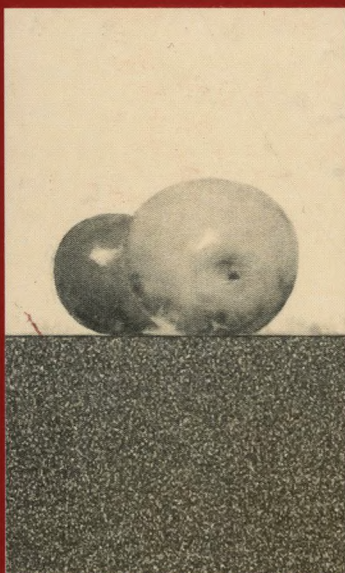


HÍD

irodalom

művészet

társadalomtudomány



2010. JANUÁR
1. SZÁM

HÍD

irodalom
művészet
társadalomtudomány

Alapítási év: 1934

LXXIV. évfolyam

2010. január

1. szám

Szerkesztőség

Főszerkesztő:

Faragó Kornélia

(e-mail: corna@eunet.rs)

Főmunkatársak:

Bányai János

Böndör Pál

Harkai Vass Éva

Jung Károly

Lovas Ildikó

Náray Éva

Ózer Ágnes

Szabó Szilvia

Toldi Éva

Tolnai Ottó

Végel László

Vickó Árpád

Virág Gábor

Lektor/korrektor:

Buzás Márta

Tördelés:

Buzás Mihály

Fedőlapterv:

íjf. Sebestyén Imre

Nyomda:

Ideál, Újvidék

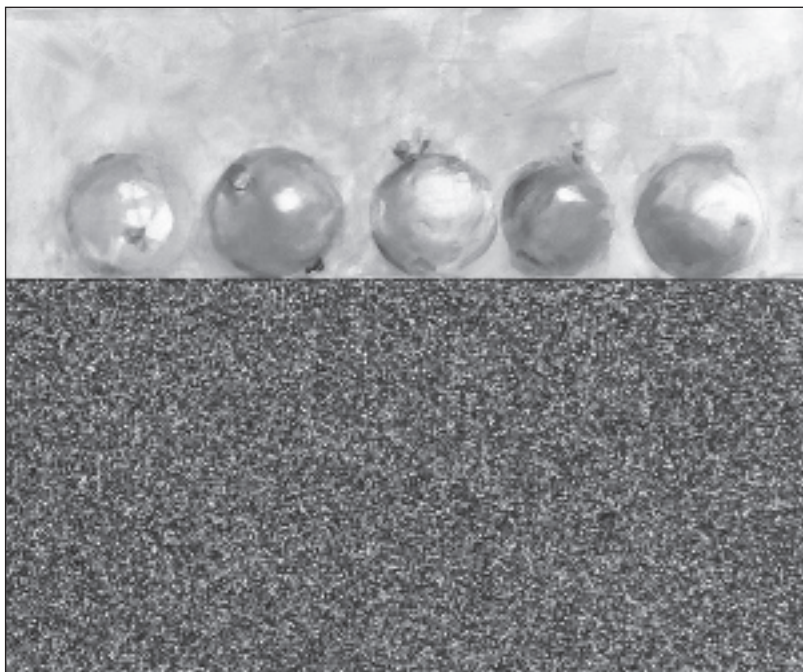
Tartalom

BÖNDÖR Pál: Dagerrotípiá (vers)	3
TERÉK Anna: Lassú Párizs (pikareszk vers)	6
PUSZTAI-VARGA Ildikó: Klauzál tér ■ A hallban, csönd ■ Versek az asztalon (versek)	13
BOGDÁN László: Vaszilij Bogdanov versei	14
Radoslav PETKOVIĆ: Egy nevetséges szokás (Részletek a <i>Bizánci internet</i> című esszé-sorozatból) (CSORDÁS Gábor fordítása)	20
SZONDA Szabolcs: Tükörfal mögött (Magyar és román paródiaverziók)	32
FŰZFA Balázs: A szelídség retorikája (tanulmány)	43
Marko ČUDIĆ: Danilo Kiš <i>Meredek útja</i> (tanulmány)	48
SZABÓ Szilvia: A másság-mozzanatok mentén elmozduló Pavić-olvasás (Milorad Pavić és a magyar irodalmi diskurzus)	65
KÖVES Margit: A magyar irodalom recepciója Indiában (tanulmány)	91

REFLEXÍV TEREK

PISZÁR Ágnes: Könyvecske Zentának (TOLNAI Ottó: <i>Grenadírmares</i>)	108
SZERBHORVÁTH György: Penovác Endre, a bácskai beduin	113
KOCSIS Árpád: Élet-képek (Annie Leibovitz: A Photographer's Life)	116
MÁRIÁS Endre: Az üvegcipő-keresők világában (Molnár Ferenc: <i>Az üvegcipő</i>)	118
PENOVÁC Sára: A mese erejével (Molnár Ferenc: <i>Az üvegcipő</i>)	123
BERÉNYI Emőke–BRENNER János: Desiré Central Station 2009 – West (A nemzetközi/regionális színházi fesztiválról)	127

A szerkesztésben (Nyílt struktúrák) közreműködött BÁNYAI Éva.



Számunkban Penovác Endre alkotásait közöljük

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat /
Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)–. – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2010. január. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Németh Ferenc. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.forumliber.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M52) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 83-80250-742131-00-04-830); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2010-re belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR – Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken. – YU ISSN 0350-9079

Dagerrotípia

Volt itt minden.
Meg még annál is több.

Voltak tiszta, fehér falak,
foglalatoskodó emberkék,
ételszag a tető alatt,
ezüstszín keretben pár kép:
Nagyanya, nagyapa, Szűz Mária.
Néhány nipp és egyéb vásárfia.

Ne kapkodjuk el.
Ráérünk vele.

Voltak a jók és a náluk is jobbak,
voltak a gazdák, és voltak a bérlők.
Az egyik oldalon gyülekeztek az élők,
a másikon a holtak.
Dohánylevelek száradtak a gangon.
Hivatalos helyeken, ideértve az iskolát
is, mindenütt érezni lehetett a karbol-
sav szagát.

Mi volt még?
Volt itt egy asztal. Kés, villa, kanál.
Még megvan. A nyári konyhában áll.
És levelet lehetett írni rajta:
Hogy jól vagyunk, ami nem mindig volt igaz, sajna.
Volt egy kulcs is a lábtörlő alatt,

de erről szólnom még most sem szabad.
És voltak életlen zsilettek és tapasz
a kamasz nyakán, ennek az okán.
Triesztből csempészett nejlon orkán-
kabát is volt. És átkozódás és panasz
is, de erre már csak homályosan emlékszem.

Volt itt minden
– a két bombázás között. (Negyvenöt,
kilencvenkilenc.) Volt a szerelem,
mint olyan és konkrétan. S volt kegyelem,
bár az csak feltételesen. Mi több,
mintha még jövő is lett volna volt.
S mégis közelebb volt a sarki bolt,
habár a világ sokkal nagyobb volt.

És? Volt még minden sok egyéb.
Kissé homályos világkép –
hatvannyolcban, ami az ép
észnek ma már felfoghatatlan – ez benne a szép –,
még akkor is, ha így sem áll össze a kép.

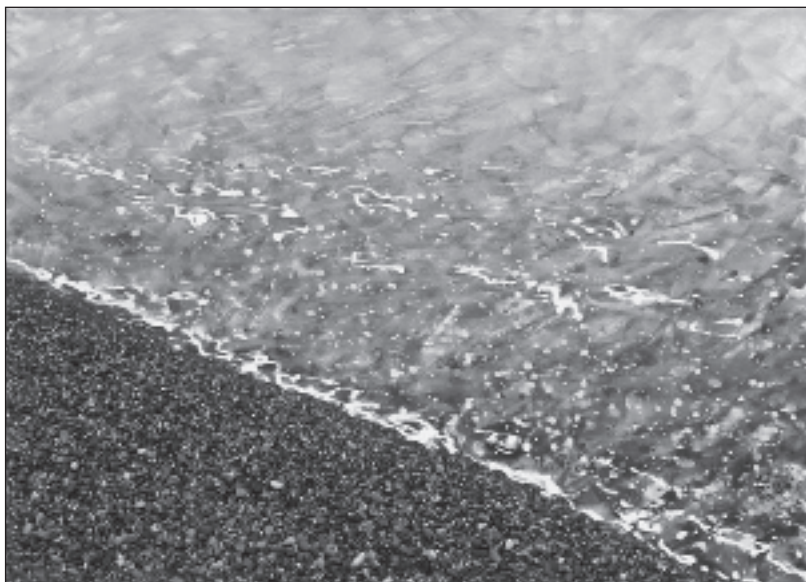
Volt egy jó kisfiú, aki szerette
volna megszületni önmagát.
De ellene szól ennek néhány biológiai gát,
meg persze társadalmi is. *Niente
far dolce?* Olyan nem volt sohasem.
(Bár jól jött volna egy kis kényelem.)
Dolgoztunk csak, mint a barmok.
S másokért szóltak, nem csak a harangok.

Lehetett volna másképpen?
Volt, ahogy volt. Durvaság, kevés szeretet.
Az utóbbi hat évtizedben a világ
semmivel sem lett jobb. És mákvirág
– vagy mi vagyok? –, erről csakis én tehetek.

Jó ezt tudni, írja
a dagerrotípiá bal alsó sarkában.
A hátlapján pedig tintaceruzával írt

fura szöveg, melynek semmi köze
ehhez az egészhez – azt hiszem –:

- Jó napot.
- Jó napot.
- Árulnak-e a költő hölgyek, urak kalocsnit?
- Kalocsnit?
- Kalocsnit.
- Sajnos, nem.
- Kár.
- Hát, bizonyára kár, ha jobban belegondolunk.
- Akkor a viszontlátásra.
- Viszontlátásra, kedves olvasó.



lassú Párizs

pikareszk vers

Párizsban én
szerelmes lettem
minden férfibá.

már a vasútállomáson
remegni kezdtem, félóránként
újraszámoltam a csomagjainkat.
utaztunk, ketten az építésszel,
az ősz végi didergésben,
mint akik ráérnek megfázni,
otthagyni az életüket
egy-egy íróasztalon,
hogy heteken át csak sétáljanak.
párizsi lassú
utazás, bőrönd, pakolás, zsinór,
körbekötöttük az életünket,
a ruhák közé hajtogattuk anyáink helyett
az emlékeinket.
az építész
meg csak nevetett, s a vagonban
szuszogva dobálta fel
a csomagokat.
a fekete ülésbe süppedtem,
belecsúszott szemembe az álom,
akkor ébredtem föl, mikor
olyan gyorsan szelte kettőbe

a vonat az utat, hogy a felhőknek
egyszerre láttam mindkét oldalát.
a hegyekre épített templomok
tornyai lyukakat fúrtak az égbe,
amire mintha olaj csöpögött volna,
könnyen csúszott rá az este.

a Gare de l'Est-en¹ az emberek
halkan vonultak a vonatok mellett,
alig volt fény és csak a
cipőtálpak tompa csapódását hallottam.
kigyalogoltak mind az állomásról,
mint egy csendben megállapodott
tüntetés, mert Párizsban
tüntet magában minden.
esténként felkelnek a fények,
kihúzza magát minden lámpaoszlop,
a Szajna megpróbál visszafelé folyni,
vészjólóan
ropognak az autók alatt a hidak,
a napnyugtával együtt
meggömbülnek a tornyok
s az aszfaltra karcolt minden
árnyéka a napnak.

az építésszel a bejárat íve
alatt csodálkoztunk, féltém is kicsit,
mert a hírhedt fények pont
az autókból szűrődtek ki,
túl nagy volt a csönd
ehhez a városhoz.

aztán a Rue de Lafayette-en
beleömlöttünk
Párizs gázolaj szagú vérkeringésébe.
ismeretlen kezek
ritmusra pumpálták a várost,
zuhogott benne minden,

¹ párizsi keleti pályaudvar

robogtak a motorok,
a föld alján a metrók,
fújta a hajunkat a szél,
csurgott a csatornában a víz,
az utcák szélét mosta,
mosta magával a rongyokat,
az újságokat, a csikkeket
s a csikkek végéről a rúzsnyomokat.

első este elmetróztunk a
torony alá,
s az építész elmesélte,
mikor először járt Párizsban,
húszas évei elején, eljött
az Eiffel-torony
alá, lépésekben lemérte a területét,
kiszámította a súlyát,
már akkor szerette a statikát,
hogy mekkora súly nehezedik
a torony alatt a földre.
s meg is állapította:
a párizsi talaj a Szajna mellett
pont annyit bír el,
mint a sima föld Topolyán.
néztük az ívelő torony-lábakat,
számoltuk reménytelenül – mint
csillagokat –, hogy
hány szögecsbet vertek bele,
s bántam, hogy sosem volt türelmem
az építészetéhez.

azután esni kezdett ránk az eső,
próbált lemosdatni rólunk és
a fehér városról mindent,
de semmit sem sikerült lemosnia,
csak szívtuk magunkba
– Párizs és mi ketten –
az útközben lefelé kihűlő esőt.

nyárillata volt az ősznek,
és csak a festők beszéltek
több nyelven, mondta mindegyik:
gulás-paprika-jó napot,
az arcunkra pályáztak és a zsebünkre,
euróra váltott frankokra.
itt az örmények mind méterhosszú, mintás
ruhaanyagot árulnak, fekete,
széles-kendős asszonyoknak,
az arabok minden utcán széles szájjal nevetnek,
szőrös az arcuk,
szép az arcuk,
lapul a tekintetükben egy villanásnyi fény.

mindennap esett az eső,
futottunk egy kölcsön-esernyő alatt
végig a St. Michel boulevard-on,
csattogtak a tócsák a talpunk alatt,
nadrágunk magába szívta Párizs mosdatásának
minden küzdelmét.
vártam a szélben,
hátha kifújja belőlem a lelkemet is,
hogyan szabaduljak már végre magamtól.
reszkettem a hidegtől,
csattogtak a fogak a számban,
vitte hajamat a szél,
az arcomon
lassan, finom rétegben
fagyott meg a mosoly,
és nem mozdult a lelkem,
mintha belém lett volna
szögezve valahogy.
a blúzom alá
folytak a könnyeim,
bántam, hogy a mellemre tapadt
a sírás,
fázott a bőröm, koptak a lehetőségeim,
és nem akart kiszakadni belőlem
semmi.

aztán harmadnap,
Párizsban, én
szerelmes lettem minden férfiba.
a válluk kitakarta tekintetem elől
a várost,
a cigarettából tüzet kértek,
mosolygott mindegyik,
hunyorogtak, tombolt léptükben
valami maszatos férfiaság.
gyümölcsös íze volt a napnak,
babakocsiban tölték fiatal anyák a délutánt.
zene szűrődött ki az ablakok mélyéből,
Párizs minden utcáján ott állt
Jacques Prévert,
hol egy kirakat párkányára könyökölve,
hol egy ház falának dőlve,
nővel a mellén dúdolta, hogy vége az ősznek,
nővel a mellén nézett föl az égre,
amiben istent remélt, lehet,
egyszerre nem is egyet,
az égre, amiben valószínűleg
csak egy isten lakik,
s néz vissza Prévert-re
és a nőre az oldalán, akivel
az Hôtel de Villes²-ben szálltak meg,
s ha az ember végigvárt egy
kacsakaringózó embersort,
bejuthatott Jacques és a nő
kiállított titkaiba,
hogy végignézze a költő szerint
mi a SZÉP PÁRISban.

sárgult leveleket és maroknyi
gesztenyét szedtem egy
teletemetett temetőben,
csörögtek lépéskor a zsebemben,
azután a felét a szerencsen szállójában
felejtettem. az eső mindennap esett,

fázott a pucér aranyangyal a Bastille helyén,
egészen lúdbőrös lehetett,
mint a szökőkutak és a pocsolják vize.
egyedül csak a Szajna nem didergett,
megitta a kihűlt párizsi esőt.
lehúnyt szemmel szívtam a levegőt,
hittem, hogy
a Szahara felől jött szelet szívom le a
tüdőmbé. ettől mosolyognom kellett, és
többé nem akartam hazamenni.

aztán otthon
kimostam a ruháimból Párizst.
sírva csomagoltam ki,
s minden tárgyat, amit az utazásról
hoztam, szorosán egymás mellé tettem
az ágyra. ültem a félig kipakolt bőrönd mellett,
a zsebemben még két
elhasználatlan metrójegy volt.
néztem az emlékeket,
néztem, hogyan párolog ki belőlük Párizs,
a frissen mosott ruháimból,
s belőlem, ahogy a
tükör előtt sírtam Pesten.

Klauzál tér

itt ülök, azt hiszem, most már
végérvényesen, bárhol is bolyongok,
ide érek vissza, de miért
is válhat egy valaha testidegen
tér végül otthonunkká, mint egy tál
tejbegríz, olcsó langyédes szétolvadásban
ülök, és nézem, ahogy lassan
felszakadnak a képfoltok a padról,
fel, egészen magasba visznek –
tetők, ablakok, padlássebek,
s ahogy remegni kezdenek az
alkonyszagban, egymás után
nyitnak üreget az emlékekben,
mint ujjak a bőrön,
mellettem a padon a bor beszél,
gyorsan és melegen, akár a gyerek
s körülöttünk mint hűvös tapéta, összezár
sokemeletnyi titok

A hallban, csönd

lapokra hullott
érintetlen fehér szegélyű
szerelmek
nem látszanak a tükörben
sem, csak halkan fodrozódnak
az üvegre, mint ahogy szálakat fejt fel a
rezzenés, nézd, épp
csak, épp csak a
lebbenő simítás
nyakam köré fonódó
fénypihegése

Versek az asztalon

keveset írt, azt
sem mindig tudta,
hol keresse, de itt, az édes
almaszagban szeretőjére
talált,
fenséges, elegáns szerető volt,
úgy nyitotta a kilincset
a csipkefüggöny alatt, mintha
zongorabillentyű volna, hosszú,
mélyízű simítással,
aztán továbbgördültek ujjai
végig a terítón, a széken,
a párnákon,
hajamba csavarták a madarak
énekét, a tehetetlen üveggyöngyöket,
a fiókok szomorú szagát

úgy ment el,
ahogy lepkék illannak
a hajnali petúniafényben

Bogdán László: Vaszilij Bogdanov versei

Vaszilij Bogdanov

Vaszilij Bogdanov (1895–1982) méltatlanul elfelejtett orosz költő életművének jelentékeny része egészen a legutóbbi időkig lappangott, de aztán előkerültek a költő füzetei, és unokája, Tatjana Bogdanova, a Harvardi Egyetem szlavisztika tanára megkezdte a szentpétervári, szibériai és amerikai füzetek anyagának közreadását, magyarázó jegyzetekkel természetesen, amelyek sokat elárulnak a korról és a váltakozó irodalomfelfogásról s arról is, hogy milyen kevéssé értjük a sztálinizmust, irodalmáról és kényszerhelyzeteiről nem is beszélve. Az arisztokrata katonacsaládból származó Vaszilij Bogdanov – unokája már dolgozik biográfiáján is – Párizsban kezdte pályáját, a tízes években két kötete is megjelent (Üvegvilág, 1917, Árnyak délutánja, 1919). 1916-ban vette feleségül Léna Nyezvanovát, a neves költő unokahúgát, az ismert pétervári belgyógyász kisebbik lányát. Noha szüleik már nem éltek (édesapja tüzértábornokként a galíciai fronton halt hősi halált, édesanyjára a lázadó muzsikok gyűjtötták rá a kastélyt, apósát részeg vörösgárdisták lőtték le a nyílt utcán, anyósa a tizennyolcas spanyolnátha áldozataként halt meg... „A család körül – Andrej Belij szerint – körözött a halál fekete madara!”), Bogdanov és felesége a húszas évek elején mégis, barátaik kifejezett ellenkezése dacára is, úgy döntött, hazatelepszene. Szentpéterváron 1924-ben még megjelent egy verseskönyve (Orosz ábrándok), de hamarosan a gonosz, rosszindulatú támadások kereszttüzébe került, s az irodalom peremére sodródott, verseit nem közölték. Dumas, Victor Hugo, Verne és Walter Scott regényeinek fordításaiból élt, s következő könyve, A szuzdáli harangok negyven év késséssel, 1964-ben, a hruscsovi olvadás utolsó pillanatában jelenhetett meg alaposan kiherélve, ami el is vette a költő kedvét a további próbálkozásoktól, ezután már csak íróasztalfiókjának írt... Utolsó éveinek nagy élménye egy különös amerikai utazása volt. Imádott leánya, Tánja, még az ötvenes évek elején ment férjhez a moszkvai amerikai követség harmadtitkárához, és távozott az Egyesült Államokba, de a költő útlevélkérelmét következe-

tesen visszautasították, míg kevéssel halála előtt, 1979-ben mégis kien-
gedték, s néhány felejthetetlen hónapot töltött Berkeley-ben, megismer-
kedett Milosszal és Robert Lowellel. Mindketten kiálltak versei mellett, s
az orosz kiadást jóval megelőző angol és lengyel válogatások utószavait is
jegyezték... Mi most a Tatjana Bogdanova gondozta kritikai kiadásból vá-
logatunk, de szándékunkban áll Bogdanov egész hozzáférhető életművét s
unokája életrajzát is lefordítani...

A fordító

Vaszilij Bogdanov verseiből

Az amazon

A Sándor hídon, egy hajnalon,
láttam a szépasszonyt, batárból
szállt ki, gyönyörű amazon,
végiglibegett ama sávon,
mely tőle minket elhatárol.
Egy régóta szétesett nyárból
tért vissza lila hajnalon,
lovak, gránátosok néztek,
álmélgodva, hosszan utána.
Ki ülhetett az elrobogó,
végeképpen eltűnő batárban?
Lenge, ezüstösen lobogó
fátyla szálldosott utána.
Szólongattam, átnézett rajtam,
számára én ott nem is voltam,
s szétetek alovak is,
léggé válva tűntek el sorban
egy hajnalon, a Sándor hídon
titkos csoda részese voltam.
Láttam, visszajön a batár,
búcsút int a hölgy és beszáll.
Robogva tűnnek a seholba.
S én nem feledhetem azóta
ruganyos, csodás természetét,
mélakóros tekintetét,
ahogy a várost nézte hosszan
a felszikrázó virradatban.

*Ez a különös darab az első szibériai füzetben szerepel. Nagyapa akkor fe-
dezte fel, amikor A szuzdáli harangokat szerkesztette, át is írta, némileg egysé-
gesítette, hiszen évek múlva, Szentpétervárra való visszatérésük után még egy
változatban verssé formálta a látomást, de ezeknek a különös daraboknak sem
kegyelmezett a cenzúra, a könyv megjelenését határozottan ellenző egyik „lek-
tor” burzsoá nosztalgiákról beszél (Tatjana Bogdanova).*

A rommá lőtt város

Újra a Nyevszkij proszpekten,
mindenütt rommá lőtt házak.
A sirályok sem a régiek.
A fehér lányok tovaszálltak.

Az üzletek előtt sorok.
Húsért? Kenyérért? Nem tudom.
A sikátorban csontsovány
kutyák, rühes macska oson.

Hova tűntek a részegek,
hamiskártyások, a kurvák?
Aggok, rokkantak, asszonyok,
a romokat takarítják.

Alkonyi fényben lebeg el
Pétervár. Nem múltó álom.
Nézem a Téli Palotát.
Összeáll elvesztett világom.

A leningrádi varjak

A romok között tévelyegtem,
valami csodára várva.
Hirtelen óriási árnyék
borult Szentpétervárra.

Varjak érkeztek Finnországból,
ahová átjárnak zabálni,
de ha jóllaktak, visszajönnek
újabb szovjet csodákra várni.

A két vers más különös darabokkal együtt, Szibériából való visszatérésük után keletkezett. Ahogyan Léna nagymama felidézte a városukkal való újabb találkozást s a rommá lőtt Leningrád csüggesztő képét, nem is csodálkozhatunk bizonyos fragmentumokon. Mindenesetre nagyapapa soha nem is próbálkozott ezeknek a verseknek a közlésével, a háború utáni első szentpétervári füzetben maradtak fenn (Tatjana Bogdanova).

A jelenés

(Második változat)

Az András hídon állok.
Világom hulló szírom.
Forgatnak látomások.

És ott libeg a hídon,
batárjából most száll ki
az álarcos amazon.

Szól-e? Meg fog-e látni?
Világában létezem?
Mosolyog. Ki kell várni,

válaszol-e, ha kérdem?
A zörgő batár suhan.
Volt, nincs, akár az éden.

Tűnődve néz. Nem rohan.
„Várom a huszártisztet,
hoznia kell a lovam?!”

S egy felzendülő kvintett
dallamára lebegve,
egyszerre tovalejített.

Visszament az egekbe?
Talán saját korába?
Itt hagyott, epekedve,

az András hídon állva.
Az eldübörgő autók,
tejeskocsik porában.

Léna monológja

„Ezek a te idült látomásaid,
már ne is haragudj... – korhol Léna,
és zöld szeme tórként kutat bennem. –
Amazonok, hercegnők, címeres
batárok, lovak, huszártisztek,
a régi kvintett, mind azt mutatják,
hogy valami hiányzik. Nosztalgia
ejt foglyul, elsodró depresszió.
Ki kellene költözz a faházba,
ott álmodozni a Bogdanovok
régfi fényéről, az ősi kastély
termeiben bolyongva, idézni fel
a kispót, aki voltál, és akit
sajnos nem ismerhettem, hiszen én
akkoriban jöhettem a világra.”
„Papa, te akkor még herceg voltál? –
szól közbe a karcsú Tánya, és nevet. –
Akkor én hercegekisasszony vagyok?”
„Neveletlen fruska vagy, ne szólj közbe! –
folytatja Léna a diagnózist,
mint aki elhatározta, bármi
történik is, most kianalizálja. –
Nincsen barátja, az a legnagyobb baj.
Túlságosan sokat van egyedül.
Vízioi teljesen rabul ejtik.
Ezt ő már a tajgában megfigyelte.
Időnként mintha kiszállna testéből,
mintha asszociációi setét mezőin
bolyongana, végképp elvesztesse.
Talán ha újra fordítani fog,
francia vagy angol regényeket,
és többét sétál, talán helyrebillen
ingatag lelki egyensúlya? Szóljon,
mit kíván? Hiszen így nem lehet élni!
Szakadékok felett imbolyogva.
Tudja jól, ő sem akart visszatérni
városába. De Tánya miatt sem
maradhettek tovább. Tanulmányait

csak itt folytathatja, Péterváron,
nekik már soha nem lehet Leningrád.”
Léna elhallgat. Aggódva néz rám.
A hídon feltűnnek a huszártisztek.

A jelenés az amazonlátomás második változata. Az élmény olyan erős lehetett, hogy nagypapa évek múlva újra megpróbálkozott vele, de a második változat sem nyerte el első olvasója, Léna nagymama tetszését, hogy miért, az a következő versben olvasható. Nagymama különben soha nem lelkesedett különösebben nagypapa vízióiért, barátjának, Zoszcsenkónak viszont mindkét vers tetszett (Tatjana Bogdanova).

Bogdán László fordításai



Egy nevetséges szokás

Részletek Radoslav Petković *Bizánci internet* című esszé sorozatából

II.

Az európai femme fatale és a bizánci nők

Csordás Gábor fordítása

A 19. század második felében a *femme fatale* az esztétikai képzelőerő kedvenc tárgya. A nemiség és a halál, *erosz* és *thanatosz* kapcsolata ölt alakot benne, ami ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol számos európai művészre már azelőtt, hogy Freud megpróbálna tudományosan megmagyarázni és meghatározni. A korszak festészetének egyik kedvenc motívuma Salome, az asszony, aki táncával megszerzi Heródestől Keresztelő Szent János fejét.

Vitathatatlanul ez az egyik magyarázata annak, hogy Sardou *Theodorája* olyan hatalmas sikert aratott az európai közönség körében. Tartalmazott egy kivételesen népszerű motívumot – a *femme fatale*-ét –, és tökéletesen megfelelt a Bizánccról előzőleg, évszázadok folyamán kialakult, jóllehet ködös elképzelésnek. Vagy ahogyan Gaston Dechamps írta a 19. század végén: „Az anatómiát, amelyet I. Miklós pápa mondott ki Phótiosz pátriárkára 863-ban, megismételte Gibbon, DeLebeau és az »Alsó Császársággal« [figyeljünk az idézőjel használatára! – R. P.] foglalkozó többi történész. Az a mód, ahogyan az idő egy szakaszát – nagyobb, mint Franciaország egész történelme – a civilizált országok közvéleményénye által kialakított címkékkel szimplifikálták és meghamisították, mélyen gyökerező előítéletekről árulkodik.”

Egy akkoriban fiatal tudós, Charles Diehl azon kevesek egyike volt, akik megzavarták a Sardou drámája – és, mint láttuk, különösen a címszerpet alakító színésznő – iránti általános lelkesedést.

Nem követünk el hibát, ha Charles Diehl és Victorien Sardou vitáját az általuk képviselt ideológiai sémák különbségével magyarázzuk. Némiképp leegyszerűsítve az egész konfliktust két ideológia konfliktusának nevezhetjük, amelyek egyikét, a könnyebb érthetőség kedvéért, a „dekadencia” felfogásának nevezhetnénk, szemben a Diehl által képviselt felfogással,

vagyis azzal a polgári ideológiával, mely szilárdan gyökeret vert akadémiai körökben, ott építve ki egyik legfontosabb támaszpontját.

Sardou azzal érvelt, hogy ő semmit sem változtatott Prokopiosz nevezetes szövegén, és kijelentette, hogy azon túl nem sok adattal rendelkezünk magáról Theodóráról. Ez kétségtelenül igaz; Diehl támadása nem annyira a tényeken – ha ezeken a Theodóráról rendelkezésre álló adatokat értjük –, mint inkább ideológiai állásfoglaláson alapult.

Ez azonban megint csak nem jelenti azt, hogy Sardou megközelítése kevésbé lett volna ideologikus. A tények kiválasztása már magában ugyanúgy értékítélet – amint azt jól tudja mindenki, aki valaha is foglalkozott az irodalmi antológiák problémájával –, mint értelmezésük. A *femme fatale* keresése a bizánci történelemben a párizsi művészeti szalonokban uralkodó divat következménye volt. És úgy tűnt, könnyű Bizáncban megtalálni, jóllehet e fogalom a bizánciak számára nem csupán ismeretlen, de elképzelhetetlen is volt.

Teophanó történetét elemezve megpróbáltunk rámutatni a bizánci *femme fatale* mítoszának gyöngé pontjaira. Az, hogy a bizánci változatban is ő a fő bűnös, egyenesen a tragédiák és gonosztettek sorozatának *spiritus movense*, pusztán csak annak a nőgyűlöletnek a kifejeződése, amelyet Bizánc esetében számtalanszor megállapítottak, ám aligha volt nagyobb fokú, mint más középkori keresztény társadalmak esetében – legalábbis a trubadúrok megjelenéséig. Ez a nőgyűlölet természetesen az eredendő bűnről szóló elbeszélésben gyökerezik, és hosszú volna elsorolni mindazokat az eseteket, amikor a korai keresztény szerzők nem mulasztották el ecsetelni a nők részéről fenyegető veszedelmeket. A Bizáncban elevenen élő homéroszi hagyomány mindezt még megtetézi, különösen ha a szép Helénát második Évaként értelmezzük.

Niképhorosz Phókasz esetében a bizánci szerzőknek százszor könnyebb volt megtalálni az ügyeletes vétkest, vagyis a nőt, mint belebocsátkozni a hadvezér és az egyház nyilvánvalóan bonyolult viszonyának elemzésébe, különösen ha figyelembe vesszük a kultuszt, mely a szentnek tekintett Phókasz körül, különösen a Szent Hegyen, utóbb kialakult. Ami miatt a szerzetesség és a konsztantinopoliszi egyházi hierarchia bonyolult viszonyának taglalását sem kerülhették volna el.

Persze a nőgyűlöletről szólva megint csak nem árt óvatosnak lennünk. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az Istenanya kultusza – akárcsak maga a *Theotokosz* elnevezés – éppen Bizáncban alakult ki, és hogy ő volt a Város fő védelmezője, nemegyszer megmentője is. A kultusz innen terjedt át Nyugatra, az úgynevezett marianológia formájában. A protestáns teológia egyik fő támadáspontja lesz ez, a pápista babonáság kiáltó példája.

Amikor majd egyik-másik protestáns teológus a pravoszláv egyház tanításaival szembesül, hasonlóképpen fog reagálni, és arra a következtetésre jut, hogy a katolicizmus és a pravoszlávia a kereszténység egy és ugyanazon torz felfogásának megjelenési formája.

A *femme fatale* mítosza mélyen keresztény hagyományból származik, minden ambivalenciával és feszültséggel egyetemben, amelyek két nagy szimbólum – Éva és az Istenanya – körül sűrűsödnek. Nem bocsátkozunk itt most mélyebb elemzésbe; csak annyit állapítunk meg, hogy a *femme fatale* mítosza a 19. században erőteljesen megnyilvánuló folyamatnak, az ideológia deszakralizációjának és szekularizációjának egyik megjelenési formája.

Dechamps szavaival élve: nem csupán Gibbon, hanem a 19. század második felének dekadensei is I. Miklós pápa anatómájának mintáját és hagyományát követik, még akkor is, ha jelentősen megváltoztatják az előjelét, és még akkor is, ha ez az ő részükről, mint Sardou drámája esetében is, nem több élvezkedő voyeurségnél. Mindez a mai bulvársajtót juttatja eszünkbe, amelyik egy nagyon homályos igazságfelfogásra és igazságigényre hivatkozva számol be szexuális botrányokról, éppen a szélesebb közönség voyeurségével számolva. Diehl reakcióját az erre adott konzervatív válasznak tekinthetjük. Bármennyire negatív kicsengésű azonban ez a konzervativizmus a mai közbeszédben, ne feledjük, Diehl itt éppen Bizánc értelmezésének azzal a domináns hagyományával szakít, amelynek olyan egymással összeférhetetlen személyiségek a szószólói, mint a római pápák, Voltaire, Gibbon és az európai dekadensek. Könnyű ma Diehlt kissé unalmas polgári tudósnak tekinteni; fontos szerepet játszott azonban annak a sémának a szétzúzásában, amely évszázadokon át Bizánc értelmezésének és értékelésének a keretét adta, és ma is jelen van. A konzervatív akadémizmus ezáltal egy olyan értéknek nyit teret, amely a 20. század végi és 21. század eleji liberális Európának különösen kedves: a Másik megértésének.

Végzetesek és gonoszak, hatalmasak és ismeretlenek

Hogy látták mindezt a bizánciak? Őket mintha jobban érdekelte volna a jóslat, mely szerint az utolsó császár neve Konstantin lesz, az anyjái pedig – Heléna.

Ez a jóslat beteljesült, és a legelső, a szép Helénára gondolva, aki Trója pusztulását okozta, fel kell tennünk a kérdést, nem a név hordozta végzetéről – *nomen est omen* – van-e szó. Az utolsó bizánci Helénát nyugodtan nevezhetjük Jelenának is; a nagy hatalmú szerb Dragaš családból származott, amely a ma Görögországhoz és Bulgáriához tartozó területeken uralko-

dott. Jelena II. (Palaiologosz) Mánuel császár (1391–1425) felesége és két császár, VIII. János (1425–1448) és XI. (az utolsó) Konstantin anyja volt.

Tudjuk, hogy mindkét Helené nagy befolyást gyakorolt kora történéseire, különösen az utóbbi; I. Konstantin mellett nem volt könnyű befolyásosnak lenni. Jelenának ki kellett békítenie viszálykodó fiait, és úgy tűnik, nagy szerepe volt a jóslat valóra válásában – vagyis abban, hogy Konstantin lépjen a trónra bátyja, Tamás helyett. Konstantin nyilván közelebb állt az anyjához; még a „vezetéknevét” is átvette – a középkorban persze óvatosan kell bánnunk ezzel a fogalommal –, Kónsztantinosz Palaiologoszként és Kónsztantinosz Dragasszészként egyaránt találkozunk vele.

Két fontos anya áll a bizánci történelem kezdeténél és végénél; de a bizánci történelemben több nő is szerepel. A bizánci császárok listáján négyet találunk: Eirénét (780–802), Zóét és Theodórat – 1042-t szokták megadni, de a dolog ennél bonyolultabb – és Eudokhiát, kétszer: 1067-ben és 1071-ben. Tekintetbe véve, hogy összesen nyolcvan-egynéhány császár volt, ami egyáltalán nem sok, a bizánci uralkodók öt százaléka nő. E tekintetben egyetérthetünk Alice Mary Talbottal, aki szerint a nőknek nem volt nagy szerepük Bizáncban – és ugyanez érvényes a bizánci női szentekre is. [32] De olyan nagyon különbözik ebben Bizánc a középkori Európa más részeitől? A francia monarchiának soha nem lehetett nő az uralkodója – pedig Franciaországot tartják az udvariasság bölcsőjének.

Amikor I. Erzsébet Anglia uralkodója lett, ez nagy felháborodást váltott ki a kemény protestáns irányzatok híveiből – például a skót presbiteriánusok híres vezéréből, John Knoxból –, akik az általános hanyatlás és a közelgő világvége jelét látták ebben, annak ellenére, hogy Erzsébet trónra lépése a protestantizmus visszatértét és a katolikus reformáció visszaszorítását jelentette. Ha I. Erzsébetnek az örökösödés elve helyett tömegtámogatásra lett volna szüksége, aligha lesz belőle királynő; Zóé és Theodóra fél évezreddel korábban tömeges lázadásnak köszönhetően lépett a trónra egy olyan államban, amelyben a trónöröklést soha nem szabályozták világosan; egy kozsztantinopoliszi polgár számára, legalábbis a 11. században, egy nő a trónon nem tűnt olyan nagyon botrányosnak. Igaz, Pszellosz szerint mindenki egyetértett abban, hogy nem illő dolog, ha a római császárságban nő uralkodik, úgy tűnik azonban, hogy ez a vélemény többé-kevésbé a magánjellegű észrevétel szintjén maradt.

Ellentétben I. Erzsébettel, az említett négy nő semmiben sem bizonyult különlegesnek, legföljebb abban, hogy rövid ideig uralkodtak; Eiréné a fiát megvakíttatva bebizonyította nekünk, hogy egy természetesnek és a nőkre sajátosan jellemzőnek tartott érzés gyöngébbnek bizonyulhat az általános emberi hatalomvágynál. Eiréné más okból érdekes: komoly tárgyaláso-

kat folytatott egy Nagy Károllyal kötendő házasságról, amelyet aztán egy összeesküvés és hatalmának megdöntése hiúsított meg (802). Minthogy azonban a képmádó uralkodók közé tartozott, és nagy érdemei voltak az ikonkultusz megújításában – miközben a fia, VI. Konstantin a képrombolókkal rokonszenvezett –, semmi akadály nem volt annak, hogy utóbb szentnek tekinthessék. Egyébként a nemi szerepek vizsgálata szempontjából érdekes lehet még egy Ostrogorski említette adat: törvényeiben és rendeleteiben nem „császárnő”-nek (baszilissza), hanem „császár”-nak (baszileusz) nevezte magát.

A hatalomvágy fontos vonása a két leghíresebb császárnénak, Theodóranak és Theophanónak is. Az 532-es Nika-felkelés idején Theodóra valójában sokkal több határozottságról és bátorságról tett tanúbizonyságot, mint Justinianus, aki már menekült volna; a bíbor egész szép szemfedő, mondta ekkor a császárnő, a császári köntös színére utalva. Beliszár aztán lemészárolta a felkelőket.

A becsvágy hiányával Anna Komnénát sem vádolhatjuk, habár írásban mindent elkövet, hogy ezt leplezze – egyedül csak az apját, I. Alexioszt a trónon követő bátyja, II. János iránti türelmetlenség árulja el itt-ott. Anna ugyanis kétségbeesetten ügyködött azon, hogy a trónt az ő férje, Niképhorosz Brüenniosz örökölje, akinek ez, úgy tűnik, kevésbé volt fontos, mint a feleségének; hűséges maradt II. Jánoshoz. Mellesleg ő maga is történetíró volt. Annát pedig tervei kudarca kolostorba juttatta.

Művének értékelése az idők folyamán változott. Gibbon elsősorban a női hiúság kifejeződését látja benne – szemlátomást megvolt a véleménye a nők irományairól; Ostrogorski megkerülhetetlen történelmi forrásnak tartja, aminthogy bizonytalanság az is, tekintettel a szerző pozíciójára, habár ugyanebből az okból a szavahihetőségét illetően nem árt némi óvatosság; Krumbacher pedig a Komnénosz-reneszánsz első nagy irodalmi alkotásának nevezi.

Mindenesetre sok nőíró Gibbon korában sem működött; és hányan lehettek Anna Komnéné korában? Nyugodtan mondhatjuk, hogy nem akadt párja Nyugaton: csak később jelenik majd meg Christine de Pisan (1364–kb. 1430). Nem vitás, a bizánci irodalom történetében Anna Komnéné – akárcsak Kaszia (9. század) – kivétel és nem szabály, és tévedés volna megszemenő következtetéseket alapozni rá. Ám azt is tudjuk, hogy a szülők néha a kislányokat is elküldték az akkori „elemi” és „középiskolá”-ba – a *didaskalosz*ba, majd a *grammatikon*ba –, ahol írást és olvasást tanítottak, de Homéroszt is tanulmányozták, akárcsak a Prédikátor Könyvét és Salamon tetteit. Ahhoz, hogy Anna kitűnően ismerje és gyakran az unalomig idézze Homéroszt, nem kellett feltétlenül császár leányának lennie.

De eltéveszthetetlenül egy császár leányaként ír, és célja apja dicsőítése. Akárhányszor ismételteti is, hogy számára az igazság mindenek feletti – úgy tűnik, ismeri az Arisztotelésznek tulajdonított mondást, hogy kedveli Platont, de még jobban az igazságot –, írásai alapján nem sokat vehetnénk Alexiosz szemére. Még amikor olyasmi történik is, amit kétségtelenül elítél, mint a különféle mézárások vagy Konsztantinopolisz kifosztása, kész teljesen hiteltelenül mentegezni az apját – ha mással nem, hát azzal, hogy nem ismeri a történeteket. Érzékenysége nem pusztán női; írásának nemcsak személyes, hanem politikai jelentősége is van, olyasféléképpen, ahogyan a két Nemanjida, Szent Száva és I. István dicsőítették apjukat, a dinasztia megalapítóját.

Amiben azonban a Nemanjidák írásmódja – és nemcsak az övék – lényegesen különbözik Anna Komnéna írásmódjától – és nemcsak az övétől –, az a szerep, amit a nők a bizánci történetekben játszanak, és ez a különbség olyan nagy, hogy nem lehet pusztán a beszédmód különbségére visszavezetni. Cseppet sem véletlen, hogy a nemi szerepek vizsgálatára az utóbbi időben kitüntetett figyelmet szentelnek Bizánc történelmében. [33]

Ezzel a témával az a baj, hogy nem fér bele azokba a gondolkodási és értékelési sablonokba, amelyeket hajlamosak vagyunk használni. Nem vitás, hogy Anna Komnéna írását értékelve Gibbon egy sablont alkalmaz; de ugyanilyen körültekintően kell vizsgálnunk azokat a sablonokat is, amelyek teljesen másféle – mondjuk radikális feminista – megközelítéshez tartoznak; ez utóbbi mindenekelőtt a nyílt vagy lappangó nőgyűlöletet hangsúlyozza, mint minden keresztény társadalom fő jellegzetességét. Ez a szemlélet, valamelyest torzított formában, a populáris kultúra területén is terjed – a *Da Vinci-kód* jó példája ennek.

„De, mint már mondtam, amikor apám magára vállalta az uralkodást, a harcot és a háborúskodás nehézségeit vállalta magára [...] őt pedig (az anyját, Anna Dalasszénát) uralkodóvá tette és rabszolgaként engedelmesskedett minden szavának és megtette mindazt, amit megparancsolt. Jobbja az ő szolgálatában állt [...] mondhatni, apám volt az ő hatalmának fegyvere – nem volt császár, mert belenyugodott anyjának minden döntésébe és rendeletébe, nem csupán mint engedelmes fia, hanem mint a hatalom mesterségéről szóló tanításainak figyelmes meghallgatója. Meg volt győződve arról, hogy anyja mindenben tökéletes, és nemzedékének minden tagját messze megelőzi bölcsesség és a dolgok megértése terén.”

Alexiosz Komnénoszt a történészek olyan embernek tartják, aki mindig nők befolyása alatt állt, a szeretőjétől, Alán Máriától a feleségéig, és ez a befolyás, különösen a belpolitikában, igen jelentős volt. I. Alexiosz tipikus „katonacsászár” volt, azok közé az uralkodók közé tartozott, akiket

jobban érdekelt a hadakozás, mint a belső ügyek intézésének unalmas kötelességei. Feltehető, hogy ez a tulajdonsága, mindazon katasztrófák után, amelyek a Birodalmat az előző korszakban érték, üdvös volt Bizánc számára; fennmaradásához sikeres ellenoffenzívára volt szüksége, pontosan arra, amit I. Alexiosz véghez tudott vinni.

