobiographical genres within the current literary system. Nowadays, autobiographical texts and genres are increasingly shifting towards the dimensions of private life, and while their educational role is diminishing, they are participating in the contemporary redefinition of the culturally and historically drawn boundaries between the fictional and the factual. The author contextualizes the newly emerged genre of ‘autofiction’, starting from Serge Doubrovsky’s interpretation of the term, and highlighting the diversity of its function. A more detailed case study is dedicated to Karl Ove Knausgård’s autofictional hexalogy, interpreted here through its specific textual and performative strategies.

Delia Ungureanu

■ ***“Voyage à travers l’impossible”*: Georges Méliès, Andrei Tarkovsky, Raúl Ruiz, Paolo Sorrentino, Woody Allen**

Keywords: *film directors, film studies, illusionism, surrealism, transmediality*

David Damrosch argues that our literary studies continue to be largely informed by the 19th century belief in a national framing, although no culture was formed in a purely national context. The same could be argued about the arts; no art was formed in or remained limited to its own medium, but rather is part of a transmedial dialogue. The visionary Georges Méliès – illusionist, film director, writer, actor, painter – is a perfect example of both: his work is indebted to both French and foreign artists and will be taken up by numerous filmmakers from Chile to the USA,

to Russia, and to Japan, while his films would never have been possible without Rabelais, Jules Verne and H.G. Wells' writings, the science of automata and clock-makers or without the art of illusionism. In this essay, I will trace the forgotten pathway that led from Georges Méliès's revolutionary early films into surrealism's notion of the "real" and then to a range of influential filmmakers today including Andrei Tarkovskij, Raúl Ruiz, Paolo Sorrentino, and Woody Allen.

Mónika Dánél

■ ***National (Cultural) Heritage in a Transnational and Transmedial Transition***

Keywords: *transnational, transcultural, world literature, comparative literature, transmedial, accented cinema*

Focusing on "accented cinema" (cf. Naficy) in my paper I analyse Roland Vranik's *The Citizen* (*Az állampolgár*, 2016), a multilingual movie placed in Budapest, in which on the one hand the simultaneity of perspectives, the multifocality and the tactile optics develop the film's "accented style". On the other hand, through the accented speech of the diegetic characters – an African emigrant and an Iranian refugee – the Hungarian language appears as foreign learned. Through the accented Hungarian language, the film creates "spaces" for the Hungarian national legacy, heritage in a non-nationalistic way. For obtaining the citizenship, Wilson learns the Constitution Basics of Hungary, and through this long learning process in his accented Hungarian, national culture, history turns into an "accented national", in which the foreign (accent)

remains equally and permanently audibly present, consequently the accent (speech) becomes the medium for the national. I argue that through the accent the national language, culture, heritage can be re-appropriated as an *alienated own culture* in a non-nationalistic way.

Attila Tárnok

■ ***The Early African Novel in English***

Keywords: *Ghana, Nigeria, novel, postcolonial, South Africa*

The article discusses some key figures in the evolution of novel writing in Africa in English. Three authors, Amos Tutuola of Nigeria, Peter Abrahams from South Africa and Ayi Kwei Armah of Ghana serve as illustration to the development of early works of fiction written in Africa in English. Their novels, published shortly after the years of independent movements of the 1950s and 1960s have paved the way to a new and marketable commodity: the literature of the exotic.

András Murai – Brigitta Németh

■ ***"I Didn't Know What Was Gulag". The Fate of Survivors in Family Remembrance***

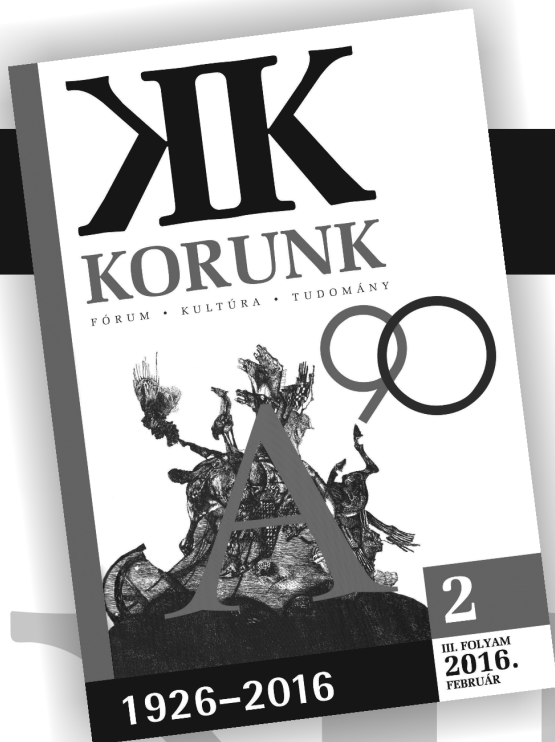
Keywords: *Gulag, family remembrance, Kádár era, interview*

