



Napút-füzetek

38.

Kölcsön-hatás

Román irodalom – magyar szempontok



Az éber álom regénye



Dumitru Țepeneag: *A hiáavalóság futamai*, ford. Németi Rudolf, Palamart, Budapest, 2007.

Bizonyos történelmi okok miatt, amelyeket nem most kell részleteznünk, a román kultúrának és irodalomnak egészen különleges köze van a franciához. Ez a „köz” nem merül ki abban a gyakran emlegetett tényben, hogy „egy román kimegy Franciaországba és két hét alatt megtanul franciául” – ennél sokkal mélyebb és mondhatni eredendőbb. Ha ragaszkodunk az igazsághoz, akkor azt kell mondanunk, ez az előítélet még az igaznál is igazabb: nem „megtanul”, hanem már réges-régen tud, mert ott, ahonnan ő érkezik, hagyomány a franciaság tudása, annak hol bájos, hol pedig esetlen utánzása. Tzara, Ionesco, Cioran, Brâncuși és a kevésbé ismert, mindazonáltal Goncourt-díjas Vintilă Horia – megannyi olyan név, amely Romániából származó és világhírűvé vált írókat-filozófusokat jelöl. Ma már természetesen másképp van, de a két világháború között a mindennapi nyelv is tele volt francia jövevényszavakkal, kifejezésekkel, félmondatokkal, *reflektált* módon méghozzá, tehát úgy, hogy akik használták őket, tudták is, mit használnak.

Nyilván ennek is köze van ahhoz, hogy az avantgárd románul egészen más, mint magyarul. Nálunk olyan, akár egy megdermedt forradalom: néha benézünk Kassákhoz, s olyankor még tán Déry, Tamkó Sirató és Bartalis is eszünkbe jut. Náluk az irodalom érvényes létmódja, egy nyelv, amelyet soha nem feledtek el és amelyet soha nem tagadtak meg.

Ez lehet az oka a *nouveau roman* fogadtatásában érzékelhető különbségeknek is. A magyar irodalomkritikában Mészölyt emlegetik „érintettként”, de hát ő annyira pontos, szálkás és takarékos, hogy minden lehetséges párhuzam ellenére sem az. Dumitru Țepeneag prózája viszont könnyedén rokonítható mindazzal, ami Robe-Grillet-re, Claude Simonra és a többiekre jellemző – első sorban talán annak révén, amit *éber onirizmusnak* nevezhetnénk.

„Egy távoli szemlélő – mondjuk ez a nevetségesen siető fiatalember a virágcsokrával, amely oly idétlenül fityeg a kezében, akár egy piacon vásárolt tyúk: utálja is meg fél is tőle – ebből a hétköznapi jelenetből tán annyit láthat, hogy a sofőr újra és újra belecsap a véres késsel a hústömegbe meg a csurom vér ruhába; a másik két asszony lefogni igyekszik őt, de egyik térdre zuhan, a másik égnek emeli a karját, mint aki fohászkodik. És akkor megszólal a fuvola lágyan, nyugodtan és messze hangzón... (...) Igénytelen kis dallam, de áthatol a telikarcolt vasajtón is; ott ülök az ágy szélén, kezem fegyelmezetten a térdemen és hallgatom a folyton ismétlődő dallamot, a szívbe markoló futamokat, melyektől még a sofőr is megkövül, karja a levegőben, az asszonyok is, a pengéről a fuvolaszó ritmusára apró vércseppek pörögnek. Az ég makulátlanul ragyog.” (124.)

Ez *A hiábavalóság futamai* zárása – egyszerre szép és jellemző. Mert a távoli szemlélő és a lágy fuvoladallam valahogy a referencialitás és az areferencialitás közötti tájra emeli a szöveget; már nem is vagyunk biztosak benne, hogy leszúrták-e azt a disznót, vagy nem; valóságosak-e azok az asszonyok, vagy nem. Mint egy álom, amelyben minden élesen reális, mégis tudjuk, álmunkban is, hogy álmodunk; vagy mint amikor zenét hallgatunk és érezzük, képtelenség egyetlen történetbe zárni.

Ezért is hiábavalóak a futamok: a szemlélő jeleneteket lát és összeköti őket, ám a lelke mélyén tudja, a közöttük levő kapcsolat tőle származik, személyes és szeszélyes. Peregnék a képek, s azzal, hogy a szöveg halad utánuk, időbeliségbe illeszti az epizódokat, történetet konstruál, amely nem belőlük fakad, mert nekik nincs céljuk, csak érzékiségük és villódzásuk.

Nem véletlen, hogy a román cím *Zadarnică e arta fugii*. Ennek a mondatnak két jelentése van: hiábavaló a futás / a fuga művészete. Elfutni nem lehet, mert egyrészt nincs mi elől, másrészt fogalmunk sem lehet, mikor is kellene; a fuga meg túlságosan egyöntetű ahhoz a fragmentáltsághoz, mozzanatossághoz képest, ami az élet. Mint ahogy nem véletlen az sem, hogy a regény egy buszon kezdődik és a vonaton folytatódik: úgy nézzük, mi több, úgy látjuk az életet, mint egy utas mindazt, ami az ablakon keresztül sorozatosan és logikátlanul eléje ugrik.

A cím értelmezéséből is kiderül, Némethi Rudolfnak és Farkas Jenőnek nem volt könnyű dolga – ez a szöveg bizony megkínozza a fordítót és a lektort egyaránt. De ha elolvassuk Tépeneag regényét, rájövünk, ami talán az idézett részletből is kiviláglik: mindketten alapos munkát végeztek, gördülékeny, míves magyar szöveget alkottak. Hagyományt, kontextust már nehezebb teremteni *A hiábavalóság...*-hoz. Egyelőre mindenesetre ez a román regény az első, amely a *nouveau roman* magyar nyelven íródott teljesítményének nevezhető.

Miért szerettek bármit is?



Mircea Cărtărescu: *Miért szeretjük a nőket?*, ford. Koszta Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2007.

Az ember joggal idegenkedik attól, ha könnyed olvasmányok igényességét dicsérik. Ide is, oda is hajlunk ilyenkor, lábunkat váltogatva magyarázkodunk. A kínos pillanatok egyetlen oka, hogy szeretnénk jól elengedni magunkat végre, és érezzük, hogy ezt most lehet, hát engedessék megtennünk. Így vagyunk ezzel akkor is, amikor Mircea Cărtărescu karcsú kötetének 2007-ben, a Jelenkornál megjelent magyar kiadásáról beszélünk. A borítón a szinte toladón ránk vigyorgó cím: *Miért szeretjük a nőket?*

Megadható volna a válasz? Könnyen vagy filozofikusan, obszcénul vagy rajongón, ezer meg ezer feleletet kaptunk már, és úgy tűnik, mégsem, soha, egyet se. Vajon a világirodalom hány százaléka íródott csak azért, hogy végre megfogalmazzuk, kilökjük magunkból, mint egy terhes titkot, hogy miért is szeretjük a másikat. Mintha azután könnyebb vagy éppen egyszerűbb lenne.

A könyv a válaszlehetőségek végletei között ingadozik, mégsem éri el egyiket sem. Könnyű változatossága éppen ennek köszönhető. Esszéfüzére mi más is lehetne, mint folyamatos kísérlet arra, hogy meddig lehet elmenni, mennyit lehet elcsevegni azokról a jelenségekről, amelyek hatnak ránk, amik bennünk játszódnak, amik meghatározzák egész életünket. S mi gyönyörködve tapasztaljunk, hogy bizony sokat. Cărtărescu friss eleganciával ássa ki az élet mélyéből a mozzanatok sokféleségét, amelyek a másik nemhez kötik az elbeszélőt, a mindenkori férfit. Nemcsak a nőkről, hanem a magányról is szól. Az irodalmi szenvedélyekről, valamint a hiúság és az elrejtőzés szenvedélyéről, amelyek, ha észrevétlenül is, a nő felé hajtják, s aztán rajta is túl, abba a pontba, amelyben magány, hiúság, szenvedély annyira kiéleződnek, hogy már nem számítanak.