Az Anna Dalasszéna befolyásával fémjelzett korszak valójában a hatalom megosztását jelentette, olyan társuralkodást, amelyben ő – amint Anna, a lánya és a híres névrokon unokája megállapította – átengedte anyjának a belpolitikai hatalmat, míg ő maga a külpolitikával foglalkozott, ami az adott esetben szinte azonos értelmű volt a háborúskodással. A hatalommegosztás bizánci családi modellje volt ez, amiből megint csak a bizánci állam húzott hasznot – Anna Dalasszéna kivételes képességekkel rendelkező nő volt, fia teljes joggal bízott meg benne. I. Alexiosz belpolitikai közömbössége vagy talán – a trón megtartásától eltekintve – alkalmatlansága sokkal veszedelmesebb következményekhez vezetett gazdasági téren. Ekkor kötötték ugyanis az első olyan megállapodást, amely a bizánci külkereskedelmet a velenceieknek engedte át; ezzel kezdetét vette az a korszak, amelynek végére Bizánc gazdasági értelemben az itáliai köztársaságok gyarmata lett. A bizánci felsőbb körök egyébként, világiak és egyháziak egyaránt, bizalmatlanul és megvetően kezelték a kereskedést, és egyáltalán mindent, amit mi a „gazdaság” körébe tartozónak tekintünk. I. Alexiosz egy nagy hatalmú család tagjaként és „katonacsászárként” ugyanígy gondolkodott, nem lévén tudatában annak, hogy egy gazdasági vereségnek vagy visszavonulásnak éppen olyan vészes következményei lehetnek, mint a mantzikerti ütközetnek. A török betörés idején a bizánci kincstár üres lesz, és emlékezzünk csak a történetre, mely szerint Urban, Mehmet ágyúinak konstruktőre előbb Bizáncnak ajánlotta fel szolgálatait, ám az nem tudott kellő ellenszolgáltatást felajánlani. Velence és Genova pedig mindeközben gazdagodott és erősödött.

A 20. század második felében bekövetkezett szemléletváltást követően, majd a nemi szerepek vizsgálatának megjelenésével a század végén a történészek egyre behatóbban foglalkoztak a nők helyzetével Bizáncban. Nem szándékozom ítéletet mondani ebben a kérdésben – és azt sem gondolom, hogy képes lehetne erre bárki, aki Bizáncot kizárólag a róla írott könyvekből vagy bizánci szövegek fordításaiból ismeri. De arra érdemes felfigyelnem az *Alexiász* idézett részletében – amit másodkézből, Sewter angol fordítása nyomán fordítottak szerbre –, hogy Anna Komnénéna szavai apját, Alexiosz Komnénoszt dicsérik, és az *Alexiász* célja és jószerivel a tartalma sem egyéb, mint ez a dicséret.

Találghatjuk persze, nem akart-e valami mást is mondani Anna Komnéné azzal, hogy nagyanyját és annak a Birodalomban játszott szerepét dicsőítette. Ő maga is nő volt, vitathatatlan politikai ambíciókkal, és csak akkor szentelte magát teljesen az írásnak, amikor saját politikai tervei meghíúsulása után egy kolostorban üldögélt. Anna Dalasszéna így titkos példaképe lehetett, talán még inkább, mint I. Alexiosz. Ám itt valami más az igazán fontos: az, hogy ilyesféle dicséretet, például hogy Alexiosz *rabszolgaként engedelmeskedett minden szavának és megtette mindazt, amit megparancsolt*, le lehetett írni egy olyan szövegben, amelynek célja a császár iránti csodálat és tisztelet felkeltése. Aligha akadt abban a korban nyugati uralkodó – és nyugati olvasó –, aki egy ilyen kijelentést, sőt Anna Dalasszéna és fia viszonyának egész leírását dicséretként fogta volna fel. Aminthogy ma sem akadna.

Nyilván veszélyes vállalkozás irodalmi szövegek és különösen egyetlen irodalmi szöveg alapján messzemenő következtetéseket levonni egy társadalmat és a benne uralkodó viszonyokat illetően. A bizánci társadalom tényleges valóságáról keveset tudunk. Mango felpanaszolja, hogy a bizánci történetírók és krónikások – megbízhatóságuk ellenére – csupán a nyilvános történelem héját kínálják olvasóiknak; a mögöttük rejlő realitást hiába keressük. Hasonló a helyzet, folytatja Mango, a levéltudománytalannal is; személyes észrevételek helyett tanult klisékkel találkozunk.

Pontosan ezért olvasnak és idéznek olyan sűrűn a bizantológusok egy szöveget, a *Sztrategikont*, amelynek szerzője Kekaumenosz. Azon ritka szövegek egyike ez, amelyek, mint Charles Barber mondaná, [34] bepillantást nyújtanak az átlagos bizánci magánéletébe. Ugyanerre a szövegre támaszkodott Alexander Kazhdan a *homo byzantinus* képének megrajzolásakor, arra a következtetésre jutva, hogy a bizánci társadalom lényegi tulajdonsága a „szabadság nélküli individualizmus” volt, és hogy „lényegében a *homo byzantinus* legfőbb célja a magányos, remeteszerű élet volt, mindennemű társas viszonytól szabadon”. Barber a maga részéről a maskulin diskurzus példjaként elemezte Kekaumenosz szövegét.

Barber és Kazhdan korántsem az elsők és nem is az egyetlenek, akik Kekaumenosz szövegéhez folyamodtak, többek közt azért, mert, mint Mango is megállapítja, azon kevés szövegek egyike ez, amelyek konkrét elemzést és következtetéseket tesznek lehetővé. Különösen híres és sokat idézett az a részlet, ahol Kekaumenosz tanácsokat ad a fiának – az egész szöveget egy apa életvezetési tanácsai alkotják –, miképpen viselkedjék, ha egy barátja érkezik a városba. Ne a házadnál szállásold el, hanem valahol másutt, és küldj el neki mindent, amire szüksége van, tanácsolja Kekaumenosz. Ha pedig mégis megteszed, ne engedd, hogy a feleséged

és a lányod mutatkozzék az idegen előtt. Mert: „Ha alkalma nyílik, különféle jeleket fog adni a feleségednek, epekedve néz rá, és ha lehetséges, elcsábítja. És ez még nem minden, mert továbbutaztában dicsekedni fog kalandjaival.”

Nem ez az egyetlen rossz, amit egy idegen megtehet, ha a házukban fogadjuk, mert megnézi, mink van és mink nincs, aztán kinevet a személyzet előtt. Egyszóval, ha a vendéget házadba hívod, abból csak baj származhat, ha nem szerencsétlenség.

Nem kétséges, hogy Kekaumenosz szövege – mint egyébként minden szöveg – bizonyos módon kifejezi annak a társadalomnak a valóságát, amelyben szerzője él. A bökkenő csupán ez a „bizonyos módon”, mert többnyire nem könnyű meghatározni ezt a módot és kifejeződésének mértékét.

Más forrásokból is tudjuk, hogy a bizánci nők nem nagyon mutatkoztak a vendégek előtt. Igaz, ezek a források többnyire nyugati útleírások, amelyekkel szemben, Bizánc és a Nyugat viszonyára való tekintettel, kivált fenntartásokkal élünk. Tudjuk, hogy a gazdag házakban külön helyiségek – *günaikonitisz** – voltak a nők számára, ezek azonban semmi esetre sem tévesztendőek össze a háremekkel. Különféle bizánci elbeszélésekből, beleértve mindazt, amit Anna Komnéna mesél el nekünk, tudható, hogy a bizánci nemes hölgyek a szó egyetlen értelmében sem voltak olyan nagyon hozzáférhetetlenek, mint ahogy egyes nyugati útleírások alapján gondolnánk.

Cseppet sem szokatlan, hogy a nyugatiakkal szemben a bizánciak megfogadták Kekaumenosz tanácsait. Végül vegyük tekintetbe, hogy amit Kekaumenosz ír, az éppenséggel – tanács; tanácsok arra nézve, hogyan kell viselkedni különböző helyzetekben, az pedig, hogy Kekaumenosz szükségesnek érzi arra inteni fiát, hogy feleségét és lányát ne engedje az idegen szeme elé, arról tanúskodik, hogy nem ez volt az általános eljárás.

Azt mondják, a fehér emberek túlnyomó többsége, amikor először találkozik eszkimókkal, nem képes megkülönböztetni őket, egyszerűen mind egyformák számára. Hasonló probléma merül fel a más időből és helyről, azaz más kulturális rendszerekből származó szövegek esetében. Azonnal felfedezzük a szokatlant, az eltérőt; csak éppen az egész szöveget e kulturális eltérés kifejeződésének fogjuk látni, és hajlamosak leszünk ezt általánosítani, megfeledkezvén arról, hogy egy szöveg mégiscsak egy egyén műve, aki, még ha kultúrájának közhelyeit, meggyőződéseit és ideológiáit fejezi is ki, ezt mégis a maga módján teszi. Ha valaki De Sade márki szövegei alapján alkotna képet az *ancien régime* Franciaországról, veszedelmes útra tévedne; még ha elfogadjuk is – amiben, bevallom, erősen kételkedem –, hogy De Sade szövegei *bármilyen is* mondanak nekünk a térről és időről,

amelyben megíródtak, még akkor is tudatában kell lennünk e tanúságtétel mérhetetlen közvettségének.

Kekaumenosz persze nem De Sade, csakhogy nincs-e az idegentől való félelemben valami patológikus, és tekinthetjük-e ezt a személyes patológiát általános jellegzetességnek, társadalmi patológiának? A bizalmatlanság a Mással szemben, a félelem a különbözőtől, mindenekelőtt azért, mert ismeretlen, általános jellegzetesség, személyes és társadalmi változatában egyaránt; nehéz időkben erősebben kifejezésre jut, amivel persze semmi eredetit vagy okosat nem mondtunk – nehéz, válságos időkben a személyes és a kollektív patológia egyaránt felerősödik, aminek az utóbbi évek Szerbiájában kiváló tanúi, de sajnos részesei és áldozatai is vagyunk. Ám még ebben az esetben is pontosan kell fogalmaznunk, a 20. század végének, a 21. század elejének szerb társadalmáról kell beszélnünk, és csak ezután megállapítani mindennek esetleges folytonosságát bizonyos korábbi időszakokkal.

Kekaumenosz szövegével akkor kezdődnek a problémák, ha általánosítás alapjául szolgál, azaz ha megpróbálunk levezetni belőle holmi *homo byzantinust*, vagy holmi maskulin diskurzust. Vegyük tekintetbe, hogy egy magas rangú állami hivatalnok ad itt tanácsokat a fiának; egy ilyen helyzet ma fenntartásokat ébresztene a szerzővel és autoritásával szemben, és nem látom be, miért kellene ezeknek eltűnniük, ha egy bizánciról van szó.

Természetesen az a bökkenő, hogy jószerivel ez az egyetlen olyan szöveg, amely bepillantást nyújt a „hétköznapi ember” lelkületébe, és nincsenek paramétereink annak megállapítására, mennyiben a kor bizánci társadalmának általános lelkületét – vagy pszichózisát – fejezi ki, és mennyiben egy kicsit megfáradt, kicsit kiábrándult ember aggodalmait, aki, mint minden apa, hasztalanul szeretné megóvni fiát mindazoktól a rajongásoktól és kudarcoktól, amelyeken az életben át szokás esni. Jusson eszünkbe a *Hamlet*, Polonius tanácsai Laertésznek; bizony, az ifjúkor és az öregkor bölcsessége mindig különbözik; és ki tudná igazából megmondani, hogy a kettő közül melyik a bölcsőbb vagy az ostobább?

Tény azonban, hogy a bizánci társadalomban, akárcsak szinte minden általunk ismert európai társadalomban, a nőktől szerénységet és visszafogottságot várnak el, és erre bizonyítékot Anna Komnénánál is találunk. Anyjáról, Eirénéről szólva írja, hogy „természetes hajlama készítette visszahúzódni a nyilvánosságtól”.

„Ideje legnagyobb részét házi kötelességeinek és saját szükségletei kielégítésének szentelte – úgy értem, a szentekről szóló legendák olvasásának vagy az emberiség jótéteményeinek, különösen azok iránt, akikről tudta, hogy magaviseletükkel és életvitelükkel Istent szolgálják, mint az

imádkozásban és zsoltáréneklésben kitartó szerzetesek. Valahányszor a nyilvánosság előtt kellett megjelennie, szégyenkezés fogta el, és orcáját előntötte a pír.”

Ha az olvasó most azt gondolja, hogy Eiréné visszahúzódó nő volt, aki nem avatkozott bele kora nyilvános, azaz politikai életébe, akkor súlyosan téved. Épp ellenkezőleg. Eiréné még a hadjáratokba is elkíserte a férjét, ami végleg szokatlan volt –, együtt itták ki, írja Anna, az epével vagy mézzel teli kelyhet, ahogy magas rangjuk hozta. Férje éppen az ő figyelmének köszönhetően menekült meg számos bajtól.

Más forrásokból is arra következtethetünk, hogy Eiréné nagyon nagy befolyással rendelkezett I. Alexiosz uralkodásának utolsó szakaszában, habár ez nem volt elég ahhoz, hogy a trónt Anna férje, Niképhorosz Brüenniosz számára biztosítsa, anya és leánya hiába próbálták meg egyesült erővel megakadályozni a fiú és báty, János trónra lépését. Az efféle epizódok mintha igazolnák Kekaumenosz nőgyűlölő bizalmatlanságát, egyszerűsrimind arról tanúskodnak, hogy tanácsait nem sokan fogadhatták meg. Ugyanakkor konkrétan rámutatnak arra a jól ismert tényre, hogy a társadalmi ideálok gyakran nagyon messze vannak a társadalmi valóságtól; miután anyját, legalábbis hajlamai és törekvései tekintetében, ideális – a hely és az idő ideológiájának nézőpontjából ideális – nőként jellemezte, Anna elmagyarázza a körülményeket és okokat, amelyek arra kényszerítették, hogy ezekről az ideálokról lemondjon, igaz, egy másik ideál, a hű hitves ideálja kedvéért. Hatalma azonban akkora volt, hogy egyes történészek Anna Dalasszénával együtt a „paradinasztaszok” közé sorolják – akiknek listája egyébként elég hosszú a bizánci történelemben.

Kekaumenosz egyetlen személynek, fiának szánt írásával ellentétben Anna Komnéna az *Alexiászt* a „széles közönségnek” szánta, már ha egyáltalán alkalmazható ez a fogalom a Gutenberg előtti korra. Azt akarta tehát, hogy „az egész világ” tudja meg, hogy milyen volt elsősorban az apja, továbbá a nagyanyja és az anyja. „Közönségetől” azt várta tehát, hogy az megértse a dicsőítést, és egyetértsen vele, és ennek érdekében kimondottan az ideológiailag megengedett és elvárt dolgok körén belül maradt, legalábbis azok szemlélete szerint, akik képesek voltak megérteni művészi görögségét – ami kortársai kisebbik részét jelentette. Ez a bizánci hercegnő udvari puccsista volt, ám semmiképpen sem forradalmár; nem kora bizánci társadalmát akarta megváltoztatni, csak a trónon ülő személyét, mert ott a bátyja helyett a férjét – és saját magát szeretne volna látni.

Ami megint csak egyet jelent: azt, hogy a nőtől a bizánci társadalomban nem követelték meg olyan nagyon szigorúan, hogy a gúnaikónban* gubbasszon. Persze nem szabad elfelejteni azt sem, amire Barbara Hill

hívja fel a figyelmet. [35] A férfiszerep és a női szerep csak az egyik a sok közül, amelyeket az egyén egy társadalomban betölt. Anna Komnéné egyik szerepe szerint uralkodó családba született – *porphürogennéta* volt – éppen tőle kapunk adatokat arról a nevezetes szobáról a császári palotában, ahol a császárnők születtek. A különféle szerepek mindenképpen befolyásolják egymást, és noha a női indítékok és taktikák sajátosak lehetnek, nehéz ellenállni annak a benyomásnak, hogy a hatalomért folytatott harcban a bizánci nemes hölgyek akár még a kegyetlenség és a hatalmi szenvedély terén sem különböztek lényegesen férfi kortársaiktól. Fontos azonban hangsúlyozni a tényt, hogy a bizánci világban – és ez némileg megkülönbözteti más korabeli társadalmaktól – a nők nem csak viselkedhettek így, hanem ezt fel is jegyezték, és bizonyos módon, bizonyos összefüggésben még dicsőítették is.

Jegyzetek

[32] A Guglielmo Cavallo által szerkesztett gyűjteményes kötetben, *The Byzantines*, Univ. of Chicago Press, 1997. Szerbül: *Vizantinci*, Belgrád, Clio, 2006.

[33] Tekintélyes irodalma van, itt közvetlenül a *Women, Men and Eunuchs* című gyűjteményes kötetből merítettem, szerk. Liz James, London, Routledge, 1997.

[34] Lásd Charles Barber, „Homo Byzantinus?” In: *Women, Men and Eunuchs*.

[*] günaikonitisz: a nők lakosztálya (*A ford.*)

[*] günaikón, ua. mint günaikonitisz (*A ford.*)

[35] „Imperial Women and the Ideology of Womanhood in the Eleventh and Twelfth Centuries”. In: *Women, Men and Eunuchs*.

Tükörfal mögött

Magyar és román paródiaverziók

Az 1989-es rendszerváltás előtti szerzői vonulatokhoz tartozó, mondhatni, a talált tárgy elve alapján együvé rendelt alkotók paródiáit vizsgálja az alábbi írás – az eddigiek alapján érthető módon a teljesség igénye nélkül. Nem a paródia műfajának elméletileg meghatározható és elemezhető összetevőire tér ki, hanem azoknak az egyes szövegekben való működését veszi szemügyre a választott szerzők írásai révén. „Csipesszel a lángost”, summázhatnám tehát humorosan-parodisztikusan vizsgálódási módszereimet, utalva a kifejezéssel – nem véletlenül – egy visszhangos tanulmánykötetre¹, amely nemzedéki váltást jár körül, azaz ugyancsak visszatekint bizonyos mértékben.

Írásom címe részben azzal van összhangban, hogy a paródia tükröz (még ha torzítva is), illetve arra vonatkozik, hogy az 1989 előtt született, illetve nagyjából azokat a (kulturális)időket tematizáló paródiák képezik a vizsgálódás tárgyát. De arra is utal a címbeli „tükörfal”, hogy a paródia nemcsak reflexiókkal szolgál a tárgyáról, hanem el is rejt, kódol bizonyos kulturális üzenetet, amelynek megfelelő kibontásához a parodizált téma, kontextus, írásmód stb. ismerete szükséges. Mert a paródia legalább annyira sokszínű és intencióban is változatos, mint tárgya, a szépirodalom. Linda Hutcheon gondolatai kiválóan rávilágítanak erre és a paródiának az előbb említett sajátosságára is: „A 20. századon végigvonuló művészeti formák bizonyítják, hogy a paródia megnyilvánulásai és szándékai igen sokfélék: a nevetségessé tevő tréfálkozástól a játékos derűig vagy a súlyos tiszteletig.”², továbbá: „Az ironikus ábrázolás egyik formájaként, politikai

¹ Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesszel a lángot*. Budapest, Nappali Ház, 1994.

² Vö. Linda Hutcheon: *Politica parodiei*. In: uő: *Politica postmodernismului*. Univers, Bukarest, 1997. 100.

szóhasználatával élve, a paródia kétszeresen kódolt: meg is erősíti (igazolja), alá is aknázza tárgyát.³

Vizsgálódásom azt hivatott ellenőrizni, hogy milyen mértékben és milyen módszerekkel töltötte be a választott alkotások keletkezésének idején a paródia egyféle tágító-táguló irodalmi nyilvánosság szerepét – amelynek terébe a szövegek beemelik az olvasót azáltal, hogy a paródiák a kulturális berkekben közkeletű és közérdeklődésre számot tartó információ funkcióját látják el vagy arra játszanak rá. Zólya Andrea Csilla állapítja meg erre vonatkozóan⁴, K. Ludwig Pfeiffer idevágó gondolatmenetét ismeretve: „A paródia olvasásakor a megfigyelés részvétellé válik, aktív közreműködőként vonódik be az olvasó, mivel a beszédmód igazi érvényesülésének egyik alapfeltétele, hogy az olvasó mint cinkostárs kapcsolódjon be. A parodisztikus beszédmód egy olyanfajta olvasói magatartást léptet működésbe, melynek során (sokszor) a megidézett szövegek mellett az irodalmi élet *pletykái, mítoszai, történései és konfliktusai* is érvényesülnek” (kiemelések tőlem, Sz. Sz.). A cinkostárs olvasó működése fokozottan szükséges volt a paródiák hatásmechanizmusainak kibontakozásához 1990 előtt, de természetesen ma is szerves tényezője ennek a folyamatnak, egy másik regiszterben.

„Áthallásos”, előre- és visszamutató sorok

Az 1989 előtti romániai magyar irodalom nagyon markáns parodistája Zágoni Attila (1945–1989). Cseke Péter szemléletesen fogalmazza meg a szerző írásmódjának lényegét: „Nem kifigurázni akart, netán elidegeníteni; ellenkezőleg: megszerettetni az olvasókkal irodalmunk félreérthetetlen hangú alkotóit. Ha igaz az, hogy a Zágoni-féle irodalmi torztükör egyben »álarcos bírálat« – merthogy nem a felszínt kapirgálta, az esetek többségében eljutott az alkotó világképének bírálatáig –, akkor a *Jégbehűtött szerencse*, *A sóderhivatal* (Bukarest, 1981, Kriterion), a *Sánta pegazus* (Bukarest, 1985, Kriterion) parodistája alighanem a romániai magyar irodalom legkövetkezetesebb kritikusa volt.⁵

Debütjét képező Forrás-kötetében (*Jégbe hűtött szerencse*, 1978), illetve *A sóderhivatal*-ban is a paródiákat felvezető, szintén paródiaszamba menő, Karinthy Frigyes és az *Így írtok ti-t* idéző életrajzi-könyvészeti jegyzetek még inkább „lazítják” a szövegek nyelvezetét. Ez alapján véve – még ha

³ Vö. Hutcheon: i. m. 107.

⁴ Vö. Zólya Andrea Csilla: *A parodisztikus beszédmódok kultúraelméleti megközelítései*. Székelyföld, 2007/9. 64.

⁵ Vö. Cseke Péter: *Védőháló nélkül*. Székelyföld, 2007/9. 86–87.

ideológiailag nem is támaszkodott alá akkor – ugyanazt a célt szolgálja, amit később, az 1990-es évek közepén a transzközép program megfogalmazott: az olvasó számára az érthetőség és élvezhetőség elősegítését.

Megítélésében Zágoni parodisztikus koncepciójú és hangfekvésű alkotásai besorolhatók a – Fried István meghatározása⁶ szerinti – irodalmi paródiák kategóriájába, mert „módszert és hanghordozást”, nem pedig „frázisokat és kifejezéseket” emelnek át és írnak tovább szövegükbe(n). Ugyanakkor a szerző verbő humora egyféleképpen ellenreakció is a kommunista diktatúra és maga a korszak sótlanná váló légkörére. Ilyen szempontból is rokonítható Zágoni alkotói opciója a harmadik Forrás-nemzedék lírájának sajátos, téttel bíró játékosságával, amely épp a külső körülményrendszerben sokasodó megszorítások ellenében működik, azokat oldja, enyhíti a szövegek mikrovilágában. Egyébként Zágoni is leginkább ebbe a szerzői körbe pozicionálható mindannak révén, ami írásmódjának lényegét képezi, és az sem tekinthető ennek nyomán véletlennek, hogy Szöcs Géza-paródiája⁷ – Egyed Péter és Darkó István szerepeltetésével – humoros-ironikus regiszterben is a generációs együvé tartozásra helyezi a hangsúlyt. És ez a közösségi érzés – bár annak igényét is megteremti, hogy az olvasó (értelmező) bizonyos „helyzetismerettel” rendelkezzen a szöveg teljesebb olvasatához – olvasmányélménnyé teszi a szöveget akkor is, ha az előbb említett többletinformáció hiányzik az olvasat létrejötté során.

Szintén Zólya Andrea Csilla állapítja meg az általam is vizsgált műfaj működése kapcsán: „A paródia mint az irodalom sajátos peremműfaja egyrészt oldja a »komolykodó« és frusztrált kultúra pátoszáát, másrészt a töréspontok mentén való beszivárgása során az irodalmi hagyomány egyfajta újrendezését végzi el.”⁸

Zágoni Attila esetében több példát találunk erre, már a debütkötetben, illetve talán még többet *A sóderhivatal* címűben, amelynek lapjain a parodizálás célpontja több generációs stílus, valamint alkotói módszerek, eszközök összessége (Kányádi Sándor „kozmpolita” népiességétől, Lászlóffy

⁶ Vö. Fried István: *Irodalomtörténetek Transsylvániában. Töprengések ifjú és legifjabb erdélyi szerzőkről*. Erdélyi Híradó, Kolozsvár, 2002. 17.

⁷ Lásd Zágoni Attila: *Jégbé hűtött szerencse*. Kriterion, Bukarest, 1978. 82–84.

⁸ Zólya: i. m. 63. Hasonló folyamatot generálnak egyébként a '70-es évek romániai magyar irodalmában, de más eszközökkel és viszonylag tompítottabb hangfekvésben, némileg közvetetten, a humoreszkek, karcolatok és kromik is – lásd többek közt Sinkó Zoltán írásait (például: *Ha a kaktusz kivirágzik*. Dacia, Kolozsvár, 1978) vagy Kalinovszky Dezső alkotásait (például a határozott Örkény-hatást jelző *Szemenszedett igazság*. Dacia, Kolozsvár, 1975). Ezek elemzése és hatásmechanizmusaiknak a korabeli irodalomtörténeti kontextussal való összemérése azonban egy másik írás témája lehetne.

Aladár univerzalista-kozmosz szemléletmódján át a neoavantgárd szétírásig, amely például Cselényi Béla és Palotás Dezső alkotásmódjának szerves tényezője).

Szemléletes szöveg ebben a tekintetben a Magyar Lajosra jellemző írásmódot (és ennek kapcsán egy egész generációs szemléletet és fogalomértelmezést) parodizáló Zágoni-alkotás a szerző Forrás-kötetében.⁹

Már a paródia felvezetőjében észrevehető a szülőföld-motívum és az ezzel kapcsolatosan főként az első, de részben a második Forrás-nemzedék szerzőire nagyrészt jellemző, zömmel érzelmi azonosulást feltételező viszony másfajta kezelése, „dekonstruálása”: „A *Megyei Tükör* szerkesztőjeként gyakran bebarangolja a Szemerja-negyedet, költőként – valamivel ritkábban – Európa nevezetességeit, a különbség csak az, hogy amikor *ott* van, akkor *itt* van, és amikor *itt* van, akkor is *itt* van. Ragaszkodása az ősi televényhez nagy méreteket ölt, és több mederben kibontakozik. *Az őshumusz dicsérete* című versét egy nemzetközi földész-kongresszus alkalmával több világnyelvre lefordították. Azóta Magyarit glória övezi, s ez jól is fog neki a gyér szentgyörgyi világításban.”

Lokális, specifikus, illetve globális, univerzális illetén szembeállítás, valamint ezt követően az említett vers és annak szintén parodisztikus angol, orosz és német változatai azt a magatartást, alapállást tükrözik, amely nagymértékben a harmadik Forrás-generációhoz sorolható szerzők jellegzetessége, például a szülőföld, a szűkebb pátria és hasonló toposzok kisebb mértékben patetikus-érzelmi „kezelésmódját” illetően. Ilyen szempontból az sem véletlen, hogy Zágoni rálicitál erre a világnyelvekre való fordítások (lényegében: fonetikailag magyaros szavakkal megtűzdelt műfordítás-imitációk) alkalmazásával: „huncut” megoldás, mert a más nyelven való megjelenés sikert is jelenthet, viszont a globalitás szemben áll a helyi specifikum diadalával. A szerző egyszerre érvényesít és érvénytelenít, szövegének játékossága pedig a befogadóra bízva előbbieket mértékének és célpontjának megállapítását.

Zágoni paródiáiban helyenként fölöttébb érdekes „áthallások” fedezhetők fel, jellegük folytán ezek feltehetően nem a szerzői szándékosság termékei (vagy csak részben azok), hanem nagyrészt a mai értelmező asszociációs készségének tulajdoníthatóan kerülnek felszínre – ám így is figyelemre méltóak. Például a Csiki László-paródia (*Misztér költő magánnya*¹⁰) versmondata a sorformálás és a rímelés révén olyanfajta „ráütő” technikáról árulkodik, amely az amerikai (lásd a szöveg címében a „miszter”

⁹ Zágoni: i. m. 72–74.

¹⁰ Zágoni: i. m. 60–62.

szót) beat, illetve – napjainkhoz közelebb – rap és hip-hop zenekultúrávonalatok szövegvilágának ritmikai, intonációbeli sajátosságaihoz hasonlítható. A paródia első versszakát idézem ennek szemléltetésére, ebben dőlt betűk jelölik azt a szövegben többször ismétlődő megoldást, amely az előbbi megállapítással kapcsolatba hozható (dőlt betűs kiemelés alább tőlem, Sz. Sz.):

I.

A kétezerennedik emeleten a kétszázikszedik szobában
tespedünk, mint valami díszzők,
nyamvadt tudónkben nikotin köhög,
s nagyokat röhög, mert
egyre ritkul itt a levegő...

„ritka árpa,
ritka búza,
ritka rozs”

(asszonyom egy asszonánccal mocskot mos).

Az már csak különös irodalomtörténeti „egybeesés”, hogy Rimay János tipikus versmondátát is felidézi ez a ráütő, ismétlő technika: a legismertebb magyar manieristánál olvashatjuk például azt, hogy: „Kerekded ez világ, gömbölyű, mint laptá, / Ritkán vált, ki őtet kezével jól kapta, / S véle keblét rakta, / És kedvelt javait vidám szívvel lakta. // [...] // Pénzen jár ez világ, pénz ő talyigája, / Fösvény embereknek szerelmes igája, / Mert szíveket rágja, / Ha erszények száját kezek gyakran vájja” ([XIV] Más. *Nóta: Bizonyal ismérem*¹¹). Természetesen az sem lehet nagyon meglepő, hogy egy manieristát idéztem – hiszen a paródiaszerző maga is manierista. Linda Hutcheon vonatkozó kijelentésére reagálva, miszerint a parodisztikus írásmód lényegi eleme „az ironikus ismétlődés szövegstruktúrája”, Zólya Andrea Csilla kifejti: „Memetikai szempontból a paródiák és a parodisztikus újraírások hasonló replikátorokként működnek a szövegek terében, hiszen alapjellegzetességük a másolás, mégpedig a ferdített és torzított utánpótlás. Nem pusztán ismétlés történik esetükben, hanem a parodizált szöveg terébe bekerült gondolatnak (mémnek) a továbbíródása.”¹²

Ugyancsak az „áthallásoknál” tartva, fölöttébb érdekes például a Mandics György írásmódját és témavilágát parodizáló szöveg Zágoni

¹¹ In: *Rimay János összes költeménye*. Magyar Elektronikus Könyvtár (<http://mek.oszk.hu/01000/01060/> – 2009. július 7.).

¹² Zólya: i. m. 69.

debütökötetéből, hiszen olyan versmondatot előlegez meg, amely jóval később igencsak látványos „pályát” fut be például Parti Nagy Lajosnál. Az alábbi két idézet erre, véleményem szerint, szemléletesen rávilágít:

A kavics Anti-Lágyság, a kavics
 programált homok, a ka-
 vics a fogsorok között
 reprogramáltan
 ropog.
 A kavics
 reumás kacskaring,
 van benne cűg, elektron-
 huzat; minden kozmikus
 utász szkizofrén kavicsot zúzat.

[...]

A kavics az Totál Úr,
 in corpore gyakran szúr,
 de a kavics post mortem
 nem más, mint sok porszem...

A kavics pattintott vesekő,
 ha akarja, a vesékbe lát.
 A jó kavics egy félszemcsével
 zsebre vág minden dioptriát.

(Zágoni Attila: *Mandics György – A kódolt kavics*, részletek)

A rókatárgy, hogy elnehéz,
 mikorra könnyü volna,
 hiába némi elmeméz,
 ha lomha, lomha, lomha.

A rókatárgy apró kacsók
 csontroppanása muffban,
 hogy már a lusta puskacső
 elől is földre puffan.

A rókatárgy egy rókacsók
 a föld meleg hasára,
 a rókatárgy szőlőkacsok
 szempillavakkanása.

(Parti Nagy Lajos: *Rókatárgy alkonyatkor*, részlet¹³)

¹³ In: Parti Nagy Lajos: *Esti kréta*. Jelenkor, Pécs, 1995. 374.

Összegezve megállapítható, hogy Zágoni Attila észrevehetően nem annyira egy bizonyos, talán önmagáénak is vélt szerzőcsoport stabilizáló, markánsá tevő körülírását, esetleg (Orbán János Dénes kifejezésével¹⁴) „parodikanonizációját” végzi paródiái révén¹⁵, hanem – a kapcsolódási pontok kidomborítása révén – konkrétan egyfajta, a hivatalos kultúrstratégiák és a kultúrpolitika által korlátozott irodalmi nyilvánosság megteremtése, erősítése a célja, közben pedig a korban „kényes” témák parodisztikus „kódolása” és ezáltal játékos „kibeszelése” is.

Szelíd iróniájú panoptikum

„A vajdasági Karinthy Frigyes”-nek¹⁶ titulált Varga Géza (1938–1994) rádiósként dolgozott, humorista volt, és az általam itt hivatkozott, róla szóló portréírás kiemeli egy szállóigévé vált mondatát: „Én olyan komolyan veszem a vajdasági magyar irodalmat, hogy el is olvasom.”¹⁷ Ez a hangsúlyos kijelentés reprezentatív paródiakötete, az *Én így adom vissza* (Forum, Újvidék, 1978) mottójaként szerepel (az „Íme a bizonyíték.” kiegészítéssel).

A kötet címe indulásból két olvasatot kínál. Egyik a paródia „harcias” jellegét emelhetné ki (és így akár érvényesíthetné a címke gyanánt megfogalmazódott analógia jogosságát, hiszen Karinthy irodalmi karikatúrái nagyrészt savas humorukról elhíresültek), de a könyv darabjai inkább a másodikat támasztják alá, amely a „visszaadást” mint reprezentálást, ábrázolást tételezik. És ezt erősíti meg Varga alapos hely- és tárgyismerete a vajdasági irodalom első- és másodvonalas szerzőinek egyéni stílusát, kedvenc témáit illetően.

A kötet darabjainak azonos szerkezetű felcíme van („X. Y. után”), ami minden esetben egyrészt egy kissé archaizáló, mert a reneszánsz idején alkalmazott, ritmikára és dallamra vonatkozó szerzői utalásokat idézi fel,

¹⁴ Lásd Orbán János Dénes: *Parodikanonizáció*. Karinthy Frigyes paródiáinak kanonizáló szerepe. Helikon (Kolozsvár), 1997/8. 10–11.

¹⁵ Orbán János Dénes valószínűleg nem véletlenül foglalkozik a „parodikanonizáció” fogalmával: a transzközép szerzői csoportosulás, amelynek egyik vezéralakjaként jelentkezett az irodalomban, előszeretettel használta a parodisztikus beszédmódot stabilizáló és kanonizáló eszközként saját maga számára és vonatkozásában. Lásd erről Zólya Andrea Csilla: *Transzközép szöveggenerátor. El(ő)retolt kánon*. Kiindulópontok Székely Csaba paródiáinak értelmezéséhez. Korunk, 2004/10. (<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2004&honap=10&cikk=7666> – 2009. július 7.)

¹⁶ Vö. B. Z.: *Vajdasági kincsesvár – Varga Géza*. Hét Nap (Szabadka), XII. évf. 44. szám, 2005. nov. 1. (<http://www.hetnap.rs/uj/index.php?zg=2071&no=60> – 2009. július 7.)

¹⁷ Uo.

másrészt következetes pontossággal azonosítja a parodizált szerzőt, és ily módon a kötet egyfajta írói-költői arcképcsarnokká, humoros-ironikus koncepciójú „lexikonná” is válik.

A könyvben szereplő szövegek tehát alapvetően stílusimitációk, enyhe parodisztikus éllel, szerzőjük, nagyrészt megértően közelít paródiái tárgyához, ami vélhetően munkájának előbb említett, egy sajátos szépirodalmi produkciót felmutató jellegével is szerves kapcsolatban van.

A felmutatás azonban nem feltétlenül didaktikus bemutatás. A kötet anyaga magán viseli a '70-es években a Vajdaságban kialakult neoavantgárd forrásvidék lenyomatát, ám nem azért, hogy a paródiák is formabontók vagy kísérletező jellegűek lennének (illetve csak olyan mértékben azok, amennyire esetenként a parodizált eredeti az). Érdekes módon más jelzi ezt: nem fedezhető fel a szerző arra irányuló fokozott szándéka, hogy az olvasó beléphessen a szövegek terébe, világába, nem nyújt a könyv különösebb fogódzókat ilyen értelemben (például olyan életrajzi vagy pályaképszerű felvezetőket nem használ, amilyent Karinthy-nál vagy esetünkben Zágoni Attilánál találni) – mint ahogyan az avantgárd experimentális szövegeknek sem céljuk a saját(os)ság hangsúlyos kinyilvánítása, rögzítése, annál inkább az egyetemeshöz való felzárkózás. És ezt a specifikust az univerzálissal elegyítő közelítésmódot igencsak elegánsan és hatásosan reagálja le a kötet egyik gyöngyszeme (amelyhez hasonlókat a harmadik Forrás-generáció szerzőinél, így például Cselényi Béla vagy Szöcs Géza lírájában is találunk – a kor irodalmi törekvéseit és párhuzamait ismerve, nem véletlenül):

en
vajdaschagi
koeltoe
wadiock
schok tshok as
olvaschonak
(*Wersch*¹⁸)

Az „áthallások” természetesen itt sem hiányoznak, bár nem annyira gyakoriak, mint Zágoinál. Elég kiemelnem a tájnyelvi jellegből adódó halandzsa-effektus használatát, hogy utaljak rá: ez a humorforrás mára egyik igen kedvelt és népszerű szövegképző tényezővé lépett elő a romániai magyar irodalomban (lásd az ex-transzközép szerzők székely verseit és paródiáit). Vargánál ez így nyilvánul meg:

¹⁸ Varga Géza: *Én így adom vissza*. Paródiák. Forum, Újvidék, 1978. 76.

A gyerek előbézott
hurbukot őzembelni,
de nem sikerült neki
és visszajött anélkül.
Az apja szájonvágta
és mondta:
„Mikor tanulsz már meg
hurbukot őzembelni,
én csak úgy tartsalak el?!”
A gyerek csak nézett és.
(*És*¹⁹)

Versregény „agorával”

Ha az érdeklődő szűrőpróbaszerű vizsgálódással derítené ki, mennyire volt jellemző a paródia műfaja a '70-es, '80-as évek román irodalmára, és ehhez egy tág ölelésű válogatást kínál, 1982-ben megjelent, a román satirikus prózát szemlélő antológiát²⁰ venne alapul, valószínűleg hajlana azzal válaszolni töprengésére: nem igazán van jelen a paródia ebben a szövegtermésben.

A felvonultatott szerzők alapján (akik közt a nemzeti kisebbségekhez tartozó egy-két alkotó is akad) reprezentatívnak tekinthető antológia közel négyszáz oldalán valóban nem találni kimondottan paródiának minősíthető alkotást. A helyzetkomikumra és a nyelvi fordulatok humorára épülő szövegek között ritka a groteszkbe vagy abszurdba hajló írás is; leginkább a mindennapok „sorok közti” derűjét megörökítő ál-riport, -tudósítás stb., a folklór humorizáló újramesélése és a Ion Luca Caragiale-művekre emlékeztető, legtöbbször pergő párbeszédre építő, szkeccs-szerű szöveg szerepel leggyakrabban a válogatásban, amely egy helyen Örkény István egyperces novelláihoz hasonló miniatűröket is tartalmaz. Egyetlen olyan eszköz használata vehető észre itt-ott a kötetben, amely parodisztikus módszerre emlékeztet: ismert és rögzült nevek, figurák (Harap Alb / Fehér Szerecsen, Sziszifusz, Sancho Panza) egyedi, különös kontextusba helyezése és az ebből adódó, humorba oltott feszültség.

Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a jelzett évtizedekben nem akadt volna valódi paródiatéma. És az említett időszakban pontosan a valóság és irodalom határterületét a korai posztmodern eszközeivel, komoly

¹⁹ Varga: i. m. 119.

²⁰ Anatol Ghermanschi (vál.): *Proză satirică română contemporană. Az Astra folyóirat kiadványa*, Brassó, 1982.

játékossággal felmérő román szerzők, az ún. „nyolcvanasok” (optzeciști) azok, akik eredményes szerzői és hálás témái az idevágó paródiáknak.²¹

A 2000 környékén kétkötetnyi „nyolcvanas”-paródiát²² is publikáló Liviu Capșa (1954) szintén a „nyolcvanas” nemzedék szellemi holdudvarában kezdte el szépírói tevékenységét. Kétkötetnyi paródiája alapvetően egyetlen „versregénynek” tekinthető, amelynek tárgya a „nyolcvanas” generáció, fogalomként és líratörténeti, illetve poétikai jelenségként is. A paródia itt azonban más mederbe illeszkedik, mint az előbb tárgyalt magyar szerzőknél.

A Capșa által alkalmazott parodisztikus módszer helyenként enyhén didaktikus és mechanikus, a megidézett szerzők egymásutánja némileg névsorolvasás-jellegű, és nem az illetők egyéni stílusára, alkotói módszerére irányul a paródia, hanem egy kollektív helyzetre, amelynek szereplői a parodizált szerzők. Úgy vélem ezért, hogy azok a paródiái sikerültebbek, ahol a szerző kilép a távolságtartóbb, tisztelettudóbb reflexió teréből, és az általa a két kötetben létrehozott, nemzedéki otthonosságérzetet és bizalmas(kodó) helyzetűt is árasztó „csevegő agorához” az olvasót is észrevétlenül közelebb engedi.

Zárszó

Három különböző, ám – a műfaj alapvető sajátosságaiból adódóan – egymással összevethető és egymástól csupán árnyalatokban eltérő módját vizsgáltam meg annak, hogy miképpen működik a paródia a kelet-európai térségek irodalmában, illetve milyen viszonyban van a generációs közösségi tudattal és az irodalmi nyilvánossággal.

Kapcsolódási pontokat kidomborító, írói arcképcsarnokot létrehozó és a nemzedéki csoportosulást laza, akár irodalmi „pletykától” is hangos agoraként kezelő paródiatípusokról volt szó az előbbieken. Úgy vélem, minderre érvényes Henri Bergson tűnődése az általa „tünékeny komikumnak” tartott²³ szellemességről: „A szó legtágabb értelmében, azt hiszem, a gondolkodás bizonyos *dramatizált* módját nevezik szellemességnak. A

²¹ Ez beleillik abba a sokrétű párhuzamba, amely a „nyolcvanasok” és a harmadik Forrás-generáció szerzői közt kirajzolható. Lásd a témáról bővebben Szonda Szabolcs: *Lírai magánmitológiák és „az utca versei”*. Korunk, 2008/8. 72–80., illetve in: Bányai Éva (szerk.): *Narratívák párbeszéde*, RHT Kiadó, Bukarest–Sepsiszentgyörgy, 2008. 125–139.

²² Liviu Capșa: *Parodii optzeciste*. Paralela 45, Pitești, 2000; Uő: *Noi parodii optzeciste*. Paralela 45, Pitești, 2001.

²³ Vö. Henri Bergson: *A nevetés*. (Szávai Nándor ford.) Harmadik, változatlan kiadás. Gondolat, Budapest, 1994. 103.

szellemes ember nem közönyös jelképekké formálja gondolatait, hanem látja, hallja, s főleg párbeszédbe kapcsolja őket, mintha élő személyek volnának. Színpadra állítja őket, és a színpadon ő maga is melléjük áll egy küssé.”²⁴ A paródia esetében – így az általam vizsgált típusokra vonatkozóan is – sok függ attól, a szöveg létrejötte és befogadása tekintetében is, hogy a „színpadra állítás” és a szerző ottani jelenléte milyen mértékben és módon történik, következik be. Ez határozza meg ugyanis, hogy a paródiák hogyan olvasandók, olvashatók más korokban, kontextusokban is, mint keletkezésük idején, amikor az általuk tematizált egyéni vagy csoportjellemzők aktuálisan az irodalmi élet szerves részei. És természetesen az is érdekes lehet, hogy az általam itt tárgyalt szerzők paródiakoncepciója és a 2000-es években például a romániai magyar irodalomban jelentkező parodisztikus vonulat (Fekete Vince, Orbán János Dénes, Székely Csaba, Sántha Attila és mások vonatkozó írásai) között milyen kapcsolódási pontokat és hatásbeli összefüggéseket lehet (vagy nem lehet) kimutatni. Ez azonban, úgy vélem, egy másik írás tárgya lehetne.

A szelídség retorikája

A költészet mindig is a mérhetetlen dolgok mérhetőségéről, a szélességgel rendelkezők hosszúságáról és a hosszúsággal rendelkezők szélességéről szól(t). Radnóti Miklós „sem emlék, sem varázslat” típusú megszólalásai, egy „rendetlen”, értelem nélküli és a legvégsőig kegyetlen világ elrendezhetőségének tapasztalatát mindenáron versbe emelni szándékozó vágyai ugyanezzel a kettősséggel mérik önmagukat s a bennük megjelenő lírai én-t. A később Kertész Imre tollán megszólaló, az emberre a krematóriumok tövében is a boldogság „kényszeré”-t sorsként mérő világérzékenység nem engedi meg a pusztulás felé erőltetett menetben vonszolódó tudat percnyi lazítását sem. A feledés lehetetlenségét alázattal remélő, de végsőképpen mégiscsak a reményt is kimondó tudás és érzés egy önmagát nem kímélő és önmaga feladásának lehetőségét nem ismerő személyiség birtoklásának vágyával ajándékozza meg az etikát, s ajándékozza meg az esztétikát a *Bori notesz* verseiben.