The aim of the present paper is to explore the transmission of the experiences of the Gulag-survivors in their families. The fate of the Hungarians who had been deported to Soviet labour camps was a taboo during the Kádár regime. Survivors, trying to protect their family members as well as themselves, did not even talk to their own families about the horrible experience they had gone through. How could their descendants learn

about the stories of their parents? What sign used in their families referred to their parents' experience in the Soviet forced labour camps? In order to find out the answers to these questions, we conducted several interviews with the children of Gulag-survivors, who are now in their 60s and 70s. During Socialism, parents, who had been to the Gulag were extremely cautious and silent about

most of the things they had experienced. However, there were certain signs, which their children interpreted later in their adulthood as hidden references to the Gulag, such as the expression "captivity", the use of Russian language, keeping in touch with their former fellow prisoners, and the stigmatisation of their families in their living environment.





KORUNK

TÁRSADALOMTUDOMÁNY
KULTÚRA
IRODALOM

a Kárpát-medence egyik legrégebbi alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

KORUNK – KORUNK AKADEμία
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módzatairól a korunk@gmail.com email címen,
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon konkrét felvilágosítást nyújtunk.

www.korunk.org
<http://epa.oszk.hu/00400/00458>

*Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere életben maradásához járul hozzá.
Köszönjük!*

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Balázs Imre József

Balázs Imre József (1976) – tudományos kutató, Szebeni Lucian Blaga Egyetem, egyetemi docens, EBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár

Dánél Mónika (1976) – egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Budapest

Demény Péter (1972) – költő, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely

Földes Györgyi (1970) – irodalomtörténész, tudományos főmunkatárs, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Budapest

Kovács Flóra (1982) – irodalomtörténész, PhD, fordító, esztéta, tanár, Hódmezővásárhely

Międzyrzecski, Artur (1922–1996) – lengyel költő

Mikayelian, Noushik (1975) – költő, Jereván

Moraru, Christian (1960) – egyetemi tanár, University of North Carolina, Greensboro

Murai András (1966) – egyetemi docens, PhD, Budapesti Metropolitan Egyetem

Németh Brigitta (1969) – könyvtáros-tanár, Nagy Lajos Gimnázium, Szombathely

Németh Zoltán (1970) – irodalomtörténész, kritikus, költő, egyetemi tanár, Varsói Egyetem, Varsó

Poulet, Georges (1902–1991) – belga kritikus, irodalomtörténész

Szávai Dorottya (1968) – irodalomtörténész, egyetemi docens, Pannon Egyetem, Veszprém

Tárnok Áttila (1963) – egyetemi adjunktus, PhD, PPKE, Esztergom

Terian, Andrei (1979) – irodalomtörténész, egyetemi tanár, rektorhelyettes, Szebeni Lucian Blaga Egyetem, Nagyszeben

Ungureanu, Delia (1983) – igazgató-helyettes, Harvard Institute for World Literature, egyetemi docens, Bukaresti Egyetem, Bukarest

Vajna László Károly (1976) – festőművész, Kézdivásárhely

Z. Varga Zoltán (1970) – irodalomtörténész, egyetemi docens, PTE, Pécs, tudományos főmunkatárs, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Budapest

TÁMOGATÓK



„Míg a »globális« – legalábbis a fősodorbeli gondolkodásban – »globalista« világgépet jelent, amely a globalista »értékek« miatt aligha bírta volna számunkra jövőt, addig a »planetarizmus« leíró módon nyit és idéz meg, s ugyanakkor elméletileg indít el egy új típusú jövőbeliséget.”

(Christian Moraru)

ISSN 1222 8338



10 LEI
800 FT

REȚEA LITERARE TRANȘAȚIONALĂ
TRANSNATIONAL LITERARY NETWORKS