Ha azt hisszük azonban, hogy ez a pont felmérhető, meghatározható, kodifikálható vagy horribile dictu, leírható, nagyot tévedünk. Hiszen létezik, és mégsem. Ezért az újbóli és újbóli nekifutások. Ezért a színhelyeket, földrészeket váltogató kutatás, az abszolútum többszöri, többrendű megfogalmazása. A tökéletestől a tökéletesig a személyesség és az anekdotikusság változatain át. Folyamatosan válaszokat kapunk a szépről, a szerelmi hűségről, a szeretkezésről, amelyeket akár könnyűszerrel el is hihetünk. Csakhogy a válaszok felülírják, eltakarják egymást. A gyűjtőpontban bensőséges szerelmi hitvallás, hűségeskü; a végeken pedig a semmibe futó hódolat az átszellemült és anyagi tökéletességnek, amelyek nélkül minden, de minden értelmetlenné válna, amely nélkül elveszne a definíció újrakérdező, újráválaszoló értelme.

Miért szeretjük a nőket? Szépség és adás hagyományosan passzív és aktív értékei keverednek a válaszlehetőségekben. S ami valóban szép, ezeknek hiányai. Szerelmi odisszeia, de legalább annyira a szerelmi zátonyok odisszeiája is a könyv. Az egyes (novellaszerű) esszék kapcsán megviláglik az utazó alkalmassága vagy alkalmatlansága is. A tökélesség helyett, érthetetlen szépségekkel és bukásokkal teli férfielelet. Minden titokzatosság forrása – gondoljuk gyakran – a nő. Korántsem. Ezer válaszunk azért nem válik magyarázattá, ad absurdum, világmagyarázattá, mert az utazó csöppet sem az a bizonyos, messzire bolygott görög hős. Mert ő és szeretői nem megtestesült princípiumok, hanem olyan emberek, akik tapasztalataikkal gyakran vesztesként vagy furcsán, fejlesztve szembesülnek. Ennyiben ismerhető meg a hősi énekvilágtól megfosztott utazó. Kihívásaiban nem helytáll, hanem magában, magával cipeli azokat. Ezek között a kérdező válaszok, a visszahangzó kihívások között utazgatunk. S hogy miért szeretjük a nőket? Azért, mert ránk róják a válaszadás terhét és gyönyörűségét, miközben általuk újra föl lehet tenni a kérdéseket. Azért, mert úgy sokszorozzák meg az életünket, akár az álom.

Az álom egyébként is különös szerepet kap a könyvben. Úgy mossa alá a férfias realitásokat, mint monolit sziklát a tenger, s ha létezik közvetett hódolat, akkor ez az. A felszíni szerkezet nősoroló mini-enciklopédiája már az egyes történetekben hálát, intimitást, felelősséget, kedvességet megíró dokumentumok fűzérévé válik. Hiszen a történetek kulcsai rendre a szerelmi-szexuális tökély találkozásai a banalitással. Ennélfogva azonban kialakul a hétköznapi moduláció, egy újfajta patetikusság, amely a cinikus témaszerkezetbe nem csupán a szinte kajánul várható poétikus felhangot, hanem az esetlegességekben és esetlenségekben születő személyes misztikumot engedi be. Másfelől a vallomásságban tobzódó gyűjtőpont és a messzeségekbe mutató kezdet és zárlat az, amelyek szerkezeti szinten is egyetlen motívum-köteggé alakítják a könyvet. Az esszéfüzér nem az életvonalon mozog: nem lineáris, nem gyarapodik – egyre többet megtudva magáról, környezetéről, sűrű szűrővé idomított lélekfejlődéssel –, hanem úgy működik, ahogy az ember próbál tájékozódni élményei között. Visszakérdezve, helyenként az utólagos megértés szűkülő kínjaival. Néhol az álom életté és az élet csupán részben veszélyes, részben pedig félmosolyt varázsló álommal válik. Talán ezért igaz, igazságos, hogy az író saját neve, énje mellé emeli novellisztikus történeti szereplőit is: Victort, valamint az egykori énekest, a tragikus szerelmű Cristian Vasilét. Az epizódjelleg az én kiegészítésének, kiterjesztésének, az általános alany létrehozásának lehetőségével társul általuk. Így az egyes szám első személyű tapasztalat bőven kiegészülhet a hősök tapasztalatával, akik fikciót és valóságosságot egymásba játszatra jelennek meg a kötetben. Eltávolító hatásukkal szemben azonban működésbe lép az erős személyesség, az egyéni élmények és gondolatok újra- meg újjahangsúlyozása. A moduláció így válik beszédjellegűvé: a délutáni kvaterka, félhomályos gyónás, mese, anekdota édes-édeskés keverékévé. Keverékké, de nem egységgé. Műfaji libikókára kell ülnünk, hogy a pusztá voyeurség és a szerelem misztikus kérdései között mozogjunk. Nem ezt tesszük a mindennapokban is? Meg kell végre jegyeznünk, egy mindennapi könyvet tartunk a kezünkben.

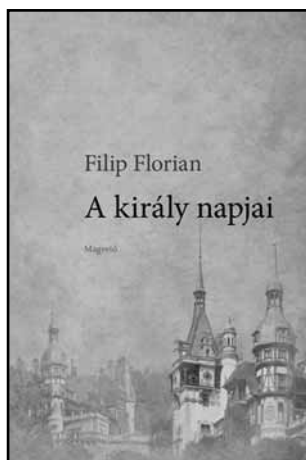
Mit is jelent ez a kifejezés? Természetesen nemcsak azt, hogy a történetek nem egy regényszerűen megkonstruált világ tündéri légkörében mozognak,

hanem közösen megtapasztalt világunk felé gravitálnak. Ez önmagában érdektelen tényező volna. Sokkal inkább azt mutatja, hogy az egyes történetek arra a szentenciózusságra törekcszenek, amelynek segítségével a legplasztikusabban tudják megjeleníteni élményfeldolgozásunkat, illetve saját élményfeldolgozásukat. Éppen azáltal válik ez elérhetővé, hogy az egyes események, jelenségek erősen elszigetelődnek egymástól. Így egy olyan leegyszerűsített vallomásos nyelv jön létre, amely nem árnyaltabb, szövevényesebb élményfeldolgozásunkat jeleníti meg, hanem annak monolit darabjait. Ennyiben a szövegek erősen populáris jellegűek. Másfelől azonban ugyanez a szegmentálási gyakorlat rejti azt az igazságigényt, amely a valóban szembenézni akarást sejteti. Nem enged be a beszédterbe az egymásba kapcsolódó emlékek maszatoló átpoetizáltságát. Férfias szembenézés ez, konkrétumigény, ami egyfajta szépirodalmi igénynek is betudható.

Ami a történeteket egy csomóba gyűjti, a világ és persze a nők sokféleségének ígézete. A szembesülés, az írás prizmaként működik. A végtelenséget fogadja magába, de nem tudja továbbtükrözni. Ugyanígy kell hogy legyen a könyvvel is, amely hasonlóan örök téma megformálására vállalkozik. Az apró kötet meg kell hogy elégedjen egyetlen kéz történeteinek esetlegességével. De rendjén is van ez így. A sokféleség önmagában a végtelenségnek hódol, és a végtelenségben megtalálható személyességeknek. A nő, akinek jelenléte életünkben választ vár tőlünk, megszüli bennünk a hallgatást és a mesét, felébreszti és összetöri a misztikumot, megbűvöl és kétségbe ejt, még ezer és ezer alakot ölthet. S hogyha a könyvet szépnek látjuk, az minden bizonynyal az e sokféleség mögött felsejlő végtelenség és pontszerűség egymásra vetülésének köszönhető.