Ezért hát a *Levél a hitveshez* nemcsak a „boldogházasság-költészet” Petőfitől eredő s Tóth Árpádon keresztül teremtődő hagyományába írja bele önmagát. Nemcsak a *Kis nyelvtan* vagy a *Bájos* játékosságának örömet jelenetezi tovább, s nemcsak az érett férfi határozatlanságát már csak eljátszó s esendőségéért egyben megbocsátást remélő, a megénekelte hitvest ámulattal versbe emelő *Tétova óda* hétköznapi apróságokat a csillagterek végtelenségével övező világába merészkedik (szó)képeivel. Mindezen eszközök használata mellett a valóságreferencialitásnak a prózairodalom által talán soha meg sem közelíthető szelídségével írja körül a szituációt, mely a fogyatkozásból, a végső hiányból kell hogy megnyugtató jövőt s elviselhető jelent kovácsoljon össze. Ez a szelídség pedig helyzetéből adódóan egészen más, mint az a magatartás-tapasztalat, mellyel e fogalmat általában rokonítani szoktuk. A Radnóti-versbéli szelídség nemcsak a „ha

megdobnak kővel, dobd vissza kenyérrel” típusú krisztusi parancs betartására irányuló szövetkezésre szólít fel, hanem ezt a valószerűtlenül lehetetlen elvárás a fennálló világ etikai attribútumává igyekszik átfogalmazni. A nagyság(t)rendekkel a költői én fölé tornyosuló, majd bezáruló agresszív világégbolt már korábban is megjelenített képei („[k]i gépen száll fölébe, annak térkép e táj”) most már végképp a pusztító erők „ellenére élő” embernek az apokalipszissal való eszköztelen szembefordulását jelenítik meg („szemed kékjét csodáltam épp az égen, / de elborult s a bombák fönt a gépben / zuhanni vágytak”).

Egy effajta szembefordulásnak lesz jelölője a *Levél a hitveshez*, mely legvégső eszközeként a kétségbeesés és az összeomlás helyett a jambusnál és a hexameternél is mélyebb eszköztelenséget, a szorzótábla legelső lépcséjén örömmel körültekintő én felvilágosult örömét rendezzi katarzissá. Mert e verszáró gesztusban, „a 2×2 józanságá”-ban minden korábban föl említett esztelenség, abszurditás és tragikum feloldódik – nem etikailag megmagyarázódik, hanem poétikailag feloldódik. A matematikának mint „legfeleltesebb tudomány”-nak ekként megjelenített, a versegész szituációjával egészében szemben álló, illetve a hétköznapi hasznossággal nem mérhető, elemi (erejű) „képlete” éppen annyira a hatalommal való nemrendelkezés, a teljes meg- és kifosztottság szimbóluma¹ lehet, mint egy „eltévedt hangjegy” valamely Beethoven-szonátában, mint egy szállongó vonalka egy Dürer-metszeten vagy egy marék föld valamely sírhalmom. Felesleges, ám nélkülözhetetlen.

A szelídség önmagában vett derűje természetes védekezésképp övezi ekként a szó gyakori kimondása nélkül is a *Bori notesz* verseit, illetve a valamivel korábban keletkezett szövegeket (maga a 'szelíd' kifejezés, ha nem is szignifikánsan, de szaporábban jelenik meg az 1944-es versekben, mint korábban). A *Nem tudhatom* (1944. január 17.) „szelíd tanyá”-ja éppen úgy része ennek a szellemi-testi önmegóvásnak², mint a *Hetedik ecloga* (1944. VII.) „búvó otthoni táj”-át álmatlan álmokból felépítő, a férfi-női testi-lelki intimitást a legvégső lehetetlenségben, éppenséggel a férfitestek közé való beszorítottság állapotában megjelenítő, mégis valaminő csodákat váró, végül szó szerint a holtakat feltámasztó s az időtlenségben reménykedő képsorai.

¹ Vö. Bokányi Péternek szintén a *Levél a hitveshez*-konferencián elhangzott észrevételével, mely szerint a 2×2 racionalitásával szemben a $\sqrt{2}$ az a(z) irracionális) szám, amely valójában „kimondhatatlan”.

² Vö. Gordon Győri János véleményével, aki ugyancsak e konferencián a Radnótiról készült fotográfiák sorsát, tematikáját elemezve a meglehetősen sok sport témájú kép kapcsán felvetette annak lehetőségét, hogy a költő mintegy „tudatosan készült” a következő évek nemcsak szellemi, hanem fizikai megpróbáltatásaira is.

Hasonlóképpen élni segít az *À la recherche...* (1944. VIII. 17.) grammatikailag visszafogott, a „szelídség”-et azonban annál erőteljesebb poétikai helyzetbe hozó felütése („Régi szelíd esték...”) és az idő végtelenjébe való menekülést fontolgató, a halál megértő elfogadását, sőt, majdhogynem teremtmény szükségességét csokonais iróniával szemlélő (vö.: *Léthe, A Magánossághoz, A tihanyi Echóhoz!*), a vershős szavainak vergődő hullámverését immár ismét hexameter-nyugalommá rendező sorainak biblikus fennköltisége („mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már”). Valamivel később az *Erőltetett menet* (1944. szeptember 15.) megrázó formai leleménye, a kitágított szóközökkel megemelt különös poézis a két imbolygó lépés közt a „[t]ajtékos ég”-re föltekintő vershős botorkáló alakját vetíti horizontunkra. E szorítkításokkal dramatizálódik megannyi sóhajtássá a megjelenített kisvilág „eltört szilvafá”-ja, „hús verandá”-ja, „hűlő szilvalekvár”-ja és „rőt sövény”-e, mely motívumok immár korántsem biedermeier kellékként adják háttérmintázatát a bensőséges hitvesi lírának. – Ehelyett a boldogság vágyott és még mindig lehetségesnek gondolt értelmezési terében, ugyanakkor a szörnyűséges 1944-es év aranyetszési pontján jelölik ki – a *Bori notesz* többi szövegével együtt – a *Levél a hitveshez* tér-idő-koordinátáit (1944. VIII–XIX.). E vers születésekor a létezésből már elkerülhetetlenül – de tudatosan vállalva is sorsát – kifelé tartó individuum határozott visszatérés-ígéréte azonban olyannyira irracionális a valóság felől tekintve, hogy azt csak valamely elvont életeszmény esztétikai igényű átfogalmazása valószínűsítheti végiggondolható sorssá („ha kell zuhanó lángok közt varázslom / majd át magam, de mégis visszatérek; / ha kell, szívós leszek, mint fán a kéreg”).

Ezért a szelídség retorikájának esztétikai igényű felépítése és alkalmazása akként lesz a *Levél a hitveshez* megtartó talapzata, amiként a szöveg a visszafogottság és a hallatlan önmérséklet, a főntebb mondott „dobd vissza kenyérrel” típusú gesztussor jézusi alázata a minden sor mögött ott érzékelhető szelídség magatartás-mintázatait jeleníti meg („hallgatok, míg zsong körém felállván / sok hűvös érintésű büszke páfrány”). Továbbá azért, hogy a versben konkrétan megjelölhetőek azok a mozzanatok, amelyek ezt az alapvetően az önkorlátozás eszményére építkező szövegtípust az adott helyzetben egyedül vállalható, az esztétikai (ön-újra)teremtődés okán már soha szét nem hullható személyiségmodell ismérvévé teszik. Nem a beletörődés, hanem a lehetséges (meg)menekvés horizontjait megnyitva az alkotó és a befogadó számára egyaránt. Ez a horizont pedig nem más, mint a minden erőszakkal szemben pusztán a szavak katedrálisaiból jövőt álmodni képes, ám közben az elveszejtődéssel – önnönmaga és a *Bori notesz* szövegeinek végső, fizikai megsemmisülésével is (elsősorban a csak ebben

fennmaradt versekre, a *Gyökérre* és a *Razglednicákra* gondolunk) – számot vető lírai én végtelen nagyvonalúsága az őt elpusztító világ primitív kicsinyességével és agresszivitásával, mérhetetlen butaságával szemben. Mert amikor minden elveszett, akkor már csakis a szavak végső retorizáltsága, a szöveg felépítettségének gótikus meredélyei és égbeszökő ívei lehetnek segítségére a semmi határvidékein botorkáló lírai én-nek. (Effajta vizuális alakzatra, formára utalhat költőnk az *Erőltetett menet* főntebb jelzett „szóközpoétiká”-jával is.)

Ezért a végtelennel feszített ellentétek („üvölt a csönd fülemben s felkiáltok”; „valóság voltál, álom lettél újra”), a mértékletes hullámzással, szabályosan gördülő sorok értelemhatárait erősen megdöccentő, szakaszok között átívelő enjambement-ok („kamaszkorom kútjába visszahullva / féltékenyen vattlak, hogy szeretsz-e”; „megjártam érted én a lélek hosszát, – s országok útjait”), a köznapiságukban is egyedire cizellált ismétlések („s szép mint a fény és oly szép mint az árnyék”; „ha kell zuhanó lángok közt... / [...] / ha kell szívós leszek...”), a fenséges alliterációk („nyugalma nyugtat”; „hűvös hullám”), a méltósággal szóló hasonlatok („súlyos, mint a zsoldár”) nemcsak grammatikailag kölcsönöznek emelkedettséget a versnek, hanem a szelídség érzékeltetésének, poétikai figurákká bontásának majd újra-összerakásának lesznek elengedhetetlen nyelvi elemei. Még a „kamaszkorom kútja” vagy az „ifjúságom csúcsa” típusú, szinte a képza- var határáig feszített akkordokat is megtartja a versegész kikezddhetetlenül könnyed fensége. (Ebben is emlékeztet elődjére, a *Szeptember végén* ugyan- csak két stílus- és világszint határán tétovázó, közhely és pátosz közt ingadozó, zárlatul hasonlóképpen jövendölést fogalmazó világára – bár amott fenyegető-féltékeny visszatérést jelenet ez a szöveg [a motívum e versben is előfordul, csak korábban], míg emitt a hasonlóképpen valószínűtlen visszatérés harmóniával övezett lehet. – Vajon nem volna-e olvasható egymás vonzaskörében a három nagy hitvesszerelem-vers, a *Szeptember végén*, az *Esti sugárkoszorú* és a *Levél a hitveshez?* Hiszen egyéb párhuzamok mellett különös módon (?) mindegyik valamiféle halál-, illetve újraéledés-motívummal zárul... Figyelemre méltó továbbá, hogy a szerelmet mindhárom alkotás – természetesen – élet-halál legfontosabb kérdésének tekinti, s valamiféle jelen-múlt-jövendő-vonatkozásba, szemléleti egészbe hozza a létezés legelemibb idő- és térbeli jellemzőivel. De az sem lehet mellékes, így például ez is további vizsgálatra érdemes kérdés, hogy mindhárom költő kétségtelenül át-áttekint a populáris regiszterbe...)

Mindezek okán talán szerencsésebb lett volna dolgozatunk címéül „a szelídség retorikája” helyett az átfogóbb értelmű és szándékainkhoz közelebb álló, „a szelídség poétikája” kifejezést használni. Merthogy úgy

véljük, az a fajta poézis, amelyet Radnóti a *Levél a hitveshez* című versben újrateremt, elsősorban nem kényszerű szituáltsága s kétségtelen valóságreferencialitása okán lesz költészetünkben József Attila *Nem én kiáltok*, Babits Mihály *Csak posta voltál* című költeményével vagy Arany János *Őszikéivel* rokonságba hozható, hanem sokkal inkább ama felfogás révén, mely a személyiség önépítésének kulcsmozzanatait a Másik léte-zéstapasztalatára rákérdező esztétikumban véli megtalálhatónak. Gondoljunk az *Epilogus* utazás-bezárttság-szabadság-fogság-alkotásvágy érték-mozzanataira vagy a *Mindvégignek* éppenséggel a *Bori notesz* s a *Levél a hitveshez* világával nagyon is rokon, önkicsinyítő személyiségfelfogására és önmegszólító alakzataira. Hisz lehet-e Radnóti legkedvesebb költője, Arany János szavainál, a *Szondi két apródja* önmagukat költőként újjáteremtő hőseinek az utolsó dalt is végigmondó elszántságánál pontosabban jellemezni a *Bori notesz* szerzőjének tragikus élethelyzetét és töretlen akaratát, amikor a betűket „sort sor alá tapogatva”, már a lélegzetnyi közelségben és a másnapban is ott ólálkodó „förtelmes halál” szürreális látványától sem megrémülve még mindig bízik a mégis-megmaradás egyetlen esélyét kínáló ákombákomokban? Amiként Arany János – csöndben, szelíden, mindannyiunk helyett:

„Van hallgatód? nincsen?
Te mondd, ahogy isten
Adta mondanod,
Bár puszta kopáron
– Mint tücsöké nyáron –
Vész is ki dalod.”

Elhangzott „A 12 legszebb magyar vers”-program Levél a hitveshez-konferenciáján Ab-dán, 2009. szeptember 25-én.

Danilo Kiš *Meredek útja*

Azokra a véleményekre, amelyek a fordításkritikának még ma is oly sokszor és erőszakosan hangsúlyozzák a szükségtelenségét, intellektuális hátrányhelyzetét, szakkészleti, terminológiai hiányát a többi irodalom-bölcseleti, hermeneutikai diszciplínával szemben, avagy azokra a tendenciákra, amelyek a fordításelemzésnek kizárólag a nyelvészeti dimenzióit helyezik előtérbe a poétikaiakkal szemben, Danilo Kiš nagy, gazdag és minőséges műfordítói opusa, akárhányszor és akármikor is szembesülünk vele, mindig rácsófol. Igaz ez a jugoszláv író nagyszámú magyar költészeti átültetésére is. Különösképpen pedig Kiš Ady-fordításainak elemzésekor tűnődhet el a figyelmes olvasó az alkotó-versfordító számos kiemelkedően jó, érdekes, költői és kifinomult fordítói megoldásán. A sok Ady-átültetés árnyékában azonban ott lappang még legalább húsz másik nagy magyar lírai klasszikus verseinek szerbhorvát fordítása is. Az Ady-fordításokhoz képest, amelyekkel szinte egész alkotói pályáján egyfajta teljességre törekedett a jugoszláv író, a többi (nemcsak magyar) költő verseinek mesteri¹ átültetésekor inkább azon igyekezett, hogy lehetőleg minél reprezentatívabb válogatást nyújtson a jugoszláv olvasó számára az adott költő opusából. Radnóti Miklós verseinek válogatására is ráillik ez a megállapítás.

1961-ben az újvidéki Forum Könyvkiadó, nyilvánvalóan erős kulturpolitikai háttérrel és a testvériség-egység intézményileg és pénzügyileg is támogatott projektjeinek keretében, kiadott egy szép kétnyelvű költői trilógiát: Ady Endre *Krv i zlato*, József Attila *Noć predgrađa* és Radnóti Miklós *Strmom stazom* című versválogatását. A kiadói vállalkozás kuriózuma, hogy

¹ A „mesteri” itt nem szükségképpen minősítés vagy dicsőítés, hanem inkább arra vonatkozik, hogy mesterségbeli, azaz, hogy ebben az esetben költő (vagy költői beállítottságú prózaíró) fordít egy másik költőt.

a fordítás valóban nehéz és felelősségteljes feladatával mindhárom kötet esetében az akkor még rendkívül fiatal, mindössze huszonhat éves, viszonylag még ismeretlen belgrádi író, Danilo Kiš bízták meg. Úgy látszik, az akkoriban még ugyancsak elég fiatal és ambiciózus szerkesztői gárda (Bori Imre, Ács Károly, Aleksandar Tišma) ráértett a lényegre, és a lehető legjobb fordító kezébe adták az anyagot.² Más kérdés azonban, hogy mennyire volt szabad keze a fiatal fordítónak a versek válogatását illetően.³

A *Strmom stazom* című Radnóti-válogatáshoz az előszót Aleksandar Tišma írta. És bár elemzésem tárgyát a Kiš-fordítások képezik, illene azért néhány pillanatig elidőzni Tišma eme fontos előszavánál is, hiszen kevés olyan személyiség volt (és van) a szerb kultúrában, aki a magyar irodalmat ennyire jól ismerte, egyébként pedig a mai napig ez szerbhorvát nyelvterületen a legkomolyabb esszé Radnótiról, még akkor is, ha „csak” esszéisztikus, alapvetően előszói ambíciókkal készült. Nem véletlen, hogy

² Mint ismeretes, Danilo Kiš többször is hangoztatta, hogy Ady öt fiatalkorában költőileg végképp elnémitotta, „kasztrálta”. Éppen ezért Kiš saját fiatalkori lírai zsenyéire és későbbi fontos verseire is csak mint egyfajta ujgyakorlatokra, kísérletekre tekintett, szinte freudi szégyennel, apakomplexummal teli. Ez a néha túlzottnak tűnő önkritika és öncenzúra aztán rányomta bélyegét Kiš szinte minden alkotói dimenziójára (a mélypszichológiai interpretáció felé hajló Radics Viktória szerint maga Kiš mesteri, „sűrítő poétikájának” gyökerei is többek között innen eredeztethetők). Mindenesetre tény, hogy Kiš szinte sohasem volt tökéletesen megelégedve régebbi fordításaival (aminek legékezebb bizonyítéka az, hogy Ady-fordításainak második, illetve harmadik, megváltoztatott kiadásában az ismétlődő versek szinte sehol nem szerepelnek azonos szöveggel – és itt nem csak kisebb intervenciókra kell gondolni). Tehát nemcsak egy kiváló költői vénájú ember, a klasszikus versformákat betéve ismerő és alkalmazni is tudó, kitűnő ritmus- és zeneérzékű fiatalemberről, egy, a magyar kultúrát, nyelvet, irodalmat egyidejűleg belülről és kívülről ismerő alkotói személyiségről volt szó, hanem ugyanakkor egy rendkívül lelkiismeretes, önkritikus, pontos műfordítóról is.

³ Interjúiban Kiš többször is büszkén hangsúlyozta, hogy sohasem a kultúrpolitikai pillanat kedvéért vagy a kiadó igényeinek megfelelően válogatta a fordítandó verseket, hanem mindig belső impulzusaira, költői érzékenységre, pillanatnyi ihletére hagyatkozott, és hogy az ún. pejoratív értelmű „kulturträger”-i lét mindig is távol állt tőle. Nehéz azonban elképzelni, hogy a Forum csupa kiváló hungarológusokból, a magyar irodalmat jól ismerő emberekből álló szerkesztői bizottságának ne lett volna éppenséggel semmi beleszólóivalója a fiatal belgrádi költő válogatásába. Meredek utat kell ugyanis megjárnia egy fiatal fordítónak ahhoz, hogy teljesen egyedül válogathasson. Ebben az esetben véleményem szerint a válogatás a kultúrpolitikai (nem minősítésképpen értem), valamint a magyarországi, illetve a vajdasági kanonizációs folyamatok és a jugoszláv olvasóközönség elvárásai horizontjainak megfelelő tényezők közötti, jól megfontolt szellemi érdekkompromisszum eredménye lehetett. Egy azonban biztos: a fordító semmiképpen sem futamodott meg a legnehezebb versektől, a nehéz versek eliminációjának szempontja tehát még véletlenül sem tartozott ide.

Tišmát különösen érzékenyen érintette Radnóti életműve, hiszen legjelentősebb regényeiben ő maga is a holokauszt-témát és az ebből fakadó tragikumot, a mindenkori másságot problematizálja a hagyományos és a modern narratív technikák sajátosan neorealista ötvözetével. Az újvidéki író tartalmi-tematikusan, a biográfikus momentumokat előtérbe helyező, hagyományosabb interpretatív modellre támaszkodó bevezetőjében elsősorban a nagy magyar mártír költő és a kultikus horvát partizán poéta, Ivan Goran Kovačić közti tragikus párhuzamra hívja fel a jugoszláv olvasó figyelmét. Mindkettőjüknek, Tišma véleménye szerint, sikerült valami olyat véghezvinniük, ami csak nagyon keveseknek adatott meg az irodalomban: mindkettőjüknek sikerült ugyanis átlépni azt a határt, amely mögött a szenvedés intenzitása és brutalitása általában már nem serkenti a(z) (igazán nagy) irodalmat⁴, és miután ezt a határt átlépték, mégis, *mindennek ellenére* (véletlenül épp Danilo Kiš egyik leggyakoribb szavajárása), sikerült nagy irodalmat teremteniük.⁵ A fő különbség, amelyet Tišma a két költő közt látni vél, az, hogy míg „Ivan Goran Kovačić heves, Radnóti Miklós összetett. Az előbbi a zsenyéktől a teljes érettségig ugrásszerűen jut el, míg az utóbbi jól megfontolt lépésekkel. Goran szenvedélyesen beleolvad saját, sokat szenvedett népe szabadságharcába; Radnóti, kinek hazájában nincsen szervezett tömegellenkezés, magára veszi a szenvedéseket, és osztályozza azokat”. Nem lehetett, persze, mint látjuk, a mindig apolitikus Tišmának sem az akkoriban még mindig elég átideologizált kultúrpolitikai diskurzustól teljesen megmenekülnie.⁶ Ám a poétikai megfontolások

⁴ Helyette inkább irodalmiatlan, művészi érték nélküli patetikus, érzelmi tirádákat vagy ideologikus szózatokat, politikai, angazsált, aktuális társadalmi pamfleteket teremtve.

⁵ Minden ezek után következő, lábjegyzetben jelöletlen idézet és hivatkozás mind a Tišma-előszóból, mind Danilo Kiš fordításaiból a *Forum* Radnóti-válogatásából származik. L. Mikloš Radnoti: *Strmom stazom*. Forum, Novi Sad, 1961, preveo Danilo Kiš, predgovor Aleksandar Tišma. (Tišma előszavának részleteit én fordítottam magyarra – M. Č.)

⁶ Ezt egyébként egészen más módon és más maszkok alatt, de ma sem lehet igazából elkerülni az irodalmárnak, csak ma ezek mögött az ideológémák mögött első helyen az ún. „patrióta” (voltaképpen pedig a legádázabb nacionalista) diskurzusnak, vagy fordított esetben a „politikai korrektség” neoliberális ideológémáinak való görcsös megfelelési reflexek állnak. (És ez persze máshol sincs nagyon másként, l. például a véresen átpolitizált magyarországi szellemi életet stb.) Mindehhez, persze, átideologizált társadalmainkban, az immanens poétikai analízisnek (ha egyáltalán van ilyen) nem sok köze van. Érdekes, hogy leginkább éppen az idő- és esztétikai divatok kemény próbáját kiállt írók (Kiš, Andrić) tudták magukat leginkább távol tartani a kötelező ideológémáktól – Danilo Kiš magyar költőkről írt tanulmányaiiban, esszéiben, „mini-esszéiben” éppen ezt látni, illetve nem látni (még akkor is, ha a látszólag politikailag legelkötelezettebb költőkről is ír, mint pl. Petri).

sokkal erősebbnek, dominánsabbnak bizonyulnak az újvidéki író elemzésében. Radnóti nagyságát Tišma abban látja, hogy ő „a saját szenvedését nem patetizálja valamiféle kizárólagossággá, hanem konfrontálja azt az élet örömeivel, amelynek nevében ítélkezik is felette, de úgy, hogy mindkettőnek egyenrangú helyet ad, mint ahogy ez a valóságban is így van.” Tišma, mi több, Radnótit a fasiszta éra Magyarországának legnagyobb költőjeként tartja számon. Mégis, az újvidéki író talán legfontosabb megállapítása az a kissé radikálisan kritikai fennhangú tétel, miszerint a magyar irodalomtörténet mindaddig (1961-ig) nem szentelt elég figyelmet Radnóti másságának, vagyis zsidó származásának, amely voltaképpen a nemzetileg egyébként teljes mértékben asszimilálódott magyar költő szenvedését és vesztét okozta, nagyban átalakítva magának a magyar irodalomtörténetnek a későbbi alakulását. Tišma szerint különösen azért lenne fontos a magyar irodalomtörténetnek ezt a tényt hangsúlyoznia, mert maga Radnóti sosem hangsúlyozta saját zsidóságát, „nem csinált belőle siratóéneket és mítoszt”. Radnóti lírájának egyetemi érvényessége Tišma véleménye szerint éppen abból a paradoxonból ered, hogy a költő „száműzött volt a saját népe és a saját kora által” épp a soha nem hangoztatott és fitogtatott, szinte már-már megtagadott és elfelejtett zsidósága miatt. Magányossága és egyfajta „látnoksága” voltak azok a tényezők, amelyek lehetővé tették számára, hogy „elhatárolódjon az akkori magyar irodalmi praktikától, és felülemelkedjen azon, ami általában dezorientált volt, retkes az irredentista bolondozástól vagy pedig semmis a mondén, privát orgiáktól. A költő eme sajátosságai voltak viszont azok a tényezők, amelyek lehetővé tették neki, hogy ilyen általános érvénnyel és ilyen mélyen kifejezze az emberséges ember lelkivilágát Magyarország fasizmusában”, állítja Tišma. Utolsó versei, a legszemélyesebb és legemberibb irodalmi amalgámja megteremtésével, Radnóti Miklóst, Tišma véleménye szerint, a magyar irodalom nagy triászához (Petőfi Sándor, Ady Endre, József Attila) emelik fel.

Danilo Kiš, aki Radnóti verseit fordította és részben nyilván válogatta is, későbbi nyilatkozataiból ítélve, sohasem tekintette magát „zsidó írónak”, és egyenesen irtózott attól, ha valaki kisebbségi írónak bélyegezte, ám a zsidó problematika, a holokauszt nagyon is irodalmi értelemben, személyesen érintette, különösen első nagy írói fázisában, amikor a későbbi *Családi ciklus* (*circusz*)-nak nevezett híres trilógiájában egyfajta érzékeny művészi nyomozásba kezd eltűnt (valójában Auschwitzban meggyilkolt apja) után. Nagyon óvatosan fogalmazva ugyan, de megkockáztatom a következő kijelentést: nem kizárt, hogy egy erősen transzponált formában, a Radnóti lírájával való megismerkedés, valamint annak fordítása, némiképp segíthetett a fiatal Kišnek abban, hogy első kézből egy kiváló magyar költő tollából, tudomást szerezzen, betekintést nyerjen egy olyan

ember szubtilis lírai szubjektumába, világképébe, akit kizárólag származása miatt arra kényszerítettek, hogy élete legjobb, ma azt mondanánk: legproduktívabb éveit meddő munkatábori munkával töltse, majd ez okozta brutális vesztét is. Talán ez (is) adhatta Danilo Kiš prózájának azt a „lírai többletét”, amelyről nemegyszer beszélt interjúiban. Továbbá az emberi örület és brutalitás oly plasztikus, szinte „megélt” leírásait vagy sejtetését nemcsak a *Fövenyórán*ban, hanem a későbbi *Borisz Davidovics síremlékének* novelláiban is.

Maga a Radnóti-versválogatás a fiatal fordító-szerkesztő szakmai-poétikai tudásáról tanúskodik, valamint a magyarországi, akkoriban még friss, keletkezésben levő kánon alakulásának alapos ismeretéről: a hangsúly Radnóti érett lírájára helyeződik. A *Strmom stazom* című kötet huszonöt Radnóti-versből áll. A cím ebben az esetben inkább a Radnóti-opus általános egzisztenciális hangulatát tükrözi, és filológiailag nem annyira a valós verselosztásnak felel meg, ugyanis csak négy ide tartozó vers származik valóban a *Meredek út* című 1938-as keltezésű verseskötetből. Radnóti hét publikált verseskötetéből (az egy posztumuszt is ideszámítva), ez a szerbhorvát válogatás ötöt képvisel. Kiš, a versek sorrendjét tekintve, alapos kronológiai következetességgel követi Radnóti köteteinek megjelenési idejét, a tizennégy utolsó versfordítás a kötetben (ami ennek a fordításkötetnek több mint felét teszi ki) pedig éppen a mártír költő utolsó, posztumusz kötetéből, a *Tajtékos égből* származik, amely, mint ismeretes, a háború utáni magyar irodalmi élet egyik legnagyobb felfedezésének számított.⁷ Mindenesetre a válogatás és a versek sorrendje nagyon céltudatos, filológiailag pontos, szinkronizált fordító-szerkesztő viszonyt sejtet. Általánosabban szemlélve, magának Kišnek az érdeklődése a Radnóti-líra iránt legalább kettős gyökerű lehetett: egyfelől a (magyar) zsidóság és a holokauszt-problematika, másfelől pedig az a földrajzi-kulturológiai tény (illetve tragikus véletlenek sorozata), hogy Radnóti opusának egyik legfontosabb része épp szerb talajon, a Žagubica melletti pitoreszk Homolje-hegységben, valamint Bor közelében született, embertelen körülmények között. Persze, azt sem szabad elfeledni, hogy Radnóti jóval korábbi *Montenegrói elégiája* (1933) ugyancsak erős érzelmi asszociációkat ébreszthetett a fiatal Kišben, aki élete egy nagyon fontos korszakát épp a legkultikusabb

⁷ A filológiai pontosság kedvéért meg kell itt említeni még egy kötetet, amely Danilo Kiš Radnóti-fordításait tartalmazza, és amelynek címe *Borska beležnica* (a *Bori notesz* posztumusz versciklus nyomán a *Tajtékos égből*), a bori Bakar nyomda kiadásában, ugyanazzal a Tišma-előszóval, 1979-es keltezéssel, ám itt voltaképpen csak a *Strmom stazom*nak egy redukált reprint kiadásáról van szó. Az egyetlen, úgymond újonnan lefordított vers itt Radnóti *Hetedik eclogája*.

montenegrói hegy – a Lovćen – alatt, az egykori fővárosban, Cetinjében töltötte. Mindezen tényezők együttvéve erős poétikai-tematikai-érzelmi kötődést szülhettek Kišben Radnóti versei iránt, még ha nem is oly fatálisat, mint amilyen a kamaszkori Ady-hatás volt.

Mint ahogyan a más kitűnő, klasszikusan (is) verselő költőket fordítóknak, Radnóti fordítójának is, minden túlzás nélkül, szinte embertelenül nehéz feladattal kell megbirkóznia, ha legalább részben autentikus képet szeretne formálni a célnyelvű olvasóközönségnek a költő lírájáról. Radnóti lírájának általános technikai-verzifikációs tulajdonságai alapján történő goromba felosztása arra a (talán túlzottan is általánosító) következtetésre juttatja a figyelmes olvasót, hogy a magyar (akkor még mindig) klasszikus modernség kései nemzedékéhez tartozó költő egy olyan verstani evolúción ment keresztül, amelynek során megtette az utat a rímtelen verstől az egyre klasszikusabb formai követelményeknek megfelelő, egyre gazdagabb rímkészlettel rendelkező stilizált költészetig. Versszakai nagyon heterogén képet mutatnak: a szabálytalan heterostrofikus, heteroszillabikus versektől az egyre szabályosabb, izostrofikus, izoszillabikus költői művekig járja be az utat.⁸ Ebben a Kiš-féle válogatásban az utóbbi, a rímes versek vannak nagy többségben. Danilo Kiš tehát ezúttal sem azon, a fordító szempontjából nézve könnyebb úton indult el, hanem épp a nehezebbik utat választotta, belátván, hogy Radnóti érettebb versei, amelyek a szigorúbb, klasszikusabb metrikai formákat követik, egyszersmind reprezentatívabban mutathatják be a jugoszláv olvasónak a költő líráját.

Kiš Radnóti-fordításainak közelebbi vizsgálata hasonló fordítói megoldásokra mutat rá, mint az egyidejű Ady- vagy József Attila-fordítások, ám Kiš mint fordító képes volt arra a transzformációra, amelyre kevés műfordító képes igazán, hogy mindegyik fordításának másfajta hangulatot, másmilyen poétikai, lírai, csak az adott költőre jellemző töltetet ajándékozzon.

Az eredeti vers szillabikus struktúrájához való meglehetősen hű ragaszkodás itt is folytatódik, ám ez elsősorban és szinte szabályszerűen csak a versek első sorának szótagszámához való ragaszkodást jelenti, mintha Kiš ily módon az adott versnek egyfajta alaptaktust szeretne adni, hogy aztán a lefordított vers folytatásában ettől a merev szótagszám-betartástól értelemszerűen egy adott ponton mégis eltávolodjon. Ám az olvasó, az első

⁸ Persze itt sem szükségképpen értékítéletéről van szó, ám a műfordító szempontjából, főleg az olyan műfordító szempontjából, mint Kiš, aki saját bevallása szerint az ún. közép-európai versfordítási gyakorlat követője volt, miszerint a rímes verset kötelező rímben visszaadni a fordításban, ez a rímes-rímtelen dichotómia rendkívül fontos volt.

verssor, az alaptaktus ritmikai benyomása alatt szinte észre sem veszi a későbbi kisebb eltéréseket, és úgy tűnik, hogy az első, a vers alapritmusát megadó sor úgymond „eltompítja” az utána következő szükségszerű műfordítói következtelenségeket.⁹ Mégis, egy Radnóti-vers, a *Mint a halál* (*Kao smrt*) című költemény szép példája az ettől a némiképp talán kissé merev verstani-fordításpoétikai szabálytól és „po-etikai” kötelelességtől való eltérésnek. Ebben a versben Kišnek ugyanis sikerült nemcsak az első verssorban, hanem az egész versben mesterien áthozni a célnyelvbe is a vers rendkívül szigorú szótagszám-struktúráját. Talán az egyetlen könnyítő körülmény ebben az esetben az, hogy nem rímes a vers, így nem folyt szét több irányba a fordító figyelme. Ez a szigorú struktúra az eredetiben a következőképpen fest: a vers öt négysorosból áll, az utolsó sor rövidített. A szótagok száma: 12, 12, 13, 5. A fordítónak a harmadik versszakban sikerült majdnem teljesen hűen visszaadnia még a szótagszámot és annak sorrendjét is (12, 12, 13, 6), míg a többi strófában egy saját, változatlan szisztémát hozott létre, amely viszonylag hűen reprodukálja az eredeti ritmust: 12, 12, 12, 6. Emellett még arra is törekedett, hogy a versek többi formális sajátosságát (pl. az enjambement-okat) is a lehető legpontosabban tükrözze a célnyelvben, az eredeti jelentésrétegtől minél kisebb eltéréseket igyekeztél elérni. Ennek a tételnek az illusztrálására elég lesz a vers első versszakának eredeti és lefordított változatára vetni egy pillantást:

Csönd ül szívemen és lomha sötét takar,
halkan koccan a fagy, pattog az erdei
út mentén a folyó, tükre sajogva megáll
s döfködi partját.

Na srcu mi tišina i troma tmina,
tiho cvokoće mraz, pucketa kraj puta
rečica, ogledalo njeno već bridi
i obalu gura.

Persze, az efféle megdöbbenő szillabikus hűség nem mindig volt lehetséges, és más formális-szemantikai okok miatt nem is volt mindig

⁹ A műfordítás következtelensége megint csak nem lehet értékítélet, hiszen minden műfordításnak, főleg olyannak, amely olyan lírai vagy prózai szövegekkel operál, ahol a ritmikái elemek fontos helyet foglalnak el, előbb-utóbb némelyest fel kell majd adnia a célként kitűzött formai következtelenségéből. Ez, némiképp paradox módon, még segíthet is a célnyelvben elkészülő másodrendű diskurzus (megint csak nem értékítélet!) kialakításában.

ajánlatos. Így a heteroszillabikus *Aludj (Spavaj)* című versben, amelyben a hat szótagú és nyolc szótagú sorok pontos rendszerben váltogatják egymást¹⁰, a fordítónak nem sikerült (de lehet, hogy nem is állt szándékában) elérnie a hűség olyan fokát, mint az előbbi példában, de ezt más téren, a vers más poétikai dimenzióiban kompenzálta:¹¹ a rím szintjén (a vers eredetiben rímtelen, Kiš viszont két helyen diszkrétén rímel¹²), valamint a hangstruktúra terén (kihasználta a szerb *srebro, srebiti* stb. lexikális rokon sor eufonikussága által teremtett költői lehetőségeket. Ily módon ott, ahol az eredetiben nincs sem rím, sem klasszikus értelemben vett alliteráció, ott Kiš kihasználja mindkét lehetőséget, valamelyest elveszítve az eredeti szemantikai dinamikáját (*fuť*), ám sikeresen kompenzálva azt épp az említett fontos formális aspektuson belül (dőlt betűkkel jelölve):

Ne nézz az égre most,
ne nézz a földre sem, aludj!
a szikrázó Tejút
porában a halál szalad
s ezüsttel hinti be
az elbukó vad árnyakat.

Na nebo ne motri sad,
ni na zemlju ne motri, spavaj!
blistavom stazom Mlečnog *Put*
po prašini smrt sad *luta*
i *srebrom srebiti*
velike, polegle sene.

¹⁰ Más szóval, az arkhilokhoszi strófa egy modern változatában.

¹¹ Danilo Kiš az ún. „kompenzációs fordítói elv” nagy szószólója volt (Nyikolaj Gumilyov orosz költő verseinek fordítói tapasztalata kapcsolatában írta, hogy amit a fordító egy helyen megoldatlan problémákkal szembesülve elveszít, azt valahol máshol, néha egy egészen más versben igyekszik (vissza)kompenzálni a célnyelvben.

¹² A rímtelen verseket Kiš, saját fordítói poétikájához híven, csak nagyon ritkán rímesítette teljesen, ezt is csak akkor tette, ha erre nagyon jó poétikai alibije volt (ilyen eset Petri György *Az államtitkár nyilatkozik* című verse, amely az eredetiben rímtelen, ám Kiš rímesben fordítja, és ezt a saját műfordítás-poétikai *credójától* való váratlan és radikális eltérést egy külön kis történeti-poétikai miniesszében próbálja igazolni, azt állítván – egyébként jogosan –, hogy a szerb költészetben a szatirikus hangnem majdnem kizárólag a rímes költészethez kötődik). Egyébként ennek a Petri-versnek Kiš még a címét is (nem kis mértékben) megváltoztatta, amit egyébként szinte soha nem csinált: a szerbhorvát cím ugyanis így hangzik: *Izjava nadležnog druga u vezi sa porastom cena*.

Danilo Kiš nemcsak az írásaiban, hanem a műfordításaiban is voltaképp, ahogy azt több helyen is bevallotta, az elolvasott lektűr „palimpszesztjén”, az évek során az olvasói tudatában felhalmozódott irodalmi szövegek „génjeivel” megnevesítve dolgozott saját anyagain, felhasználva ezeket a hatásokat, és gyakran sajátos irodalomtörténeti, hatástörténeti, fordítás-történeti hidakat teremtve, avagy polemikus viszonyt alakítva ki velük.¹³ Példa lehetne erre az *Elégia* című vers, amelyben Kiš a harmadik négysoros strófa első sorát, „Várak és fűszálak perzselődnek” (szerbül szó szerint ez valahogy így hangzana: „Prže se tvrđave i travke”), a következőképpen fordítja: „Tinjaju zidine i vlati trave”, ahol a „vlati trave” (fűszálak) szóösszetétel egyértelmű utalás Walt Whitman korszakalkotó verseskötetének a címére, a *Leaves of Grassra*, de nem annak akármelyik fordítására, hanem a Tin Ujević (akinek a munkásságát Kiš egyébként is rendkívül fontosnak tartotta) által megalkotott, maradandó, klasszikus értékű *Vlati travera*.

A Radnóti-kötetben is, mint ahogyan azt tette Ady- és József Attila-versfordításaiban, Kiš irigyelhető lexikális találékonyságáról ad tanúbizonyságot. Nála ez a találékonyság azonban nem a Stanislav Vinaver-féle sziporkázóan szellemes új szótalálmányokban mutatkozik meg, hanem a megfelelő szó „jól időzített”, az adott szövegkörnyezetbe, poétikai kontextusba a legjobb pillanatban és a legmegfelelőbb helyen való használatában. Ebben az értelemben a *Strmom stazom* című kötetben különösen két példára kellene ráirányítani a figyelmet, amelyekben az önmagáért való archaizációtól egyébként irtózó fordító olyan szavakat ás ki a gazdag szerb deseteracos epika mélyrétegeiből, melyeket a kortárs költők vagy rendkívül ritkán, vagy ha igen, akkor is nem megfelelő, mesterkélt archaizált retro-kontextusokban használnak, hiszen a deseterac-epika szelleme és a (poszt)modern poétikai állapotok között a szerb irodalomban áthidalhatatlan szakadék tátong. Ez a szakadék pedig értelemszerűen nemcsak a téma-, a forma-, a hangulatvilág szintjén mutatkozik meg, hanem mindekelőtt elsősorban a lexikális anyagban. Kiš fordításában azonban ezek a szavak egy olyan új stiláris minőséget kapnak, amelynek köszönhetően nem hatnak idegen nyelvi testként a Radnóti-versek szerbhorvát változatában. Az első példában a fordító nagyon ügyesen használja az epikai múltú *zlopogleđa* (a híres szerb, nem túl jókedvű hős, Srđa *Mrkogledá*hoz hason-

¹³ Maga Kiš a palimpszesztről a következőket írta: „Mint ahogy azt valaki már megmondta (Borges?), az író, amikor nekigyürkőzik az írásnak, nem üres papír elé ül, hanem abba a papírba már bele van ütve, mint valami láthatatlan, de sejtethető palimpszesztre, az egész irodalmi tapasztalat, az irodalom mint olyan tapasztalata és az író irodalmi tapasztalata elsősorban.” Danilo Kiš: *Skladiste*, 193.

lóan) az *És kegyetlen (I okrutan)* című heterostrofikus, heteroszillabikus és rímtelen (tehát formai szempontból látszólag nem túlságosan igényes) lánoki hangulatú vers utolsó versszakában:

Oly félelem nélküli így az életünk és egyszerű,
mint a papír, vagy a tej itt az asztalunkon
és kegyetlen is,
mint mellettünk a lassútekintetű kés.

Tako, život nam je bez straha i jednostavan,
ko hartija il' mleko tu na našem stolu,
i okrutan,
ko pored nas taj nož *zlopogleđa*.

(A fordításban tehát az utolsó sorban a tekintet lassúságáról – amely persze ugyancsak nem a jóindulat vagy a kiszámíthatóság jele – a tekintet egyértelmű rosszindulatúságára, gonoszságára, kegyetlenségére terelődik át a hangsúly, még hozzá egyetlen jól kiválasztott szó alakjában.)

Van azonban egy még tipikusabb példája ennek a lexikális találékony-ságnak, illetve Kiš egy fontos tézisének, miszerint „az ember nem nyelven ír [és nem is azon és azzal fordít – M. Č.], hanem egész lényével, mítoszával, hagyományával, tudatával és tudatalattijával, belső szerveivel, emlékezetével, mindazzal, ami az író kézmozdulata közben automatiz-mussá, véletlen metaforává, asszociációvá, irodalmi utalássá, idiotizmus-sá, tudatalatti vagy szándékos idézetté változik. Mert ő – és épp ez az, ami őt közép-európai íróvá teszi – a nyelvi és zenei dallamok borzasztó terhét hurcolja magával [...], olyan szavak és dallamok terhét, amelyeket az azt a nyelvet beszélőkön kívül az égvilágon senki sem ért, *reáliákat*, melye- ket más nyelveken hosszú lábjegyzetekben kell magyarázni, a nagyvilág számára ismeretlen utalásokat, háborúkat, eposzokat, epikai hősöket, történelmi és kulturológiai fogalmakat, török, német, magyar, arab eredetű szavakat, melyeknek nagyon is világos és precíz félhangjai vannak.”¹⁴ Ezt a példát Radnóti *Levél a hitveshez (Pismo ženi)* című versében találjuk, amikor a második strófa (nyolcas) két utolsó sorát, amely az eredetiben így hangzik: „valóság voltál, álom lettél újra, / kamaszkorom kútjába vissza- hullva” (szó szerint szerbül ez valahogy így hangzana: „stvarnost si bila /

¹⁴ Danilo Kiš: *Skladište*, 315–316. („Változatok közép-európai témákra – fragmen- tum”. A fordítás az enyém – M. Č.)

sada opet san si postala / u bunar moga puberteta ponovo si pala”), Kiš úgy fordítja, hogy itt „bevet” egy török eredetű régi szót az epikai szerb népnyelv szinte már elfelejtett teauruszából (az itt következő idézetben dőlt betűkkel jelölve), és a fordítást a következőképpen oldotta meg: „stvarnost si bila živa, opet si san postala, / u karatamni, duboki bunar sad si pala”. Ez nemcsak azért is tekinthető kiváló fordítói megoldásnak az archaizációtól, mint mondtuk, egyébként idegenkedő Danilo Kiš tollából, mert eltávolítást végez az olvasó elvárásaival szemben, hanem azért is, mert ez a szó, amelyet Kiš szeretett és egy helyen említ is¹⁵, a lehető legprecízebb módon jelöli meg a kamaszkor valóban sötét mélységeit: ha megfontoljuk, hogy ennek a szónak Kiš miféle (elsősorban sötét, negatív) konnotációt tulajdonított, akkor könnyen ki lehet következtetni, milyen effektust szándékozott a fordító elérni ennek a nem mindennapi jelzőnek a használatával. (Persze, azt sem szabad elfeledni, hogy ezt a verset Radnóti mindössze néhány hónappal halála előtt, a Heidenau nevű Žagubica melletti német koncentrációs táborban írta.)

A fordító tehát, mint ahogyan azt Georges Mounin francia nyelvész klasszikus értékű művében meghatározta¹⁶, elsősorban kiváló etnográfus kell hogy legyen, annak a nyelvi-népnemzeti csoportnak az etnográfusa, amelynek a nyelvről fordít, de ugyanúgy (és ez teszi feladatát ideális esetben szinte lehetetlenül nehézé) a saját anyanyelvének (illetve a célnyelvnek, amelyikre fordít) az etnográfiai hátterét is nagyon jól kell ismernie, hiszen a fordítás nemcsak nyelvközi, hanem interkulturális folyamat is.¹⁷ Jól kell

¹⁵ „[...] az idiómák, közmondások, népi szólások, találós kérdések, regék, szinonimák, amelyek közül választanod kell, mert a szinonima nem ugyanaz a szó, nem ugyanaz a hang, ugyanaz a szín, mert a »kara-tamna noć« [kara-sötét est] ezzel a hangzatos török szóval nem ugyanaz, mint a »crna noć«, vagy a »tamna noć«, hiszen ez a »kara« történelmi asszociációkat ébreszt, egyfajta etnográfiai, etnológiai, mondhatni nemzeti, nehéz, sűrű, pasztuózus sötétséget jelent, egy olyan sötétséget, amely kiáltásokkal, jajszókkal, lónyérítéssel, gyereksírással, anyák jajgatásával van tele, ez egy olyan sötétség, amely olyan fekete, mint a vér, mint a holló, mint a »két fekete holló« [dva vrana gavrana] a népi verses eposzból, és ahol ez az új szinonima, a »vran« jelző voltaképp ha nem is egy merőben új színt jelez, de jelzi a fekete egy új árnyalatát, egy olyan új szót jelent, amely néhány főnévvel párosul, »vran« például a lányok haja [vrana kosa devojačka], de ez megint csak nem fekete haj, hanem »fekete, mint a kátrány«, vagyis sötét, mint ahogyan az éj is lehet »tavna-tavna«, és akkor az már nem ugyanaz a török, véres éjszaka, tele jajszóval és rémülettel, hanem egy olyan éj, amikor leszáll a hold, amikor az orgonavirág illata elterül a levegőben, valami nyugodt... lírai éj.” Kiš, *uo.*, 316.

¹⁶ Georges Mounin: *La théorie de la traduction* című klasszikus értékű művéből szerb nyelvterületen csak részletek olvashatók a Ljubiša Rajić szerkesztésében megjelent *Teorija i poetika prevodjenja* című szöveggyűjteményben. L. *Teorija i poetika prevodjenja*. Prosveta, Beograd, 1982.

¹⁷ A nyelvköziség és az interkulturalitás kategóriáit itt persze nem hierarchikus viszonyban kell elképzelni.

tehát ismernie elsősorban a saját nyelvét, annak minden dimenzióját, annak minden történelmi rétegeről kell hogy legyenek legalább sejtései, éreznie kell e rétegeket saját nyelve történelmi fejlődésének palimpszesztjén, és képesnek kell lennie arra, hogy ennek a nyelvtörténeti palimpszesztnak egyes rétegeit modern kontextusban felhasználja, anélkül azonban, hogy az valami mesterkéltséggel archaizáló stilizációként hasson. Ez nyilvánvalóan csak néhány rendkívül tehetséges költő-műfordítónak sikerülhet. Annak a másik, talán még nehezebb követelménynek, amelyet Mounin az ideális fordítónak kijelöl, miszerint a műfordító kulturológiai tudása arról a nyelvről, amelyről fordít, szintén rendkívül nagy kell hogy legyen, ez esetben az egyik legszebb példájával a *szürkebarát* bor magyar reáliának a fordításánál találkozunk, amelyet Kiš úgy old meg, hogy „veselo [su] ispijali *franciškanac*”, ahol a *franciškanac*nak egészen egyértelműen az itálira (borra) vonatkozó jelentését emeli ki. Bebizonyítva ezzel még egyszer azt a tényt, hogy nemcsak a magyarok és a szerbek kiváló etnográfusa volt, hanem, hogy meg tudta találni a fontoskodó-tudóskodó etnográfia és a kreatív költői megoldások közötti optimális mértéket. Azzal ugyanis, hogy a *szürkebarátot* így fordította le, szükségtelen, fárasztó lábjegyzetelés nélkül, de nem is szerbesítve el az egész szituációt, sikerült neki megőriznie a szerb olvasóban a szükséges idegenségérzetet, az eltávolítást, de ugyanakkor mégis teljesen világosan tudtára adva, hogy itt egy specifikus hungarizmusról, egy bor nevére van szó, méghozzá egy olyan bor nevére, amely a magyarországi egyházi rendek történetéhez szorosan köthető. Vagy legalábbis ennek a megsejtését tette lehetővé ezzel a megoldással a figyelmesebb olvasónál.¹⁸

Ezzel az etnográfiai momentummal kapcsolatban ki kell még emelni azt a tényt, hogy Danilo Kiš teljes mértékben tisztában volt azoknak az alattomos csapdáknak a létezésével, amelyek minden, még a legjobb költő-műfordító munkáját is veszélyeztetik, különösen azokét, akik közép-európai költők verseit tolmácsolják: „És [a közép-európai író] jól tudja, hogy egyetlen fordítás, még a legeslegjobb sem fogja közvetíteni az eredeti szöveg összes jelentésrétegét, annak összes történelmi, irodalmi, nemzeti, vallási, etnográfiai, költői asszociációit [...]”¹⁹ Ennek a ténynek tudatában Kiš, bármennyire is jó magyar etnográfusnak nevezhette magát, mindig

¹⁸ Még radikálisabban járt el egyébként Kiš akkor, amikor Petőfi-fordításaiban a *pusztát* szerbül is meghagyta *pustának* (a várható *pustara* helyett, egyértelműsítve természetesen azt, hogy főnévről van szó). Ennek szinte egészen biztosan versmérteki és rimelési okai voltak, hiszen Petőfi híres sorát a következőképpen fordította:
E, sad je tek pusta ova pusta!

¹⁹ Danilo Kiš: *Skladiste*, 317.

megőrzött egyfajta távolságtartást, egyfajta erős kritikai hajlamot saját fordításait illetően, azok esendőségét hangoztatva, csupán az eredeti más nyelven való reinkarnációjának gyarló próbálkozását látva bennük. Ennek legjobb példái természetesen saját korábbi fordításainak az átdolgozásai: éppen a (már említett) *Levél a hitveshez (Pismo ženi)* című verset lehetne ebben a kontextusban megemlíteni. Ennek az első változatát Kiš nemcsak kicsiszolta, hanem szinte teljes mértékben átdolgozta.²⁰ Nemcsak kijavított néhány nyelvi és stiláris részletet, hanem alapjában véve újrarendelte a verset annak minden aspektusában, különösen fontos változásokat eszközölve a szóképlet és a rím terén, megváltoztatva, még hozzá nem is kis mértékben, a vers összes sorát. Ha szem előtt tartjuk, hogy Danilo Kiš ekkor mindössze huszonhat éves fiatalember volt, könnyen rájöhetünk, hogy az első és a második (átdolgozott-újrarendelt), megjelent változat között nem sok idő telhetett el, ami még nagyobb nyomatékot ad annak a feltételezésnek, hogy Kiš nagyon intenzíven, teljes odaadással dolgozott a versek fordításán. Íme egy részlet (a vers első strófája), amely jól bizonyítja az eddig elmondottakat (jobb oldalról a vers első, meg nem jelent, úgy-mond „munkaváltozata”, balról az átdolgozott, a *Strmom stazom* kötetben publikált változat):

A mélyben néma, hallgató világok,
 üvölt a csönd fülemben s felkiáltok,
 de nem felelhet senki rá a távol,
 a háborúba ájult Szerbiából
 s te messze vagy. Hangod befonja álmom, –
 s szivemben nappal újra megtalálom, –
 hát hallgatok, míg zsong körém felállván
 sok hűvös érintésü büszke páfrány.

U dubini slutim pustoš nemu, gluvu
 kriknem, jer tišina mi urla u uvu,
 ali odgovora na to nigde nije
 iz ratom omamljene, odsutne Srbije,
 a ti si daleko. Glas tvoj mi prepliće sanje
 a u srcu svom ga nađem opet, pred svitanje,
 pa ćutim, dok kraj mene šušte uspravljene vlati
 neke gorde, vlažna dodira paprati.

Dole, u dolini, svet se gluvim mukom uvija,
 tišina mi u ušima urla, pa kriknem i ja,
 al' krik moj ne može nikoga da prene
 iz Srbije daleke, ratom omamljene,
 a ti si daleko. Glas tvoj san mi štiti,
 sve do jutra ja ću u duši ga kriti, –
 pa ćutim, dok svuda naokolo vani
 šušte lako prsti i gordi paprani.

²⁰ Az első változat a Mirjana Miočinović által szerkesztett „Danilo Kiš: *Ostavština*” című CD-n található, az „Arhiva i komentari” című részben.

Ha az eredetitől való eltérésekről beszélünk, azok itt is, mint Danilo Kiš versfordításaiban általában, tudatosak és jól megfontoltak, kreatívak és költőiek, tehát nem a fordító anyagi hibáiból következnek. Az egyik legtipikusabb ilyen szisztematikus fordítói eltérés, amely egy egész Radnóti-versen végigvonul (drámai dialógus formájában), az egyik utolsó hosszabb Radnóti-vershez, amely ugyancsak a Žagubica feletti hegyekben fogant meg, a sok értelemben specifikus *Nyolcadik eclogához* köthető. Ennek a drámai dialógusnak a szereplői a Költő és egy ószövetségi Próféta (elkósi Náhúm). Magát a verset értelemszerűen többek között a költő jelenének allegóriájaként is lehet olvasni. Az eredeti szövegben nincs különösképpen kihangsúlyozva a nyelvjárási és stiláris különbség a Próféta beszéde és a Költő szava közt, bár a Próféta megszólalásaiban előfordul az igei formák archaizációja (a Károli-féle bibliai múlt-használata például), de ez viszonylag diszkrétén, néhány helyen van csak jelölve. Ellenben a fordításban Danilo Kiš éppen erre a nyelvi különbségre épít, a kétféle beszéd időbeli szembesítését igyekszik elérni azzal, hogy a Próféta nyelvét szisztematikusán és erősen archaizálja, sikeresen latba vetve a szerb nyelvújító és Ószövetség-fordító Đura Daničić nyelvét (a kelet-hercegovinai, ijekavizált nyelvjárást²¹). Ily módon nagyon erősen és tudatosan kihangsúlyozódik a kontraszt a Költő modern, majdhogynem köznapi nyelve és a Próféta lát-noki hangja közt, amely a messzi évezredek sötétségéből hallatszik át a költő lágeri vízióján keresztül. Kiš az archaizációs költői technika néhány régi, kipróbált trükkjét veti be, itt elsősorban az anastrophe-ra, vagyis a költői inverzióra (szórendcserére) lehet gondolni, de ez a tudatos bibliai (ószövetségi) archaizációs hajlam érezhető a vers szinte mindegyik nyelvi szintjén, elsősorban természetesen a szókészletben. Elég itt az első néhány mondatot idézni, amelyekkel ők ketten megkezdik fennkölt beszélgetésüket. Ily módon valóban némi betekintést lehet szerezni abba a láthatóan kihangsúlyozott nyelvi regiszterkülönbségbe, amely kettejük drámai dialógusát jellemzi, és ugyanakkor betekintést nyerhetünk Kiš kiváló nyelvi archaizációs képességeibe is:

²¹ Az ijekavica abban az időben a fiatal Kišnél még nagyon „friss” lehetett, hiszen gyerekkorában anyja meséit ebben a nyelvjárásban hallgatta, a középiskolát pedig Cetinjében végezte. Bár nyilvánvaló, hogy nála az ekavicára való (irodalmi) „átállítás” jóval korábban történt meg, mint pl. Ivo Andrićnál.

KÖLTŐ

Üdvözlégy, jól bírod e vad hegyi úton a járást
szép öregember, szárny emel-é, avagy üldöz az ellen?
Szárny emel, indulat úz s a szemedből lobban a villám,
üdvözlégy, agg férfit, látom már, hogy a régi
nagyharagú próféták egyike vagy, de melyik, mondd?

PRÓFÉTA

Hogy melyik-é? Náhum vagyok, Elkós városa szült és
zengtem a szót asszír Ninivé buja városa ellen,
zengtem az isteni szót, a harag teli zsákja valék én!

PESNIK

Pozdravljen budi, lepi starče, dobro podnosiš hod po ovim
divljim,
planinskim stazama, dižu li te krila, ili te dušmanin
goni?
Krila te dižu, uzbuđenje te goni i plamen ti iz oka
seva,
pozdravljen budi, starino časna, već vidim da si jedan
od onih drevnih, gnevnih proroka, al' koji, reci?

PROROK

Pitaš me koji? Ja sam Naum, Elkošanin,
dizao svoju sam riječ protiv bludnog asirskog grada
Ninive,
dizao sam božansko slovo, mijeh sam bio ispunjen gnjevom!

A fordító többi tudatos eltérése az eredetitől kevésbé szisztematikus jellegű, mint pl. az imént említett „biblikus” effektus felerősítése, és néhány elkülönülő lexikális megoldásra vonatkozhatnak. Így a *Gyerekkor* (*Detinjstvo*) című versnek a második sorában egy kitűnő kontextuális fordítói diszlokációval találkozunk, amely jól harmonizál a vers „indián” szellemével; a *fa* helyett *Kiš* a *klanac* (hágó) kifejezést használja, amely az adott kontextusban irodalmi asszociációk egész sorát indítja el. Az olyan indián tematikájú ifjúsági regényekre való (kissé kesernyés iróniával, a soha volt „hőskort” idéző, valamint a gyilkosságok botrányos voltát hangsúlyozó szinesztéziával: *egy megrémült levélen két vércsöpp csillogott*) reminiszcenciákról van szó,

amelyeket a lírai szubjektum néhány hónappal halála előtt, a táborban idéz vissza, az elveszett idill látszatát teremtve meg. A *klanac* (*hágó*) használata itt egyébként lehet, hogy nemcsak a rím végett (*klanac – Indijanac*), hanem a később, az utolsó sorban megjelenő, ugyancsak a vers „indián szellemét” idéző *rézbőrű alkony* fordítói visszaadhatatlanságának a kompenzációja is. A vers viszonylag rövid, monostrofikus, így érdemes egészében idézni (a „problematicus” helyet dőlt betűkkel jelöltem meg – M. Č.):

Már mozdulatlanul lapult az indián,
de izgalom szaladt még sziszegve *fönt a fán*,
s a szél forgatta még a puskaporszagot.
Egy megrémült levélen két vércsöpp csillogott,
s a törzsön szédelegve tornázott egy bogár.
Rézbőrű volt az alkony. És hősi a halál.

Već je nepokretno ležao Indijanac,
al' je uzbuđenje potresalo *klanac*
i vetar poče miris baruta da mrvi.
Na jednom zgroženom listu dve kapljice krvi,
a s panja jedna buba gledaše u vrt.
Suton je bio bakren. A junačka smrt.

Kiś talán legnagyobb eltérése az eredeti formától az *Eröltetett menet* (*Usiljeni marš*) című költeményben található, ahol az eredetiben klasszikus niebelungizált verssorokat látunk, világos (grafikailag is jelölt) elválasztással két egyforma félsorra – hetes szótagolással. Kiś úgy döntött, hogy a fordításban lemond ennek a versformának a hű átmentéséről, és összevonta az elfelezett sorokat, ügyelve azonban arra, hogy megtartsa a tizennégy szótagú sorokat a fordításban (csak néhány helyen volt kénytelen kissé meghosszabbítani őket), és arra is vigyázott, hogy a cezúra (amely a szerb metrikában nagyobb jelentőséggel bír, mint a magyarban, ám ebben a versben értelemszerűen rendkívül fontos), mindig a hetedik szótag után legyen. Kiś, úgy látszik, rájött arra, hogy a niebelungizált, felezett sorokhoz való vak ragaszkodás itt a fordítás rovására menne, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a vers rímképlete rendkívül tömör, nehezen visszaadható: *aabbccdd...*

Mindezek az eltérések, bármennyire nagyoknak és néha a normatív fordításpóétika szempontjából „megengedhetetlenek” tűnhetnek, minőségileg nem károsítják a szerb anyanyelvű olvasó eme részleges, de paradox módon mégis reprezentatívra sikerült – talán éppen a kiśi „megformálás kegyének” köszönhetően – betekintését Radnóti lírájába.

Ami azonban magát Danilo Kišt mint műfordítót még erősen jellemezte, az az általa fordított szerzőkről való kiváló esszészerű tanulmányok, avagy kisebb jegyzetek, ún. „mini-esszék” (Mirjana Miočinović) elég tekintélyes száma. Radnótiról viszont – vajon azért-e, mert fiatalkorában fordította, és az előszót Aleksandar Tišmára bízta, és később már nem foglalkozott behatóbban a mártírhálált halt költő lírájával, vagy valami más okból kifolyólag – elég szerény számú elszórt mondata látott csak napvilágot. Mi több, egészen 1967-ig kellett várni Kiš egyetlen olyan szövegére, amelyben néhány sort Radnóti költészetének is szentelt. Természetesen Danilo Kiš legfontosabb és legátfogóbb magyar irodalommal kapcsolatos írásáról van szó, a *Novija mađarska lirika* című antológia előszaváról.²² A Radnótiról szóló néhány mondatnyi karcolatszerű váz összehasonlíthatatlanul szerényebb képet fest erről a költőről, mint pl. Kiš Ady-írásai, vagy a Petri költészetének szentelt mini-esszé. Kiš itt csak megismétli azt, amit Radnótiról és délszláv költői és sorsrokonáról, Ivan Goran Kovačićról Tišma már megállapított. Mégis, Kiš már a Radnótiról szóló szövegrész első mondatában említ egy fontos vonatkozást, amit még Tišma sem hozott fel. Azt mondja ugyanis e helyen Radnóti eddigi egyetlen igazán releváns szerb fordítója, hogy „Radnóti Miklós, József Attilához hasonlóan, a fasiszta korszakban erősen veszélyeztetett humanizmusról énekel, és klasszikus formájú sorain keresztül valami rejtett rémület sugárzik át, a zsidók örök rémülete, amelyről Tuvim is énekelt”. Ebben a kijelentésben különösen fontosnak tartom a „zsidók örök rémülete”-nek említését, hiszen ekkor már (1967–1970) Danilo Kiš nagyban készül a *Fővenyóra* megírására, amelyben az Auschwitzban eltűnt apja után „nyomoz”. A dokumentáris anyag feltárása közben kiderítette, hogy apját a kovini elmeegógyintézetben nem szkizofrénia, hanem egy specifikus mentális állapot, a „közép-európai zsidó félelemneurózis” miatt kezelték. És ha ebben a látnoki, múltat és jövőt egybeolvasztó, létállapotú neurózis prózapoétikai szimbólummá emelésében Radnóti Miklós lírájának mélyértelmezése és mélységes átérzése – márpedig minden igazi műfordítás az – Danilo Kišnek valamelyest segített, akkor ez jelen tanulmányunknak még egy új dimenziót is ad. Ez azonban csak egy hevenyészett ötlet az esetleges további kutatások egyik lehetséges irányát illetően.

²² *Novija mađarska lirika*. Izbor i prevod Danilo Kiš, Ivan Ivanji i Ivan V. Lalić. Predgovor Danilo Kiš. Nolit, Beograd, 1970. Ennek a szövegnek első – szinte teljes mértékben a későbbivel identikus – változata azonban már 1967-ben, a *Delo* folyóirat 5. sz. füzetében megjelent, 613–624. Az itt következő idézetek innen valók.

A másság-mozzanatok mentén elmozduló Pavić-olvasás

Milorad Pavić és a magyar irodalmi diskurzus

A vajdasági magyar irodalmi életben és annak közvetítésével az egyetemes magyar irodalmi közegben Milorad Pavić irodalomtörténészként tűnik fel először. A Magyar Nyelv Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete 1978. június 6-án Újvidéken Vitkovics Mihály szerb–magyar költő és meseíró születése kétszázadik évfordulója alkalmából konferenciát tartott¹, melyen Milorad Pavić is részt vett. A tanácskozás anyaga nyomtatott változatban a *Hungarológiai Közleményekben* található meg – itt olvasható Pavić *A szapphói versek Vitkovicsnál*² című dolgozata is, mely a szerb és a magyar nyelven írott szapphói strófák különbözőségével foglalkozik.

A *Kazár szótár* előtti és utáni Milorad Pavić megkülönböztethetőségéről, a pavići én többrétegűségéről, a szubjektum elmozdulásáról ír Milivoj Nenin a *Stari lisac*³ című emlékező/emlékidéző szövegében. Utal a mássá válás mozzanataira, és gondolatmenete bevezet egy másik problémakört is, melyet annak megértése idéz elő, hogy létezhet-e egy időben Pavić, a nagy író és Pavić, a nagy irodalomtörténész. Nem egymást kizáró fogalmak ezek, létezett is a pavići dualitás, azonban Nenin szerint Milorad Pavić lemondott az irodalomtörténészi énjéről⁴, s a magától-elkülönbözés alakzata egy a közönség ízléséhez alkalmazkodó íróat konstruált – ez a másság-

¹ A tudományos tanácskozásról a Híd folyóirat 1978. évi 7–8. számának Krónika rovata is beszámol. *Híd*, 1978. 7–8. 961.

² Milorad Pavić: A szapphói versek Vitkovicsnál. = *Hungarológiai Közlemények*, 1978. 36–37. 175–178.

³ Nenin, Milivoj: *Stari lisac*. Prišećanje i preštampanja: priče p/o Paviću. – Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2006. 73–74.

⁴ Nenin, Milivoj, i. m. 75.

élmény viszont a *Kazár szótár* előtti Pavićot tisztelő/kedvelő befogadóban válthat ki idegenségérzetet.

Magyar nyelvterületen nem érzékelhető élesen a Milorad Pavić nomenhez kötődő, Nenin által említett ambivalens viszonyulás. Ennek egyik oka, hogy nincs jelen egyszerre íróként és irodalomtörténészként, illetve nagyon keskeny átfedési sáv mutatható ki a két tevékenység között, annak ellenére, hogy Losoncz Alpár *Jugoszláviai szemle*⁵ című, a *Jelenkor*-ban publikált szövegében hangsúlyozza, hogy az író és az irodalomtörténész dualitása nem szétválasztható/egymástól el nem választható kategóriák: „A *Kazár szótár* írójának irodalmi reflexivitását ugyanis akkor érthetjük meg helytálló módon, ha szemügyre vesszük a szerb irodalmi hagyományhoz való viszonyát.”⁶ A tanulmányíró állítása igazolására Zdislac Gvozdennek a bécsi *Die Presse*-ben megjelent cikkére hivatkozik, mely a szerb kultúrában a lexikográfiai jelentőségükön túl szépirodalmi funkcióval is bíró szótárakat említ, Vuk Karadžić szerb–német szótárára is utal, mely akár a *Kazár szótár* prototípusának is tekinthető.

Pavić irodalmi tevékenysége a kezdetektől komparatív beállítottságú, s már pályája elején nehezményezte, hogy a kortárs irodalomtörténet csupán elemez – ezért a szerb irodalomtörténetben eredetinek minősülő szempontok szerinti korszakolást hozott létre: „az írókat és műveiket a stílus mozzanatai alapján s nem a szokásos kritériumok révén periodizálta, amelyek a felvilágosodás vélt vagy valódi szempontjaira, vagy esetleg más eszmekör ideologikus posztulátumaira támaszkodtak.”⁷ Losoncz Alpár meglátása szerint az irodalomtörténész Pavić gondolkodásának erényei *A szerb irodalom születése* című műben jutnak leginkább kifejezésre, amely interdiszciplináris alkotásnak tekinthető. Milorad Pavić irodalomtörténeti tevékenységének jelentőségét összegezve megállapítja, hogy számára a szerb irodalomtörténetben a diszkontinuitás ismeretlen fogalom: „áttörte azokat a gátakat, amelyek korlátozták a szerb irodalomtörténeti gondolkodást a vidékiesség meghaladásában, és amelyek az európai irodalmi és kulturális hagyománnyal szembeni bezárkózást eredményezték.”⁸

De mint utaltam rá, a magyar irodalmi kultúrának nem képezi szerves részét Pavić irodalomtörténeti gondolkodása – az említett tudományos

⁵ Losoncz Alpár: Jugoszláviai szemle. = *Jelenkor*, 1990. 2. 175–179.

⁶ Losoncz Alpár, i. m. 175.

⁷ És e sajátos korszakolás érvényesül *A szerb barokk, klasszicizmus és a romantika története* című irodalomtörténeti munkájában is. Losoncz Alpár, i. m. 176.

⁸ Uo.

tanácskozást leszámítva csak nyomokban⁹ lelhető fel arra történő utalás, így a pavići szubjektum magától való elkülönülésének mozzanatai sem észlelhetők a magyar nyelvterület befogadói számára, pontosabban az nem az író és irodalomtörténész dualitása mentén ragadható meg – inkább a szubjektum gondolkodásmódjában bekövetkező módosulások, szemléleti változások eredménye, hogy az idegenségérzet domináns fogalomként működik Pavićyal kapcsolatban.

A vajdasági fordításkultúrában a *Híd* folyóirat hasábjain jelenik meg először Pavić, a szépíró – az 1980. évi márciusi szám két elbeszélését, a *Különböző színű szemek*¹⁰ és *Angyal Endre szobája*¹¹ címűeket közli. Nem tudni, miért éppen erre a két elbeszélésre esett a fordító/szerkesztő választása¹², de mindenképp érdekes momentumnak tekinthető, hogy a szépíró Pavić magyar nyelven egy olyan szöveggel debütál, melynek énelbeszélője irodalomtörténész, és a másik szereplő, dr. Angyal Endre is a 17. és 18. századi irodalom Magyarországon, Pécsen élő szakértője. Nem annyira az esetleges önéletrajzi mozzanatok fikcionálásának tettenérése/tettenérhetősége miatt említendő e szöveg a Pavić-szövegek magyar recepciója kapcsán, hanem mert a két irodalom/kultúra átfedései a tematika szintjén textualizálódnak.

A fordításokat a lapban közvetlenül követi Sava Babić *Elbeszélések, amelynek a szabályai csak sejtethők*¹³ című, a szépírót a magyar olvasóközönségnek bemutató tanulmánya, mely az irodalomtörténészként, esszéíróként, lírai és

⁹ Fried István tanulmányaiban hivatkozik Pavić irodalomtörténeti munkásságára. Fried István: A kelet-közép-európai regény kialakulásához. = *OSzK. Évkönyv 1980.* – Budapest, 1982. (1983) 517–538. Bagi Ibolya *Megjegyzések egy szöszedethez* című tanulmánya is utal az irodalomtörténeti és szépírói én kettőssége közötti összefüggésekre: „Pavić irodalomtörténete tévedéseivel, pontatlanságaival, szubjektív megítélésével ugyanazon opusz része, mint burjánzó fantáziájának termékei, a fikció menlevelével hitelesített »irodalmi művek«.” 137. Bagi Ibolya: *Megjegyzések egy szöszedethez.* Milorad Pavić: *Kazár szótár.* = *A modern regény Kelet-Közép-Európában.* – Szeged: A József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszéke és a Gradus ad Parnassum kiadása, 1994. 137–142.

¹⁰ Milorad Pavić: *Különböző színű szemek.* (Fehér Teréz ford.). = *Híd*, 1980. 3. 294–299.

¹¹ Milorad Pavić: *Angyal Endre szobája.* (Fehér Teréz ford.). = *Híd*, 1980. 3. 299–311.

¹² A két elbeszélés eredeti nyelvű megjelenését mintegy hat év választja el egymástól: 1973-ban a *Gvozdena zavesa* című kötetben jelent meg a *Raznobojne oči* (*Különböző színű szemek*), míg a *Soba Andrije Anđala* (*Angyal Endre szobája*) című 1979-ben, a *Ruski hrt* (*Orosz agár*) kötetben.

¹³ Sava Babić: *Elbeszélések, amelynek a szabályai csak sejtethők* (Hornyik György ford.). = *Híd*, 1980. 3. 305–311.

prózai szerzőként, műfordítóként egyaránt eredményes szerzőt az elmúlt világok kritikus vizsgálójának és új világok teremtőjének nevezi, és kiemeli, hogy ez a pluralitás Pavić esetében nem minősül zavaró tényezőnek, hanem egymást kiegészítő, kölcsönösen segítő tevékenységek.

A magyar olvasó Pavićtyal harmadik prózakötete¹⁴ megjelenése után kerülhetett kapcsolatba, tehát már egy jól kirajzolódott elbeszélői világgal találkozhatott, egy olyan szövegvilággal, mely a befogadót is bevonja az alkotásfolyamatba, rájátszik az olvasó megismerési szenvedélyére, mely a világkép leegyszerűsítésének veszélyeit hordozza magában – de az egyszerűsítés ellenére is sokoldalú marad ez a világ, mivel mindaz, ami eltűnt, a fantasztikum területére tevődött át.¹⁵ A Pavić-művek jellegzetes szövegszervező elveként emeli ki Babić az álom motívumát. A tanulmányíró Pavić elbeszéléseit az írói eljárás elemzésére alkalmas szövegeknek tartja, majd a *Dopis časopisu koji objavljuje snove*¹⁶ (*Levél az álmokat közlő folyóirathoz*) című novellát elemzi röviden, ugyanis a pavići elbeszélés minden sajátosságát felfedezhetőnek véli a szövegben.

Sava Babić az Angyal Endre nevű Pavić-hős körüli bizonytalanságokról is szól, utal arra, hogy az *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma (A klasszicizmus és preromantika szerb irodalmának története)* című irodalomtörténeti mű utószavának lábjegyzetében a szerző ismerteti előző könyvének, az *Istorija srpske književnosti baroknog doba (A barokk kori szerb irodalom története)* címűnek a visszhangját, többek között magyarországi ismertetőjéről, Angyal Endre irodalomtörténészről is szól. Babić szerint ez a paratextuális jelzés azt az interpretációs lehetőséget is magában hordozhatja, hogy Pavić fedezetet próbál biztosítani egy fiktív személyiséghez. Valójában nincs szó ilyen bonyolult játékról, természetesen nem az irodalomtörténeti munkásságába sző bele fiktív alakokat hitelesítő szándékkal, hanem mint az a lexikonok adataiból kiolvasható, valós személyeket/neveket emel be a szépirodalmi művekbe, de olyan elbeszélői stratégiákat működtetve, melyek mentesítik a hitelesség, a ténytyszerűség kényszerítő ereje alól.¹⁷ Pavić észrevétlenül használja fel a jelenkori doku-

¹⁴ A lírikus Pavić teljesen ismeretlen maradt, és máig ismeretlen a magyar irodalomban – egyetlen versfordítás vagy a szerb kiadásra vonatkozó reflexió nyomára sem akadtam.

¹⁵ Sava Babić, i. m. 306.

¹⁶ A novella magyar fordításban nem jelent meg.

¹⁷ Nem ez az egyetlen Pavić-novella, melynek hősei irodalomtörténészek, illetve Pavić, az irodalomtörténész tűnik fel novellahősként, de a vajdasági magyar fordításkultúrában találkozhatunk Milorad Pavićtyal mint Tišma-hőssel is. Aleksandar Tišma: Két író megy vendégségbe (Beszédes István ford.). = *Üzenet*, 2000. 1–3. 58–62.

mentumpróza vívmányait, ugyanis a fantasztikus elemek elhomályosítják a dokumentáris jegyeket, gyakran éppen az adatok eredményezik a fantasztikum felé való elmozdulást.¹⁸

Babić tanulmányában kiemeli Pavić kultúrához, alkotótevékenységhez és könyvhöz való vonzódását, a kulturális múlt és az irodalomtörténeti kutatások eredményeinek szépirodalomba való integrálása kapcsán a borgesi vonalhoz sorolja, de a keleti „égtáj”-hoz való kötődése mindenképp megkülönböztető tényezőnek, másságot magában hordozó értéknek minősül.

Pavić harmadik prózakötete, az *Orosz agár (Ruski brt)* kapcsán Babić megállapítja, hogy az elbeszélésgyűjtemény a két előbbi folytatása, mely nem hoz semmi újat, s noha Pavićot „megsokszorozódott arculatú” alkotónak tartja, kinek minden elbeszélése egy kis kerek világ, de mivel csak az eljárások változnak, az elhasználódás veszélye fenyegeti művészetét. Babić elképzelhetetlennek tartja, hogy a kisebb egészekre töredező, s az egyik egészből a másikba áttevődő prózatechnika módszereit alkalmazva Pavić regényt ír(hat)na, annak ellenére, hogy irodalomtörténeti munkáinak komponáltsága, irodalomtörténeti esszéi sejtetni engedik a regényíró alakját is, „aki kezében tartja a szálakat, és alkotói víziójával feléleszti a letűnt korszakokat”.¹⁹

Az 1980-as szépírói színrelépés után a *Híd* folyóirat odafigyel Pavićra, az 1982. januári számban megjelenik a *Vadászaton*²⁰ (*Lov*) című elbeszélése Borbély János fordításában, mely később apró, csupán néhány szóra kiterjedő változtatásokkal bekerült a fordító sokéves munkásságából válogató *Aranyhegyek birodalma*²¹ című műfordításkötetbe. A könyv jegyzetapparátusa az 1982-es *Duše se kupuju poslednji put* kötetet jelöli meg a szöveg eredeti származáshelyeként, viszont a folyóirat-publikáció egy korábbi, a könyv megjelenése előtti forrás ismeretét sejteti. A vajdasági multietnikus közegre jellemző (volt), hogy valamely másik nyelven megjelent érdekes/értékes irodalmi műveket nagyon rövid reakcióidővel ültették át magyar nyelvre.

Gyakori jelenség a vajdasági magyar folyóirat-kultúrában, s a Pavić-recepció esetében sem példátlan, hogy az eredeti nyelvű alkotásra reflektál egy-egy kritika. A *Híd*-ban Bori Imre a *Nove beogradske priče (Új belgrádi*

¹⁸ Sava Babić, i. m. 308–309.

¹⁹ Sava Babić, i. m. 311.

²⁰ Milorad Pavić: *Vadászaton*. (Borbély János ford.). = *Híd*, 1982. 1. 25–41.

²¹ Milorad Pavić: *Vadászaton*. = Borbély János: *Aranyhegyek birodalma*. Válogatott műfordítások a mai jugoszláv prózából. – Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1985. 111–123.

történetek) című 1981-ben a Prosveta kiadónál megjelent kötetet ismerteti²², külön hangsúlyt fektetve a mű általa legértékesebb darabjának tekintett *Kis éji regény* című kisregényre. Bori Imre kiemeli a mű arányainak mestერი alakítását, hiszen annak ellenére, hogy nem szimmetrikus a kisregény, olyan belső harmónia jellemzi, melynek titkát a mai írók feledni látszanak. Hangsúlyozza a több olvasat, az interpretációs sokféleség lehetőségét. A mű karakteréről beszélve pedig „keleti” regénynek nevezi: „A szöveg patináját a bölcs mondások adják, amelyek keleti módon rejtelmesek és talányosak. De bizonyos nyelvi fordulatok is ilyen szellemben formálódtak.”²³

Hogy a szerb és magyar irodalmi életet a Pavić-opus kapcsán is kölcsönösség jellemzi, arra utal, hogy Bori Imre recenziója szerbhórvát nyelven is elhangzott a *Nove beogradske priče* újvidéki könyvbemutatóján.²⁴ Nem kizárólag a magyar recepció koncentrált a Pavić-szövegekre, de igény mutatkozott a szerb nyelvű befogadásban is a kulturális alteritásból adódó, más szempontú kritikai viszonyulás megismerésére. Az *Új belgrádi történetek* esetében hiába beszélhetünk a szerb kultúrához is visszacsatolódo recepció előzményéről, a kötettről való beszéd nem segítette elő a magyar nyelvű fordítás elkészülését.

Az 1984-ben a belgrádi Prosveta kiadónál megjelent *Kazár szótár* (*Hazarski rečnik*) című Pavić-regényből²⁵ még abban az évben részleteket közöl a *Híd* Brasnyó István fordításában, és a részletek közlésének folytatását ígéri, ami nem is marad el. Az 1985. januári számban²⁶ jelennek meg az újabb részletek az akkor már NIN-díjjal kitüntetett regényből, a fordító jegyzetével²⁷ kiegészülve. A *Kazár szótár* sikeréig a *Híd* volt az egyedüli magyar nyelvű, Pavić műveire odafigyelő folyóirat, 1985 áprilisában azonban már az *Üzenet*²⁸ is közöl részletet az 1984. év legjobb regényévé minősített műből. Nem csak a Pavićot közlő, Pavićtyra odafigyelő publikációs fórumok száma kezd bővülni, de az újabb fordítói nevek előfordulása is a művei iránti érdeklődés fokozódásáról tanúskodik: Fehér Teréz, Borbély János és Brasnyó István után Bognár Antallal²⁹ bővül a Pavić-szövegeket magyar nyelvre átültető fordítók névsora.

²² Bori Imre: Kis éji regény (Milorad Pavić: Kis éji regény). = *Híd*, 1982. 5. 682–685.

²³ Bori Imre, i. m. 684.

²⁴ Az újvidéki Városi Könyvtárban 1982. március 24-én.

²⁵ Milorad Pavić: *Kazár szótár* (Részletek). Vörös könyv. (Keresztény források a kazár kérdéstről. A sebes és a lassú tükör. Petkutin és Kalina története). = *Híd*, 1984. 9. 1133–1145.

²⁶ Milorad Pavić: *Kazár szótár* (Újabb részletek). = *Híd*, 1985. 1. 35–56.

²⁷ Brasnyó István: A fordító jegyzete. (A vacok). = *Híd*, 1985. 1. 56–60.

²⁸ Milorad Pavić: *Kazár szótár*. = *Üzenet*, 1985. 4. 274–277.

²⁹ Milorad Pavić: Miloš Crnjanski halála. (Novella). = *Híd*, 1986. 10. 1182–1185.

Az a tény, hogy a *Kazár szótár*ból több alkalommal is közöltek részleteket egyazon fordító tollából, arra engedett következtetni, hogy hamarosan sor kerül a magyar nyelvű kiadásra is – és 1987-ben az újvidéki Forum kiadónál napvilágot is látott a *Százezer szavas lexikonregény* magyarul.³⁰ A könyv kritikai befogadása sem késlekedett, 1987 októberében a *Híd* külön reflexív blokkban foglalkozik a szótárregényekkel: Pavić regényével és Temesi Ferenc *Por I–II.* című szótárregényével. Thomka Beáta³¹ a nyolcvanas évek regényeit vizsgálva egy különös vonulat kibontakozásáról ír, melyben a posztmodern prózaszemlélet és érzékenység párbeszédet kezdeményezett a manierista hagyománnyal, majd számba veszi a kapcsolatfelvétel jelenségcsoportjait. Borgesről mint az újmanierizmus képviselőjéről ír, ki „szokatlan módon vetítette egymásra az empiria és a képzelet, a dokumentum és a fikció, a történet és a leírás, az értekező megnyilatkozás felületeit. Prózamodelljében a művelődéstörténeti utalásokból sokrétű motívum- és jelképvilág bontakozik ki: hivatkozásai fikciósakká lesznek, elbeszélései idézetek, parafrázisok gyűjteményei, melyeket a metaforikus szerkesztés következtében példázatokként vagy esszéprózaaként olvasunk”.³² Úgy véli, Pavić a *Kazár szótár* írása során az ecói, a poe-i és a borgesi narratív modellt egyaránt szem előtt tartotta: Eco manierizmusa/posztmodernizmusa a példák következetes, leplezetlen vállalásával összhangban kiterjed a különféle műalkotásszintekre: a cselekményalakítás a poe-i bűnügyi sztorira utal, a tények hitelességének szakszerű alátámasztása borgesi megoldás.³³

Thomka tanulmányában foglalkozik a regényanyag elrendezésének jelképes jelentéskiterjedéseivel, ami azonban nem érinti magát a külső formát, a szótárszerkezetet. Utal arra, hogy az 1970 óta több német kiadást megért csehszlovák író lexikonregénye és Pavić *Kazár szótár*ának 1984-es megjelenése után több európai országban megjelent a lexikon mint regényforma. (Magyarországon Temesi Ferenc *Por* című „szótár formájú regénye”, Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* [1983] és Esterházy Péter *Kis Magyar pornográfia* [1984] című műve ugyan nem szótárformájú, de címükben és felépítésükben felismerhetők hasonló törekvések.)

A tanulmányíró a szótárszerű elrendezést külső keretnek tekinti csupán, melyen belül különféle poétikai elvek dominálhatnak, fontosabbnak tartja a belső formát meghatározó összefüggések megvilágítását. Alapve-

³⁰ Milorad Pavić: *Kazár szótár. Százezer szavas lexikonregény.* – Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1987.

³¹ Thomka Beáta: A regény mint értelmezéstörténet és a fikció ábécérendje. = *Híd*, 1987. 10. 1315–1322.

³² Thomka Beáta, i. m. 1316.

³³ Uo.

tő különbségként nevezi meg a grafikai jelek használatát, melyek a lexikon nélkülözhetetlen tartozékai, a regény viszont nem használ hasonló jeleket a történetben való előre- és visszautalások jelölésére. Borges és Eco mint Pavić prózájának szövegkörnyezete jelenik meg a Thomka-szövegben, de hangsúlyozva, hogy Ecoéval ellentétben a *Kazár szótár* archaikus-mitikus, történelmi és vallástörténeti idézetanyaga nem a nyugati kereszténység hagyományából táplálkozik, hanem a keleti kereszténység, valamint a kis-ázsiai bizánci, héber és arab tradícióból. A *Kazár szótár* ismeretanyagának eredetét taglalva a szöveg utal Pavić filológusi és irodalomtörténeti munkásságára is.

A mű a kisműfajok breviáriumaként is olvasható, hiszen egy-egy szócikkhez betétként járul a parabola, a monda, a legenda, a mondás, az allegória, és a regénynek ez a jellemzője teremt kapcsolatot a *Kazár szótár* és az új magyar próza sikerkönyvei között, hiszen Esterházy és Temesi idézett művei is a miniatűrök s a regényforma enjambement-jának eredményeként tekinthetők. Thomka Beáta konklúziója szerint „a Kazár szótár és a Por más-más irányból indultak és más-más irányba távoznak”, s úgy véli, ez a tapasztalati anyaghoz és a fikcióhoz, valamint a kettő kapcsolatához való elbeszélői viszonyulás eltéréseivel magyarázható.³⁴

A kritikai blokk második szövege Csányi Erzsébetnek³⁵ a „kazár” kérdéssel foglalkozó írása, mely Milorad Pavić munkásságát övező „kritikaözön”-t veszi számba, pontosabban a fantasztikus irodalom kérdését taglalókat. A legradikálisabb és egyben legelmélyültebb eszme-futtatásnak Jovica Acínét ítéli meg, aki kérdésessé tette a valóság fogalmát és az irodalom eddigi meghatározását. A tanulmány Dobrivoje Stanojevićet mint a tradicionális irodalmi paradigma tagadóját idézi, szerinte ugyanis a *Kazár szótár* „legszélsőbb pontjával előrejelzi az antinarráció, az antihős, az elbeszélést megsemmisítő elbeszélés nélküli elbeszélés, az elbeszélés modelljeinek széles mezejét”.³⁶ Stanojević elemzése kapcsán a valóság–fikció, normalitás–abnormalitás elegyítésének effektusát is kiemeli a szöveg. Szól Srba Ignjatovićról, ki a régi fantasztikus irodalom és Pavić művei közötti ellentmondásosságra mutatott rá, Ranko Sladojević Pavić kapcsán pedig az abszolút, majdnem szürrealista kitalálást hangsúlyozza. A fantasztikum mibenlétével foglalkozó elemzések közül Csányi Erzsébet szövege Miodrag Jauković megállapítására is felhívja a figyelmet, miszerint Pavić fantasztikuma „a Kazár szótárt alkotó mondatokon belül van, és kevésbé rajtuk kívül, a műegész szintjén”.³⁷

³⁴ Thomka Beáta, i. m. 1322.

³⁵ Csányi Erzsébet: A „Kazár” kérdéstről. = *Híd*, 1987. 10. 1322–1325.

³⁶ Csányi Erzsébet, i. m. 1323.

³⁷ Uo.

Harkai Vass Éva *Parlód mítosza*³⁸ című, Temesi Ferenc *Por* című lexikonregényéről írt kritikájában kapcsolatot teremt a *Por*, Pavić *Kazár szótára* és Bogdan Bogdanović *Gradoslovar (Városábécé)* című műépítészeti esszékötete (1982) között, hiszen mind a három szerző nagy jelentőséget tulajdonít annak a körülménynek, hogy alkotása a címszavaknak köszönhetően többféleképp olvasható, sőt végigolvasásuk sem kötelező.

A szótárregényekkel foglalkozó blokk következő szövege Papp György *Kazár szótárról* írt fordításkritikája³⁹, mely szintén összefüggésbe hozza a Pavić-művet Temesi *Por* című regényével, mivel mind a kettőt címszavak bonyolult utalásrendszere szövi át, és mert a kultúrára, írói alapállásra jellemző konnotációt hordoznak magukban.