A mese-vallomás utazás a válaszadáshoz ragaszkodó zárattal azonban nagyon sokat veszít az írásgyűjtemény, hiszen a kérdés megválaszolhatatlansága az, ami rabul ejt, továbbolvasásra ingerel, új kalandokba vezet. Mi szükség van akkor arra, hogy erőnek erejével kiragadjuk a szélsőségek közé feszített koordináta-rendszerben mozgó gondolatvilágot? Miért kell egyetlen válaszáradatra szűkíteni lehetőségeinket? Amit a történetektől kaphattunk, éppen a felelet lezárhatatlansága volt. Cărtărescu könyve végén igyekszik megadni a választ, de dikciója felejtető marad, és le is farag vele könyve plaszticitásából. Leselkedésünk ezen a ponton groteszk módon kielégítettetik. Cífra, kedveskedő tárgyiassággal, önmagát gerjesztő halmozással, az imént megvalósított frissesség technikás akarásával, popularitással. Kár érte.

„Patkánycsata egy üvegedényben”



Filip Florian: *A király napjai*,
ford. Karácsonyi Zolt, Mag-
vető, Budapest, 2009.

Mindig furcsa helyzetbe kerül a hivatásos olvasó, ha fordítást vesz a kezébe, különösen így van ez, ha az a szövegtér és szövegidő, ami felépül olvasása során, idegenségével párhuzamosan a szomszédosság képzetét is kelti. Ilyen regény Filip Florian tollából az *A király napjai* (vagy a fordító, Karácsonyi Zolt tollából a „Filip Florian A király napjai”). Más kérdés, hogy az az időintervallum, amit a cím sejtetni enged – a regény sajátos szerkezetének köszönhetően – megmarad a történelemkönyveknek, hiszen szövege éppen ott ér véget, ahol a cím elkezdte, a koronázás királlyá avató szertarásánál. Amit az „irodalmi olvasó” megismerhet, az éppen az idáig vezető út, és nem is a király centrális helyzetéből láthatja (politikai színjáték), hanem egy vele együtt, az ő biztatására az egyesülő Havasalföldből és Moldvából létrejövő Egyesült Fejedelemségekbe érkező fogorvos, Joseph Strauss „szemüvegén keresztül”.

A király napjai így nem látszik betölteni azt az autopoétikus elvárásunkat, hogy a cím önreferens módon vonatkozzon magára a szövegre, sokkal inkább olyan látszatot kelt, mintha egy visszatekintő értelmező (történész) által adott intenció szerint kellene olvasnunk a regényt, amely így joggal olvasható történeti regényként. Olyan elemeket hoz játékba, melyek kifejezetten ezt a szövegcorpuszt szokták jellemezni: valamilyen történelmileg verifikált eseménysort (Románia születése) követ végig (néhol egészen száraz, történelemkönyvek szövegeit idéző részekkel), melyet egy fiktív szál (szerelmi és egyéb bonyodalmak) segítségével tesz élővé a kortárs olvasó számára. A cím mindenestre maga határozott névelőjével ellentmondani látszik ennek, hiszen egyfajta általánosság, sőt univerzalitás látszatát kelti (mint *A Gyűrűk Ura* – *A király visszatér* című része), mivel nem mondja meg, hogy melyik királyról van szó, és azt sem, hogy mely időszakban történnek majd meg velünk, olvasókkal azok a „napjai”, melyeknek történetét a cím ígéri.

A magyar olvasó számára azonban talán még fontosabb a szövegtér kérdése, mely – mint utólag tudjuk – egy másik szöveg hatására jócskán kibővül majd a történelem nem is olyan távoli szövegjövőjében, és amelyet a magyar olvasó egy szóval úgy szokott kifejezni: Trianon. *A király napjai* szövegterének mindenestre itt még csak annyi mediális mankója van, amit egy bukaresti városrészlet ad számunkra a könyv borítóján (csak semmi expanzió!), és ebből a térből nem is lép ki a szöveg, csupán két alkalommal: az elején és a végén.

A király napjai némi öniróniával A búcsú című fejezettel kezdődik, ahol a cím általánosságának köszönhetően még nem tudunk semmit a szöveg tér-idő koordinátáiról (hacsak nem vagyunk megrögzött fülszövegolvasók). Itt „valaki” búcsúéjszakájának részleteit ismerhetjük meg, melyet egy korcsmában (Der Große Bär, tehát német), majd egy kuplerájban tölt el az illető tíz plusz egy (fél-, de legnagyobb mellű) hölgy társaságában. Már itt feltűnhet az olvasó számára, ami a későbbiekben sem változik majd, hogy jelen esetben bizony egy férfi narratívával van dolgunk, amely csak tárgyát, a nőt leírja azzal a részletességgel, mellyel általában még ma is csupán férfiak képesek. „Gesztenyebarna fürtök alatt rejtőző, vérvörös üvegből készített függővel díszített, kövérkés fülcimpát harapdált, ajkaival gömbölyded, korántsem hegyes térdeket simogató, végigfuttatta nyelvét egy keskeny és tejillatú hátgerincen, amit éppen az imént hintett be fahéjjal, beleharapott kép pufók fenékbe is, és érzékeny meleg levegőt fújt egy rózsaszín hasra, hogy aztán kedve támadt még a köldökbe is belenyalni.” Nem kell a pszicholingvisztika oktatójának lenni, hogy feltűnjön: itt egy férfi ír.

Mivel azonban sokat még nem tudunk meg a részletekről, nem is annyira megkésett az a *Megkésett előszó*, a második fejezet, ahol valóban bevezetődik a király, illetve a királyság középkori eszméje, valamint körvonalazódni látszik az a történelmi „háttér”, melyben szövegünk „előtere” értelemmel tud majd telítődni. A háttér a következő: a török fennhatósága alatt egyesült Moldva és Havasalföld (a későbbi Románia, melynek közös megegyezéssel szükségére van egy dinasztikus uralkodóra). Viszont az első fordulóban I. Lipót belga király fia, aki éppen náthás és „a karosszékben melengette testét és keresztneveit, mind a nyolcat – Philippe, Eugène, Ferdinand, Marie, Clément, Baudouin, Léopold és Georges”, nem vállalja. Az Egyesült Fejedelemség diplomatai azonban nem adják fel. Nem is adhatják, hiszen elhatározott, mint azt a regény szövege is idézi, hogy „»vágyunk az egyesülésre, de legalább olyan forrón óhajtunk idegen herceget« (írták Moldovában) és »szükségeltetik, hogy az uralkodó herceg Európa uralkodói családjából választassék, és ez a szükség abszolút és elengedhetetlen« (mondták Havasalföldön).” Így tovább kell keresniük az uralkodót, hiszen egy fejedelemség sem lehet meg uralkodó nélkül. Módszereikről, melyeket a szöveg csak utalásszerűen mutat be, ismét eszébe juthat a magyar olvasónak a már említett szövegtér-bővülés, melyet hasonló módszerekkel értek el, mint ahogy Filip Florian regényében herceget szereznek maguknak: „a kormánybiztosok kipróbálhatták, hogy elég ügyesen kígyóznak-e a szalonokban, tudnak-e úgy úszkálni, mint a fennkölt társaságok tagjai, képesek-e behatolni a nehezen meghódítható irodák, könyvtárak, budoárok mélyére. Sikerül-e hízelegniük és elbűvölniük mindenkit. Simogatták a gőgösöket, érzékeny húrokhoz nyúltak, vágyakat sejtettek és igyekeztek elébük menni. Erőfeszítéseik, melyekkel simpatíát kívántak ébreszteni, nem voltak hiábavalóak.” Meg is találják, meg is egyeznek a francia császári házzal és a porosz királyi házzal is rokonságban álló Karl Eitel Friedrich Zephyrinus Ludwig von Hohenzollern-Sigmaringennel, aki ekkor készült betölteni 27. életévét, és akit éppen egy lövészárokban megszenvedett fagyás következtében előálló állkapocsduzzanat kezelése végett Joseph Strauss fogorvos székében talál a szöveg. A leendő király meg is hívja fogorvosát, hogy „volna-e kedve örökre vele tartani Bukarestbe”. Szóval ő – mármint

Strauss – búcsúzott az első fejezetben, ilyen ez a regény, minden utólag derül ki. Hősrünk hiszi is, nem is a dolgot, amiről aztán egy újsághírben értesül: „Ezen a napon a Helytartó Tanács és a miniszter utcai plakátokon hirdette ki, hogy Románia trónjára javasolja Karl von Hohenzollern herceget. Az esemény láthatólag örömmel tölti el az egész népet.” Persze döntésében – hogy a leendő királlyal tart – segítette a herceg által küldött „sárgás boríték”, melyben azok a bizonyos guldenek és egyéb pénzürmék vannak, melyek fontos szerephez jutnak még, mint általában az előkerült pisztolyok a filmekben.

Az Egyesült Fejedelemségbe való utazás során, amelyet magányosan – illetve nagy táskájával és az elmaradhatatlan Siegfried kandúr társaságában – tesz meg Herr Strauss (az „úr” mindig németül), szinte eseménytelen (leszámítva egy szülés levezetését), de párhuzamosan utazik a királyi herceggel, már amennyire ez egy szövegben lehetséges. Átutaznak Pesten is, ahol mi olvasunk, és ahol felmerül bennünk a kérdés: milyen hatást kelt egy ilyen idegen szemszög alkalmazása a (román) nemzeti történelemhez kötődő történelmi regény szövegében. A válasz egyszerűnek tűnik: az idegenség, a kívülről szemlélés egyfajta objektivitás látszatával ruházhatja fel a szöveget, hiszen idegenként mutatja be a sajátot. Olvasásunkban azonban az is felmerült, hogy az egyértelműen pozitív üzeneteket közvetítő, patetikus mi-regény nem lenne képes olyan hatást kelteni, mint ez a narrációs eljárás, amely így a sovinizmus vádjától is megóvhatja magát. Attól persze nem, hogy az első román import hősi szobor (Mihai Viteazul ábrázolja lovon, Párizsban készítette Albert Carrier-Belleuse) talapzata mellett ott díszelgejen Erdély címeire is mint „egyesítendő” területé.

Joseph Strauss később érkezik Bukarestbe, mint Karl herceg (és a városban ténfergő disznók látványától való meghökkenésen kívül semmi hasonlóság sincs kettejük érkezésében), így a szövegnek lehetősége van, hogy a fogorvos „bevonulását” a fővárosba a királyi fogadtatás hiányaként jegyezze le: mik nem történtek, mikor hősrünk megérkezett.

Például nem hangzott el a következő beszéd: „Románia Uralkodója! Átadtam neked a Ștefan cel Mare és Mihai Viteazul koronáját, akik mátol fogva a te őseid is, add vissza hát antik ragyogását! Alakítsd át ezt a szép országot a modern szabadság előretolt bástyájává a nyugati civilizáció leggyűrhetetlen sugárútján!” Talán jobb is azonban, hogy nem hallotta, hiszen az antik ragyogás hallatán elképzelhető, hogy oly mérvű szkepszis kerítette volna hatalmába, hogy azonnal visszatért volna hazájába. Így viszont maradt, és berendezkedett fogorvosi praxisában, barátot is talált magának, Otto Huer borbély személyében. Közben a király kimondja az első román szót életében: „Jur!”, ami annyit tesz, ’esküszöm’, így válva Románia királyává, „(vagyis egyfajta királlyá)”. Innentől változik a háttér románná, a leendő király távozik a közélet mezejére, és róla jóformán – mint a legtöbb olvasó, így a narrátor is – csupán híreket hallunk, noha egy-két helyen még fel fog tűnni a szövegben (hála Istennek, ismerték egymást Joseph Strauss fogorvos hőssel).

A már említett nyelvi problémák (fordítás) nem csupán a mi olvasatunkat nehezítették: hőseink, németek lévén, akikre rásózták a kultúra és civilizáció terjesztésének ügyét az Oszmán Birodalomban (ne feledjük, Románia ekkor még a szultán hűbére, így Karl herceg a hűbérese, amit az új alkotmány elfogadásával, a pénzveretés jogával, valamint a 30 000 fős hadsereggel együtt

egy uralkodói firmánban rögzítenek is a szövegben), nem beszélnek románul. Abszolút idegenség: a másik nyelvének nem értése, ami talán akkor válik igazán érdekessé, ha felfigyelünk rá: csak az idegenek szólalnak meg „közvetlenül” a szövegben, a románokat mindig „idézik”. A nyugatról jövők kötik ezt a szöveg-országot a Nyugathoz, mindezt úgy, hogy nem beszélnek a román nyelvet, aminek lejegyzési rendszere még ma is vita tárgyát képezi. A narrátor nyugati szemszöge (az uralkodó szemébe bújva) is így válik érdekessé, mikor leírja a korabeli Bukarest nem éppen szívet melengető világát: „az uralkodó felfedezte a minisztériumokban uralkodó zűrzavart és tespedtséget, a roskatag utakat, a szegényes kórházakat és iskolákat, a megyéknél, a rendőrségen és az összes intézményben rendszeres rablásokat és sikkasztásokat, a helyenként pislákoló utcai lámpákat és Bukarest számos hiányosságát...” Aljasság, közömbösség, kulturálatlanság. Ezt román szerzőtől olvasni mindenestre sajátos lehet egy román olvasónak, talán nem véletlenül kellett a szöveg-országnak is egy nyugati szöveg-uralkodó. Nem mellesleg a regény már magára a retorikai megalkotottságra is reflektál a politikum vonatkozásában, mikor Karl hercegnek a török szultánnál tett látogatása kapcsán megjegyzezi: „mielőtt a találkozás jelenetét bárki kiszínezhette és retusálhatta volna, mielőtt elindult volna a metaforák, hiperbolák és jelzők áradata, Karl Ludwig mozdulatlanul aludt, álmában...”. A nyelvi zűrzavar azonban végül odáig fajul, hogy a románok rá-támadnak a német narrátorokra, ami meglehetősen furcsa eljárás egy regényben: „patkánycsata egy üvegedényben”.

Ebbe a reflektált nyelvi zűrzavarba kapar bele Siegfried kandúr, hogy még jobban összezavarja a jámbor olvasót, mikor lejegyzí – macskaidő szerint – „szövegeit” azoknak a bizonyos kanapéknak a háttámlájára, Herr Strauss lakásán. Ez a momentum pedig már egyértelműen a nyelvi rejtvények felé terelheti olvasatunkat, amely így nem csupán egy történelmi titkot tár elénk (az elfelejtett királyi fattyúról: vajon hol lehet most az utód?), hanem a szövegek több szempontú értelmezésére is kényszerít minket, hiszen egy szövegről van szó, melynek betűi lineárisan adóttak. Siegfried először Otto Huernek „ír levelet”, melyben megköszöni, hogy összeismertette élete szerelmével, aki nem más, mint Rita, Otto macskája („valódi” macskanevén Manastamirflorinda), és aki a történet macskavonalának hősnője, több mint ötven utódnak adva életet. A főhős felfedezi a kandúr szövegeit a lakásában, és azok helye szerint csoportosítva adja közre a regényben: „az asztal közepén, a kályha mellett” (a kandúr figyeli meg az embereket), „az ablak melletti sarokban” (a macskák inkább szerelmesek, mint az emberek: „ti, emberek azt mondjátok, hogy a macskák dorombolnak és fújnak, de az igazság a gyűlöletben és a dalban lakozik”). A második macskablokkban idő szerint kerülnek elő a „szövegek” (ezeket már a szerb feleség, Elena találja meg felújításkor): „tizennégyezer-háromszáznolcvanhetedik macskaév, Friss Halak hava, ötödik nap – 1869. április 27.” Bennfentesként – aki mentes az emberi elfogultságok leplezésétől – csak Siegfried macskakaparásaiból értesülhetünk a történetekről (a főhős is csak benne bíz), hiszen ő egy önálló szemszög, amely bizonyos időközönként, akár a múltból is, amikor leszedik a felújított kárpitot, belekapar a szövegbe, leír, értelmez, összeköt. Még szerencse, hogy nem olvasott Hoffmant, teleírta volna a könyvet... Végül „szövegei” kötések lesznek sebesült román katonák testén, és vér itatja át őket.