A *Kazár szótár* alcíme kapcsán megjegyzi, hogy a százezer szó, talán a szerző ködösítő manővereinek egyike, a fordító feladatát mérlegelve pedig azt írja, hogy Brasnyó Istvánnak a „százezres” tömegből kellett megteremtenie az eredeti világ mását, „amely az olvasó számára a befogadás első fázisában fantasztikus, öntörvényű, mítoszok, minisztériumok kozmoszméretű bolthajtásainak labirintusa, de neki, a fordítónak értenie kell a szócikkekre és ún. könyvekre (vörös, zöld, sárga könyv) atomizálódott regény »működési elvét«, hatásmechanizmusát, arabeszkeinek vonalvezetését, az epizódok ozmózissal egymásba szívódásának fizikai törvényeit”.⁴⁰

Papp György szerint a mű szerteágazó rétegződései, a vörös, zöld és a sárga könyv címszavainak azonossága, hasonlósága, amelyeket a szempontváltás, a fiktív alaptörténetek más-más mozzanatainak elmondása variál és ellenpontoz is, értelmezhetők egymás fordításkritikáiként. Az álombuborékok szétfosló és újraképződő boltozataira asszociálva egy művészi vízió, művészeti látásmód megképződéséről beszél, s úgy véli, mindez „a nyelvi-művészi metamorfózis, a műfordítás folyamatát nem mindig és nem egyformán érinti. Meghökkenítő paradoxonok [...], buja metaforafürtök, nietzschei filozófiai tételek áramlanak át a magyar nyelv, szöveg közegébe minden ellenállás nélkül, majd pedig ugyanez a közeg a legváratlanabb pillanatokban egyszerre felizzik, ellenáll a szinte tudományos igénnyel dokumentáló, majd ezt fonákjára fordító, a biblia, a korán, a talmud motívumait a mesékkel, misztériumokkal összeötöző, verbális játékokba, iróniába merülő poétika és nyelvezet impulzusainak”.⁴¹ Mint a

³⁸ Harkai Vass Éva: *Parlód mítosza*. Temesi Ferenc: *Por* I–II. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986–87. = *Híd*, 1987. 10. 1330–1333.

³⁹ Papp György: *A Kazár szótár százezer magyar szaváról*. = *Híd*, 1987. 10. 1325–1330.

⁴⁰ Papp György, i. m. 1325–1326.

⁴¹ Papp György, i. m. 1327.

tanulmányíró rámutat, ezek a „nehézségek” nem zavaróak az első olvasás során, nem befolyásolják az „élvezeti” célzatú befogadást, s csak az elmélyültebb figyelem nyomán feslenek ki a fordítói eredmények és apró kudarok. A küzdelem nyomait véli felfedezni a régészeti leletként felbukkanó, majd Isajlo Suknak álmában a szájába kerülő „kulcs ezüst vagy arany háromágú iperpera fogantyúval”. A cserépedények fajtája is tűnődésre adott okot a fordítónak, és a kritikaíró sajnálatos, egyszerűsítő megoldásnak véli, hogy mindegyikből csupor lett, s a szerb hiedelemvilág szellemarzenálja (mora, tmorina, vukodlaka, vampir stb.) kapcsán is elmarasztalja a fordító találékonyságát.

A bizánci, pravoszláv hagyománykör fogalmaival való vívódás nyomaira, sőt a nevek esetében rejtélyes formákra is rámutat Papp György írása. Érdekesnek és asszociációs összefüggéseikben nagyon nehezen kiértékelhetőeknek tartja a *Kazár szótár* magyar vonatkozásait, amelyeket a magyar kiadásban közölt két, a magyar őshazát is tartalmazó térkép még sajátosabb fénybe állít. Szó esik a regényben a kunok nemzetségéről – a fordításkritika írója meg is kérdőjelezi ezt a szóhasználatot – és arról, hogy a kazárok töredékét egy magyar fejedelem Magyarországra hívta, de hogy ki volt ez a fejedelem, abba a fordítónak nem volt joga beleavatkozni, hiába volt a történeti tények ismeretében, nem egészíthette ki faktumokkal a fikció világát.

A vörös könyv szereplőinek egy része magyar földrajzi nevekkkel jelölt terekben mozog, a túl általános, sejtelmes utalások azonban a magyar fordítás számára is nehézségeket állítanak, problémát sejt Papp György több városnév megfeleltetése esetén, és a két nyelv eltérő helyesírási szabályai-ból adódó téves értelmezhetőségre is rámutat. A neobarokkos, labirintusos, nagy boltozatos szövegvilágot főleg a költői képek, nyelvi eszközök, fineszek hordozzák, s a fordítás során is ezek okozhatják a legtöbb fejtörést, állapítja meg a fordításkritika, majd példákkal igazolja állítását. Nagy szerep jutott a könyvben és ennek következtében a fordításban is a bibliai fordulatoknak, archaizáló kifejezéseknek és az áhítatos élőszóbeliségnek, a barokkos képhalmozás, verbalizmus időnként az eredetiben is és a fordításban is nehezen követhető. A kritikaíró utal rá, hogy kérdések sora vethető fel, például hogy miért közli a magyar kiadás fordítói jegyzetben az egyik versbetét eredeti szövegét, és a többiét miért nem, majd hozzáfűzi, hogy ezek a kérdések apróságok, melyeket elhomályosít a jól kimunkált fordítói ars poetica.

A *Híd*ban megjelent fordításkritika 2000-ben Papp György *Milyen kritika a fordításkritika?* című könyvében⁴² is helyet kapott, ahol a szöveg fordításváltózatokkal egészült ki. A könyv részletet közöl a *Kazár szótár*

eredeti szerb szövegből (*Priča o jajetu i gudaču*), majd következik a regényrészlet magyar nyelvű fordítása a magyar nyelvű kiadásból (*Történet a tojáról és a vonóról*), majd ugyanennek a résznek a *Híd* 1985. évi januári számában megjelent változata következik. Mind a két fordításrészlet Brasnyó István munkája, így izgalmas feladatot jelenthet a fordításelmélet számára a két szövegváltozat összehasonlítása. Papp György megjegyzéseket fűz a végleges fordítás szövegéhez, majd a fordításváltozatokat veti össze, megállapítva, hogy az már nem deríthető ki, hogy a második változat eltérései csak a fordítón, vagy a szerkesztőn is múltak, de valószínűsíthető, hogy a „nyelven belüli fordítás”, a csiszolás lehet az eltérések magyarázata. „Az eredmény többértű, néhol terjengősebb lett a kifejezés, legtöbb helyen pedig a cizellálás, finomítás, fokozás található”⁴³ – összegez a fordításkritika írója, s mivel az esetek többségében a második változat minősíthető poétikusabbnak, végső konklúzióként megállapítja, hogy mindig két fázisban kellene fordítani.

A *Híd* folyóirat *Krónika* rovata a *Kazár szótár* szerb nyelvű megjelenése és a 29. belgrádi könyvvásáron elért sikerei óta folyamatos figyelmet szentelt Milorad Pavićnak, a nevéhez fűződő, alkotásaival kapcsolatos eseményeknek, s a *Krónikában* a regény magyar kiadása sem maradt visszhangtalan: Brasnyó István Milorad Pavić regényének fordításáért a Vajdasági Művelődési Öngazgatási Érdekközösség nívódíjában részesült⁴⁴, a 32. Belgrádi Nemzetközi Könyvvásárról szóló tudósítás beszámol arról, hogy Maurits Ferenc a szép könyv versenyen Milorad Pavić *Kazár szótár* című regényének tipográfiájáért és borítójáért kapott elismerést.⁴⁵ A *Kazár szótár* belgrádi ünnepéről is közölt beszámolót a *Krónika* rovat⁴⁶, pár hónappal később pedig arról tájékoztat, hogy a *Kazár szótár* sikerének köszönhetően hamarosan olvashatók lesznek olasz és francia nyelven is Pavić prózai művei, közöttük a legújabb, az *Izvrnuta rukavica* (*Kifordított kesztyű*) című is.⁴⁷ A kilencvenes évek első felében is előfordulnak a Pavić-művekre vonatkozó hírek a *Krónikában*, a Forum Könyvkiadó 1991. évi keretter-

⁴³ Papp György, i. m. 108.

⁴⁴ *Híd*, 1988. 7–8. 1028–1029.

⁴⁵ *Híd*, 1987. 11. 1448.

⁴⁶ A rendezvényen Milorad Pavićot és a *Kazár szótárt* ünnepelték, amelyet a megjelenése utáni négy év alatt a világ mintegy húsz nyelvére lefordítottak. Az ünnepségen a mű méltatása mellett részleteket olvastak fel a *Kazár szótár* hazai és külföldi kritikáiból. Milorad Pavić beszédében a fordítás fontosságára és megbecsülésére hívta fel a figyelmet, arra, hogy a fordítók a jugoszláv irodalmak követői a nagyvilágban. *Híd*, 1989. 1. 121.

⁴⁷ *Híd*, 1989. 11. 1358.

vét közlő híradásból⁴⁸ kiolvasható Milorad Pavić elbeszéléseit tartalmazó *Szél-atlasz* (Jelenkor–Forum) című kötet megjelentetésének szándéka, mely azonban ilyen formában nem valósult meg. Viszont az *Atlas vetrova* (*Szél-atlasz*) és a *Srpske priče* (*Szerb történetek*) című Pavić-kötetek alapján készült fordítások (Bojtár B. Endre⁴⁹ és Gállos Orsolya munkája) 1993-ban szintén a Forum és a Jelenkor közös kiadásában *A tüsszögő ikon*⁵⁰ címmel jelentek meg. A *Híd* már 1991-ben közölte Bojtár B. Endre fordításában az *Akszeanoszilasz*⁵¹ című novellát, majd *A tüsszögő ikon*⁵² is.

Milivoj Nenin arról ír, hogy érthetetlen számára, hogyan lehetséges, hogy a *Kazár szótár* nem segítette elő a korai Pavić-művek befogadását, miért csak a későbbi szövegek váltak népszerűvé. Nenin olyan elbeszéléseket emelne világirodalmi szintre, mint például az *Orosz agár*, az *Utolsó vacsora*, *Reggeli*, *Vadászaton*, *Hosszú hajóút az éjszakában*.⁵³ Említést tesz arról, hogy lehetőségében állt elbeszélésválogatást összeállítani a nyolcadik osztályosok számára, és ebbe a kiadványba nemcsak beemelte, de kötetnyitó pozícióba helyezte az *Utolsó vacsora*⁵⁴ című Pavić-szöveget. Milivoj Nenin válogatása *Válaszúton*⁵⁵ címmel magyar nyelven is megjelent, mint az általános iskolák nyolcadik osztálya számára előíranyozott házi olvasmány. Különös jelentőséggel bír ez a kiadvány, nemcsak mert egy korábban magyar nyelven nem publikált Pavić-textus lett közkinccsé, a magyar olvasók számára is elérhetővé, hanem mert kiváló kontextusban⁵⁶

⁴⁸ *Híd*, 1990. 11. 1171.

⁴⁹ Bojtár B. Endre budapesti műfordító 1993-ban megkapta a Bazsalikom-díjat *A tüsszögő ikon* című kötet elbeszéléseinek magyar nyelvű tolmácsolásáért. *Híd*, 1993. 10. 794.

⁵⁰ Milorad Pavić: *A tüsszögő ikon*. (Bojtár B. Endre – Gállos Orsolya ford.) = Pécs–Újvidék: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó – Forum Könyvkiadó, 1993.

⁵¹ Milorad Pavić: *Akszeanoszilasz*. (Bojtár B. Endre ford.) = *Híd*, 1991. 7–8. 671–680.

⁵² Milorad Pavić: *A tüsszögő ikon*. (Bojtár B. Endre ford.) = *Híd*, 1992. 3. 160–166.

⁵³ Milivoj Nenin, i. m. 76.

⁵⁴ *Utolsó vacsora* (Poór Zsigmond ford.) = Milivoj Nenin szerk. *Válaszúton*. Válogatás a JSZSZK nemzeti és nemzetiségi mai elbeszéléseiből. Házi olvasmány az általános iskolák 8. osztálya számára. – Újvidék: Tankönyvkiadó Intézet, 1989. 7–13.

⁵⁵ Milivoj Nenin szerk. *Válaszúton*. Válogatás a JSZSZK nemzeti és nemzetiségi mai elbeszéléseiből. Házi olvasmány az általános iskolák 8. osztálya számára. – Újvidék: Tankönyvkiadó Intézet, 1989.

⁵⁶ Pavić *Utolsó vacsora* című elbeszélését Vlada Urosevics *A szablya*, Mirko Kovač *Telelés a Bloomfieldben*, Irfan Horozović *Hanna*, Ivan Raos *Preferanszparti*, Tolnai Ottó *Ixion*, a *mókuska*, Aleksandar Tišma *Az ezerkettedik éjszaka* című szövegei követik, de megtalálhatók a kötetben Branimir Šćepanović, Danilo Kiš, Végel László, Zoroslav Jesensky, Zsivko Csingo, Adem Shkreli, Andrej Hieng, Gyura Papharhai, Ion Bălan, Danilo Lokar elbeszélései is.

helyezkedik el, és házi olvasmány státusa a megfelelő tantervi változtatásokkal hozzájárulhat(ott volna) az olvasócentrikus műértelmezés fokozott érvényesüléséhez az általános iskolai oktatásban. *Hogyan olvassunk?* című, előszóként is funkcionáló szövegben Milivoj Nenin a befogadóközpontú műértelmezés lehetőségeire rámutatva felhívja a leendő olvasók figyelmét arra, hogy az olvasás sorrendje is szabad választás eredménye lehet, és párhuzamot von a kötetben szintén szereplő Danilo Lokar elbeszélésének névtelen hőse és a kötet olvasóinak helyzete között, meglátása szerint az utak mindegyike minősíthető egyformán járhatónak és járhatatlannak. Ugyanakkor az újraolvasás fontosságát is hangsúlyozza, szól arról, hogy a könyv nem ad válaszokat a kérdésekre, de a belső világ kiismeréséhez, az önmegismeréshez segítséget nyújt.

A már említett nenini gondolat, miszerint a *Kazár szótár* sikere nem járult hozzá a korai Pavić-szövegek felfedezéséhez, azok értő befogadásához, a magyar recepcióra nem teljesen érvényes, ugyanis *A tüsszögő ikon*ba beemelt elbeszélések forrásaként, noha a két 1985-ös szerb nyelvű kiadást említik, a szövegek nagy része már Pavić első, 1973-as prózakötetében, a *Gvozdena zavesa (Vasfüggöny)* címűben is megjelent, s az 1979-es *Ruski hrt (Orosz agár)* címűben is olvasható volt közülük több. Ily módon a magyar Pavić-befogadástörténetben beszélhetünk egyfajta újrafelfedezésről is, bár ezt a folyamatot inkább csak beindítani képes *A tüsszögő ikon* nem túl erős, de azonnal reagáló kritikai visszhangja.

A *Vigilia* szemlerovatában olvasható Kiss Szemán Róbert recenziója⁵⁷, aki a kötet szerzőjét⁵⁸ a dél-amerikai elbeszélők legjobbjaihoz hasonlítja, prózavilágát pedig a háromdimenziós térviszonyokat újabbakkal bővítő, és a befogadót az egyre tökéletesedő teljesség érzésével megajándékozó világnak minősíti, s rámutat, hogy ezt az érzést a töredékek és az irodalmi kommunikációképtelenség korában ereklyeként kell becsülni.

Papp György fordításkritikai tevékenysége a második magyar nyelven megjelent Pavić-kötetre is kiterjedt⁵⁹, de ez esetben sem csak fordításelméleti szempontokat érvényesít, az elemző aspektusok ezúttal is érvényesül-

⁵⁷ Kiss Szemán Róbert: Milorad Pavić: A tüsszögő ikon. = *Vigilia*, 1993. 10. 793–794.

⁵⁸ Kiss Szemán Róbert recenziójában már utalás történik a pavići szubjektum – prózáját, s ily módon az esztétikai befogadást nem befolyásoló – magától való elkülönítésének mozzanataira, melyek a befogadó közösség szellemi-politikai környezetében idegenségérzetet váltanak ki.

⁵⁹ Papp György: Tükörjáték. Milorad Pavić: A tüsszögő ikon. Jelenkor, Pécs – Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1993. = Papp György: *Milyen kritika a fordításkritika?* – Tóthfalu: Logos, 2000. 110–119.

nek. Azt a tényt, hogy a válogatás elveiről nem szól a kötet, Papp György a Pavić-művek szövegvilágának azzal a jellemzőjével hozta összefüggésbe, hogy azokban „az azonos pontról a különbözőségbe indulás, majd az egy pontba visszatérés körei rajzolódnak szüntelenül, olyan összefüggések vonalai tehát, mint mikor egy adott álomból ébredve minden valaha volt álmunkból felsejlik valami”.⁶⁰ Az író látás- és alkotásmódjának jellegzetességeit, esztétikai leképezési modelljét a modern fizika terminusával élve holisztikusnak nevezi a kritikus, olyan képalkotásnak, amelyben minden részlet, az egész, a teljesség képét mutatja.

A tüsszögő ikon novellái kapcsán Papp György a tér dimenzióján kívüli zavar, elmosódottság uralmáról ír, s ez a zavar fokozottan jellemzi az időviszonyokat, meglátása szerint „az idősíkok sajátosan szembeállított tükrei egymásnak, amelyek aztán dinamikus mozaikszerűségben »beforgatva« a valóságdarabok kis felületeit vetítik egymásra, már új, autochton rendszert alkotva”.⁶¹

A tükörről, tükrözésről mint Pavić kulcsszaváról beszél a tanulmányíró, a kötet központi novellájának is a *Mérgező tükroket* tartja, s nem a címadó novellát, majd az elemző reflexiók után rátér eredeti témájára, a tükrözés tükrözésének, a kötet magyar fordításának vizsgálatára. Bojtár B. Endre nevéhez fűződik az elbeszélések nagyobb részének fordítása, Gállos Orsolya két elbeszélés (a *Mérgező tükroket* és a *Túl jól végzett munka* címűek) tolmácsolására vállalkozott, s Papp György szerint ezekből nem olvasható ki fordítói ars poeticája, Bojtárénál jóval visszafogottabb, a magyar képépítkezésben jóval kevesebbet kockáztató munkának tekinthető a második fordító munkája.

A Pavić-próza fordítása nem egyszerű feladat a legképzettebb fordító számára sem, a legnagyobb kihívást a szövegszervezés és a stílus vonatkozásában jelenti: „A legfőbb gondot talán látás- és kifejezésmódjának, alakzatainak a forrásnyelvhez, forráskultúrához láncoltsága jelenti, az, hogy a legalakibb jegyekben tükröződnek a legmélyebb szövegszervezési elvek.”⁶² Pavić narrációs formái makroméreteikben bonyolultak, de a kis részletek kristálytiszták és hajszálpontosak, gyakran tudományos fogalmi tagolódásúak – bár a tudományos fogalmak is időnként sajátos jelentéssel telítődnek, s szemantikai játékok nem könnyű feladat a fordítás/fordító számára. A fordítás nehézségei között említi Papp György a szövegben felbukkanó nyelvi valósággháttérhez kötött fogalmakat, melyek esetében nehéz döntést

⁶⁰ Papp György, i. m. 110–111.

⁶¹ Papp György, i. m. 112.

⁶² Papp György, i. m. 113.

hozni az általánosságról vagy különösségről. A *Kazár szótár*hoz hasonlóan *A tüsszögő ikon* nyelvi átültetése során is problémákat okozott a helyjelölések pavići pontossága. Előfordult a transláció során, hogy a fordítók komolyan vettek szólásféleségeket, és stiláris erősítéssel fokozták hatásfokukat, és a nyelvi tabuk, noha ritkán fordulnak elő a szövegben, a fordításkritika írója rámutat olyan szöveghelyekre, ahol azok nehézséget okoztak a fordítónak. A folytatásban szövegmutatványt közöl a tanulmányíró a *Duga noćna plovidba (Hosszú hajóút az éjszakában)* című novellából, és kritikái megjegyzéseket fűz az idézett részek fordítói megoldásához.

A (vajdasági) magyar Pavić-olvasás a 90-es években is vissza-visszanyúl korai szövegekhez, (újra) felfedez olyan textusokat, mint például *A háromszemélyes ágy*⁶³ című elbeszélés, mely csak 1995-ben jelenik meg magyar fordításban.⁶⁴ De adottak a kurrens Pavić-befogadás lehetőségei is, a *Híd* részletet közöl *A halbőr kalap*⁶⁵ című 1996-ban megjelent regényből is.

A magyar irodalomban csak nyomokban felbukkanó irodalomtörténész és szépiró kettősségét sejtetheti esetleg az *Új Symposion*ban megjelent *Jegyzetek a fantasztikumról* alcímű Pavić-szöveg⁶⁶, melyben a nem mimetikus irodalomról ír, azt a bizánci gondolkodók, majd a preromantikusok által képviselt monisztikus világnézethez kötve. Mintegy történeti áttekintést nyújtva a szimbolistákat is a monizmus híveiként nevezi meg, s megállapítja, hogy a nem mimetikus irodalom újra és újra, a századforduló közeledtével mind tolakodóbban bukkant fel. Majd Oscar Wilde, Platón, Arisztotelész és Horatius nem mimetikus művészettel kapcsolatos gondolatait idézi, kommentálja. Pavić hangsúlyozza, hogy a fantasztikum nem stílus, hanem módszer, s utal arra az irodalomelmélettel foglalkozókat megosztó kérdésre, mely a fantasztikum módszerként való meghatározásával kapcsolatos. Az első csoport képviselői a preromantizmusban és a romantizmusban látják a fantasztikum bölcsőjét, míg a másik szemlélet képviselői a klasszikus ókorból eredeztetik a nem mimetikus irodalom jelenlétét. Pavić ez utóbbi nézet híve, de fontosnak tartja kiemelni, hogy a két szemlélet közötti határ elmosódó. A szöveg folytatásában az elbeszélés és a regény viszonyának problematizálására, az író, az olvasó és a kritikus helyzetének elemzésére is sor kerül, majd a költészet és a fantasztikum

⁶³ *Krevet za tri osobe* címmel 1976-ban jelent meg először kötetben (*Konji svetoga Marka*).

⁶⁴ Milorad Pavić: *A háromszemélyes ágy*. (Rajslí Sándor ford.). = *Symposion*, 1995. 4. 18–23.

⁶⁵ Milorad Pavić: *A halbőr kalap*. (Brasnyó István ford.). = *Híd*, 1999. 5–6. 280–303.

⁶⁶ Milorad Pavić: *Kazár csupor és más hamis emlékek*. *Jegyzetek a fantasztikumról*. (Hornyik Csilla ford.). = 1990. 5–6. 31–33.

viszonyáról is ír. A szöveg végén pedig összefoglaló helyett utal arra, hogy Borges a fantasztikus zoológiájában annak a megteremtésére törekedett, amit Horatius az *Ars Poetica* első mondatában megtiltott az íróknak, és megjegyzi, hogy a nem mimetikus irodalmat nem kellene a többi irodalomtól elkülönítve tárgyalni.

Sava Babić *Az arctalan erőszak*⁶⁷ című, az *Élet és Irodalomban* megjelent textusában is Pavićot mint nem mimetikus, nem a valóságot utánzó íróként említi, de kiemeli ennek a viszonyulásnak a következményét is: Pavić prózájában borzalmas dolgok történnek, de az olvasó nem szörnyűségként éli meg azokat – mert szimbolikus jelentésű mozzanatoknak tekinthetők, akár a keleti mesékben, történetekben. Babić rámutat arra is, hogy Pavić *Mindörökké és egy nappal több* című színművében (1993) is ezzel a jelenséggel találkozhatunk: Pekutin és Kalina kölcsönösen fölfalják egymást, mégsem tűnik iszonyatosnak a jelenet – inkább a szerelem nagysága válik érzékelhetővé. A darabban Pavić nem mond le a történetekről, hanem szimultán módon beszél vagy beszélteti el azokat a színpadon. A megvalósítás eszközeként a tanulmányíró a nyelvet, az elbeszélést, a kerettörténetet, a jelképet és a szimultaneitást nevezi meg, a megtalált Kis és Nagy Formát, a regényt, a drámát és az ezekkel határos esszét.

Babić számba veszi a magyar és szerb irodalom utóbbi évtizedeinek regényeit, melyeknek tárgya az erőszak és az ahhoz való viszonyulás, a magyar irodalomból három kisregényt említi: Hamvas Béla *Ugyanis* (1966-ban írt, de csak 1991-ben megjelent), Konrád György *A látogató* (1969) és Bodor Ádám *Sinistra körzet* (1992) című művét. A szerb irodalomból pedig Pavić drámája mellett Ivo Andrić *Elátkozott udvar* című regényét, valamint Radoslav Petković, Svetislav Basara és Vladimir Bajac műveit emeli ki.

A kilencvenes évek magyarországi folyóirat-kultúrája fokozott érdeklődést mutatott a környező irodalmak kortárs mozzanatai iránt, elsősorban geokulturális egységek mentén próbálták kijelölni a külön blokkokban közölt művészeti anyag „határait”. A fordításos szövegközlések révén nemcsak a szinkron befogadás számára nyitottak teret, de interkulturális dialóguslehetőségeket is felmutattak. A *Tiszatáj* 1997. júliusi számának *MOST-PUNTE-HÍD* rovata a mintegy negyed évszázados, Kelet-Közép-Európa irodalmának felfedezésére irányuló hagyományt igyekszik folytatni, amikor a kortárs szerb irodalomról próbál reprezentatív képet adni. Svetislav Basara, Milorad Pavić, Laslo Blašković, David Albahari, Boško

⁶⁷ Sava Babić: *Az arctalan erőszak* (Pavić–Hamvas–Bajac–Biblia). = *Élet és Irodalom*, 1995. április 7. 14. 7.

Krstić, Viktorija Aladžić, Velimir Ćurgus Kazimir szövegfordításai képezik a kulturális csere alapját, de a kultúrák közötti párbeszéd működéséhez elengedhetetlen az értő befogadás, a kortárs kritikai értékelés, melynek alakításában a vajdasági magyar irodalom szellemisége – Bányai János, Varga Anikó, Juhász Erzsébet, Papp P. Tibor elméleti-kritikai reflexiói révén – domináns szerepet töltött be.

Pár hónappal korábban a Magyar Írószövetség lapja, a *Magyar Napló*⁶⁸ *Európai figyelő* rovata is a kortárs szerb irodalmat helyezte az érdeklődés centrumába. Milosevits Péter⁶⁹ a szövegválogatás elveiről írva említést tesz a szerkesztői szándék és az olvasói elvárás közé ékelődő distanciáról. A szerb irodalomba betekintést adó irodalomszervezési-fordításpolitikai szemlélet távolodni szeretne a társadalmi tényezők, politikai állapotok által determinált „nagy helyzet”-tel közösséget vállaló íróktól és szövegektől, és nyitni szeretne a más/új nyelven megszólaló fiatal alkotók felé, a magyar befogadók elvárásai horizontja viszont ellenszegül ennek. A válogatás szempontjai a nacionalista és posztmodern jelzőkkel illetett írók polémiáját is mellőzni kívánták, így a szellemileg függetlennek tekinthető szakma által szellemileg függetlennek minősített legismertebb és legolvasottabb szerzők szövegei kerültek be a számba. A válogató ezek közé sorolja Milan Danojlović, Miodrag Pavlović, Predrag Ćudić és Milorad Pavić, Dragoslav Srejšović, Svetlana Velmar-Janković és Svetislav Basara szövegeit.

Az említett Pavić-szövegközlések korábban magyar nyelven nem publikált textusok, így mindenképp hozzájárulnak a magyar Pavić-kép árnyalásához. Újabb fordítói nevek is feltűnnek, a *Magyar Napló*ban megjelent *Ióannész Sziropulosz élete és halála*⁷⁰ című szöveg Milosevits Péter, a *Feljegyzés a lópokrócon*⁷¹ című elbeszélés Ladányi István nyelvi tolmácsolásának eredménye. A két 1997-es Pavić-szöveg viszont nem az írói opus újabb munkáiból válogat, hanem korábbi, a *Kazár szótár* előtti textusokhoz nyúl vissza. Bár a *Magyar Napló* megjegyzése az 1988-ból, *Teával festett táj (Predeo slikan čajem)* című regényből vett részletként nevezi meg a *Ióannész Sziropulosz élete és halála* című szöveget, az korábban a *Kis éji regény (Mali noćni roman)* egyik fejezeteként olvasható a *Nove beogradske priče (Új belgrádi történetek)* című 1981-es Pavić-kötetben.

⁶⁸ *Magyar Napló*, 1997. 4.

⁶⁹ Milosevits Péter: Szerb irodalom. = *Magyar Napló*, 1997. 4. 18.

⁷⁰ Milorad Pavić: Ióannész Sziropulosz élete és halála. (Milosevits Péter ford.). = *Magyar Napló*, 1997. 4. 23.

⁷¹ Milorad Pavić: Feljegyzés a lópokrócon. (Ladányi István ford.). = *Tiszatáj*, 1997. 7. 35–38.

A *Magyar Napló* Pavićnak az 1992-es belgrádi nemzetközi írótalálkozón elhangzott megnyitóbeszédének szövegét⁷² is közli, mely az opus mögött rejtőző szerzői szubjektum egyik első megszólalásának tekinthető a magyar befogadói térben. *Az író etikum és etnikum között* című szövege a kulturális identitástudat fontosságát, annak egyéniségformáló szerepét hangsúlyozza, ugyanakkor elengedhetetlennek tartja a kelet-európai keresztény szellemiségnek a nyugat-európaival való egyesülését. Nem a transznacionális kulturális diskurzusok megszólaltatása Pavić célja, inkább a két térség közötti szellemi kommunikáció akadálymentesítése, a kulturális meg nem értés leküzdése. Az izolacionizmus (más nemzeteknél is jelen levő, de a szerbeknél szinte törvényszerűnek minősülő) problematikáját mint hovatarozást determináló nemzeti karakterjegyet tárgyalja, olyan nemzeti hajlamként beszél róla, mely az otthonos terekből való ki nem mozdulást, az idegenségtapasztalatoktól való elzárkózást eredményez, ami kizárja a saját helyzet tágabb kontextusból való szemlélését. Az idegen környezetbe való integrálódás képességének hiánya és mások logikájának elutasítása egyaránt a más(ság) megtapasztalása révén történő önidentifikáció ellehetlenítettségét eredményezi.

A szerb–magyar kulturális párbeszéd egyik fontos mozzanataként emelhetők ki a *2000* című folyóiratban Gyáni Gábor *A hagyomány mint politikai kultusz* című kontextusteremtő szövege után olvasható Ken Kalfus-, Svetlana Slapšak-, Végel László-textusok, de az interkulturális dialógus nem csak szépirodalmi szövegek mentén rajzolódhat ki, az interjúk is párbeszédalkotó elemként funkcionálhatnak. A Milo Gligorijević által készített Pavić-interjú⁷³ esetében, egy szerb nyelvű beszélgetésnek a fordítása lévén, nem az interjúkészítő és interjúalany találkozása során kerül összeütközésbe, érintkezésbe, párbeszédhelyzetbe két kultúra, nem a kérdések képezte idegenségeffektusokkal kell a válaszolónak/válaszadónak szembenéznie, hanem az interjút olvasónak kell megküzdnie a másságtapasztalatokkal, az idegen kultúra által közvetített gondolkodásmóddal. Így a másik kultúra prezentálódása, az idegennek a sajáttal való konfrontálódása egyoldalú, minek következtében nem jöhet létre a kultúrák közötti dialógus, csak a befogadói ön(meg)értés elmélyítéséhez járulhatnak hozzá az interjúk.

⁷² Milorad Pavić: *Az író etikum és etnikum között*. (Stepanović Predrag ford.) = *Magyar Napló*, 1997. 4. 24–25.

⁷³ Milo Gligorijević interjúja a NIN 1992. február 28-i számában jelent meg, a 2000 című folyóirat által közölt szöveg annak rövidített változata. S. O. S a pravoszlávokért. Milo Gligorijevićnek nyilatkozik Milorad Pavić (Bojtár B. Endre ford.) = *2000*. 1992. 7. 11–13.

Pavić Gligorijevićnek nyilatkozva a szerbek név- és identitásvesztéséről beszélt, a jugoszlávság fogalmában ő nem a transznacionalitás lehetőségét, hanem *nemzeti önvesztés veszélyét* látta domináns elemnek. A szerbek kulturális önmeghatározását kizárólag a szellemiség mentén tartotta megvalósíthatónak, a pravoszláv kontextust, a kelet-európai civilizációt hangsúlyozza, melybe az ő művei is beágyazódnak, és a nyugati és keleti kulturális örökség fuzionálásának gondolatát is kifejezésre juttatja ebben a nyilatkozatában is.

Az *Élet és Irodalom* közép-európai könyvszemle rovata *Ereklyék fölött*⁷⁴ címmel közölt Pavić-interjút, mely szintén Nyugat- és Kelet-Európa kulturális integrációjának gondolatával indít, majd a művészet és tudomány közötti határvonal kijelölhetőségének problémáját járja körül – a Pavić-értésünk elmélyítéséhez viszont nem járul hozzá jelentős mértékben a beszélgetés.

A recepcióelmélet valódi recepciónak nem a fordítások, recenziók és bírálatok mentén kirajzolódó olvasatokat tekinti, hanem a műveknek más alkotók gondolkodásába való beépülését, a saját hagyományba való integrálás mozzanatait. Bagi Ibolya *Megjegyzések egy szöszedethez* című szövege a Pavić-elbeszélések hőseként nem a biológiai kötöttségek hálójába zárt embert nevez meg, hanem az általa alkotott művet, a könyvet tekinti, úgy véli, „Pavićot nem a személyiség problémája érdekli, hanem a lingvisztikai mikrokozmosz, amelyből a történelmi makrokozmosz rekonstruálható”.⁷⁵ A századelő avantgárd jelenségeiben fedez fel a pavićihoz hasonló elképzeléseket, például az orosz futurista V. Hlebnyikovval hozza összefüggésbe Milorad Pavićnak az ismétlődések törvényszerűségét kutató intellektuális szenedélyét.

H. Nagy Péter *A lexikon mint a lehetséges történelmek archívuma*⁷⁶ című, a *Kazár szótárt* elemző tanulmányában ahhoz a diskurzivitáshoz szól hozzá, amelyik abból indul ki, hogy az általunk elgondolt és minket játékba hozó értelem-összefüggések sem nem stabil, sem nem egyedüli formái a dolgok rendjének, és hogy a tényeknél szívósabbak a metaforák. Pavić regényét egy olyan regényhálóba⁷⁷ illeszti, melyek megalkotottságában egyaránt szerepel

⁷⁴ Milorad Pavić: *Ereklyék fölött*. = *Élet és Irodalom*, 1994. április 8. 14. 16.

⁷⁵ Bagi Ibolya: *Megjegyzések egy szöszedethez*. Milorad Pavić: *Kazár szótár*. = *A modern regény Kelet-Közép-Európában*. – Szeged: A József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszéke és a Gradus ad Parnassum kiadása, 1994. 138.

⁷⁶ H. Nagy Péter: *A lexikon mint a lehetséges történelmek archívuma*. Milorad Pavić: *Kazár szótár*. = Kereszthury Tibor – Mészáros Sándor – Szirák Péter szerk. *Az újraértett hagyomány*. Tanulmányok, esszék. – Debrecen: Az Alföld Stúdió Antológiája, 1996. 104–126.

⁷⁷ Danilo Kiš: *A boltak enciklopédiája*, Umberto Eco: *A rózsza neve*, Lawrence Norfolk: *A Lempière-lexikon*, Italo Calvino: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*.

a könyv-metafora, s kiemeli a borgesi végtelen hosszú könyv elképzelésre való apellálást, egyrészt a lexikon metaforájával, melyben a teljességigény mozzanata tapintható ki, másrészt a szöveg nyitottságának, befejezhetetlenségének konceptualizálásával. A könyvben levő végtelen számú könyv toposzát pedig a *Kazár szótár* jelölő játékaival hozza összefüggésbe a tanulmányíró, rámutatva a jelsor jelöltjének folyamatos mássá válására, multiplikálódására. Eco és Pavić regénye között kontextusteremtő motívumként a mérgezett könyv motívumát nevezi meg H. Nagy Péter, s kiemeli, hogy mind a két szöveg tematizálja az olvasó halálát is.

A tanulmányíró a *Kazár szótár* megalkotottságából kiindulva a poszt-modernség történetiség-felfogásának egyik alternatíváját véli megközelíthetőnek: a három (könyv)konstrukció együtt (egy könyvben szerepelve) olyan interpretációt példázhat, amely megsemmisíti tárgyát és annak helyébe lép, és egy ilyen interpretációban eltörlődnek a tényszerűség mozzanatai, a kazár hitvita már a duplikátum triplikátumaként konstruálódik.

A *Kazár szótár* magyar recepciójában H. Nagy Péter értelmezi elsőként a könyv tipográfiai illusztrált különbözőségét. A férfi és női példányok eredményezte kétféleséget olvasói szerepek részlegességével, különbözőségével magyarázza, és csak az olvasatok összevetése, a több szempontú olvasás vihet közelebb a „teljességhez”. Az olvasatok eltérősége azt jelzi, hogy „a szövegen kívül a szöveg egy másik variánsa van s e variánsok olvasataikban térnek el egymástól”.⁷⁸ A regény elemzése során a tanulmányíró rámutat a szimulakrum elvére épülő intertextualitásra, azaz a szöveget olyan másolatként, reprezentációként, rekonstrukcióként interpretálja, aminek nincs meg az eredetije. *A rózsza nevével* együtt olvasva a *Kazár szótárt*, közös pontként az intertextuális hálózatban központi szerepet betöltő réteget, a középkori hermeneutikai vitákat emeli ki.

Az álom funkciójának újraszituálását eredményezi a Pavić-mű szemioteknikája, a romantika és a modernség szövegeiben az álom az álmodó szubjektum önkonstrukciójával állt összefüggésben, Borges alkotásai módosítottak a kapott narratíván, a *Kazár szótár* viszont a borgesi horizonttól lecsatlakozva differenciálta tovább e relációt: az álom eltolódott a szimpla individualitás vagy egoizmus problémakörétől, az én jelölő az ego jelöléséből átcsapott az alteregó jelölésébe.⁷⁹ És a halál belső ábrázolásának/ábrázolhatatlanságának problémakörére is saját megoldása van a Pavić-szövegnek: a halálban is, akár az álomban, az alteritással szembesül a hős.

⁷⁸ H. Nagy Péter, i. m. 119.

⁷⁹ H. Nagy Péter, i. m. 123.

Piszár Ágnes *Borges pillangója*⁸⁰ című tanulmánya is *Kazár szótár*-interpretáció, mely abból indul ki, hogy a szótár szó centrális funkcióján túl a historikum számára is jelentős helyet biztosít. A regényt mint a mítoszok nyelvét újrateemtő, a szó-tárat és grammatikáját a historikum és fantasztiikum, az álom anyagából megszerkesztő műként olvassa. A teremtés könyve és a könyv teremtése Piszár szerint a *Kazár szótár*. Gógorának, a barokk költőnek a meghökkentő metaforáit és képfantáziáját említi a tanulmány a pavići stílus határtalan képzelőereje és képzeletgazdagsága kapcsán, de Pavić kapcsán is csak a legfontosabbat, az imaginációt emeli ki, „mellyel a metafora születésének mesebeli vidékét idézi meg a regény. A szó(kép) születésének a tettenérése, a történelem mítosszá válásának pillanatai: ezek azok a percek, melyekből összeáll a regény-idő”.⁸¹

Varga Anikó a *Meg (nem) ismerés avagy A pavići nyelven keresztül rekonstruált történelem-tudat* című szövege⁸² a nyelv közegére alapozó történelmi rekonstrukcióként olvassa a regényt, olyan textusként, melyet a megfoghatatlanság, a középpont hiányának elviselhetetlensége determinál. A szöveg kezdettől fogva két különböző irányt vesz, s e dualitás analógiájának megnyilvánulását látja Varga Anikó a nemzettudat/örök-törzsi tudat és az egyéni tudat, valamint a nemzet és a személyes én kettőseiben is. Interpretációjában „[a] nyelv-hang meghasonlottságát az önfelmutatás kényszere szüli, mely által önnön lényegiségét megtagadva, a történelemben akar megmutatkozni, kommunikációba lépni. Azonban ez az önellentmondásban születő vágy nem teljesülhet, mert a nemzeti tudat nyelvhangja artikulátlanságában kódolhatatlan, önmagában elhaló. A nemzettudat kifejezhetetlensége egyben a nemzet végzete is, mert a nyelvhang a maga örökkévalóságában irracionális, önmagának ellentmondó beszéd”.⁸³ A kettősségből való szabadulás lehetőségét is felmutatja a tanulmány az emberi nézőpont mellett felnyíló, kozmikus perspektívát láttató dimenzió megjelenése révén.

Thomka Beáta *Beszél egy hang* című könyvének⁸⁴ *Narratív formatervezés* című fejezetében olvasható egy, a szótárregényekkel foglalkozó rész, mely

⁸⁰ Piszár Ágnes: *Borges pillangója*. = *Harmadkor* 8. Szántó István és Takács József szerk., a JATE Közművelődési Titkárság irodalmi-kritikai kiadványa, 1998. 61–67.

⁸¹ Piszár Ágnes, i. m. 67.

⁸² Varga Anikó: *Meg (nem) ismerés avagy A pavići nyelven keresztül rekonstruált történelem-tudat*. = *Üzenet*, 1999. 9–12. 59–63.

⁸³ Varga Anikó, i. m. 61–62.

⁸⁴ Thomka Beáta: *Beszél egy hang*. *Elbeszélők, poétikák*. = Budapest: Kijárat Kiadó, 2001. 27–33.

az 1987-ben a *Híd*-ban megjelent tanulmánya⁸⁵ átíratként is olvasható. A szövegkezdést ezúttal is kontextusteremtő gondolatok határozzák meg, a nyolcvanas évek közép-európai regényei kapcsán utal azoknak Borgesszel és a manierista hagyománnyal kezdeményezett párbeszédére. Vázolja a magyar és a szerb (valamint a horvát) elbeszélő irodalom különbségeit, megállapítva, hogy a magyarral ellentétben a szerb és horvát irodalomra jelentős befolyást gyakorolt a borgesi írásmód: kapcsolódási pontként nevezhető meg a poétika terén a szigorú elbeszéléslogika, a látszólag nem fikciós anyag fikcionalizálása és a gazdag jelképrendszer együttese.

Thomka Beáta elemzése a *Kazár szótár* nagyformáját a muammá arab eredetű, s a középkori héber költészetben is jelen levő rejtvényalakzatához hasonlítja, mivel a regény egészére jellemző a megoldás elodázása, az összefüggések megállapítására pedig az egyes eseményváltozatok végső egybevetésekor kerül sor. A tények viszonylagossága, a szövegek és az emlékek fiktivitása ellenére a regénynyelvet a lexikonok stiláris pontossága jellemzi.

A *Beszél egy hang* című könyve a *Múltak és régmúltak megalkotása* fejezetben Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* (1999) című regényéről gondolkodva azt a más jelenkori magyar szerzőknél nem tapasztalható affinitást emeli ki, mely Darvasi elbeszélőművészetét fogékonyra teszi a kelet-európai, balkáni legendáriumok, kis-ázsiai világutazók leírásai iránt, Evlija Cselebi, Danilo Kiš hatása mellett Milorad Pavić szerepét is kiemeli, fontosságát a „kazár kultúrtörténeti örökség” és annak posztmodern közvetítésében jelölve meg. A Darvasi-regényben a könnyek jelentősége, íze, az álomelbeszélések, álomkiegészítések, a keresztyén, zsidó, mohamedán szálak összeshövedése a *Kazár szótár* motívumait és misztikumát idézi.⁸⁶

Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* című regényét olvassa együtt Pavić-művekkel Kelemen Zoltán *Szélkönyvek*⁸⁷ című tanulmánya is, mégpedig a hiány poétikája mentén: mindkét szövegvilágra jellemző a kegyetlenség, ami hitszegéssel és az erkölcs tökéletes hiányával párosul. Kiemel motívumegyezéseket, *A szél belső oldala* című Pavić-regényben a

⁸⁵ Thomka Beáta: A regény mint értelmezéstörténet és a fikció ábécérendje. = *Híd*, 1987. 10. 1315–1322.

⁸⁶ Thomka Beáta: *Beszél egy hang*. Elbeszélők, poétikák. = Budapest: Kijárat Kiadó, 2001. 138.

⁸⁷ Kelemen Zoltán: Szélkönyvek (A hiány poétikája Darvasi László *A könnyemutatványosok legendája* és Milorad Pavić *Kazár szótár* című regényeiben). = *Tiszatáj*, 2007. 1. 68–94. A tanulmány átdolgozott változata Kelemen Zoltán azonos című, a közép-európai irodalmakat a multikulturalitás kérdései felől közelítő kötetében is helyet kapott: Kelemen Zoltán: *Szélkönyvek*. Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban. – Szeged: Lazi Kiadó, 2007. 163–221.