A regény végére csak egy kérdésünk maradt: ki a király? A történelmi figura, a későbbi I. Károly, a maga nyilvánvalóságával (az utolsó, parádés fejezetben megkoronázzák, igaz: nincs himnusz és arany a koronán), vagy a fogorvos, akit szintén megkoronáznak ortodox esküvőjén (és aki a légyölő galóca, az Amanita muscaria kábító főzetével szintén teljhatalommal bír az emberek fölött – öl, gyógyít, „teremt” egy fattyút a hercegnek), vagy Herr Strauss fia, a kis Alexandru, aki teljesen gondtalanul éli életét, játszik, és apjától a „Kleiner König” becenevet kapja (valamint ő az, aki egyaránt bírja a német, román és szerb nyelvet). Talán Siegfried tudta egyedül, akinek meg kellett halnia, hogy elkezdődhessenek *A király napjai*...

A közöttben létezés?



Bogdan Suceavă: *A félhanggal emelt időből érkezett*, ford. Éltető József, Noran, Budapest, 2009.

Bogdan Suceavă *A félhanggal emelt időből érkezett* című regényében a közöttiség problematikáját mutatja be. E közöttiség az Isten fiának (itt: Vespasian Moisanak), az angyalnak, az előbbiekhöz viszonyított embernek, a forradalom utáni Romániának, illetve magának a Matei I. Caragiale szövegeire utaló könyvnek viszonylatában jelenik meg.

A könyv Vespasian Moisa feltűnésével, továbbá e személy Isten fiaként való kérdéses elismerésével már az elején felveti a köztes lét problematikáját, amely rögtön az elnevezéssel vezetődik be, vagyis azzal, hogy Vespasian Moistát miként nevezi meg szűkebb környezete, miként a társadalom Moisa környezetén kívüli része, illetve miként az Egyház, s miként a világi hatalom. A politikai mezőben feltűnő megnevezési mechanizmusokról való tudásunkat alkalmazhatjuk az itt tapasztalhatókra. A hatalommal bírók – akiket a tábornok és az őt hűen követők testesítenek meg – Moisa szűkebb környezetét szektaként aposztrofálják egymás között. Természet-

szerűleg e csoport szekta voltát a társadalom egésze számára kellene hangsúlyozniuk. Minél több információt kell gyűjteniük a csoportról ahhoz, hogy a társadalomnak az általuk használt megnevezést és a mögötte lévő értelmezést erőteljesen közvetíteni tudják, amelyhez majd vélhetően a nyilvánosság valamilyen fórumát kell segítségül hívni.¹ A hatalom birtokosai tudatában vannak annak, hogy ebben a történelmi pillanatban kiemelten² monopol helyzetben lehetnek a megnevezés vonatkozásában³. Egyetlenegy hibát mégis vétettek.

¹ Vö.: „A nyilvánosság a klasszikus felfogásban a szólás- és sajtószabadságot jelenti mint olyan tényezőt, amely jelentős mértékben képes korlátozni a politikai hatalmat, lévén társadalmi opciókat és alternatívákat megtestesítő erő. Ehhez azonban ma már hozzáadódnak a különböző kommunikációs médiumok, hiszen az információk válogatása és szűrése olyan politikai tényező, amely a tudat, valamint a cselekvés alakításában, illetve irányításában döntő szerepet játszik.” Egyed Péter, *A demokrácia megközelítése*, in Uő., *Látélet*, Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2005, 23. Suceavă könyvében a média illetén kihasználását a könyv vége felé akkor láthatjuk a maga teljességében, amikor a Moisához kötődő csoport egyes tagjai sajtótájékoztatót tartanak és bejelentik, hogy a választásokon képviselőként indulnak. (L.: 288–301.)

² Azaz a forradalom utáni időszakban, a között, a bizonytalan idejében, amikor a társadalom válaszokat vár.

³ Vö.: „Mármost ha kiváltképpen a politikai mezőben zajló cselekvésekre figyelünk, amelyeknek mai legfontosabb jellemzője az információ redisztribúciója, ennek irányítói és hasznélvezői pedig természetesen a hatalmi mechanizmus urai és részben igazgatói, lehetetlen

Ha a „szekta” kibontakozásának, létrejöttének pillanatában közölték volna értelmezésüket, akkor magát az értelmezést jobban tudták volna terjeszteni. Erre a hibára azt a lehetséges magyarázatot adhatjuk – melyet a többi „szekta” kapcsán (is) emlegetnek –, hogy túl későn értesültek ennek a „szektának” a léteéről és növekedésének mértékéről.

A hatalommal mintegy ellentétes pólust képvisel maga Moisa, aki önmaga Isten fiaként való megnevezése elől kitér.

„Azt kérdezték, hogy ki vagyok. Ezt kérdezték, és azt állították, hogy nem hiszik, hogy az vagyok, aminek mások engem mondanak. Nem tudom, önök közül ki mit hallott felőlem, de én csupán ennyit mondhatok: én igazi keresztény vagyok, és minden este azért imádkozom, hogy a mi atyánk nekem is megmutassa az igaz utat. Én egy jelet várok őtől, egy gondolatot, egy lépést. Mert én készen állok. Ha a következő lépésem a halál felé visz, úgy legyen, fel vagyok erre készülve, és nincs bennem semmi kétely afelől, hogy a nekem szánt sors hasznára lesz a hitnek.

Egy darabig csend volt. A terem meg sem pisszent.

– Igen, mondta Neagu, de ők azt hiszik rólad, hogy te Isten Fia vagy.

– Mindannyian azok vagyunk. Én jeles ember vagyok, pontosabban én egy jelet hordozó ember vagyok, és ez a jel engem ide köt, ehhez a helyhez, azaz Bukaresthez. Nem tudom, hogy ez mit jelent, de minden este azért imádkozom, hogy megtudjam. Többet nem tudok.”⁴

Az Egyház Moisa kilétére való reagálásáról elmondható, hogy a Vatikán küldöttje nem foglal egyértelműen állást, ám kétkedéséből érződik, hogy Moisa „szent” létét nem zárja ki, míg a bukaresti Manoil püspök talán inkább kizárná ezt az eshetőséget, de ő sem ítéli el Moisését, hiszen a tárgyalás során nem rótta meg nézetei miatt – ellenkezőleg. A Vatikán küldöttje így fogalmaz:

„De ami teljességgel eltér ezektől a Vespasian Moisa-ügyben, az nem más, mint a tény, hogy az ő nevéhez bizonyítottan csodák fűződnek.”⁵

„Ez az ember vagy zseniális bűvész, vagy olyan személy, akire nekünk oda kell figyelnünk. És ezt teljes barátsággal mondom, ez az az üzenet, melynek továbbításával a Szentatya a legnagyobb megtiszteltetésként megbízott...”⁶

Az utóbbi megállapításban a kétkedés markánsabban van jelen, mégis a vatikáni küldött (Giuseppe Marianini püspök) Moisa elismerése mellett látszik érvelni. Mintha a „hit tere”, és a „jelenségeket» érzékelő szerv”⁷ megléte az ő

fel nem figyelünk arra a döntő fontosságú tényre, hogy e hatalmi tényezők megnevezési monopóliummal bírnak.” Uo., 18.

⁴ Bogdan Suceavă, *A félhanggal emelt időből érkezett*, ford. Éltető József, Budapest, Noran, 2009, 263–264.

⁵ Uo., 285.

⁶ Uo., 286.

⁷ Andrei Pleșu említette szókapcsolatok. „Márpedig a hit tere, az ég és a föld lehetséges találkozásának a tere éppen ez a térköz. Ebben mozognak az angyalok, fel és le járkálva, mint Jákob létráján.” Andrei Pleșu, *Angyalok*, ford. Székely Melinda, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 18. A „jelenségeket» érzékelő szerv”-et Pleșu az angyalt látás vonatkozásában említi. Uo., 15.

esetében ehhez az érveléshez, illetve az ehhez kapcsolódó véleménynyilvánításhoz – mely ha mégoly visszafogott is – vezetne.

Suceavă könyvében nem egyedül Moisa köré rendeződik az istenit látók csoportja. Ugyancsak nagyon hangsúlyos az angyalt látók köre. E két „isteninek” gondolt lény (Moisa és az angyal) „isteniként” való elfogadásában nem egy hasonlóság mutatkozik. Moisanak mint isteninek vélt lénynek az irányítás, az útjelzés a feladata, csakúgy mint az angyalnak.⁸ Ez az irányt adó, mutató funkció még hangsúlyosabbá válik a könyvben a Moisa körül létrejövő Úr Hírnökei nevű csoport azon vélekedése révén, amely szerint a román nyelv a kiválasztott nyelv. Ez a kiválasztott nyelv viszont valamiféle isteni lénytől kell hogy eredjen. Így merül fel a közvetítés kérdése. Vagy közvetlenül az Isten „nyújtja” át a nyelvet, vagy valamilyen közvetítő által, aki lehet a Fia, vagy egy angyal, illetve e könyv vonatkozásában egy angyalnak a fia. A közvetítés problematikája így módon az isteni és az ember közötti viszony tisztázását követeli meg, egyáltalában az isteninek, így az angyalnak a lehetséges meghatározását.

Az ember és az angyal mintegy egymás kiegészítéseként is hathat. Itt első sorban a *kívüli* és a *belső* összefüggésrendszere tűnik fel, amelyben a virtuális kérdésköre is bennfoglaltatik.⁹ Részletesebben kifejtve: az embernek mintha az angyali saját *kívülije* lenne. Ez a pleșui angyalértelmezéstől sem idegen. Pleșu az angyalnak a megtapasztalásához a *kívüli* érzékelését köti. Az angyalt az individuum mintegy úgy érzékeli, mint saját *kívülijét*, tehát egy másik individuumnak nem tudja közvetíteni ezt az érzékelést olyan értelemben, hogy nem tudja megmutatni az angyalt.¹⁰ A másik individuum vagy érzékel egy illetén *kívülit* – mely csakis a sajátja lehet –, vagy pedig nem. A *kívüli* mindenki számára különböző, s ez a közöttiség jegyével oly módon rendelkezik, hogy az individuum ugyan magáénak tudhatja, ám (még) nem aktualizálta, azaz nem vette fel jegyeit.

A Suceavă-könyvben a *kívüli*hez kötődő gondolatsor úgy mutatkozik meg, hogy Moisa (mint az isteni reprezentánsa) oly szereppel bír, mintha a környeze-

⁸ Vö.: „Az angyal tökéletesen funkcionális »szerkezet«, amely azért teremtetett, hogy a világon mindent a maga rendeltetése, sorsának eszkatológikus megkoronázása felé vezessen. Ám az ember maga a világ értelme és megkoronázása. Ő gyűjti függőlegese köré a világminőség hatalmas szélességét, amelynek az angyal csupán az irányát mutatja meg. Az angyal vektor, útjelző, nyíl.” Uo., 32.

⁹ A kiegészítés megmutatkozhat úgy is, hogy „az angyalok közvetítik az embereknek Isten nem-érzéki megtapasztalását, ez utóbbiak pedig Isten érzékközeli tapasztalatát közvetítik az angyaloknak”. Pleșu idézi Prof. dr. Dumitru Stăniloae-t. Uo., 33.

¹⁰ Vö.: „Villiers de l’Isle Adam azt mondja valahol, hogy az angyalok épp az általuk kiváltott eksztázisban tárgyiasulnak, lényegük tulajdonképpen maga az eksztázis. Hogy úgy mondjam, az angyal nem más, mint eksztázisunk lénye. Az a pillanat, amikor kilépünk önmagunkból saját énkünk eksztatikus valósága felé.” (...) „Az én »virtuálisom« nem azonos a máséval. Mindenkinek a saját virtualitását kell ápolnia, a saját kapcsolatát kell létrehívnia a mundus imaginális-szal.” (...) „Ebben a kívüli létrehozó belsőben az a látványos, hogy végső soron a belső magában foglalja, beburkolja a kívüli. Olyan világgal állunk szemben, amely mint minden tükrözött világ, kifordítja a viszonyokat. Már nem a test van és annak belsejében a lélek. Hanem lelki valóság van, és abban magként a test. A belső, ha el tudja ezt a paradoxont fogadni, beburkolja, tartalmazza a külső világot.” Uo., 65, 66, 68.

tében lévő individuumok majd mindegyikének ismerné a *kívülijét*, sőt mintha ő maga lenne a *kívüli* az adott individuummal való interakció során. A századosdal való kommunikációja közben is ez tapasztalható. Moisa nemcsak azt tudja, hogy a százados „álarcot” öltött magára az Úr Hírnökei csoportjáról való információgyűjtés végett, hanem a százados legféltettebb titkain túl még annak „lehetséges arcáról” is tud. Ha nem így lenne, akkor csak leleplezné őt. Ez esetben viszont a százados nem lépne az Úr Hírnökei közé. Úgy tűnik, mintha Moisa ideiglenesen felvenné a százados „lehetséges arcát”, megmutatja neki, hogy majd a százados aktualizálni tudja azt. Az aktualizálás pillanatában viszont már Moisa isteniként (talán Isten Fiaként) jelenik meg, így csak a megmutatás rövid idejében lehet a másik *kívülije*. Moisa minden e jelenséget látni képes individuum esetén a megmutatás idejére felveszi az adott egyén *kívülijét*, amit csak ez az individuum érzékelhet. Ám nem mindenki képes ilyen érzékelésre,¹¹ a macskává változtatott Trăistaru hadnagy például nem.

Darius Georgescu Nagy Ștefan imádó csoportja esetében a virtualitás és a *kívüli* kérdésköre kissé másként írható le. Dariusék vágyott *kívülije* Nagy Ștefan. Amikor megjelenik a magát Nagy Ștefannak kiadó személy, akkor valamilyen kétpólusú rend alakul ki. Nagy Ștefan mint vezér tűnik fel Dariusék között, akik pedig a vezetettek. Arghir doktor és társai az Úr Hírnökei csoportból szintén a vezetők és vezetettek felosztást akarják megvalósítani, amely felosztás lényege, hogy a vezetők mint alanyok, a vezetettek mint tárgyak szerepelnek, s ez utóbbiak eszközként vannak jelen: olyan értelemben, hogy a vezetők akaratuk érvényesítésére használják fel őket.¹²

Ha visszatérünk Moisa-hoz és az általa prezentált *kívüli* kérdésköréhez, akkor azt a megállapítást tehetjük meg, hogy ő többszörösen a közöttséget képviseli, hiszen nemcsak egy egyén *kívülijének* szerepét képes felvenni. Újra és újra valaki más jegyeit veszi magára. Ezt teszi az intertextusokban bővelkedő szöveg is; felruházza magát egy másik szöveg(ek) jegyeivel, elemeivel – Suceavă regénye többször is utal Matei I. Caragiale *Aranyifjak alkonya*¹³ című könyvére. Nem véletlen tehát, hogy Suceavă Pîrgu professzora és Caragiale Pîrgujának nemcsak neve, hanem viselkedéssége között hasonlóságok fedezhetők fel.