18. században Belgrád ostroma idején épített, az emberi túlélés jelképévé váló templom motívumát Darvasi *Éva Rajnák* című novellája gondolja tovább. Az útvonalak elbeszélése és a cselekmény földrajzi meghatározottsága fontos mind a *Könnymutatványosok legendája*-ban, mind a *Kazár szótár*-ban, de a fikcionált esztétikai igazságnak megfelelően sor kerül az útvonalak és helyszínek összezavarására, elbizonytalanítására. Utal Robert Jauss *A hitvita*⁸⁸ című tanulmányára is a Kelemen-szöveg – mely a *Kazár szótárt* interpretálva értekezik gnosztikus hatásról – és úgy véli, a Pavić-mű kapcsán megalapozottabb a gnoszticizmus emlegetése. A könnyet mint a hatalmi diskurzus eszközét értelmezi: a *Kazár szótár* kapcsán a könnyek jelölő-jelentő szerepéről szól.

A tanulmány kísérletet tesz a *Kazár szótár* szövegvilágát elhelyezni a Bohumil Hrabal, Danilo Kiš, Mészöly Miklós, Günter Grass nevével és művészetével „határolt” Közép-Európa-kontextusba, melyben az emlékezet, az emlékezés aspektusai jelent(het)ik a kapcsolódási pontokat. A kísérlet azonban nem sikerül, a lokalizációs folyamat eredményeképp Kelemen Zoltán szerint a pavići életmű kívül kerül Közép-Európa modernség utáni irodalmának körén.⁸⁹

A *Kazár szótár* és *A könnymutatványosok legendája* a történetmondást egyaránt az emberiség legfőbb értékeként kezeli, a kultúraalapító történeteket pedig a létezéssel egyenértékűnek tekintik. A két regény történelmi idejében megfigyelhető párhuzamosságok az európai történelem azon időszakaira mutatnak rá, amelyek sorsfordító jelentőségűek lehetnek volna, ha az egymásra figyelés, a vallási és nemzeti alteritás elfogadása, a megérteni vágyás lett volna a domináns alakzat. Kelemen Zoltán a *Kazár szótár* szövegvilágának meg nem értési mozzanatait az alvilág sátáni erői segítik, míg *A könnymutatványosok legendája* esetében ez a transzcendens erők isteni részének beavatkozásának tudható be. A Pavić-regény szerkezetéről beszélve megállapítja, hogy az „a mítoszok változásának azt a folyamatát követi, melynek köszönhetően a szekularizáció évszázadaiban is megőrizhették elbeszélhetőségüket”.⁹⁰

A szelet mint a hiányzó létezőknek, jelenségeknek analógiáját, illetve azok hiányát interpretálja a tanulmány, melyek jelen nem lévőségük, hi-

⁸⁸ Magyarul is olvasható: Hans Robert Jauss: *A hitvita* avagy: *The Last Things Before The Last*. = Thomka Beáta szerk. *Az irodalom elméletei V.* – Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997. 143–179.

⁸⁹ Kelemen Zoltán: *Szélkönyvek* (A hiány poétikája Darvasi László *A könnymutatványosok legendája* és Milorad Pavić *Kazár szótár* című regényeiben). = *Tiszatáj*, 2007. 1. 82.

⁹⁰ Kelemen Zoltán, i. m. 90.

ányuk révén szervezik a *Kazár szótár* és *A könnyemutatványosok legendájá-*nak elbeszélői szerkezeteit, a *Széletlasz* című Pavić-szövegre utalva pedig e hiány tematizálódására is rámutat: „A *Széletlasz* című novellában egy a címmel azonos nevű könyv kapcsán témává válik a szelekhez és tevékenységükhöz köthető hiány. A széljárás változásával kezdődik az elbeszélő könyvtárában és szakírói munkásságában az a folyamat, amely az információ, a szövegek hiányán keresztül a művek átkonstruálásáig vezet, s amelyben az elbeszélő teljes munkássága megsemmisül, végérvényesen hiánnyá válik, helyét az elbeszélő számára ismeretlen Milorad Pavić életműve veszi át. Az egyik legfontosabb hiány éppen az értelmezésre vonatkozatható.”⁹¹

Nem kizárólag esztétikai jellegű interpretációi is vannak a *Kazár szótár*nak, fiktív mivolta ellenére a tudományos értékek hiányát rója fel Svetlana Slapšak.⁹² Pavićról mint a történelem és a történelmi kultúrák ismerőjéről beszél, ki nagy jelentőséggel felruházott fiktív terekkel dolgozik, de műveiben mindig ugyanazokat a tereket teremti meg, s ez egyfajta térihiányos állapotot eredményez. Slapšak veszélyt lát a térleírások hiányában, úgy véli, ideológiai célokat szolgálnak. Virágh András⁹³ álláspontja szerint viszont, ki Hayden White elveire hivatkozik, Pavić regénye nem sérti a történelmet: a kazár identitás megkérdőjelezését releváns gondolatnak tartja, ugyanakkor az „elfolyó” identitásból levezethetőnek hisz egy (nem koherens) történelmi narratívát. Két lehetséges olvasásmódot emel ki a *Kazár szótár* kapcsán, a parabolisztikus célzatút és a textus olvasói recepciójának a szövegre gyakorolt (vissza)hatását. Virágh meglátása szerint noha a mű irodalmisága, az újraolvasási kényszer a vita eldöntése iránti olvasói vágygal áll összefüggésben, de az nem eldönthető a történelem bevonásával (sem). Kelemen Zoltán tanulmánya sem tudja/akarja megkerülni azt a nem esztétikai jellegű kérdéskört, mely a kazárok szerbségével foglalkozik: interpretációja elveti a *Kazár szótár* allegorikus olvashatóságát.

A Pavić-életmű mozaikjai idegen kontextusba kerülve nem kizárólag a poétikai értékek mentén interpretálják a szerzőt és művészetét, azok kulturális és politikai aspektusaira is hangsúly helyeződhet. Pavić Nyugat- és Kelet-Európa kulturális integrációjával kapcsolatos, az interjúkban is hangoztatott eszméi, nézetei mögött a más kultúrák megértésére írá-

⁹¹ Kelemen Zoltán, i. m. 94.

⁹² Svetlana Slapšak: A régészeten túl. = 2000, 1992. 7. 15–16.

⁹³ Virágh András: A Kazár szótár látszólagos ellentmondásai (Egy történelmi nyom és Pavić regényének kapcsolata). = *Palimpszeszt*, 25. http://irodalom.elte.hu/palimpszeszt/25_szam/07.html

nyuló erőfeszítés elhalványulása figyelhető meg. Horwath Peter⁹⁴ Pavić kultúrfilozófia elméletével foglalkozó írása elején az író (és vele együtt a szerbek) törekvéseit egy új Európa egységéért folytatott harcként értelmezi, a *Wedgewood-i teáskészlet* című novellából készült *Bizánci kékség* című film témaválasztásában is ennek a nézetnek a megerősítését látja. A tanulmány Pavić-interpretációja szerint az író szenvedélyesen hitt abban, hogy az újjáéledt bizánci szellemi és kulturális értékek képesek az elanyagiasodott, nihilista Nyugatot öntudatra ébreszteni. Horwath a *Wedgewood-i teáskészlet* című novellát Platón kettéosztott határvonal elmélete mentén olvassa, a filmváltozatnak intencióját pedig a „megértés hídja” jelkép megteremtésében látja, melyre azonban a rendezői szándék nem volt tekintettel. Pavić kultúrfilozófiai gondolkodását kommentáló tanulmány második része⁹⁵ már a kulturális azonosság megőrzését előirányozó, s ennek következtében más kultúrákat elidegenítő gesztusokra mutat rá, melyek ellehetetlenítik Kelet és Nyugat szellemi integrációjának korábbi elképzelését. Horwath utal arra, hogy Pavić a tolerancia alapján különbözteti meg a vallást, és a toleranciafogalom mintázata révén beszél kultúrák egymáshoz való közeledésének és távolodásának opciójáról, és megemlíti azt a pavići konklúziót is, miszerint a szerb tolerancia a gyengesség jeleként interpretálható.

Végel László Milorad Pavićhoz intézett nyílt levele⁹⁶ is ezzel a toleranciafogalommal mutat összefüggést. Megváltozott társadalmi-politikai léthelyzetben apellál a levélíró egy korábbi kazár sors-tematikát megidéző diskurzusra, bízva az idegen tapasztalatokban való kulturális ön(meg)értés lehetőségében. A válasz elmaradása teszi nyilvánvalóvá a saját hagyományokból való kitekintés, a másságban rejlő azonosságmozzanatok befogadásának ellehetetleníthetőségét.

A magyar nyelvterület értelmező-közössége számára a pavići szubjektum magától való elkülönözése, a kivüliség állapot és az idegenségérzet domináns fogalmakká válása a szubjektum gondolkodásmódjában bekövetkező módosulások, szemléleti változások mentén ragadható meg, és semmiképp sem függetleníthető a szellemi-politikai milió változásaitól, a (domináns) kulturális modell transzformációjától. Thomka Beáta 2007-es *Prózai archívum*⁹⁷ című könyve a kulturális azonosság poétikájának kér-

⁹⁴ Prof. Peter Horwath: Európa megmentése. Észrevételek Milorad Pavić kultúrfilozófia elméletéhez I. = *Kapu*, 1998. 1. 60–62.

⁹⁵ Prof. Peter Horwath: Európa megmentése. Észrevételek Milorad Pavić kultúrfilozófia elméletéhez II. = *Kapu*, 1998. 2. 69–72.

⁹⁶ Végel László: Rovátkák 2. = 2000, 1992. 7. 21.

⁹⁷ Thomka Beáta: *Prózai archívum*. Szövegközi műveletek. = Budapest: Kijarat Kiadó, 2007. 141–142.

déseivel foglalkozva érinti a *Kazár szótár* problematikáját, pontosabban a *Kazár szótár* című regényt választja a narratívum és az identitászavar problematikájának szemléltetéséhez. A kulturális identitás ideológiai alakításának, annak drámai megnyilvánulásának példázása a mű – mely a nemzetközi kritikai elismerése ellenére, az irodalmi sikerrel egy időben, politikai befolyásra szert téve mitikus nemzeti allegóriává vált. Fried Istvánnak a *Prózai archívum*hoz fűzött reflexiói⁹⁸ a Közép-Európa-diskurzusba ágyazódnak, s a nem csak irodalmi sikerei révén ismertté vált *Kazár szótár* olvasatlehetőségeinek és a pavići szubjektum elhasonulásának egymáshoz való viszonyát kérdésselvetések révén próbálja megközelíteni: „Vajon a kultúraköziség modellje és a Pavićnak tulajdonított nagy nemzeti narratíva a két szélső póluson helyezkednek-e el? Tagadván Danilo Kišnek magyar–szerb–közép-európai szövegátszövődésekkel megjelenített önazonosulási irodalmát... Pavić politikai-ideológiai szerepe az akadémiai memorandumban minősíti-e írói-irodalomtörténeti aktivitását, illetőleg ez utóbbiból szervesen (?) következik-e állásfoglalása a sorskérdésként feltüntetett nagyszerb elbeszélésformában?”⁹⁹ E kérdésselvetések háttérében a friedi Pavić-kép módosulásának irányai is érzékelhetők – „...az eredetiség alkotás” című kelet-közép-európai nemzetképeket és nemzettorzsképeket elemző szövegében¹⁰⁰ a szerb nemzettudatot mitizáló művek közé sorolhatónak tartotta a *Kazár szótárt*, mégis annak önreflexív elbeszélői magatartását érezte hangsúlyosnak, mely úgy tett szert a dominanciára, hogy közben nem semmisítette meg a nemzeti grand récit-t.

Nem csak az irodalmi művek rendelkeznek befogadástörténettel, de az írói szubjektum megnyilatkozásainak és a reflexív mozzanatoknak is van utóéletük – egyaránt az újraolvasás kényszerének kitett textusokként kezelhetők, melyek csak együttesen adhatnak képet a magyar irodalmi kultúra el-elmozduló Pavić-olvasatáról, és együttesen mozdíthatják elő az olvasatváltozatok (újra)értelmezését.

Milorad Pavić 2009 novemberében hunyt el Belgrádban.

⁹⁸ Fried István: Könyvek között. Töredékek egy olvasmánynaplóból. = *Tiszatáj*, 2007. 9. 72–90.

⁹⁹ Fried István, i. m. 76.

¹⁰⁰ Fried István: „...az eredetiség alkotás” (Nemzetképek – nemzettorzsképek Kelet-Közép-Európában). = *Korunk*, 1999. 5. 66–77.

A magyar irodalom recepciója Indiában

A mai magyar irodalom indiai fogadtatásában az irodalmi művek befogadása olyan folyamatokat hozott létre, melyekben a mű új konzisztencia-rendszerben valósul meg. Az alkotók, fordítók, lefordított művek és értékelés nyomán új intertextuális összefüggések tűnnek fel, amelyben a kulturális kapcsolódás, közvetítés, intézményi adottságok és lehetőségek, a fordítók személyes érdeklődése játszott szerepet. A folyamatokat a deterritorizáció¹ és reterritorizáció Gilles Deleuze és Felix Guattari által meghatározott folyamataiként írhatjuk le, melyek a magyar irodalmi műveket indiai környezetben más hatásokkal, új intenzitásokkal valósítják meg.

Az indiai kultúra magyar befogadására és a magyar irodalom indiai recepciójára mindig az aránytalanság volt jellemző; a 16–17. században török és francia forrásokból magyarra fordították a Pancsatantra mesegyűjtemény szövegét, a Buddha-legendát a tizenhatodik században már szintén ismerték.² Az indiai irodalom iránti érdeklődés újabb lendületet kapott a romantika és a magyar nemzeti tudat megerősödésével a tizenkilencedik században, Indiában pedig a magyar irodalmi művek iránti érdeklődés a tizenkilencedik század végén indult meg. Jellegzetes vonás, hogy mind a magyar, mind az indiai irodalomban a fordítás nem az eredeti nyelvek, hanem közvetítő nyelvek (elsősorban az angol és a német) segítségével történt Vajda Péter, Jósika Miklós, Vörösmarty Mihály, Arany János munkásságában. Bengáliában, Indiában Rabindranath Tagore olvasta, és a magyar szabadságharc, az angol uralom, valamint az indiai szabadság irányából értelmezte Jókai regényeit, az *És mégis mozog a földet* és *A tengerszemű*

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, fordította Dana Polan, University of Minnesota, Minneapolis, London, 1986.

² Géza Betlenfalvy, *India in Hungarian Learning and Literature with a Bibliography of Translations* by Gyula Wojtilla, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. New Delhi, 1980.

hölgyet.³ A recepció ténye önmagában felerősíti a két kultúra egymástól kapott impulzusait, még ha ennek folyamán történtek is félreértések. Egy általános tévedésre utal Bangha Imre tavaly kiadott könyvének címe *Hungry Tiger [Éhes tigris]* a Hungary országnév félreértésére és a tigris meg Bengália fogalmának elterjedt magyar összekapcsolására.

Az érdeklődés kétoldalú volt – ha Indiában a különböző nyelveket egy pólusnak tekintjük –, de különböző mértékű. India hatása, magyarországi kisugárzása nem hasonlítható a magyar irodalom indiai hatásához. A helyi nyelvekre lefordított művek felidéznek az egyéni választás szempontjait. A befogadás olyan keretben történik, amelyben az előzetes tudást, látásmódot lehet figyelembe venni: a kreativitás és recepció összefüggését, a paradigmaváltás mintáit és az irodalmi modernitás igényét, melyek az indiai fordítások esetében rendkívül fontosak.

Az indiai kreativitás a magyar kreativitáshoz hasonlóan⁴ a társadalom kulturális állapotához, illetve ennek változásához köthető, a magyar és az indiai viszonyok általános sajátosságaival leírható hasonlósághoz. A fordítás folyamatába a recepció és a kreativitás többszöri alkalommal ágyazódik be, így a magyar művek indiai fordításának véletlen túlmutató összefüggése is van. A huszadik századi indiai irodalom fordításai alkotásfolyamatok és kérdésselvetések sorozataként értelmezhetők. A magyar irodalom is szívesen fordul külföldi minták felé, akár a török nótákra írt versekre gondolunk Balassi esetében, vagy Jósika indiai témájára, például a *Mobilok gyöngyében*, amit az elbeszélésben ebben az új műfajban akart hasznosítani, Arany János *Hindu versére*, vagy arra, ahogy Adynál a *Tisza partján* a Gangesz szó használata egyszerre új értelmet nyer. Nem véletlen, hogy a felsorolt magyar példák keleti eredetűek.

Az indiai fordítók esetében a fordítás sok más szemponttal együtt az anyanyelv gazdagításával és az alkotói kreativitás rejtett forrásaival való találkozást jelenti. Harivanshrai Bachchan, Rangeya Raghav s a magyarról fordító költők, például Raghuvir Sahay is fordítottak Shakespeare-t, s egyikük azt vallotta, hogy „az a nyelv, amelynek nincsenek Shakespeare-fordításai, nem vallhatja magát fejlett nyelvnek”.⁵

Indiában kritikus a modernitás fogalma, mert a Nyugattal, a Nyugathoz kapcsolódó minták követésével azonosítható, s egyben a helyi, regionális és klasszikus műfajok és formák elutasításával, a nyomtatás, az új

³ Bangha Imre, *Hungry Tiger, Encounters between India and Central Europe: The case of Hungarian and Bengali Literary Cultures*, Sahitya Akademi, New Delhi, 2008. 193–200.

⁴ <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/altalanos.htm>

⁵ Harish Trivedi, *Colonial Transactions, English Literature and India*, papyrus, Calcutta, 1993. 33.

technológia bevezetésével. A modernitásra ezért közvetlen válasz az elutasítás volt, vagyis a klasszikus, vagy a regionális formák alkalmazása⁶, s erre magyarázatként a „gyökértelenség”, az elidegenedés, a nyugatiak gazdasági és pénzügyi fölénye szolgált. Ez az ideológia bizonyos mértékig ma is él tovább, kiegészíti a nyugatiak „orientalizmus” sztereotípiáját, miszerint India egzotikus, csábító, taszító és kiismerhetetlen.

A hatvanas években a hindi, malajalam és bengáli irodalomban a modernizmus új hulláma szemben állt az angol modernizmus T. S. Eliot és Joseph Conrad által jelzett irányával, és érdeklődéssel fordult a francia egzisztencializmus, az orosz realizmus, a lengyel, a cseh és a magyar irodalom iránt. A hatvanas években több író és költő utazott külföldre – Bisham Sahani Moszkvában, Nirmal Varma Prágában, Mulk Raj Anand Angliában, Lokenath Bhattacharya Franciaországban írták regényeiket és elbeszéléseiket, és közös fordításokban vettek részt. Raghuvir Sahay (1928–1990) fordító, a *Dinman*, a legszínvonalasabb hindi folyóirat szerkesztője, magyar irodalmat fordított hindire Andrezejewski és Ivo Andrić mellett.

Az indiai fordítások forrásaként szolgált Vajda Miklós angol nyelvű válogatása a Corvina kiadásában⁷, amely Kassáktól Petriig és Várady Szabolcsig negyvenegy magyar költőt mutatott be Edwin Morgan, Kenneth McRobbie, Ted Hughes, Michael Hamburger és mások fordításaiban. Az antológia nagy példányszámban jutott el Indiába, India számos vidéki városába és a *New Hungarian Quarterly* mellett még ma is alapvető a magyar költészetre vonatkozó hivatkozásokban. Vajda Miklós történelmi bevezetője azt a kulturális szenzibilitást tudta megszólítani, melyet a magyar színdarabok hindi fordítása is jelzett, és amely a hindi és más indiai irodalmakban a hatvanas-hetvenes évek fordulóján alakult ki.

A magyar művek deterritorizációja és reterritorizációja irodalmi mozgásokhoz és kiemelt személyekhez fűződik, Raghuvir Sahayhoz, aki sikeres Lorca- (*Bernarda Alba háza*), Shakespeare- (*Macbeth*) fordításai mellett magyar darabokat is fordított. Mitológiai és történelmi témák feldolgozása után, 1943-ban az Indian People's Theatre Association (IPTA) folklórformák és -témák szabad használata révén közös színházi nyelvet teremtett Indiában. Az indiai színházi gyakorlat azóta is összindiai kritikai elméletre, a regionális színházak egymással összehangolt gyakorlatára törekszik. A legnevesebb színházi szakemberek Vijay Tendulkar, Elkunchwar, Kambar, Deshpande és Girish Karnad regionális nyelveken írják és adják

⁶ Shishir Kumar Das, *A history of Indian Literature vol. IX, 1911–1956, Struggle for Freedom, Triumph and Tragedy*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1995. 396–411.

⁷ Vajda Miklós, ed. *Modern Hungarian Poetry*, Corvina Press in co-production with Columbia Press, New York, Budapest, 1977.

elő darabjaikat, de kritikai írásaikat angolul jelentetik meg a szélesebb körű indiai befogadás kedvéért. Sahay *Három magyar dráma*⁸ című fordításkötete alapján ma is készülnek produkciók, tavaly decemberben például Karinthy egyfelvonásosának (*Gőz*) előadásáról lehetett olvasni a bombayi IIT Mood Indigo színpadán. A kötetben a *Gőz*ön kívül Csurka István *Eredeti helyszín* és Örkény *Tótékja* található. Míg az *Eredeti helyszín* nem talált színpadi feldolgozásra, a *Tótékat* és a *Gőzt* a *Három magyar színdarab* megjelenése óta többször is előadták.

A *Gőz* népszerűségét az egyfelvonásos sajátosságaival, a sajátos helyszínnel, a párbeszéd ritmusával, a szereplők sorsának nyelvi humorra épülő feltárásával, a kisemberek világának hol rezignált, hol ironikus feltárásával lehet magyarázni, ami különös egybehangzást mutat egyrészt az indiai hangjátékokkal, másrészt a kis színpadokon előadott kétszereplős vagy egyszereplős monodramákkal.

Raghuvir Sahay azoknak ajánlja fordításait, akik „nevetni és nevetetni akarnak”, de maga is utal arra, hogy mind a három darab csak erős módosításokkal nevezhető komédiának. A fordítások bevezetésében bővebb poétikai, műfaji és történelmi elemzést találunk. A legnagyobb figyelmet a *Tótéknak* szenteli, abszurdal átszőtt realista műként ismerteti a második világháborús történelmi események szerepe miatt. A *Tóték* háborús háttéréhez hasonló traumatikus történelmi eseményhez, India 1947. évi kettéválasztásához kapcsolódik számos hindi és urdu elbeszélés, Saadat Hasan Manto, Ibne Insha, Kamleshwar, Intezar Husein, Krishna Sobti elbeszélései⁹ és Asghar Wajahat *Aki Lahore-t nem látta*¹⁰ című, 1983-ban írt darabja, melyben egy Lahore-ba újonnan áttelepült mohamedán család a számukra kiutalt lakásban egy hindu öregasszonyt talál; az öregasszony nem akarja elhagyni otthonát, ezért nem költözött át családjával Indiába. A darabban abszurd lehetőségek sorát látjuk, de ezeket sem Wajahat, sem a darabot előadó színtársulat produkciója nem használta ki, a helyzetek inkább a komikumot és az iróniát vonták be finom érzelmességgel, ami érthető az Indiában jelenleg létező politikai-szellemi környezetben. Manto és Ibne Insha India kettéválasztásához fűződő elbeszélései, de Wajahat későbbi rövidtörténetei¹¹ is a gudzsarati mohamedánellenes pogromokról, groteszk lehetőségekre épülnek.

⁸ Raghuvir Sahay, *Teen aadhunik hangari natak*, Komudi, New Delhi, 1983.

⁹ Alok Bhalla szerkesztő, *Stories about the Partition of India*, I–II–III., Indus, New Delhi, 1994.

¹⁰ Asghar Wajahat, *Jis laahaur nai dekhyaa o jamyaaai nai*, Vani Prakashan, Delhi, 2006.

¹¹ Asghar Wajahat, *Main hindu hoon*, Rajkamal Prakashan, 2007.

Raghuvir Sahay munkája a színdarab mellett a magyar prózához és költészethez is kapcsolódik. A *Tizenkét magyar elbeszélés*¹² című kötetben Sahay nyolc, Bharat Bhushan Agarwal négy elbeszélést fordított. Bharat Bhushan Agarwal Raghuvir Sahayhoz hasonlóan az ötvenes években kezdte pályáját, a *Tar Saptak* kötet köréhez tartozott, s érdeklődése a prózára is kiterjedt. A hindi költészet a klasszikus kötött formák elhagyása után a szabad vers, a prózaritmus tanulmányozásával fonódott össze. A kötet bevezetője Jókaitól Karinthy Ferencig vázolja fel a rövidpróza vonulatát, és kiemeli az 1900 és 1919 közötti időszakot, a próza megújulását, melyet Móricz, Kaffka Margit, Kosztolányi, Heltai, Gárdonyi, Móra elbeszéléseiben mutatnak be. A kötet forrása valószínűleg az az angol nyelvű elbeszéléskötet, amit a Corvina Kiadó 1962-ben Sötér István szerkesztésében jelentetett meg, de a válogatás felhasználta a New Hungarian Quarterly fordításait is.

Angol fordításra támaszkodó, de figyelmes szelekció jellemzi Chandra Kiran Rathi válogatását, *A röpkülő falu*¹³, mely részben az Atheneum Rt. kezdeményezésére 1936-ban létrejött Lawrence Wolfe fordításköteten alapszik, részben a New Hungarian Quarterly elbeszélésein. Érdekes, hogy ez az 1987-ben megjelent, fél évszázados válogatásra épülő fordításgyűjtemény Kosztolányi Dezső, Bíró Lajos, Szomory, Bálint György, Márai Sándor fordításaival, azzal a lélek- és jellemrajzzal meg előadásmóddal, amely a magyar irodalom közép-európai vonulatát idézi fel, milyen elevenen hatott és hat még ma is. *A röpkülő falu* című kötetet a Radhakrishnan Prakashan a kilencvenes években ismét kiadta.

A korábbi munkák népszerűsége, a szakmai fogadtatás szívéllyessége és a Vajda-kötet inspiráló hatása váltotta ki talán, hogy a nyolcvanas években két hindi versantológia is született. Girdhar Rathi a budapesti újságíró-iskola ösztöndíjasaként 1967/1968-ban volt tíz hónapig Magyarországon, értett magyarul. Ekkor még angol szakos bölcsészhallgató volt az allahabádi egyetemen, induló költő, akire hatott a pesti művészeti és irodalmi élet mozgalmassága. Kodolányi Gyula és mások segítségével alapján állítja össze *Modern magyar költészet*¹⁴ című kötetét, Adytól Tamási Lajosig tizennyolc magyar költő verséből. A válogatást húsz évvel később, 2008-ban *Tíz modern magyar költő* címmel, némileg megváltoztatva, kiegészítve újból kiadja, ekkor már a magyar források pontos felhasználásával. Girdhar Rathi kutatóként dolgozott a The Centre for the Study of

¹² *Barah bangari kahaniyan*, magyarról hindire fordította Bharat Bhushan Agrawal and Raghuvir Sahay, Sahitya Akademi, New Delhi, 1984.

¹³ Chandrakiran Rathi, *Uran chu gaon aor any bangari kahaniyan*, fordítás, szerkesztés, Radhakrishnan Publications Pvt. Ltd., New Delhi, 1987.

¹⁴ Girdhar Rathi, fordítás, szerkesztés, *Aadhunik bangari kavitaen*, Radhakrishnan Prakashan, New Delhi, 1983.

Developing Societies-ban, egy kiemelkedő indiai társadalomelméleti kutatóintézetben, mielőtt átvette a Sahitya Akademi *Indian Literature* című folyóiratának szerkesztését.

Raghuvir Sahay – a *Három magyar színdarab* és a *Tizenkét magyar elbeszélés* szerkesztője-fordítója – Vajda válogatásából, harminckét költő munkájából Kassáktól Várady Szabolcsig terjedő modern költészeti antológiát¹⁵ állított össze. A kötet terjesztését sajnos megakadályozta Vajda *Modern Hungarian Poetry* kötetének és az angol fordítóknak a megjelölése. Egy újságcikk a könyvről beszámolva ugyanis megemlítette, hogy az eredeti angol fordítások használatát díjazni kell, és a fordító szerzői jogengedély hiánya méltatlan helyzetbe hozza a kiadót, a Sahitya Akademit. Így a könyvet a forgalmazásból visszavonták, csak korlátozott számban jutott el a Delhi Magyar Tájékoztató és Tudományos Központba, amely 1978. évi megalapítása után a könyvkiadás, a fordítások és kulturális programok irányítója lett. A DMTTK legfontosabb tevékenysége magyar filmek terjesztése, de szerepet vállalt a könyvkiadásban, irodalmi estek és szemináriumok szervezésében is, a vezetők politikai és személyes kulturális preferenciáinak megfelelően.

A hetvenes-nyolcvanas években részt vállalt a magyar irodalom fordításában Vishnu Khare, aki először Ady Endre angol versfordításaiban vett részt. Khare a Kalevala és a Faust, Günther Grass, Wysława Szymborska és Salman Rushdie hindi fordítója. József Attila-művekből állította össze az *E kés-ídő*¹⁶ című kötetet, amely József Attila esztétikai előadásainak részleteivel és verseivel újszerű József Attila-felfogást tükrözött. Radnóti verseit is lefordította¹⁷ hindire, ebből azonban eddig csak egy kis füzetnyit adott ki mutatványként; a versek kiadása szerzőjogi és anyagi kérdés, amely 1990 előtt a magyar kiadásban megjelent eredeti irodalmi szövegek esetében nem jelentett nehézséget, tekintve, hogy az India és Magyarország közötti kulturális megegyezés szerint irodalmi munkákat jogdíj fizetése nélkül ki lehetett adni. Khare költőként is jól ismert, öt verskötetet adott ki, filmkritikái a legnagyobb országos lapokban jelennek meg (a *Pioneerban*, a *Hindustan Timesban*), s a német irodalom szakértői a legjobb hindi fordítóként tartják számon.

A kilencvenes években a magyar kulturális irányításban fordulat következett be, változott a publikációs struktúra, a magyar nyelv és irodalom iránti érdeklődés. A kelet-európai változások politikai-történeti kontextu-

¹⁵ Raghuvir Sahay, *Adhunik Hungari Kavita*, Vajda Miklós szerkesztésében, Sahitya Akademi, New Delhi, 1989.

¹⁶ József Attila, *Yah chaku samay*, fordította Vishnu Khare, Jaishree Prakashan, New Delhi, 1980.

¹⁷ Radnóti Miklós, *Ham sapne dekhte hen – kavitaen*, fordította Vishnu Khare, Madya Pradesh Literary Society, Pipriya, 1983.

sa fokozta az érdeklődést, átalakultak az elvárások, s változott a magyar irodalom indiai fordítóinak-értelmezőinek a személye.

Az Európai Unió bővítésének tervei, az ehhez kapcsolódó eurocentrikus¹⁸ felhangok megosztották az indiai olvasókat, sokan várakozóan távol tartották magukat a véleményformálástól, másokat kiábrándítottak, különösen a jugoszláv háború hírei és Magyarország részvételének híre a NATO- támadásban. Az elnemekötelezettség ideológiája fontos szerepet játszik az indiai köztudatban, és a semlegesség elvárásának politikai kontextusa határozottan érzékelhető volt a magyar film- és irodalomértelmezésben is. A kultúra és a könyvkiadás finanszírozásának átalakulását, az angolul kiadott magyar irodalmi művek és a Hungarian Quarterly ritkulását vagy eltűnését az indiai egyetemekről és a nagy könyvtárakból kellemetlen meglepetésként vették tudomásul.

1993-ban került sor egy emlékezetes irodalmi estre a Magyar Intézetben, amelynek során Kedarnath Singh, Pilinszky egyik olvasója, irodalmi méltatója olvasta fel Pilinszky-fordításait. Az est zenei programjában Lantos Zoltán is részt vett. Kedarnath Singhet, aki a *Tisra Saptak* csoport tagjaként indult 1959-ben, ma a hindi irodalom egyik legnagyobb költőjeként ismerik. Kedarnath Singh¹⁹ *Modernitás a hindi költészetben* című esszéjében hangsúlyozza, hogy a hindi költészetben a modernitás a nyelv és a szenzibilitás átalakítását jelentette, de nem a nyugati formák utánzását. A Pilinszky-esten arról az irodalmi élményéről beszélt, melyet a *Fabula* jelentett számára. Kedarnath Singh *Bág*²⁰ című ciklikus költeményének a hőse a „magányos” tigris, akinek egyik alapvető jellemzője a „magány”. Pilinszky magányos farkasa a *Fabulában* az emberbe szeret bele, Kedarnath Singh tigrise az ember egyik találmányába, a szekérbe.

A kilencvenes évek elején a fordítások vonatkozásában forrásnyelvként a magyar kezdett nyomatékos szerepet játszani, és a megváltozott igény gyakorlatlanabb, de magyarul értő fordítóknak is terepet biztosított. Az idősebb generációból felbukkantak volt magyar ösztöndíjasok, akik eredeti területüktől függetlenül a magyar nyelv és irodalom meg a Magyarország iránti szeretetüket irodalmi fordítás formájában akarták leróni. Dr. Shamsharan Rai geológiai kandidátusi dolgozatát Magyarországon írta. 1995-ben *Az ember tragédiáját*²¹, 1999-ben az *Édes Annát* fordította hin-

¹⁸ Samir Amin, *Eurocentrism*, fordította Russell Moore, Aakar Books, Delhi, 2008.

¹⁹ http://india.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=2684&cx=1

²⁰ Kedarnath Singh, *Bág, lambí kavita*, Bharatiya Jnanpith, New Delhi, 1996. A vers első, rövidebb kiadása nem áll rendelkezésemre.

²¹ Imre Madách, *Manav Trasadi*, fordította Dr. R. S. Rai, Jain commercial Publications, New Delhi, 1995; Dezső Kosztolányi, *Édes Anna*, fordította Dr. R. S. Rai, Jain commercial Publications, New Delhi, 1999.

dire. Fordítására a nyelvi egysíkúság, a hindi kifejezések szükössége jellemző. A fordításban példa erre Anna letartóztatásának a jelenete, ahol a szöveg összetettsége nem kerül felszínre, mert a hindi szöveg mindegyik kifejezést ügyetlennek fordítja, „ügyetlenül nyújtja föl a két karját”, „fél-szeg oszlopszentet idézve fel”; a szent bűnös motívuma, amely jelen van ebben a jelenetben, a fordításban nem érvényesül.

Az egyetemi magyar tanfolyamok és a Nemzetközi Előkészítő Intézet, később a Balassi Intézet kurzusainak hallgatói között voltak, akik egyrészt sikeresek voltak a magyar nyelv elsajátításában, másrészt tanárokként vagy költőként, íróként komolyan érdeklődtek a magyar irodalom iránt. Az egyetemi tanfolyamon kezdte magyar tanulmányait 1991–92-ben Indu Mazaldan; 1992–93-ban pedig a NEI egyetemi előkészítő tanfolyamán folytatta tovább ösztöndíjasként. Mazaldan első fordításaként magyar költők szerelmes verseit fordította le Réz Pál *Szerenád* című gyűjteményéből, s ez hindi–magyar kétnyelvű kiadványként jelent meg.²² Mazaldan a *Prém Rág* megjelenése óta hét újabb kötetet jelentetett meg, ezek között van *A pénzügyminiszter reggelije* című novellaválogatás, Kosztolányi *Pacsirtája*, Kaffka Margit *Színék és évek* című regénye, a *Magyar népmesék*, Kertész Imrétől a *Sorstalanság* és Máraitól *A gyertyák csonkig égnek*. A napokban fejezték be Szabó Magda *Az ajtó* nyomdai munkálatait, s most készül (2009 májusában) a füredi Fordítóházban Dragomán György *A fehér király* hindi fordítása. Mazaldan alkalmakra (például Háý, Esterházy és Kőrösi látogatása alkalmából) is készít fordításokat, de elsősorban a magyar irodalom iránti szenvedélyből fordít. Választásait a díjak, a külföldi irodalmi sikerek, a Magyar Fordítóházban kötött ismeretségei, a beszédjelleg, a felolvasáskor tett hatás, a hangzás határozza meg.

A Mazaldant körülvevő irodalmi közegben feszültség van, ami abból származik, hogy nagyon kevés kapcsolata van a hindi irodalommal, alkotói műhelyekkel, folyóiratokkal. Fordításairól az irodalmi köztudat nem vesz

²² *Prem Raag, Hangari Pranay Kavitaen*, translated into Hindi by Indu Mazaldan, *Szerenád. Magyar szerelmes versek*. A *Prém Rág* című antológia eredeti szövegei, National Publishing House, New Delhi, 1998; *Vitt mantra ka nashta – Hangari kabaniyonka sankalan*, fordította Indu Mazaldan, National Publishing House, 2000; Dezső Kosztolányi, *Chakori*, fordította Indu Mazaldan, Vani Prakashan, New Delhi, 2005; Margit Kaffka, *Rang aur varsh*, fordította Indu Mazaldan, National Publishing House, New Delhi, 2005; *Hangari Lok kathayen*, fordította Indu Mazaldan, Harshita Prakashan, New Delhi, 2005; Imre Kertész, *Niyatibeenta*, fordította Indu Mazaldan, Vani Prakashan, New Delhi, 2006; Sándor Márai, *Kshamaen khak hone tak sulagti hein*, fordította Indu Mazaldan, Vani Prakashan, New Delhi, 2007; Magda Szabó, *Darwaza*, fordította Indu Mazaldan, Vani Prakashan, New Delhi, 2009.

tudomást, munkáját gyakorlatilag nem tartják számon. Egy kisebb közösség, az egyetemi közélet azonban feltétlenül értékeli, s a magyar kurzusok diákjai nagy élvezettel olvassák novella- és regényfordításait. Számukra a fordítások élvezhető nyelven olvasható kis magyar könyvtárat jelentenek. Az idei delhi Kőrösi Csoma-pályázat első helyezettje, Jai Khanna *A gyertyák csonkig égnek* című regény elemzésében például ezt írja: „A fordító varázslatot teremtett hindiül, így Márai Sándor a hindi irodalom részének tűnik, és hindiül olvasva még egy magyar is azt képzelhetné, hogy Márai a hindi irodalom része.”

Indu Kant Angiras a magyar tanfolyam másik volt hallgatója, aki két év nyelvtanulás után a Balassi Intézetben fejlesztette tovább nyelvismereit. Angiras akkor a *Statesman* című napi újság alkalmi cikkírója volt, ma magyar tudása folytán az Oracle cég rendelési szakértője, érzékenységet az irodalmi formák világában éli meg. Két önálló verseskötete jelent meg²³, költőtálmalkozók (kavisammelanok) rendszeres résztvevője, szívesen társul alkalmi folyóirat-szerkesztőként friss irodalmi lapokhoz. A magyar irodalmi estek alkalmából Angiras Petőfi, Balázs Béla, Kányádi Sándor, Ladik Katalin, Tózsér Árpád, Balla Zsófia verseit, Balázs Béla, Tar Sándor elbeszéléseit, Balázs *Szépál Margit* című színdarabját fordította le hindire. A 2001-ben kiadott *A színész halála*²⁴ című gyűjtemény a modern magyar elbeszélés pályáját mutatja be Balázs Bélától Kaffka Margiton Kosztolányin, Nagy Lajoson, Karinthy, Fejes Endrén és Örkényen, Esterházy és Kertészen keresztül Tar Sándorig és Spiróig, amelyben Angiras kilenc fordítással vett részt. Angiras egy kis kötet magyar népmesefordítást²⁵ is kiadott gyermekek számára.

2008. február végén jelent meg a *Tíz magyar költő*²⁶ című kötet, melyre egy miniszterelnöki látogatás és az ehhez kapcsolódó Magyar Masala kulturális fesztivál teremtett alkalmat. Girdhar Rathi válogatása tartalmazza az általa korábban lefordított költők közül Radnóti Miklóst, Weöres Sán-

²³ Indu Kant Angiras, *Sbahar Aur Jungle*, Sarthak Parkashan, New Delhi, 2005; Gajre, National Publishing House, New Delhi, 2005. Ezek *Kala aur sabhya*, *Aksharam*, *Richa*, a *Meghdootam* című irodalmi internet folyóirat.

²⁴ *Abhineta ki mrityu, Adhunik aur uttar-adhunik bangariyan kahaniyan aur upanyasans*, [A színész halála modern és poszt-modern magyar elbeszélés és regényrészlet] szerk. Köves Margit, fordítók, Indu Kant Angiras, Asghar Wajahat, Négyesi Mária, Indu Mazzaldan, Jatin Kaushik, Köves Margit, National Publishing House, Újdelhi, 2001.

²⁵ *Hungarian Lok kathae*, fordította Indu Kant Angiras, Manjuli Prakashan, New Delhi, 2006.

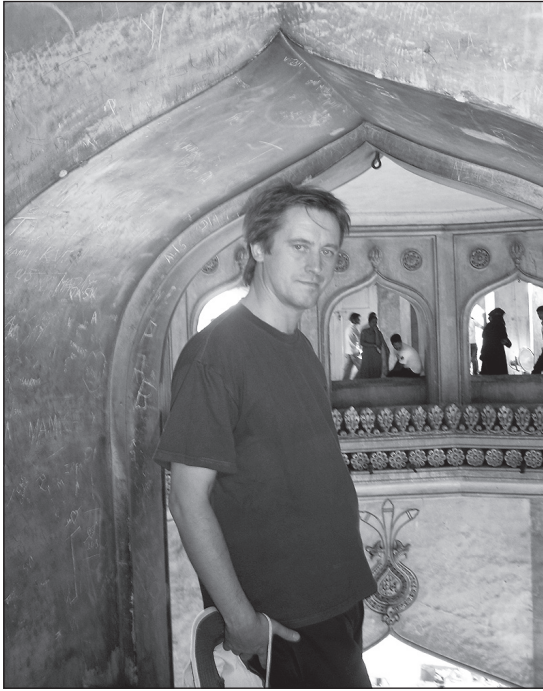
²⁶ *Das aadhunik hangari kavi*, fordította Girdhar Rathi társfordító Köves Margit, Vagdevi Prakashan, Bikaner, 2008.

dort, Nagy Lászlót, Juhász Ferencet és az általa nagyon szeretett Pilinszky Jánost, s újabb költőkként Nemes Nagy Ágnes, Tóth Évát (aki 1997-ben látogatta meg Indiát) és három erdélyi költőt: Kányádi Sándort, Lászlóffy Aladárt és Hervay Gizellát. A válogatás mutatja, hogy Rathi legerősebben a modern költészet hatvanas évekbeli vonulatához kapcsolódik, annak ellenére, hogy foglalkoztatja, milyen változások mentek végbe a kilencvenes években és azt követően.

A magyar irodalom iránt érdeklődő fordítóknak, az olvasóknak kialakult egy olyan érzékenység, amely újabb, korszerűbb alkotásokat is be tudna fogadni, s erre a Vendégoktatók a Magyar Kultúráért pályázat 2008-ban jó kísérletnek tűnt. A projekt Háy János munkája alapján kívánta bemutatni a változásokat a magyar irodalomban, érzékeltetni a legfontosabb változási tendenciákat, hangsúlyozni azokat a pontokat, amelyekben munkája találkozhat a mai magyar irodalommal, irodalomtól. A Vendégoktatók című pályázat lehetőséget nyújtott a fordításra és a könyvkiadásra, s itt kísérlet történt a Háy által művelt összes műfaj, a dráma, az elbeszélés, a vers és a könyvillusztráció bemutatására. Girdhar Rathi korábban fordított verset és prózát, *A Gézagyerek* új műfaj volt számára, de azonosult a darab ritmusával, a Pityu–Lajos–Rózsika párbeszéd feszültségével. A visszatérő, toporgó várakozás a szobi autóbuszra a megállóban, Géza ismétlődő, öngeneráló mondatai egy nyers, frappáns nyelvi világot hoznak létre. A könyv bemutatóján²⁷ Ashok Vajpayi irodalomtörténész, költő elmondta, a fordítás olyan nyelvet teremtett, amire nem volt példa eddig a hindi drámaírásban.

A modern indiai dráma affinitást alakított ki az élőbeszéd nyersessége iránt, különösen a ma már klasszikus marathi Vijay Tendulkar (1928–2008) *A keselyűkben* (egy nagycsalád életéről) és a *Sakharam Binderben* (egy könyvkötő szerelmi kapcsolatairól). Bhanu Bharati rendező, az *Aaj* színházi társulat vezetője, aki radzsasztáni színházi formákkal és színjátszókkal, pontosabban a bhíl törzssel dolgozik, a könyvbemutatón arról beszélt, hogy *A Gézagyereket* át lehetne helyezni indiai környezetbe, itt a kőbányákban szintén a falusi munkanélküliek közül toboroznak munkaerőt. Az indiai nézők-olvasók közvetlenül, a kisrealizmus nézőszögéből olvassák ezeket a darabokat. Ezt a megközelítést nem lehet elítélni, mert Háy darabját lehetőségnek tekinthetik arra is, hogy valószerű részleteket tudjanak meg a vidéki magyar életről. *A Gézagyereket* különösen érdekessé teszi számukra, hogy a falusi szegénységről szól, és a Magyarországon létező néhány intézmény (a váci kórház, a baleset-biztosítás) is bekerült a darabba.

²⁷ János Háy, *Gezababua*, fordította Köves Margit és Girdhar Rathi, Vagdevi Prakashan, Bikaner, 2008.