Az angyal és az ember viszonyában, illetve az intertextuális játék¹⁴ révén létrejött közöttséget csak kiemelni az, hogy e regény a forradalom utáni Romániát mutatja be egy olyan szemszögből, amely a közöttség jegyével kísérli meg felruházni az ország akkori társadalmi sajátosságait. Bogdan Suceavă *A félhanggal emelt időből érkezett* című könyvét a több szinten megteremtett közöttségjegyek és ezek összekapcsolódása teszi érdekfeszítő olvasmánnyá.

¹¹ Minthogy nem mindenki rendelkezik „»jelenségeket« érzékelő szerv”-vel.

¹² E felosztásról bővebben lásd: Egyed, i. m., 17.

¹³ Éltető József vélhetően azért ragaszkodhatott Caragiale könyvének *A Curtea-Veche-i aranyifjak* címet viselő szerepeltetéséhez, mert így a helymeghatározást is közölhette.

¹⁴ Ennek részét képezi a romániai slágerekre való utalás is.

Roverziók és kontroverziók



Ruxandra Cesereanu: *Utóférfiak*,
ford. Selyem Zsuzsa, Jelenkor,
Pécs, 2009.

Ruxandra Cesereanu kötete – ahogy erről a könyv hátoldalán elhelyezett frappáns összefoglaló is beszámol – valóban szoros összefüggésbe hozható Esterházy Péter *Egy nő* című szövegével. Pontosabban a száz számozott férfiportré már Esterházy szövegének egy olyan olvasatát kívánja meg tőlünk, mely a *Harmonia caelestis* első része (*Számozott mondatok az Esterházy család életéből*) felől vizsgálja az *Egy nőt*. Amíg azonban Esterházy Péter számozott mondatainak édesapámjai egy hagyatéki inventár, addig Ruxandra Cesereanu férfiportréi leginkább egy rovargyűjtemény gombostűre tűzött elemeiként jelennek meg az olvasó előtt.¹ Az *Egy nő* és az *Utóférfiak* alapvető különbsége ennek megfelelően nem

pusztán a vizsgált személyhez (vagy személyekhez) fűződő eltérő viszonyban fogható meg, hanem abban a körülményben is, hogy míg utóbbi elbeszélője (feltehetően egy nő) csak szemléli e

gyűjteményt, és mondandója éppen erről a vizsgáldásról szól, addig előbbi (feltehetően egy férfi) egyszerre hozza létre a szöveget és mutatja be, hogy miként születik meg általa. Selyem Zsuzsa helyesen mutatott rá a *Harmonia caelestis* első része, valamint az *Egy nő* hasonló szerkesztési módjára: „A 97 nő úgy 1 nő, hogy nem pusztán ugyanaz a nő 97 aspektusból, amikből valahogyan mégiscsak kirakható lenne egy »lényeg«, férfi és nő viszonyának gyémánttengelye – nem, a 97 szöveg ellenáll a redukciónak, az absztrakciónak és az esszencia-keresésnek: az *Egy nő* a könyv szerkezete miatt 1 nő, amiatt, hogy a 97 töredék mindegyike a »Van egy nő. Szeret« mondatot artikulálja. Hasonlóképpen szerveződik az apa-könyv: az apák – Noé, Gödel, kis hal, Nagyhuszár, a tulajdonságok nélküli ember, a fény, korábbi Esterházy-könyvek apa-figurái, egyszóval szinte minden lelkes avagy lelketlen állat ezen a földön – redukálhatatlan különbségeik ellenére valahogy mégis 1 apát adnak ki, részint az *Egy nő*éhoz hasonló szerkezet miatt, részint amiatt, hogy mindegyik figura »édesapám« (vagyis, a magyar

¹ Az *Utóférfiak* szövegében gyakran szembesülhetünk olyan képi eszközökkel, melyek a férfit egyes esetekben mint egy preparátumot (a szárazságtól és a keménységtől majd' szétroppant /21.o./), míg máshol mint egy visszataszító élőlényt mutatja be (Teste önmagába burkolózott, mint egy begubózott hernyó /29.o./). A kötet szakaszaiban megjelenő férfiportrék közös jegyeként határozható meg rövid leírásokban való rögzítettségük, ami csak abban a formában engedi őket megjeleníteni, ahogy annak idején az elbeszélő számára megmutatkoztak, és ahogy ő most képes őket emlékezetéből visszaidézni.

nyelvben, amely a regényben történik, 1 szó).² Cesereanu szövegében azonban pont az az elem kerül háttérbe, ami a *Harmonia* számozott mondatait és az *Egy nő* szakaszait egybekapcsolja. A két szöveg szerkezete azért feleltethető meg egymásnak, mert a *Van egy nő. Szeret.* és *Van egy nő. Gyűlöl.* formulákban és a *Harmonia* édesapámjaiban ugyanaz az alakzat működik és teremti meg először férfi és nő, másodsor pedig apa és fiú kapcsolatának lehetséges alternatíváit. Amíg azonban az *Egy nő* egy férfi arcával szemben megképződő női tekintet, addig a számozott mondatok édesapámjai a fiú előtt az apa arcának gyakran egymásnak is ellentmondó változatait hozzák létre a szövegben. Mindkét szöveg szerkezetét egymást sorozatosan követő és felülíró prosopopeiák építik fel, melyek egyszerre alkotják meg *egy* apa, illetve *egy* nő arcát, valamint mutatnak rá az így létrehozott arcok illuzórikus voltára. A *Harmonia* számozott mondatainak elején ismétlődő *édesapám*, valamint az *Egy nő* minden egyes szakaszát megnyitó *Van egy nő. Szeret.*, illetve *Van egy nő. Gyűlöl.* kijelentés újból és újból színre viszi ezt a folyamatot, miközben nem csupán az ismétlés gépiességét mutatja be, hanem az így létrejött arcok közötti osztályozás lehetetlenségére is felhívja a figyelmet. Az *Utóférfiak* egyes portréinak bevezető formulája ezzel szemben leginkább a *volt egy férfi* kijelentésben fogalmazható meg, ami híven kifejezi a szövegben megjelenő elbeszélői hang utólagos jellegét, ellentétben az Esterházy-szövegek említett formuláival, melyek mindig egy diszkurzív jelenben hozzák létre a férfi-nő és az apa-fiú viszony egyes változatait. Cesereanu szövegével szemben Esterházynál sohasem érzí úgy az olvasó, mintha egy rovargyűjtemény kiszáradt tetemeit szemlélné. Másrésztől azonban az *Utóférfiakban* festett portrék is felfednek egy viszonyt, mely részben talán az *Egy nő* szövegének feminista interpretációival vehető egybe. Az *Egy nő* ugyanis – szemben ezekkel az értelmezésekkel – nem egy olyan „leskelődő” férfitekintetet visz színre, mely a legkiszolgáltatottabb helyzetekben bámul egy nőt, hanem ezzel együtt képes megteremteni egy őt szemlélő női tekintetet, ami éppen erre a vágyott leselkedésre teszi képtelenné.³ A *Van egy nő. Szeret.* és *Van egy nő. Gyűlöl.* felütések egy olyan női pillantást feltételeznek, mely képes *mozgósítani azt a belső erőt, amely egy mondat megteremtéséhez szükséges* (ha egyáltalán ez a szeret/gyűlöl megkülönböztetés a férfi számára valóban megfogható). Cesereanu szövegei ezzel szemben úgy hatnak, mint a szikkadt rovargyűjtemény egyes preparátumai melletti leírások. Az izelt-lábúak tetemei valóban kiszolgáltatottjai az őket osztályozó biológus pillantásának, aki egyrészt az állatok külső jegyei, másrészt – még életük során – megfigyelt viselkedésük alapján próbál meg általános következtetéseket levonni az egyes rovarfajokról. Az *Egy nő* szövegében a nő és a vele szemben lévő férfi arcát egymásra való pillantásuk, valamint e pillantásokban feltáruló kölcsönös