*Háy János a hyderabadi
Csarminár toronyban*

1992, a Babri Mecset lerombolása óta Indiában a hindu és a mohamedán fundamentalizmus egyaránt növekedett, de a liberalizmus elutasító viszonyba került a vallás közéleti jelenlétével. *A Gézagyerek* meghatározása mint „istendráma két részben”, „*do bhagon ki prabhulila*” a színdarabot szakrális irányba tolja el. A szanszkrit dráma a legősibb színház a Natyasastra leírásában, Brahmana isten inspirációjával indul²⁸, s ezért az előadás kezdetekor a művészek istennek köszönik meg a művet, és tőle kérnek áldást az előadásra. A modern indiai dráma művelői ebből a helyzetből akarták a drámát elmozdítani. Az istendráma elnevezés Háy beszélgetései, interjúi során és az indiai értelmezők írásaiban kérdéseket váltott ki. Girdhar Rathi a *Rang Prasang* című színházi folyóiratban Háy János munkájáról írt tanulmányának²⁹ *Háy János: Vita istennel* címet adja, az isten-témát hangsúlyozva Háy művében, *A Gézagyerekben* és az *Istenek* című kötetben. Az elemzést Rathi *A Gézagyerek* utolsó jelenetével indítja, azzal a jelenettel, amikor Rózsika és Géza arról beszélnek, hogy isten kijavítja-e a hibákat.

²⁸ Kapila Vatsyayan, *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*, National Book Trust, New Delhi, 1980; Ralph Yarow, *Indian Theatre, Theatre of Origin, Theatre of Freedom*, Curzon, Surrey, 2001.

²⁹ Girdhar Rathi, „János Háy: ek jirah isvar se” in: *Rang Prasang*, január–március, 2009. 3–11.

Az értelmezés és értékelés számára a vers volt az a pont, ahol Háy János „istendráma” *prabhulila* értelmezéséből ’isten’ fogalma egyértelművé vált. Rathi Háy *Istenek* című kötetében, *Az atya* és *A Teremtő* című versekben, a deszakralizált istenképet, a hit ikonoklasztikus jellegét hangsúlyozta, és párhuzamként emelte ki Pilinszky János verseit.

Háy János fogadtatásához nagymértékben hozzájárult személyes jelenléte. Az indiai fogadtatás nagymértékben épül a résztvevő kapcsolatépítő képességére, kommunikálóképességére és nem utolsósorban a szervezés minőségére. Ebből a szempontból szerencsés volt, hogy a program keralai szervezését M. Mukundan (1943–) vette kézbe, akinek a regényei és elbeszélései a fiatalság lázadásának formáival foglalkoznak, és akinek az Irodalmi Akadémia (Sahitya Akademi) díjazottjaként és elnökeként nagy tekintélye van. Keralában Háy jelenlétének közvetlenül mérhető hatása volt; magyar filmekben s malayalamra lefordított magyar klasszikusokon keresztül Magyarországot, a magyar irodalom hátterét ismerték azok a diákok és tanárok, akiket a calicuti egyetemről hoztak el az irodalmi találkozóra.

Indiában, ahol három nyelvi képzés van (helyi nyelv, hindi és az angol) az utóbbi húsz évben a hindi vált lingua francává. Többen kérték el a hindi kötetet azzal, hogy a hindi közvetítő nyelvből könnyebben fognak fordítani, mint angolból. A kérdések a tricchuri találkozón a város és falu együttlétére irányult a magyar irodalomban és Háy János életében. Ezen a találkozón lehetett lemérni először Háy ritka rögtönzőképességet, amivel adott keretek között rá tud érezni közönségére, s a könnyedséget, amivel indiai költőtársakat kíséreni tudott, vagy több hangszeres előadást tudott egyedül létrehozni. A doromb, az univerzális kísérohangerszer mindenhol hangsúlyozta a nyelv elemi ritmusát, zeneiségét, akár malayalam, magyar, telugu vagy hindi kísérethez használta.

Keralában Tricchurban és Trivandruban is, a keralaiak világirodalmi tájékozottsága, jártassága a magyar irodalomban nagy hatást tett, hasonlóan mint Orbán Ottóra harmincöt évvel ezelőtt.³⁰ Hyderabadban Uday Narkar színházrendező, Maya Pandit rektorhelyettes férje, első találkozásakor Háy Gyula *A ló*³¹ című darabját említette, ami megismertette a magyar drámairással. Háy Gyulát *A három kelet-európai dráma* megjelenése óta az egyik legfontosabb európai drámairóként tartják számon. Ez a megjegyzés kihívás volt arra, hogy Háy arról a drámahagyományról beszéljen, ahova munkája tartozik, ezt ő leggyakrabban Beckett-tel nevezi meg.

³⁰ Orbán Ottó, *Ablak a földre*, Magvető Kiadó, Budapest, 1973.

³¹ *Three East-European Plays*, Penguin Plays, Penguin, 1970.



Esterházy Péter Szikandrában, Akbar síremléke előtt

A Delhi Egyetemen Háý a modern indiai színház jellemző kísérletét láthatta, amikor az Anubhuti nevű diáktársulat *A Gézagyerek* novellaváltozatát dolgozta át színpadi előadás formájában. A színházi életben Delhiben és más indiai városokban gyakori a regények és elbeszélések színpadi átültetése, ez Delhiben külön műfajjá alakult. Az Anubhuti diáktársulat diákszínészei is ezt a műfajt folytatják, *A Gézagyerek* előtt néhány héttel Kanpurban például Rushdie *Harún és a mesék tengeréből* adtak elő részleteket.

Háý János indiai útja munkásságát széles perspektívában mutatta be, beszélgetéseiben értelmezést nyújtott a magyar próza nyolcvanas évekbeli újjászületéséről, tájékoztatott a magyar színházról és a mai magyar költészet változásairól. Háý avantgárd érzékenységgel spontán kapcsolatokat tudott létrehozni, közönsége Delhiben, Keralában és Hyderabadban beillesztette az 1990-es, a 2000-es évek magyar irodalmának térképére, amelynek körvonalait a Vajda-könyv és Örkény István drámái nyomán már ismerték.

Esterházy Péter meghívása a Delhi Nemzetközi Irodalmi Fesztiválra 2008 decemberében újabb lehetőséget teremtett a magyar irodalom bemutatására. Esterházyt a fesztivált szervező, az európai és a magyar irodalmat jól ismerő és az irodalmi változásokra érzékeny Ashok Vajpayi és Sudeep Sen hívta meg. Rövid ittléte alatt az író kétszer is részt vett irodalmi találkozón: 2008. december 15-én a Magyar Intézetben és december 16-án a

Delhi Irodalmi Fesztivál színhelyén, a Lalit Kala Akademin (Művészeti Akadémián). A Magyar Intézetben 2007 januárjában tartott esten a hallgatók már ismerték Esterházy műveinek egy részét, sőt idézni is tudtak Esterházy prózájából, amire az *Egy nő* bekezdései, vagy a *Harmonia caelestis* rövidebb mondatai alkalmasak, látták az Esterházy Péter forgatókönyvből készült filmet, az *Idő vant*. Salman Rushdie *Az éjfél gyermekei* és *A mór utolsó sóhaja* olvasói számára jól befogadhatók az Esterházy-féle – a politikai és irodalmi közhelyességet állandóan pellengérré állító – próza újításai, az élőbeszéd irodalmi megjelenítése, a sajátos prózaritmus.

Az első találkozón a Magyar Intézetben a *Függőből* és a *Harmonia caelestis*ből hangzott el több részlet hindiül. A hindi és magyar viszonylag szabad mondat szerkezeteket nem nehéz egymáshoz közelíteni, s így Esterházy Péter mondat szerkezetei hindiül is nagyon jól hangzottak. A Magyar Intézetben és a Fesztiválon az író a *Számozott mondatokat* választotta felolvasásra – ezzel is a „vallomások” elé sorolva a *Harmonia* első könyvét. A családtörténet és az ebből alakított mitológia ismert és elfogadott műfaj Indiában. Ismert a posztkolonializmus történelemírása³², melynek elméleti művelői között van Partha Chatterjee, Dipesh Chakravorty és Gayatri Spivak. Az ő munkájuk, irodalmi és kulturális beállítottságuk az Esterházy-féle narratíva sajátos történelmi szempontú befogadását készíti elő.

Esterházy Péter felolvasásának sikere érezhető volt a felolvasás utáni szünet hangulatában, ahogy az írók rögtön körülvették, hogy elmesélik a közelmúlt történelmi traumáit, köztük a legutóbbit, a november közepi, csak egy hónapja lezajlott terrortámadást Bombayban. Ez a történelmi vonatkoztatás azt a kérdést veti fel, hogy „tényleg mindent fölzáblt a történelem”?³³ Faragó Kornélia említi Esterházy művének és Sava Babić esszéjének kapcsán azt a „specifikusan általános létinterpretációt”, amit Esterházy műve nyújt, s ami egy idegen kultúra „létszemléletének”, „létérzésének alapjává válhatna”.³⁴ Eve-Marie Kallen Esterházyval készült interjúja erre a létinterpretációra utal, amit a „Nem akarok sokat, csak mindent” címmel fejez ki. A közvetlen indiai recepcióból ez valószínűleg hiányzott.

Kőrösi Zoltán 2009. januári utazása egy Budapestről szóló irodalmi-történelmi sorozathoz kapcsolódott a Magyar Intézetben. A *Budapest, nőváros*, a *Milyen egy női mell?* és a *Délutáni alvás* a múlt és a jelen budapesti

³²[1] Willie Thompson, *Postmodernism and History*, Palgrave, Macmillan, New York, 2004.

³³[2] Esterházy Péter, *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002. 18.

³⁴[3] Faragó Kornélia, Idegen kontextusban, in: *Kultúrák és narratívák*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2005. 40–52.



*Kőrösi Zoltán a delhi
Kutub Minár lábánál*

hétköznapijainak a könyvei, melyeket vizuálisan érzékeny fényképek egészítenek ki. A *Budapest, nőváros* elején a Hrabalt megidéző hétköznapi-ságnak tere van az indiai irodalomban, Asghar Wajahat *Torta*³⁵, vagy Gíta Hariharan elbeszélései érzékeltetik a szereplők vágyai, emberi teljességük és potenciális lehetőségeik között feszülő különbséget a hétköznapiság mindent feloldó fényében. A *Budapest, nőváros* különleges Delhiben, mert eredeti, irodalmi mű, amely művészetileg értékes vizuális anyagot mutat be, hasonlóan értékes irodalmi szöveggel. Ilyen kettős értékű irodalmi-művészeti mű Indiában jelenleg nincs, mert az indiai könyvkereskedelem drága, fényes, kávézóasztalon tartható képeskönyveket árul, s ezekhez a kizárólag kereskedelmi célból előállított könyvekhez Burger Barna, vagy Czabán György képeit nem lehet hasonlítani. Budapest időnként tragédiába hajló hétköznapijait Kőrösinél hol komikus, hol groteszk, hol abszurd események kísérik. Ilyen „Az az eset az Erzsébet-híd közepén”, amit Indu Mazaldan fordított le hindire és olvasott fel a január 22-i irodalmi esten.

³⁵ Asghar Wajahat, *Cake*, in *Anthology of Hindi Short Stories*, szerkesztette Bisham Sahani, Sahitya Akademi, New Delhi, 1993, 2009. 436–452.

A szereplők folytonosságát a *Hentesek könyvében* és a *Galambokban* Papa, Apci és Anci képviseli. Ez a közönség számára más műfajokból ismerős, az indiai tévé családi drámáiból a külföldről hazaérkező, lenézett, kiszolgált rokon, akiből a család hasznot akar húzni gyakori szereplője az indiai drámának, pl. Vijay Tendulkar *Keselyűk* című darabjának. A hallgatók, akik a Kőrösi-esten egy részt előadtak a darabból, megismerték, megértették, megtanulták a jelenet szövegét, és érzékeltették, az értelmezéshez hozzátartozott a *Galambok*, az egész színdarab megismerése. Az idegen előadás sokszor emeli a szöveget, átvilágítja, a néző az idegen közegben új hangsúlyokra figyel fel, a darabban a szereplők igyekvése és hazugsága új értelmezést kap: ezt az előadás is érezhetően nyújtotta. Kőrösi Zoltán az irodalmi estről ezt írta³⁶: „A beszédük olyan, mintha magyar lenne, a gesztusaik indiaisága pedig egyszerűen elemeli a szöveget, rögtön tudom, otthon is így kellett volna megcsinálni egy egész előadást.”



Esterházy Péter a Tádzs Mahal előtt

Reflexív terek

Szerkesztette Szabó Szilvia

Könyvecske Zentának

Tolnai Ottó: *Grenadírmars*. zEtna, Zenta, 2008

„A kezdet egyben a kijárat is, mint a Tisza, ahol mint a gyermekkor folyójánál, a gyermekkor miséjénél az adriai utazás valójában véget ér.”

(Mikola Gyöngyi: *A Nagy Konstelláció*)

Tolnai Ottó *Grenadírmars* című vaskos könyvecskéje utószóval zárul. Első berlini tartózkodásáról számol be benne, amikor is Gerhard Richter *Lépcsők* című 1985-ös festményében önmagát véli fölfedezni a zentai Tisza-parton. Egy zentai Dorian Gray, gondolhatnánk. Az utószó stílusában nem tér el a kötet többi darabjától, de ami elválasztja, az nemcsak a Richter-kép, hanem benne megkapjuk azokat a fogódzókat, melyek alapján ez az opus olvasandó. Egyfelől ott vannak a berlini tartózkodás „beszámolói”. Ehhez vesszük még a palicsi *homokvár* mindennapjait megörökítő feljegyzéseket, melyek mintegy keretet képeznek azoknak a rövidtörténeteknek, amelyek poétikája Tolnai Ottó prózai opusának középpontjában áll.

A berlini évek meghatározóak a szerző világgképének alakulásában. Az elbeszélőnek szüksége van arra a distanciára, amelyet eddig a tenger, most pedig a nagyvilág ad a helyi élmények vonatkozásában. Tolnai „rurális” prózája eme távolságtartás hiányában elvesztené modern alapjait, és egyféle *couleur locale*-t képviselne csupán. Rövidtörténeteket Tolnai Ottó a kezdetektől közöl. Ilyen szövegek voltak az első publikációk az ötvenes évekből, majd a *Gogol halála* (1972), a *Virág utca 3* (1983), majd a *Prózák könyve* (1987) egyes darabjai. A világgkép kitágulása az epikus jellegű versekből szűrődik át a legújabb prózába, ahol is egyfajta formai letisztulást eredményez.

A berlini szövegek formailag nem különülnek el szigorúan az opusban, gyakran maguk is tartalmaznak betétként rövidtörténetet, amit egy idő-

ben értelmeznek is. Tolnai Ottó tudatosan építkező író, aki az önreflexió legmagasabb fokára érkezett. Beszámol elődeiről, törekvéseiről, vagy az éppen íródó rövidtörténetet kommentálja. Ezek az *ars poeticák ars teóriák* is egyben. Külön szint képeznek e sorban Tolnai Ottó felolvasóestjei, amelyek már igazi keretmegoldások. A felolvasóterem a rövidtörténet színpadává válik egy rövid időre, így érzékeltetve a forma pillanatnyiségát. A kerettörténet másik típusát az író otthona, a palicsi *homokvár* naplószerű feljegyzései képezik, amelyek már egyféle bevezetések is a rövidtörténetbe. Tolnai új otthonának tárgyai, könyvei egy szigorú írói szelekció munkáját tükrözik, amelyek opusának kellékei is egyben. Ebbe a világba már bebetéved a rövidtörténetek egyik-másik hőse: a *homokvár* kapuján ki-be jár az irodalom.

A *Grenadírmares* világát Tolnai Ottó első berlini tartózkodása óta építi tudatosan, módszere azonban nem új keletű. Ismétlődő motívumai, emblémái már sokkal korábban felbukkannak, főleg az epikus jellegű versekben és a tőle megszokott műfaji áthajlással érkeznek meg a prózába. Lírai eredetük magas fokú metaforikusságot eredményez, ami nem idegen a rövidtörténet műfajától. Ezekben a történetekben az író hazaérkezik. Kirajzolódik a kanizsai táj a mikro- és makrovilág minden kellékeivel. Kisvárosi, félparaszti környezet ez, ami azonban magas fikcionáltságon megy keresztül. Tolnai mindig is az őt körülvevő világ-darabkák építőköveit használta fel magánmitológiájának kialakításához. Így volt ez Újvidéken, majd Palicson is. Most elérkezett az idő motívumainak absztrahálására. A táj szelleme megtalálja a maga formáját, amelyet komoly előtanulmányok előztek meg, líraiak, prózaiak egy időben. A *Grenadírmares* letisztult kisformáit a kritika kafekainak, beckettinek tartja számon. Ebbe a sorba illeszthető még a kanizsai Nagy József Jel Színháza, amely mintha Tolnai *infaustusait* mozgatná nagyvilági színpadán.

Csehovról írja az irodalomtörténet: „Nála különleges hősök helyett átlagemberek vonulnak, észrevétlen sorsok, mindennapi jellemek mindennapi szituációkban, magányukba zárt, tétova, esendő lények, akik részvétlenségtől kísértve vonzólják magukat a világban, s ráadásul, a körülmények iróniája folytán arra kényszerülnek, hogy a tragikumot komikus színezettel, groteszk formában éljék.”¹ Tolnainál a csehovi redukció nem jár együtt a tartalmi leegyszerűsődéssel. Rövidtörténetei hihetetlenül gazdag televényen burjánzanak. Az író azt a világot fedezi fel az irodalom számára, a társadalom azon rétege érinti meg, amely a még elmondható

¹ *Világirodalmi lexikon* 1972. 431. Idézi Thomka Beáta: *A pillanat formái*. Forum, Újvidék, 1986

történet őrzője. Kinél van a történet – tehetné fel a kérdést Tolnai Ottó. Így jut el egészen a narratív magig, ami a letisztultság legmagasabb formája. Tolnai a rövidtörténet XX. századi poétikájából csak azokat a mozzanatokot válogatja, amelyek számára formailag hasznosíthatók, miközben a semmihez való viszonya is észrevétlenül változik-alakul: „A hajléktalanok nem nézték, nem is látták a szappanbuborékokat eregető mézszín macit, ők már csak befelé figyeltek, jöllehet ott sem láttak már semmit, illetve hát magát a semmit, ami nincs kizárva, akár látványos is lehet, nem tudom, csak sejtem, jöllehet inkább azt sejtem, hogy a semmi semmilyen” (382). A hajléktalanok eljutottak addig a pontig, ami már nem elbeszélhető, amiről Wittgensteinnel szólva már csak hallgatni lehet.

Becketthez hasonlóan Tolnai Ottó is az elbeszélői én kérdését problematizálja. A *Malome meghal* című könyvében Beckett hőse haldoklás közben azzal múlatja az időt, hogy történeteket agyal ki olyan emberekről, akik nyilvánvalóan önmaga aspektusai. A *Semmi-szövegek*ben az elbeszélői én megsokszorosításának lehetünk tanúi. Kosztolányi Esti Kornélja még csak egy elbeszélőt perszonalifikál, Tolnai kitalálja az *infaustus*okat, akik egyszer hősei, máskor elbeszélői a történetnek. T. Olivér mellett, aki az író egyik alteregója, ott sorakozik Kafka Feri, Regény Misu és a többiek, Káson Köcsög, a Kis Hergel, Gazsi, Vak Víg Tibike, ifjabb Habonyi stb.: „Berlin elesett, gondoltam büszkén. Akár holnap utazhatnánk, költözhetnénk vissza Palicsfürdőre, vissza az én kis világomba, hőseim, infaustusaim: Olivér, Regény Misu, P. Howard Jenőke, Elemér és Tihamér közé, ahonnan talán el sem kellett volna mozdulnom. Vagy nem is én mozdultam: Kafka Feri jött helyettem Berlinbe, ő lépett fel, ő tartotta ezt a megindító, sok könnyel teljes irodalmi estét, életem – élete legszebb irodalmi estjét, Bosiljkánál, Boróval és Razijával, én csak feljegyzéseit, piszkozatait tisztázom, de ebbe, mármint hogy ki jegyzetel, illetve ki kinek is a piszkozatait tisztázza, ahogy mondani szoktam, ki itt a figuráns, most ne bonyolódjunk bele, ez már egy másik történet, a következő fejezet témája” (142–143). Az *infaustus* latin szó, jelentése boldogtalan, szerencsétlen. Poétikai előzményei Kosztolányi „szegény kisgyermeké”, „bús férfia”, majd maga az „árvacsáth” jelzős szerkezeteiben keresendők. Az *infaustus*okkal benépesült kis opus egyféle mélabús férfiúi világérzést hordoz magában, ami a Tolnai-féle rövidtörténet alaptónusát adja.

A kötet címadó rövidtörténete, a *Grenadírmares* alig hosszabb egy oldalnál. A falusi konyhán keresztül nap mint nap répások gázolnak át, sáros csizmájuk nyomát zsírszódával súrolja az asszony. A férfi végül vadászpuskát ránt, és szemközt lövi a répásokat. Az elbeszélő börtöntársának meséli a sztorit. Erre utal a szöveg elején a rács, amihez a „másik”, a hallgató

nyomja az arcát. Az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő itt kettéválik, majd a történet végén a groteszk csattanóval ismét egyesül: a férfi krumplis tésztát kér ebédre, ha kiszabadul, krumplis tészta volt az ebéd akkor is, amikor a répásokra lőtt. A látszólag semmis kis étel metaforikus jellegű, amit a szerkesztés is tükröz, és az egész kötet koherenciáját biztosítja: a kisváros tűzoltózenekara grenadírmarsot játszik az *infaustus*oknak. Tolnai Ottó a címadás mestere. Legtöbbször a rövidtörténet utolsó mondata lesz a cím, ami által a szöveg megemeltetik és kiemeltetik a mindennapiságból, vagy pontosabban a mindennapiság emeltetik meg és válik az egész opus metaforájává.

Tolnai Ottó írói pályája Zentán kezdődött, első rövidtörténete, a *Kavics* itt íródott 1956-ban, majd a *Grenadírmarsot* is Zentának ajánlja. Több mint ötven év tapasztalata sűrűsödött ebbe a könyvecskébe, amely alcímében méltán viseli az opus nevet. Tolnai nem teszi közzé összes szövegét, hanem válogat belőle, így válik opusa ízeltté, megszerkesztetté. A szerkesztés koncepciója az abszolút forma keresését tükrözi. Ez a prózában számára a rövidtörténetet jelenti.

Tolnai Ottó vilásképe modern, a kritika Tandori Dezső mellett őt tartja a modernitás utolsó képviselőjének. Stílusa egybeláttartja a semmist, a kicsit és a nagyot, a vidékít és a nagyvilágít: „...a semmis dolgok, helyszínek a nulla fokon: átfordulnak – és a túloldalon, a negatív oldalon, csodálatos világgént létezni, működni kezdenek (minden bizonnyal ezért is olyan fontos a modern irodalomban az írás nulla foka, hogy mint üvegen, átnyomulhasson rajta valami egészen más), noha az újvidéki Telep szintén szemétdombbá tűnő vakvágánya, a kanizsai járás szikes pusztája, a palicsi Abbázia katonatemetőt vizionáló elhagyatott kertmozija a szemem előtt fordult át, én voltam első nézője, tanúja, lejegyzője, tehát jól ismerem e jelenség természetrajzát” (336–337). Tolnai Ottó semmis történetei a még elbeszélhető ragadják meg, amely gyakran már csupán a narratív mag. A redukció azonban nála inkább csak formai jellegű. Egy eseményekben gazdag „prózaáradás” jellemzi az opust, az elbeszélők galériáját sorakoztatva fel. Tolnai a történet természetét vizsgálja, próbálja ki. Kísérleteiben az *Ómama...* prózai párját alkotja meg. Az abszolút forma után kutatva érkezik vissza utazásaiból a hazai tájra, a Tiszához. Poggyászában ott vannak vele olvasmányélményei, külföldi benyomásai, amelyeket a nevezetes vulkánfíberben raktároz el, mindennapi semmis kis tárgyai: a szögek, facsavarok a kalapács mellé. A makro- és mikrovilág egymást kiegészítve fordul át a történetbe.

Tolnai Ottó az abszolút kisformát a kutya csigolyacsontjában találta meg, amiért a szerzőnek a döggukacoktól nyüzsgő döggútba kellett alá-

szállnia: „Annyi baj legyen, gondoltam, hiszen akkor már markomban volt az a csodálatos forgolya, amit kerestünk, amelyet maga a Teremtő esztergályozott, mely amiképpen állandóan fordul alá, éppen úgy, olyképpen föl-felé is megállás nélkül” (187–188). Érdekes, hogy a kanizsai csigolyacsont „felmutatása” egyik németországi felolvasóestjén történik meg, egyesítve magában időt és helyet, tapasztalatot és képzeletet, ami minden igazán jó történet alapfeltétele.

Penovác Endre, a bácskai beduin

Tisztelt hölgyeim és uraim!

Jogos a kérdésük: egy bácskai képzőművész, akit már a puszta festőjének is neveztek, mit keres a tengeren? Vajon *raguzál* ő is? Egy kritikus mondta a legnevesebb jugoszláv szobrászról, Ivan Meštrovićról, hogy „noha nem dubrovniki, mégis *raguzál*”. Mert arrafelé (is) mindenki büszke, és ha nem tud büszke lenni a sajátjára, befészkelni hát magát a másik otthonába, városába, akár a kakukk a fiókáját, aztán arra büszke. Mint ahogyan az utolsó délszláv írónak mondható Mirko Kovač írja legutóbbi, Dubrovnikról szóló regényében: „Na de nem az én nagybácsim az egyetlen hazudozó Dubrovnik hátsóházában. Azon a vidéken szinte minden tanult, iskolázott, kiművelt és tehetséges ember a dubrovniki származásával jött elő, noha a legtöbbjük soha nem látta a tengert.” Tehát a hátsóházában, a hegy mögött avagy már a pusztaságban élő ember vágyik a tenger után, bár fél is tőle, sosem járt ott, de büszkélkedik vele, hisz álmában csak ott járt, vágyaiban pedig ott is él már.

Először is van egy már elhíresült válaszunk – Tolnai Ottóé, a Pannon-tenger és az Adria írójaé, kutatójaé, ahogy ő mondaná magáról, szóval az oceanológusnak nevezhető bácskai költő szerint a vajdasági magyar író abban különbözik a többi magyar írótól, hogy van neki tengers. S ha ez igaz, igaz ez a vajdasági magyar festőre is – és nem is Penovác az egyetlen, aki e témával foglalkozik, sőt, hogy úgy mondjam, nyaranta más bácskai magyar festők levonulnak portrékat gyártani Dalmáciába. De ez még korántsem elégséges válasz.

Szóval miért is jár egy festő az Adriára, mik a különbségek és hasonlóságok, mi foghatja meg őt ott? Hisz Penovác Endre itt és most elsősorban a tengeren, a tengerről, a tengerpartról festett képeit állítja ki, továbbá olyasmiket, amik így vagy úgy kapcsolódnak a témakörhöz.

Nos, a festőt a hajóskapitányhoz hasonlíthatjuk. Például mindkettő szakállas – akár hősünk –, mondhatni, sima bőrű festő és kapitány nincs, a teremtő nem is engedné fel őket Noé bárkájára. És a tájképfestő, akár a hajós, a természettel küzd meg – mondják, egyes akadémiákon már nem is merik tanítani a tájképfestést, oly nagy és megoldhatatlan a feladat... S akár a hajóskapitány, a festő is a vizet kémleli, a felhőket, a láthatárt. Mint azt Predrag Matvejević, a jeles horvát filozófus *Mediterrán breviárium*ában olvashatjuk – ha már e kiállítás címe, tematikája is maga a Mediterráneum –, a hullámoknak, a napsütésnek, a szeleknek, a szikláknak, köveknek, a tenger színének számtalan neve, s így jelentése van. Aki eltéveszti, s egy hullámból, a fénytörésből, a víz, a szél állagából nem ismeri fel a közelgő veszély fajtáját, mértékét, a vihart, az könnyedén hajótörötté válik. S így van ez a festészetben is – aki elvétí a technikát, nem ismeri az anyagot, rosszul lát, nem figyel oda, az menthetetlenül a művészet hajótöröttje, azaz dilettáns lesz.

Nem kis bátorság kellett hát Penovác Endrének sem, hogy mindehhez hozzányúljon, s ne foghassuk rá, hogy *raguzál*, s hogy nem is vált hajótörötté. S az sem véletlen, hogy a síkság embereként nyúl hozzá a tengerhez – a kettő közt persze óriási a különbség, a föld és a víz, ugyebár, de párhuzamot se nehéz vonni. A rónában sincs más, csak a láthatár, a felhők, nyaranta a mindent kiegészítő napsütés, a vibráló fények, a fata morgánák, télen pedig – legalábbis régen – a hófödte mező kelthette ugyanazt az érzést, ami részben elkap bennünket a végelethetetlen tengeren. S minthogy Penovác Endre a kitetlen síkságon kezdett el nézni, látni, majd a hol szikrázó, hol tompító élményt átformálni, anyaggá, képpé gyúrni, magától értetődő, hogy a tengeren folytatta, illetve most kerekítette le a történetet egy egész kiállítás erejéig. Topolyától hegyeken át vezet az út Dalmáciáig, a mediterránig, de e képek talán a bizonyíték arra, hogy a síksági ember – ellentétben a tengerparti hegyek mögött élőkkel – otthon van, *benne* van, nem táj-idegen, s – hogy nagyot mondjak – művészetileg is így fogható meg autentikusan a dolog. Hozzáfűzném, a valóság mindig más, s itt is akadnak más jellegű képek, például a kedvencem, egy akvarell a görög sziget hegyoldalában lévő ortodox templomról, aminek most ráadásul különös aktualitást ad a szerb pátriárka halála – jut is eszembe, minden pátriárka szakállas, akár a festők meg a hajóskapitányok, szóval kétségkívül igen szent szakmák ezek.

Van itt egy festmény, egy diptichon, talán ez szimbolizálja leginkább a kettősség egységbe fordulását: amikor a sivatag horizontján jelenik meg a tenger. És ez a kettős végtelenségérzet – mondaná a költő, ami nem vagyok – jelenti a világ végtelenségét, ahol mégis kell egy nyugvópont, ahol megpihen az ember és elmélázik. Állítólag a beduinok tevéinek is van egy ilyen helyük, amikor első két lábukra ereszkedve megpihennek, és ezt a helyet hívják *al-manákh*nak. Innen ered a mi almanach szavunk is, ami nem csupán a gyűjteményes kötetet, a kalendáriumot jelenti, melyet forgatva megpihenünk, megnyugszunk, hanem magának a szellemnek, a léleknek a pihenőhelyét és támaszpontját is jelenti – legalábbis ha hihetünk Matvejevićnek. Az almanach révén kötődik össze a sivatag, a pusztaság és az égbolt végtelensége.

És valami ilyesmit érezhetünk Penovác Endre képeit nézve, gondolom én. A sivatag és a tenger mögött ott látjuk a mi pusztánkat, az Alföldet, Bácskát, ahol akár a tengeren a világítótornyok, úgy tűntek el a tanyák. Ahogy egy ipolysági barátom fogalmazott: amikor vonattal utazott a Vajdaságon át, szinte nem tudta, hol jár, talán egy másik bolygón, ötszáz méter kukoricát ötszáz méter búza váltott, majd újra és újra hosszú kilométereken át ugyanaz. Sehol egy fa, tanya, sehol egy támpont, egy almanach. Úgy érezte magát, mint az egykori Jugoszlávia bosnyák katonái, akiket, miután a hegyekből a vajdasági kaszárnyákba érkeztek, elfogott a szédülés, s akadt, aki haza is szökött, akár a montenegrói telepeselek, akik meg a port sem bírták.

Mert hogy az ember kibírja ott, a pusztaságban – persze ez így túlzás, de a művészet mindig túlzás, mert ha nem az, nem is művészet –, hogy ne szökjön el, bírja a port, ahhoz, akár a beduinoknak, meg kell tanulnia, hogyan mosakodjék meg a homokkal. Másféle hozzáállás kell az anyaghoz, s úgy hiszem, ez tükröződik a Penovác által alkalmazott technikában is, amikor a homokos kavicsal dolgozik. Egyszer a Pannon-tenger festőjének neveztem el őt – hisz ne feledjük, ott bizony rég tenger volt –, hát most akkor kikiáltom őt bácskai beduinoknak, aki, íme, most nekünk nyújtja képeinek gyűjteményét, ezt az almanachot, hogy számunkra is legyen valami támaszték.

Hát akkor tessék csak: támaszkodjanak Önök is egy nagyot!

Elhangzott a MUSEION No 1 Galéria Mediterráneum című kiállításának megnyitóján, november 17-én.

Élet-képek

Annie Leibovitz: *A Photographer's Life*

Miért tetszenek Leibovitz asszony fényképei? – teszem föl a kérdést a bécsi Kunst Haus kiállítótermét elhagyva lefelé ballagva a lépcsőkön. Talán mert a felfelé vezető út, a harmadik emeletre való fölvánszorgás után, a kilenceurós belépti díj után már sokkal csekélyebb széppel, mondhatni akár: bármivel beértem volna? Nem. Amit találtam, várakozásomon felül állt! A *Fényképész élete* című tárlat, mely az amerikai fotós 1990 és 2005 között készített alkotásaiból mutat ízelítőt, 2007-ben, a Brooklyn Múzeumból indult vándorútra. Azóta számosan ballagtak már lefelé az emeletokról, a lépcsőkanyarulatokban elmélkedve. Leibovitz asszony munkái vonzzák a szemet. A hírességekről készítettek találnak érezni – az idő és a hely jókora összjátékának tudható ez be. Szinte valamennyi „sztárfotó” beállított fénykép. Brad Pitt egy Las Vegas-i hotelszoba kanapéján elnyúlva tigrismintás nadrágban, a Bush-kormány teljes miniszteri arzenáljával, Demi Moor és Bruce Willis érzelmes párként, Al Pacino, de Niro, Colin Powell... vajon mennyit kellett rohangászni a fotósnak, míg mindez így összeállt, mennyi emeleti lépcsőt? S meddig könyörögni a libának, hogy Leonardo di Caprio nyakára megfelelő formán tekeredjen, s mennyit Erzsébet királynőnek s Nicole Kidman dús szoknyáján a ráncoknak, hogy elsimuljanak? Leibovitz készítette az utolsó fotót Lennonról... Persze mindehhez szerencse is kellett. Meg kitartás. Hogy a hírességek tekintete ne ürességet, a hosszas beállításokból adódóan csömört vagy unalmat fejezzen ki, de életet. Leibovitz asszony remek társalgó lehet (vagy sok időt tölthet retusálással). Egész más természetűek a saját családját megörökítő pillanatképei. Édesanyja a strandon napernyővel; s az anya felrúgó lábszára e tenger előterében makulátlan érzelmet, boldogságot fejez ki. A magánéleti képek érzelmesek. Titkolt-bevallott szerelme, Susan Sontag író

meztelenül a franciágyon, majd a kádban mutatja véznuló testét a bőron átütő gerincvonallal, s megint később egy másik ágyon: rákbeteg a halálos ágyon – élcelődve a nővérkével. A leszbikus párkapcsolat életképei. S utazásoké Latin-Amerikában és Európában. Boszniai tájképek s egy fénykép 1994-ből. Középpütt fekvő kerékpár, a kerékpár körül veres-fekete csík félkörben. Egy pillanattal azután, hogy a mentők elszállították a halálra gázolt kislíút. Az ilyen fényképeket bensőleg is meg kell élni, nem elég csak „lekapni”. A kattintással halt meg örökre Susan Sontag és csendesült el végérvényesen a bicikli körbeforgó kereke. Leibovitz képei Élet-képek. Akár a valóság, mely a lépcsőn leérve kinn az alkonyati Bécsben fogad.

Az üvegcipő-keresők világában

Molnár Ferenc műve az Újvidéki Színházban

„Most ülj le ide szépen, Lilike, maradj csendben, mert az Irma meg fog teríteni a drága nagy embernek. A rongyos Irma fog teríteni az édes, drága, mérges embernek. Pont tizenkettő. Kibúz egy fiókot. Gyere, te lusta abrosz, ne aludj, kelj fel, gyere dolgozni. Terít. Tanuld meg, Lilike, hogy kell teríteni. Ki lesz szépen simítva. Itt könyököl rá a drága mérges. Látod? Van rajta négy folt. Kettő spenót, kettő paradicsom. A szalvétát jobb kézhez tesszük. Ebben törüli a száját a drága mérges. Megcsókolja a szalvétát. Itt törüli bele a száját. Csóküzetés a szalvétapostával. Dacára, hogy énrám mindig haragszik. Ez egy boldog szalvétá, és én vagyok a legrongyosabb muskátli Pesten. Tudod, Lilike? Tányért, evőeszközt rak az asztalra. Szavalva: »Boldogságom hímpora, Lenge szellő lengedez, Fájdalmamnak anyyala, Könnyeimnek zápora!« Szép vers? Én csináltam. Ezt már hallottad sokszor, Lilike. Tányér pont a középre lesz téve. Villa balra, kés jobbra, kanál elöl keresztbe. Poharat tesz. Pohár ide, kézhez. Ebből iszik boldogságom anyyala, drága mérges. Itt iszik belőle. Megcsókolja a poharat. Csóküzetés a pohárpostával. Szavalva: »Nem leszek én boldog soha, Nem lesz nekem gyönyöröm!« Ez a legújabb versem. Bor és szódavíz csak később jön. Pont a leves után, mert megmelegsik, érted, te tökféjú? Te vagy a legbutább tücsök a Józsefvárosban. Nem te, Lilike. Én, személyesen. Drága mérges gazdám, a legdrágább mérges egész Pesten. Só, paprika, fogpiszkáló. Szúrd át boldogtalan szívemet, te boldog fogpiszkáló. Szavalva: »Boldogságom hímpora, Lenge szellő lengedez, Fájdalmamnak anyyala, Könnyeimnek zápora!« Kavics van a cipőmben. Gyere le, cipő. Lehúzza. Van szerencsém, lábam, szerbusz kisujjam. Látod, én vagyok a legrongyosabb muskátli Pesten, de a lábam szebb, mint a gróf Guttman kisasszonynak. Nézd, milyen rüsztöm van. Rüsztöm is van, rüsztöm is van, jaj de szép magas rüsztöm is van. Két kavics volt benne. Szép kis lábam van, de senkinek se kell. Szavalva: »Boldogtalan lábam, gyönyör hímpora, Szomorú kis rüsztöm, Édes anyyala!« Mars vissza a rongyos cipőbe!”

Az álmok és a valóság határmezsgyéjén tobzódik Szabó Irma, a mindennapjait megvető pillantások és megalázó helyzetek között élő minden cseléd Molnár Ferenc *Az üvegcipő* című darabjában, amit Radoslav Milenković rendezésében láthatott a közönség az Újvidéki Színházban az évad második bemutatójaként. Azok közül, akik a modern, inkább hatni, mintsem szórakoztatni akaró színházi irányvonalakhoz idomulni akaró előadásokat kedvelik, bizonyára sokan fanyalognak, mondván, nem értik, miért esik a színházak választása mind a mai napig egy ilyen, sokak szemében talán kissé avittas hangulatú és hangvételi drámára. Vannak, akik azért fanyalognak, mert szerintük a magas művészet határai máshol kez-

dődnek, és olyanok is akadnak, akik úgy vélik, a XXI. században már jóval keményebben megfogalmazott, vagy ha úgy tetszik, meghökkentőbb produkciók kellenek a színházak nézőinek, ám mindeközben a magyar nyelven játszó színházakban nem csökken számottevően sem a Molnár-művek színrevitelének aránya, sem a bemutatott előadások nézőszáma. A látszólagos ellentmondás könnyen feloldható: az új irányokat képviselő színházi formákra jellemző – sokszor – erőltetett újítási szándék, a mindenáron valami szívbemarkoló, mélyre hatót produkálni kívánó, ám emiatt gyakran öncélúnak ható produkciók térhódítása mellett bizony olykor jólesik az átlagnézőnek – aki talán kevésbé tartja magát kifinomult ízlésűnek vagy válogatósnak – megtekinteni egy-egy hagyománytisztelő, letisztult formavilágot bemutató, emberi történeteket előtérbe helyező előadást (is).

Talán éppen ilyen ajánlással tűzte repertoárjára az Újvidéki Színház *Az üvegcipőt*, amely sokak szerint Molnár Ferenc drámaírói munkásságának egyik legfontosabb alkotása. Az 1924-ben keletkezett műben – a színháztörténet bennfentesei szerint – a szerző a Fedák–Molnár–Darvas háromszöget írja le, amely életrajzi adatainak, illetve a különleges szerelmi háromszög részleteinek ismeretében korántsem elképzelhetetlen, különösen akkor, ha tudjuk, hogy Molnár 1922-ben elvette Fedák Sárít, a magyar színészet iskolateremtő alakját, de közben már Darvas Lili színésznőnek írt darabot. Ráadásul három évvel később – *Az üvegcipő* premierje után – elvált Fedáktól, és egy évre rá elvette Darvas Lilit, aki nem mellékesen *Az üvegcipő* bemutató-előadásában Irmát alakította. Tény azonban, hogy a színháztörténészek szerint „ez a színmű nem ügyetlen dramaturgiailag, mint *Az ördög*, nem émelygős és negédes, mint *A hattyú*, és nem olyan ki-munkálatlan, mint az *Olympia*”. *Az üvegcipő* dialógusai ugyanis hangulatot teremtenek, életségűek, de líraiak is egyben, hiszen a bennük lévő báj és kecsesség miatt még békebeliségükben is frissek, dinamikusak. A figurák is valóságosak, igaz, sok esetben talán még jobbak, szerethetőbbek is, mint a valóságban, elsősorban a maguk esendősége, kisszerűsége miatt.

A néző – talán éppen emiatt – mindvégig együtt él és együtt lélegzik a történet során a csupa szív cselédlánnyal, Irmával, aki – bár központi szerepet játszik életében a cipő –, nem azonosítható a mesebeli Hamupipókéval, még akkor sem, ha sok hasonlóságot mutatnak egymással. Irma (Crnkovity Gabriella) évek óta szolgálja Sipos Lajos urat (Giricz Attila), a „drága mérgezt”, aki iránt gyengéd érzelmeket táplál, igaz, kevés valós gyengédség jellemzi kettejük kapcsolatát, sőt, magát Irmát is. Adél (Jankovics Andrea) is szerethető figura, még annak ellenére is, hogy a hosszú évek alatt a semmiből felépített státuszának és az ezzel járó imázsának folyamatosan megfelelni akaró vénlány mindenáron tekintélyt akar kicsikarni a környezetéből,

azt akarja, hogy tiszteljék, hogy elismerjék, de legfőképpen azt szeretné, ha szeretnék – igaz, ezt magának sem vallja be igazán, a felé irányuló elvárások miatt érdek- vagy inkább kompromisszumházaságot köt Sipossal azért, mert fél a csalódástól, aminek veszélyét a nála jóval fiatalabb Császár Pál (Sirmer Zoltán) iránt érzett szerelmének beteljesületlenségében látja. A hódító Császár azonban olyan, mint egy kisfiú, aki igencsak szeretne férfinak látszani, de hiába minden igyekezete, hiába ajánlja mindig önmagát, nem megy vele sokra. Azt ugyan fölöttébb élvezzi, hogy Irmát folyton letorkol(hat)ja, de állandóan ugrásra kész, ha Adél fűttyent egyet, és szó nélkül engedelmeskedik is neki, ettől pedig teljességgel komolytanná válik. Négy különböző ember, de mindannyian egyet szeretnének: boldogok lenni. Mindez azonban egészen addig nem válhat reális céllá számukra, amíg a cselédlány fel nem nyitja mindannyiuk szemét, és a lehető legtermészetesebb módon rá nem segíti őket saját útjukra. A szerelem ellen nem lehet harcolni, és kész!

Jankovics Andrea remekül érzékelteti Adél figurájának frusztrált, kiegyensúlyozatlan, ugyanakkor a külvilág felé nyugalmat, elégedettséget, kiegyensúlyozottságot színlelni próbáló személyiségét, árnyalt váltásokkal operálva, igaz, az események hatására cseppet sem változva, de éppen ez teszi teljessé alakítását, amely minden bizonnyal eddigi egyik – ha nem a – legjobb prózai alakítása az Újvidéki Színházban. A Sipost alakító Giricz Attila szerepformálása is jól illeszkedik az előadás egészébe, játékának visszafogottságával egy elfojtott, a mindennapjait a szokásai rabjaként elő, kissé talán már megtört személyiség tárul elénk, szemben Sirmer Zoltán Császár Páljával, a flegma szépfiú felszínes figurájával, aki csak a jelenben él, ügyet sem vetve a jövőjének alakulására, ezzel is alátámasztva Adél csalódástól való félelmeit.

Crnkovity Gabriella Szabó Irmája az első pillanattól kezdve magával ragadja a nézőt, és az utolsó jelenetig el sem engedi. A fiatal, ám rendkívül tehetséges színésznő remekül megállja a helyét sürgő-forgó, álmodozó cselédlányként, hisztérikus, boldogtalan, megtört emberként és kikent-kifent prostituáltjelöltként is, erőteljes színpadi jelenlétével, ragyogó tekintetével uralja a színpadot. Ami talán kicsit hiányozhat az alakításából, és ezáltal az előadásból is – valószínűleg a rendezői koncepcióból fakadóan, tudatosan – az a (fő)szereplő(k) személyiségfejlődése. Sokaknak úgy tűnhet, Crnkovity Gabriella nagyon magasan, talán kicsit nyersen indítja a figuráját, amiből arra következtethetünk, hogy nagyon hosszú utat kíván bejár(at)ni (vele). Az út valóban hosszú, de talán mégsem eléggé árnyalt – hiányoznak belőle a mélységek, hiányzik a valós fájdalmak belső megélése, ami ott lakozik még egy ilyen nem túl intelligens, ugyanakkor igencsak

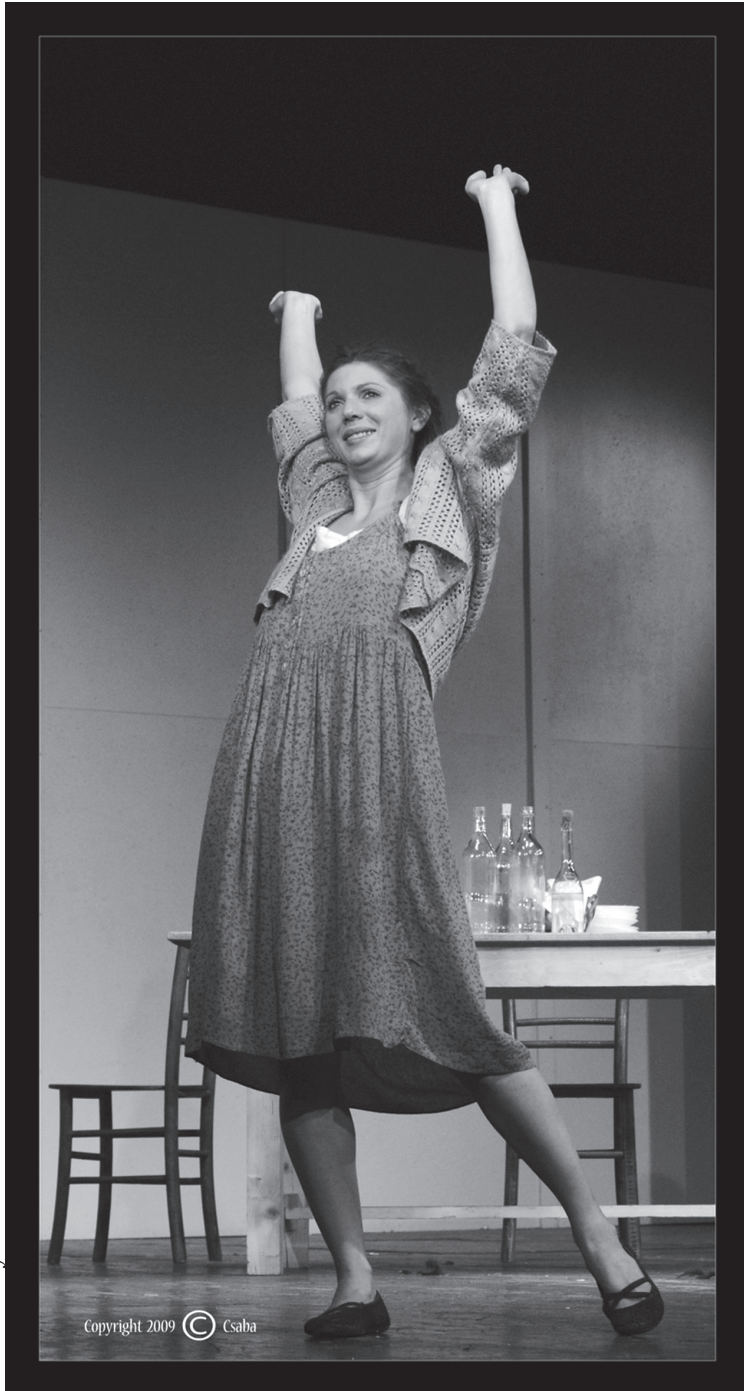
érzékeny személyiségben is, mint amilyen Szabó Irma. Persze, az is lehet, hogy ez a vonulat némiképp ártott volna az előadás vígjáték jellegének, elvett volna valamennyit az önfeledtségéből, de talán – a többpólusosság jegyében – akkor is érdemes lett volna megpróbálkozni vele, hiszen Irma szenvedése – élettörténetének ismeretében – korántsem merül ki a kifelé irányuló, másokból együttérzést kiváltani akaró önsajnálásban, hanem nagyon is mélyen gyökerezik.

A szereplők közül ki kell még emelni a Roticsnét játszó Banka Lívia és a nagybecskereki tájszólással (is) hódító Keczei Ilona szerepében – a szó szoros értelmében is – tetszelgő Kokrehel Júlia szerepformálását. Üde színfoltjai az előadásnak az Adél anyját alakító Faragó Edit és a szakácsnét megformáló Ábrahám Irén jelenetei, és Figura Teréziát is jó hosszú idő után újra színpadon látni – Viola szerepében.

A színpadkép felvonásonként, a helyszínek változásával átalakul, újabbnál újabb helyszíneken jelennek meg a szereplők. Az első felvonás Sipos szobájában játszódik, minimális díszlettel, ami hitelessé teszi a történetet, a néző viszonylag könnyen beleképzeli magát Szabó Irma meséjébe, ami egyértelműen dicséri a színpadképet alkotó rendező, Radoslav Milenković és Janovics Erika jelmeztervező munkáját is. A második jelenet helyszíne, a lakodalmi udvar ugyan látványosan kialakított teret kínál a történetnek, ám a túl nagy, helyenként lezáratlannak ható tér olykor csökkenti a színészi játék erejét. A harmadik felvonásbeli rendőrségi váróterem elemei sem túlzóak, viszonylag egyszerűnek mondhatók, ám a nézőnek olykor az az érzése, hogy több, a történet szempontjából fölösleges elemet, szereplőt is tartalmaz. Sokak szerint a dráma a harmadik felvonás nélkül is működőképes lenne, sőt, talán még hatékonyabb is. Tény, hogy az utolsó felvonás Molnár Ferenc egy másik darabjának túlvilági jelenetét idéz(het)i fel a nézőben, ahol ugyancsak igazságot osztanak, de a furcsa helyszínen végül – a korabeli igényeknek és elvárásoknak megfelelően, de talán a giccs irányába tett némi engedménnyel – beteljesedik Szabó Irma és az ő „drága mérgesének” a szerelme. Mi, nézők pedig örülünk, mert akár bevalljuk, akár nem, sok esetben éppen a „happy end” miatt szeretjük a meséket.

Az Újvidéki Színház tehát nem akart többet *Az üvegcipő* című előadásával annál, mint ami talán evidens módon adja magát, talán olykor éppen a legnehezebb – szórakozni és szórakoztatni. Az ugyanis egyértelmű, hogy *Az üvegcipőt* a színészek szeretik játszani, mi, nézők pedig szeretjük nézni, hiszen végre önfeledten szórakozhatunk, és jókat kacaghatunk a színházban, az üvegcipő-kereső(k) világában. A végén pedig tapsolunk, hosszan, elismerően, mert megérdemlik.

Mikus Csaba fővétel



Copyright 2009 © Csaba

Crnkovity Gabriella

A mese erejével

Molnár Ferenc: *Az üvegcipő*

Molnár Ferenc 1924-ben írta *Az üvegcipő* című vígjátékát. A darab ősbemutatóját 1925-ben Bécsben tartották, majd a pesti Vígszínházban is műsorra tűzték. Általánosan ismert vonatkozás, hogy a nagy sikerű darabot a szerző második házassága ihlette, ugyanis feleségül vette Fedák Sárít, a kor népszerű színésznőjét, de már a házasság előtt beleszeretett az ifjú színésznőbe, Darvas Lilibe, aki a vígszínházi bemutatón Irmát, a cselédlányt játszotta. A szerző a saját életéből vette a mű meghatározó szereplőit, hiszen Fedák Sári megfelelője Adél, a környék korosodó, köztisztelenben álló, szerény vagyonnal rendelkező panzió-tulajdonosnője, Darvas Lilié pedig Irma, az álmodozó, rongyos kis cselédlány. Saját magát Sipos Lajos, az idősödő „búrtortervező rajzoló” képében formálta meg, akit a darab ősbemutatóján Hegedűs Gyula alakított. A harmadik felvonás végén elhangzik az az érv, amit a történetírók feljegyzései szerint Molnár Ferenc is mondott, amikor a Darvas Lili és a közte lévő

korkülönbségről kérdezték: „Most talán soknak látszik, de később elhalványodik. Gondold el, száz év múlva Lili 123 éves lesz, én 148 – nagyon össze fogunk illeni.” Szinte ugyanezekkel a szavakkal válaszol Sipos a rendőrtanácsos kérdésére a korkülönbségről: „...most még van egy kis korkülönbség köztünk, vagy harminc év. De ez csak most tűnik fel, nagyságos uram. Hetven év múlva ő lesz kilencven, én meg száztizennyolc, akkor azt fogják mondani: két öreg ember.”

Molnár Ferenc, korának igen népszerű színműírója a korabeli kritikusoktól kapott ugyan elmarasztaló kritikát szép számmal, ám kortársai többnyire mégis pozitív szavakkal illették munkáit. Ma is sokan idézik Kosztolányi Dezső mondatát: „...sohasem biztos vonalvezetéssel, drámai fejlesztéssel tűnt fel, hanem azzal a bűvészzel, amely ennek hiányát elfelejti”. Nem *Az üvegcipő* az első Molnár-darab az Újvidéki Színház repertoárján, hiszen 1977-ben már játszották a *Játék a kastélyban* című színdarabot

Ljubomir Draškić rendezésében, 1989-ben a *Doktor úr* című vígjátékát szintén Ljubomir Draškić rendezésében, majd 1990-ben a *Liliom* című színművét Babarczy László kaposvári rendező kezei alatt, amelyek nagy sikert arattak, és így méltán remélhette a színház, hogy ez *Az üvegcipő* esetében sem lesz másként. Molnár Ferenc vígjátéka könnyed, szórakoztató mű, akár egy mai filmvígjáték, amelyben benne van minden, ami a szórakoztatáshoz kell: szerelem, jó poénok, ugyanakkor a tragikus felhang is megjelenik egy pillanatra annál a résznél, amikor Sipos bemegy Adéllal csárdást járni, és nem Irmával marad. Irma itt végképp összeroppan, ám a vége mégis happy end – amire számítani is lehetett –, hiszen mindenki megkapja szíve választottját, és boldogan élnek, míg meg nem halnak, akárcsak a mesékben. Apropos, mese. Kinek ne jutna eszébe Hamupipőke, már csak a cím láttán is. A színikritikusok asszociációiban is rendre megjelenik Irma, a józsefvárosi Hamupipőke, aki arról álmodozik, hogy betoppan a herceg, és belebújtatja „szomorú kis rüsztejt” az üvegcipőbe. Irma szóke hercege nem más, mint az általa csak édes, drága mérgesnek vagy pilótának, esetleg centercsatárnak becézett Sipos Lajos „bútortervező rajzoló”. Ám akárcsak Hamupipőke esetében, itt is megjelenik a gonosz női figura Adél személyében, aki az „édes mérges” felesége akar lenni, holott Császár Pálba, a fiatal nőcsábászba szerelmes.

Irma szerepében Crnkovity Gabriellát láthattuk. Jól megformálta a naiv, butácska cselédlány alakját, játéka élvezhető, noha olykor az volt a benyomásom, túljátszotta szerepét, talán túlságosan meg akart felelni a rendező elvárásainak, noha nem ez volt az első közös munkájuk Radoslav Milenkovićtyal, hiszen a *Bernarda Alba házában* már dolgoztak együtt. Mint Crnkovity Gabriella egy interjúban elmondta, most már nem félt tőle, más volt vele dolgozni, tudta, hogy számíthat rá, és végül is elmondható, hogy jó munkát végeztek. Átéltetővé tette a mi kis „Hamupipőkénk” szenvedését, hiszen kiben ne idéződtek volna fel saját vágyai, tipródásai, szerelmi csalódásai Crnkovity Gabriella játéka láttán, és persze a beteljesült szerelem mozzanatai, amikor a „pilóta beleesett a vízbe, és az oroszlán fűtyült”. Irma álmodozó alakját jól ellensúlyozza a két lábbal a földön járó, határozott Adél, akit Jankovics Andrea színészi munkája nyomán „élvezhetett” a néző. És valóban élvezetes volt a játéka. Kitapintható volt, jól látszott rajta az a feszültség, idegesség, ami teljességgel áthatja Adél alakját, néha kicsit talán ijesztőek is a hirtelen kitörései, ám ettől függetlenül az ő alakítását tartom az egyik legjobbnak az előadásban. Kiválóan játszott és hitelesen, ami – azt hiszem – más szereplőkről is elmondható, hiszen ott van még a másik autentikus alakítás, a Sipos Lajost, a korosodó, rigolyás, a napjait pontos beosztás szerint élő asztalos-

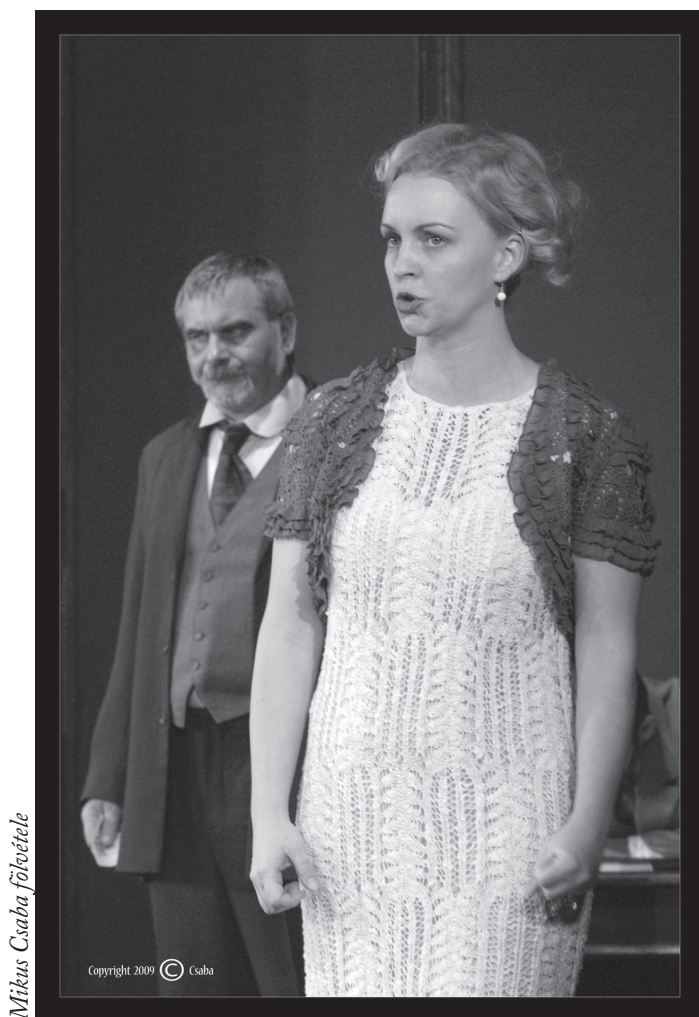
mestert játszó Giricz Attila. Alakításában pontosan követhető, hogy a keményszívű, harapós mérgesből hogyan lesz a végére lágyszívű, Irmának ellenállni nem tudó szerelmes férfi. Természetesen a Császár Pált alakító Sirmér Zoltán színészi megoldásairól sem feledkezhetünk meg. Ő is jól játszotta a csapodár szépfűt azzal a néhol értetlen, más-kor felháborodott képpel, amikor Adél csalfasággal, hűtlenséggel vádolja. A színészi teljesítményt szinte egyáltalán nem lehet kifogásolni, mindenki majdnem tökéletesen megformálta a ráosztott szerepet. Vonatkozik mindez a mellékszereplőkre is, akik noha kisebb szerepet kaptak, de ennyi is elegendő volt számukra ahhoz, hogy megbizonyítsák: a világot jelentő deszkákon a helyük. Kiemelném a Roticsnét játszó Banka Livia alakformálását, aki csak a harmadik felvonásban tűnik fel. Roticsnének van a „legjobb hírű rossz hírű háza” Pesten. A darabot olvasva „menet közben” kialakítottam magamban egy képet a szereplőkről, arról, hogy szerintem hogyan kéne megjelenniük. Banka Livia volt számomra az a szereplő, aki úgy játszott, hogy az lefedte a bennem élő elképzeléseket. Nem hagyhatom ki persze Kokrehel Júlia alakítását sem Keczei Ilona szerepében. Kitűnően hozta a flegma, cigarettázó utcalányt, aki valójában csak szerelmi bánatában lett rossz-lány, igazából egy nagyon is érzelmes lény, aki el is sírja magát Sipos és Irma igaz szerelme láttán.

Radoslav Milenković rendező hű maradt az eredeti szöveghez, minimális szövegbeli változtatások történtek, csak a zárlatba épült be egy új jelenet, ami a darab haszná-ra vált, hiszen megfelelően zárta le az előadást. Milenković elmondása szerint szereti Molnár Ferenc drámáit, témáit mélyen emberinek és fontosnak tartja „akkor és most, ott és itt, mindig és mindenhol”. Ez a darab szerinte különösen fontos, mert „szereplői megtalálják a reményt ebben az undorító társadalomban, és nemcsak a mi társadalmunkban, hanem egyáltalán ebben a szörnyű világban, ahol elhatalmasodott az anyagiasság, és a pénz irányítja az embereket”. Értelmezése ennek megfelelően azt sugallja, kell hogy legyen remény, hogy a felszínes dolgok mögött megtaláljuk a szeretetet, ahogyan Irma is megtalálta.

A színpadképet ugyancsak a rendező alakította ki, s ezt is kiválóan. Korhű, egyszerű színpadot tervezett vasággal, kis mosdótálla-lal, fehér abroszos asztallal. A sok ajtóval ellátott falak funkcionálisnak bizonyultak, hiszen nem kevés színész szerepel a darabban. Jól kialakított, jól „működő” darab ez minden szempontból. A látvány teljességéhez nagyban hozzájárult a jelmeztervező Janovics Erika is. Minden szereplő, minden jellem számára megtalálta a hozzáillő ruhát. Adélnak a csinosat, Irmának a rongyosat, a férfiaknak az elegáns öltönyt, a ház körüli teendőket ellá-

tó alkalmazottaknak pedig a megfelelő munkásruhát. A hangmester Bíró Tibor teljesítménye az első két felvonásban egyenletes volt, a darabot erősítette, ám a harmadik felvonás elején egy kicsit túlzásba esett, indokolatlanul zenés vígjátékba csapott át. Emiatt azután kicsit unalmas volt a felvonás eleje, túl sokat kellett várni a történésekre.

Összegzésként elmondható, hogy Molnár Ferenc sok feldolgozást megért, klasszikusnak számító darabja az Újvidéki Színházban is jól megállta a helyét Radoslav Milenković rendezésében. Ehhez természetesen hozzájárult a stáb valamennyi tagjának kemény munkája. A közönség is kedveli az előadást. S kell ennél több egy vígjáték esetében?



Giricz Attila és Jankovics Andrea

Desiré Central Station 2009 – West

A nemzetközi/regionális színházi fesztiválról

DESIRÉ

Alapvető jelentése (ang. *vágy*) mellett...

– egyrészt: **Kosztolányi Dezső** beceneve

– másrészt: **Desiré villamosa** – a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban három éve sikerrel futó hazai és külföldi kortárs művészeket felvontató programsorozat

– harmadrészt pedig: régi vágyunk egy nemzetközi/regionális színházi fesztivál, amire már nem kell várni, ugyanis **2009. november 22-étől 29-éig** Szerbia, Horvátország, Bosznia-Hercegovina, Szlovénia, Macedónia, Bulgária és Magyarország leginnovatívabb színházi törekvései állomásoznak Szabadkán a **DESIRÉ CENTRAL STATION 2009 – WEST** színházi fesztivál peronján.

– Hét ország 15 programja állomásozott Szabadkán november utolsó hetében, s ráadásul minden jegy el is kelt rájuk. Az idei fesztivál a Nyugat alcímet kapta, de a szervezők elmondása szerint a jövő évi, majd pedig az azt követő fesztiválok más és más égtájak, irányok felé fognak nyitni. Annyi azonban biztos, hogy magas szintű – a kísérő programokkal együtt is – viszonylag jól szervezett fesztivált láthatott a szabadkai közönség. A nagy látogatottságból is kiderült, hogy a városnak és környékének szüksége, igénye van hasonló rendezvényekre, és ami még inkább lényeges, végre egy állandó székhelyű színházra. Futólagosan jegyezzük meg, hogy december 5-én zárt be a „régit”, és 10-én nyílt meg az „új” Kosztolányi Színház. Az új színházterem a felújított egykori Lifka mozi épületében kapott helyet.

Visszatérve a fesztiválhoz, az itt vendégeskedő magyarországi hat előadásról teszünk említést.

A nevető ember (múlt és jelen? 150 percben)

A Victor Hugo regénye nyomán készült darabot a szombathelyi egyetem Jordán Tamás által vezetett Színházművészeti Intézeti Tanszékének hallgatói vitték színpadra. A cselekményváz igen röviden összefoglalható, a dramaturgia is egyszerű: a 17. század végi Angliában járunk, a gyermek-Gwynplaine (Baráth Ferenc) egy hófúvásban talált vak lány-csecsemővel (Dea: Lévai Tímea) egy téli éjjelen beállít Ursushoz (Poppre Ádám), a filozófus-bűvész művelt lélekhez, aki befogadja és felneveli őket. Gwynplaine arcát korábban megcsonkították, ami azt a bizarr helyzetet eredményezte, hogy arca állandóan mosolygósnak tűnt. Együtt, komédiásokként – a kor outsiderséiként – keresték kenyerüket, a gyerekek felcseperedtek, majd egymásba szerettek. Kiderült azonban, hogy a Nevető Ember, azaz Gwynplaine (Takács Dániel) egy lord fia, akinek helye van a lordok házában. Ezt kihasználva, a darab csúcspontjában egy komoly vádbeszédet mond el a szegények védelméért, de a mondanivaló, a „szöveg” és a „látvány” kettőssége groteszk, bizarr nevetést vált ki a lordokból. Kiábrándulva, megvetéssel hagyja ott a pompát, és vissza akar térni szerelméhez és Ursushoz, de már késő, nem találja őket.

A színpadi tér, a díszletek (kék megvilágítású téglalap-háttér, szemipermeabilis mozgatható „falak” stb.) mint minimális kellékek olyan tökéletes vizuális harmóniát teremtenek, hogy szinte le se tudjuk venni a tekintetünket a színpadról. Valósággal várjuk már, hogy a következő jelenetben ezekkel a komponensekkel milyen újabb hatás ér bennünket. Olyan vizuális trükkökkel indul a darab (a lepedőkkel „eljátszott” víz és szél, maga a misztikus kék háttér stb.), hogy a tér akarva-akaratlanul láttatni akar, olyannyira, hogy a színre lépő megcsonkított gyermek-Gwynplaine-t, illetve az akasztófán himbálózó hullát már szinte kiveti magából. Első pillanatban tehát egyfajta képi síkon történő száműzésnek, meghasadtságnak lehetünk tanúi. A jelmezek egyébként korhűek, remekül tükrözve a kor szokásrendjét, itt-ott azonban becsöppennek a mai öltözködési tradíciók (nem véletlenül).

Hamarosan a hangzás síkján is utolér bennünket ez a meghasadtság. Gwynplaine megcsonkított arcából következik az, hogy hangja is torz, Ursus eleve rekedten, alig érthetően beszél, de ugyanez vonatkozik a többi szereplőre is, akiknek minden egyes megnyilatkozása zavaros, deformált, ami inkább jellemükből és társadalmi rangjukból adódik, azaz nem valamilyen testi diszfunkció következménye.

Kép és hang totális diszsonanciája a kulcsjelenetben éri el tetőpontját. Az egyéni tragédiából hátramaradt bohóctekintet/maszk mint képi hatás

képtelen lesz nyomatékot adni a vádbeszédnek. „Tartalom és forma”, amely a dorbézoló gazdagok ellen és a mindent nélkülöző szegények mellett emel kardot, tulajdonképpen a főúri közöny (életforma) áldozata lesz. Persze közel sem biztos, hogy a szétcsúszó kép és hang miatt olyan a lordok reakciója, amilyen, valószínűleg ennek inkább a kort átívelő közömbösség lehet a háttere.

Olyan asszociációnk van, mintha ez a normarendszer azóta is tovább élne, napjainkban is itt tombolna. Ezért is fordulhat elő, hogy a Romeó és Júlia-jelenetre egy 21. századi „csatornazaj” mászik rá: egy fiatal pár „mónikasós”, „josibarátos” mocskolódo diskurzua kapcsolatukról, szexuális életükről stb., természetesen cenzúra („kifütyülések”) nélkül. Mindezeket ráadásul egyszerre kell hallgatnunk. Így már azon sem lepődünk meg – jobbik esetben –, ha a Sziget Fesztivál kistehene énekelget, vagy ha éppen a Vodafone „kérészreklám”-ának sorai lengik körül a szcenikát.

Torzók sokasága (félőrültek, idióták stb.) sorakoznak fel tehát előttünk. „Kép” és „hang” olyan durva disszonanciája tárulkozik elénk, hogy minden, ami értékkel bír, ami tiszta, tulajdonképpen a „háttérben marad”, kivonul, mögöttes pozíciót kap a darabban, de egyfajta belső kényszere is ez a tisztaságnak, az értéknek. Így érthető, hogy miért is érezzük a képeknek ezt a mágikus kontrasztját. Hasonlók állapíthatók hangzás terén is: az egymásra csúszott kommunikáció, a dialógusok artikulálatlansága (nyögések, nyafogások, makogások stb. stb.) mögött tulajdonképpen a narráció – ami ugyan a drámákban ritka jelenség, de itt igen jól funkcionál – szólal meg tisztán, ez a mindenkítől független, de még élő beszédmód.

Jeles András (a darab rendezője) rendezései elsőként ingatták meg radikálisan a referenciális szövegolvasatokon alapuló, mindig a „jelentést” fürkésző realista színház konvencióit. „Jeles András olyan világot hívott életre, amely állásfoglalásra kész, amely megoszt, nem lehet elbújni előle, nem lehet nem jelen lenni” (Pais-H. Szilvia). [brenner]

Napjaink-karc(olat) – a Karc című előadás

Még mielőtt helyet foglalnánk, az előtérben arra leszünk figyelmesek, hogy egy videót játszanak egy szélesvásznú plazmatévén. A „videoszínház” mindennapjainkat közvetítette képekben és hangokban: a nagyvárosi (budapesti – de teljesen mindegy) léthelyzetet, mindennapokat, reflektálva a mindannyiunkban ott élő káoszra, *tűnetcsoportokra*.

A film végén szép lassan megindulunk székeink felé, és valami furcsa jelenség fogad bennünket. Egy érdekesen kedves léggör, valaki szívélyesen, széles mosollyal kezét nyújtja, és bemutatkozik. Kicsivel odébb újabb hasonló fogadtatás. Nem igazán értjük, van, akinek jólesik, van, aki nem is

tudja, hogy reagáljon. (Én mondjuk visszaköszöntem és bemutatkoztam.) Ezt az ideális világot (pillanatokat) egyik pillanatról a másikra több ablakkeret szippantja be, szó szerint. Szerencsére csak a darab szereplőit (Gőz Istvánt, Furulyás Dórát, Kövesdi Lászlót, Réti Annát és Szász Dánielt). És mintha hirtelen minden megszűnne. Szétnézünk. Egy keret-valóság tárulkozik elénk. Talán megnyugtató, hogy a közönség (mi) még azon a világon innen van. A kerettel olyan feszesnek érezzük a távolságot, hogy jobb is, ha emezen az oldalon maradunk. Itt még ugyanis tudunk nevetni, tudunk kritikusan hozzáállni az „ablakon túli” világhoz. (A produkció létrejöttében minden résztvevő alkotótársként működött közre – így mi is.)

De „keretes” a színpadi tér is, olyan asszociációnk van, mintha valamilyen építési területen lennénk, egy fehér-piros színű korlát fogja közre a teret. Az egyik sarokban darabjaira szedett próbababák, máshol szatyrok, öt hokedliszerű doboz, talán épp az ablakkeretek tartozékai. Ebben a közegben zajlanak a jelenetek.

A Karcnak olyan „nyelvezete” van, természetesen professzionális táncjátékkal kifejezve, amely Európában, de a kontinensen kívül is könnyedén dekódolható, a fel-felbukkanó szövegek, monológ vagy dialógus „értése” (az, hogy ti. magyar nyelvűek) teljesen lényegtelen, az a szemantikai sík, amelyet képviselnek, tulajdonképpen csak a beszéd/beszélés maga (hittérítő dumák, barátok „párbeszéde”, akik csak inkább süketelnek, például a tigről). És akkor még nem említettük meg az ebben a darabban, játékban is felbukkanó reklámszövegeket, amit naponta vagy ötvenszer hallhatunk, a pénzorientált „kvázi-kvízek” idióta-nehéz kérdéseit stb. stb. A „hangsúly”, mert tulajdonképpen mégis konstruálódik ilyen, mindenképp a koreográfián van.

Többször tanúi lehetünk egyfajta szatyor-valóságnak: a szereplők belesomagolják magukat, futkároznak, ugrándoznak a zacskókkal, zacskókban, még egy rögtönzött szatyor-divatbemutatónak is szemtanúi lehetünk. És valamelyiken ott szerepel az ismert Media Markt-szlogen is: „mert hülye azért nem vagyok”. Persze a mozgás-artikulációk ezzel még korántsem lejátszottak, tudniillik a két férfi párbeszéde alatt két táncosnő kifinomult technikával játszik rajtuk: tekerednek körbe, vagy épp a hátukra másznak. Leírni a jelenetet képtelenség volna, de ott „lengik” körül azt a dialógust, amin talán a legtöbbet nevethetünk.

A humorral azonban óvatosan kell bánnunk, mert valamilyen keserűség lengi körül. Hogy mi is ez? Talán a konzumidiotizmusba torkollott profitorientáltsággal, nyereséggel, de ürességgel átszótt mindennapi lét-helyzetünk, amiből ezen az estén még a fikcióban, kívül maradhatunk. De mintha provokálna, karcolna, és szinte már sebet is ejt rajtunk a különböző

konzumidiotizmussal, a szatyor-valósággal, hallás- és látászavarokkal átszótt kor-tünet-együttes.

A színlap szerint „[a] Karc a minket körülvevő világ cserepeit izgalmas, bizarr kollázssá alakítva röhögtet [...] Picit társadalomkritika, picit orfeum, picit komédia és nagyon színház – európai színvonalon” (Halász Tamás, Ellenfény). Szabó Réka (a darab rendezője) – aki egyébként 1995 óta termékeny alkotója a kortárs táncéletnek – 2002-től építi együttesét. Szász Dániellel együtt alapították meg a Tünet Együttest. [brenner]

Frenák Pál Társulat: InTimE

Giccses, hatásvadász, túlesztétizáló – ilyesféle, recenziókból vett koncepciókkal ültem be a Frenák Pál Társulat legújabb mozgásszínházi előadására. Az első mozdulatsorok után gyorsan el is vettem minden előzetes elvárásomat: egy valóban „túlzottan jól” megtervezett díszletben, melynek mértani közepére egy dekoratőrök által kedvelt óriási vörös pamlagot állítottak, két Cosmopolitanen nevelkedett harmincas nő pózolt, nemcsak egymásnak, hanem nekünk, a közönség soraiban ülőknek is, mintha láthatatlan tükör választaná el az alkotót és a befogadót. Magamutogató, mégis ijesztően üres gesztusaik, a tudattalan kába jelnyelve a szombat esti testvadászatok nőstényeire emlékeztetett, az pedig, hogy fejüket a rekamié mögé hajtották, csupán a pusztá hús látványát hagyva a nézőknek, nemcsak észvesztettség, hanem lecsérélhetőséget, behelyettesíthetőséget is sugallt. A színpadon szanaszét heverő vadromantikus műrözsa-völgy mintha a mindannyiunk életét gúzsba kötő álságos kapcsolathálót, a szirupos műanyag szerelmet szimbolizálná, amit csak letaposni lehet, hiszen megélni képtelenség. Ugyanis az InTimE témája klasszikus, mondhatni unalmas: az érzékeken áttörő érzések keresése, az orgazmuscentrikus világ érzelmi kielégítettség utáni vágya. Ami mégis izgalmassá, újszerűvé teszi, az a megjelenítés és a darab szemlélőjének rémisztő magárahagyatottsága, az értelmezés túlon túl nagy szabadsága, ami a párbeszédék hiányából fakad.

Az InTimE egy alkotói folyamat része: a tavalyi Instict kapcsolat nélkülsége után Frenák Pál egyedi táncszínháza most a szövevényes és bonyolult viszonyaink mögött rejlő érzelmek világába enged bepillantást. Lebilincselő vizualitással, montázsszerűen összekapcsolt történet-fragmentumokkal szinte filmes hatást ér el, miközben keserű távolságtartással mutatja be mindennapi, női és férfi létünkéből fakadó érzéseinket, a vágyat, a szerelmet, a testiséget, az erőszakot, a hatalmat, a kiszolgáltatottságot, az őszinteséget, a képmutatást.

Az öt csodálatosan kidolgozott testű táncosban – akik mindenképp megérdemlik, hogy név szerint is megemlítsük őket: Fekete Zoltán,

Jantner Emese, Kolozsi Viktória, Lisa Kostur, Nelson Reguera, Czéh Balázs – egy a közös: a kiábrándító ösztönorientáltság, az egyedülléttől való mániás félelem, a valódi emberi érintés krónikus hiánya. A szexualitást önnön nyersségében megjelenítő aktusok között felváltva kapnak görcsrohamot, szinte fetrengenek a magányban. Ehhez pedig kiváló aláfestést nyújt a háttérben dübörgő elektronikus zene, ami szerintem korunk tipikus kórtünete, az emberi hang teljes hiánya, a gép kiszámíthatatlan diktatúrája. Az egyetlen dallamos szám, a Guns'n Roses Knocking On Heaven's Doorja a darab legvégére került, amikor már csak egy sárral bekenet véglény tekergőzik az üres díványon az idő múlásának fenyegető példajaként, hiszen végső soron minden testi szépség mulandó, egy érzelmi sivatagban eltöltött élet után pedig bárki elveszítené a lelkét, hogy aztán földhözragadt csúszómászóként hiába kopogtasson a mennyország kapuján. Tükörbe néztem, mássá lettem. Ez az előadás volt hosszú idő óta az első katarzis-élményem. (em)

Ladányi Andrea – Borlai Gergő: BL

Ladányi Andrea Magyarország legjobb táncosa. Borlai Gergő Magyarország legjobb dobosa. Kettejük találkozása mégsem bajnokok összecsapása – amit a sportszénából kölcsönzött cím sugall –, nem párhuzamos monológok gyűjteménye, hanem érdekes párbeszéd, amit két, saját szakmájában vérprofi, világszerte elismert művész folytat, akik kiapadhatatlan kíváncsisággal fordulnak egymás felé. Bár hasonlóságuk megfejthetetlennek tűnik, mindketten olyan művészeti ág reprezentatív képviselői, amely egy közös ösön, a ritmuson alapszik.

Duettjük egy eredetileg tizenkét tétéles mű, ami Borlai komponált és improvizatív zenéjére, valamint Ladányi kortárs táncos koreográfiájára épül. Kettejük produkciója mégsem csupán az egyes művészeti ágak egymástól való elhatárolhatatlanságára mutat rá, hanem az emberi test határ nélkülségére is, hiszen az előadás záróakkordjaként teljes összhangban, egygyé olvadva dobolnak. A robusztus dobos és a törekeny táncosnő együtt ülnek a dobfelszerelés mögött, Ladányi teljesen ellazítva karizmatit átengedi az irányítást Borlainak, akinek a saját teste mellett uralnia és mozgatnia kell egy rá nehezedő másikat is. Ennek ellenére mégis egy örületes tempójú örömszene tanúi lehettünk, ami – hozzáértő zenész ismerőseim szerint – hihetetlen csúcsteljesítmény. Engem leginkább a kétféle dobfelszerelésen is nagyot alkotó Borlai Gergő nyugozott le, aki a hangszerén játszható zenék, zajok, zörejek széles skáláját szólaltatta meg, nemritkán a halk tánclépésekkel megegyező hangzásban, állandóan figyelemmel kí-

sérve az előtte folyó mozgást, mégsem feszülten, inkább könnyednek tűnő mozdulatokkal meghódítva a teret.

A különleges zenetáncszínház az idén elnyerte a Lábán Rudolf-díjat izgalmas intermediális kísérletezése okán. Ezt az elismerést négy éve ítélik oda a budapesti Trafó és a MU Színház kezdeményezésére a magyar kortárs tánc legszínvonalasabb alkotásainak. Hogy a BL mindenképp megérdemelten kapta, azt a rettegett színházkritikus, Molnár Gál Péter mondatai is jól szimbolizálják: „Egyet fizet, két zsenit kap! [...] Világszám!” (em)

Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet – Labor: Bérháztörténetek 0.1

Már a 2008-ban alakult társulat elnevezésében megtaláljuk az előadás két kulcsszavát, a viselkedéskutatást és a labort. Viselkedéskutatás, hiszen egy bérház lakói egész társadalmunk keresztmetszetét adják, különösen, ha az őket megjelenítő színészeknek plusz feladat gyanánt „gyűjteniük” kell karaktereket, ezért videokamerával indulnak figuralesre. Labor, mert a látszólag normális emberek laboratóriumi precizitással végzett megfigyelése közben rálelnek a mindannyiunkban lappangó, a külvilág elől takaragott abszurditásra. Mert hát melyikünk normális, normális-e egyáltalán eldönteni, hogy ki a normális?

Helyzetgyakorlat-jelleget kölcsönző jelenetekből, rövid skiccekből, etűdökből áll össze a darab. A játék kifejezetten spontánnak, „itt és most” megszületőnek érződik, szinte meg is feledkezünk arról, hogy előadást nézünk, inkább mintha egy workshopon lennénk. Jeleneteket, snittekert hoznak a színészek, és aztán a rendező céltudatosan válogat, módosít, húz és bővít, sorba rak, szerkeszt. A rögtönzés, mármint a művészi improvizáció itt egyszerre kiindulópont és végeredmény – csak éppen a kettő között intenzív rendezés zajlik. Bodó Viktor rendező tehát a csapatmunka irányítója, ő ennek a sokemeletes bérháznak az építetője.

A stúdió terét maximálisan kihasználó, díszlet nélküli rendezésben a nagyon tudatos vezetés, a színészek példátlanul összehangolt, egyéni és egyedi megoldásokat sem mellőző játéka, a kreatív zenei betétek (az előadás a Kubrick-féle 2001 – Űrodüsszeia című film betétdalával és a 20th Century Fox filmgyártó vállalat oroszlánbögésével kezdődik), valamint a hozzájuk kapcsolódó, hasonlóan izgalmas látvány sokrétegű, tömör materiát hoz létre. Bodó Viktor mégis megőrzi könnyedségét, és számtalan helyzetkomikummal, geggel, bohóctréfából kölcsönzött elemekkel oldja fel a sokszor tragikusan abszurd tartalmakat, mint amikor a szilveszteri bulin egy fiú a sarokban csendesesen agyonveri a barátnőjét, anélkül, hogy ezt bárki is észrevenné.

Az előadás kulcsmotívuma a bérbeadás aktusa, amely a Gyabronka József által alakított ingatlanügynök és éppen aktuális kuncsaftja között megy végbe afféle beavatási ceremóniaként. A névtelen ingatlanos Kháron ladikján szállítja az elkárhozó lelkeket, hiszen beköltözésük után mind-egyikük sorsa rosszra fordul, vagy legalábbis érthetetlen, megmagyarázhatatlan abszurd cselekménysor veszi kezdetét életükben. Gyabronka ezért az alakításáért nyerte el a IX. POSZT legjobb férfi főszereplőnek járó díját, de a többi színész is szinte lubickol a szerepében, különösen tetszett Lukáts Andor, Lázár Kati, Csákányi Eszter és Fábíán Gábor játéka.

A darabot egyedül az a teátrális kikacsintás lassította, amikor az előadás közepén Pálfalusi Zsolt filozófus majdnem húszperces „órát tartott”, a közép bölcséleti meghatározásairól értekezve. Ez mintha kissé szájbarágósan didaktikus interpretációját adná az előtte elhangzottaknak, megtörténteknek: az emberek nagy része élt már bérházban, a bérház tehát a középszerűség fokmérője, az általánosítás netovábbja, mégis rengeteg egyéni sztorit rejt. A darab végén a húszfős Soharóza kórus elénekelt az előadás során megépített bérház „házirendjét”, teret nyitva ezzel a Bérháztörténetek 0.2-nek, hiszen Bodó Viktor egy internetes szerepjáték létrehozását tervezi, amelyben már mi, egykori nézők kerülhetünk a játékosok bérleményeibe, ahhoz pedig nem árt némi útmutatás. (em)

Pintér Béla Társulat: Gyévuska

„A Gyévuskában főtisztek, tiszték, honvédek, valamint hozzátartozóik és munkaszolgálatosok bonyolítják a cselekményt, laktanyában, bálteremben és a távoli orosz rónákon, feketén-fehéren és egy kissé elemelten. (Az utóbbiak a szó szoros és átvitt értelmében is értendőek!)

A cselekmény ideje a második világháború, de az előadás nem arról a korról szól, hanem abban a korban játszódik. Ezúttal a későromantika leginkább Puccinire emlékeztető elemeit és a kor slágereit elegyítve alakítottuk ki a darab zenei világát. A kor slágerei alatt olyan emblematisz dalokat értünk, mint például a »Nincs kegyelem« vagy a »Mindent vissza!«.

Végigénekeljük ugyan a darabot, Önök azonban mégsem operát látnak, hanem színházat színészekkel, akiknek nincs olyan szép hangjuk, mint az operaénekeseknek, viszont nagyon lassan és nehézkesen mozognak. Ezzel a munkánkkal, egy (talán) szerencsésebb korban született generáció nevében szeretnénk megemlékezni egy hozzánk hasonlóan szebb jövőben bízó, tragikus sorsú nemzedékről. Mindenkinek megvan a maga gyévuskája” – ez áll a színlapon, és Pintér Béla szavainál senki sem tudná érthetőbben, sarkosabban megfogalmazni, amit a Desiré nemzetközi színházi fesztivál utolsó estéjén láttunk ettől a sokszorosán díjazott társulattól.

Aminek különösen nagy hatása volt rám, az a furcsa, hideg-rideg, idegesítően nyomasztó, egyes recenziái szerint a „torokszorító nyomorultság érzését” sugalló Horgas Péter tervezte díszlet. A fekete-fehér, negyvenes évekbeli katonaportrék, színtelen és az évek során megfakult fényképek világára rájátszó díszlethez remekül passzoltak Benedek Mari letisztult, a militáris puritánság jegyeit magukon viselő jelmezei, amelyeknek izgalmas ellenpontját adta a színészek mozgását nehezítő kothornosz, ami azonban elvesztette az ókori görögök idejében még meglevő jelentőségét, és inkább a szereplők szabad akaratából történő helyváltoztatásának lehetetlenségét mutatta. A bábszerűen merev, kikeményített köpenyű, fehérre festett arcú alakok szertartásos vonulásukkal a távol-keleti színházat idézik fel. A darab Darvas Benedek által összeválogatott zenei világa a Nagy-Magyarország-eufória irredenta dalai mellett Karády-sanzonokat, bugyuta slágereket és orosz népdalokat is tartalmaz, s teszi ezáltal a darabot a valóság és az álom, az autentikus és a giccs elegyévé.

Szentnek tartott dolgok nevetséges ellentmondásainak kutatása, kényes kegyeleti tájak – zsidóüldözés, Horthy-korszak, Don-kanyar, munkaszolgálat – ironikus bemutatása, közhelyek kigúnyolása, groteszk és szürrealizmus teszi brechtivé Pintér Béla darabját. Eközben pedig olyan pozitív értelemben vett didaxis is megfigyelhető benne, mint a nyílt ellenbeszéd az egyre erősödő neonáci mozgalmakkal szemben. Remélem, hamarosan több ilyen előadást látunk a vajdasági színpadokon is. Mert mindenkinek megvan a maga gyévkája. (em)

Epilógus

Lovas Ildikó írta a Desiré Central Station kapcsán, hogy Kosztolányi Dezsőtől a „laza közép-európai szigorúságot” kell eltanulni, „amiben az élet és a művészet úgy szövi át egymást, hogy a feladás és a középszerűség fejvesztve menekül”. Azt hiszem, ennek maximális eltanulásáról adott tanúbizonyosságot Urbán András fesztiváligazgató november 22-e és 29-e között. Köszönet érte.

HÍD

irodalom
művészet
társadalomtudomány

A Híd Kör tagjai:

Barlog Károly
Benedek Miklós
Berényi Emőke
Brenner János
Drozdik-Popovič Teodóra
Gyantár Edit
Herédi Károly
Kiss Tamás
Kocsis Árpád
Kovács Hédi
Mikuska Judit
Ördög Mónika
Patócs László
Penovác Sára
Raska Szabina
Sági Varga Kinga
Szügyi Edit
Terék Anna
Vékás Éva
Zabos Ákos

A fedőlapon

Penovác Endre
alkotásának részlete

nka

Nemzeti Kulturális Alap

A szám megjelenését
a Tartományi Művelődési Titkárság
és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatta.

ISSN 0350-9079



9 770350 907007

HÍD