² SELYEM Zsuzsa, Esterházy Péter, <http://www.litera.hu/object.e755d160-8464-483c-a588-fd2a1174a265.ivy>

³ Az *Egy* nőt érő feminista vád arra összpontosít, hogy a szövegben megjelenő férfi úgy tekint a nőre, mint egy tárgyra. A *Harmonia* édesapám kijelentései, valamint az *Egy nő* szakaszai éppen arra mutatnak rá, hogy miként válhat az apa, illetve a nő egyszerre az elbeszélés objektumává és szubjektumává (a *Harmonia* első részében az édesapám egyszerre a leírás tárgya és egy megszólított személy).

vonatkozásuk teremti meg (szeret – gyűlöl, illetve szeretem – gyűlölöm). A két tekintet egyfajta tükrőrhelyzetben van, ami azonban nem egyszerűen az arc tükröződését jelenti, hanem azt az aktust, ahogy az egyik arc a másik arc rá való vonatkozását saját vonatkozásán keresztül tükrözi, s teszi ezáltal olvashatóvá (vagy olvashatatlaná, de legalábbis felkínál egy vagy több olvasási alternatívát) kettejük viszonyát. A szövegben először az elbeszélő (a férfi?) arca képződik meg, ami azonban még csak úgy funkcionál, mint egy „üres” tekintet (még az sem biztos, hogy egy férfi tekintete), ami egy nőre irányul (van egy nő), mely nő így archoz jut, de úgy, hogy ez az arc már egy viszonyt tükröz (szeret/gyűlöl), méghozzá azáltal, hogy a férfi tekintetének rá való vonatkozását azon a vonatkozáson keresztül engedi olvasni, amit benne a férfi tekintete hoz létre (értelmezi ezt a vonatkozást). A következő csavar ott van a dologban, hogy a nőnek a férfi vonatkozására való vonatkozása csak a férfi értelmezésében tárul fel a szövegben, hiszen a szeretet/gyűlöl kijelentések szintén a férfihoz tartoznak. A női szubjektum ennek következtében látszik a szövegben a férfitekintet pusztán tárgyának.⁴ Férfi és nő viszonyának a leírása azonban korántsem olyan egyoldalú a szövegben, ahogy ezt Zsadányi Edit értelmezi, miszerint a *kívül-belül játékban a női szereplő nem vesz részt, őt csak a férfi tekinteten keresztül látjuk*.⁵ A férfi hangját, aki az *Egy nő* szövegében megszólal, csak és kizárólag úgy értelmezhetjük, amint egy nő tekintetében áll és egy nő arcát próbálja olvasni. Egyetlenegy szakasz sem viszi színre ténylegesen a nő megszólítását (szemben a *Harmonia caelestissel*, ami folyamatosan ismétli az apa megszólítását), de tévedés lenne azt gondolni, hogy csak a nő (testének) leírásával szembesül-nénk. A nő testének egy férfi által bekövetkező leírásában ugyanis nem kerülhet meg ennek a testnek a férfira való vonatkozása, mely a férfi vonatkozását is megteremti. A nő vonatkozásának a férfi nem egyszerűen tárgya, hanem címzettje, míg a férfi vonatkozásának a nő szintén hasonló módon válik címzettjévé. Mindkettő olyan címzett, aki állandóan képes megváltoztatni az arcát és ezáltal felülrini kettejük vonatkozását. Zsadányi Edit helyesen jegyzi meg, hogy a befogadó minden egyes fejezet végén egy üres hellyel találja magát szembe.⁶ Ez az üres hely azonban annak következtében valósul meg, hogy a másik arca nem merevíthető szoborszerűvé, mivel állandóan megváltoztatja magát. A másik tekintete a szemlélő számára nem az olvashatóság vagy olvashatatlanság kettősségében jelenik meg, hanem azáltal, hogy egyszerre több olvasási lehetőséget ajánl. Talán éppen ezért nem *vetemedik* a férfi hangja arra, hogy megszólítsa ezt az arcot, mert ezáltal a totalitás látszatának csapdájába kerülne, melynek lehetetlenségével tisztában van. Zsadányi remekbe szabott hasonlata, mely szerint a férfi tekintete úgy olvassa le a nő arcát, mint egy villanyórát, korántsem jelenti okvetlenül a nő kiszolgáltatottságát.⁷ A villany-

⁴ ZSADÁNYI Edit, „*Lesem az arcát nem néz vissza*” Nemi szerepek, látvány és nézőpont vizsgálata Esterházy Péter *Egy nő* című írásában, in: *Az elbeszélés módozatai, Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 522.

⁵ Uo., 523.

⁶ Uo., 525.

⁷ Uo., 529.

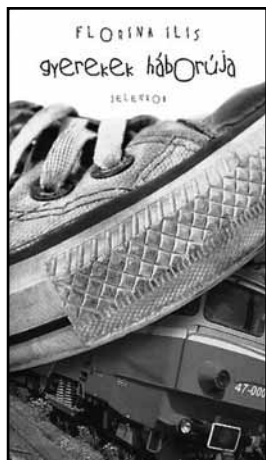
óráról leolvasott adat szinte semmit sem árul el az információ mögött álló szerkezet működéséről, még arról is csak halvány sejtése lehet az embernek, hogy a műszer jól vagy rosszul mér. A szemlélő tehát szinte teljesen kiszolgáltatottja lesz annak az információnak, amit a számláló mutat. A férfi tekintete ugyan ebben az értelemben válhat a kiszolgáltatottjává annak, amit a nő arca tükröz. A 91. oldalon álló szöveg pont a női arc leolvasására tett kísérletekből adódó kiszolgáltatottságot mutatja be: *Az arc föl van lazulva, föl van szántva, zilált, zavart, nyom van rajta hagyva, ragyog és tompa, fáradt és tündöklő. Így áll össze az életem. Nincs menekvés.* A női arc ebben a példában számtalan egymást is felülíró olvasási ajánlatot tesz a férfi tekintetének, aki éppen ezeknek az alternatíváknak a foglya marad: *Így áll össze az életem.* A viszony tükörhelyzetének következtében pedig az elbeszélő az egyes szakaszok végén nem csupán a nő üres helyével szembesül, hanem saját maga is egy ilyen üres helyé válik. Az *Egy nő* szövegében már megjelenik a *Harmonia* első részének egyik alapvető problémája, mely éppen azt akarja megszüntetni, hogy az édesapa a leírás pusztá tárgyává váljon. A megszólító formula használata a szövegben pontosan a tárgyszerű elbeszélési mód természetességét függeszti fel, mintha ez a beszédmód az apa ellen elkövetett bűn lenne. A címzés beszédaktusa teszi lehetővé mindkét szövegben, hogy a nőről és az apáról szóló beszéd a nőhöz és az apához intézett beszéddé váljon (igaz, az *Egy nő* mindezt sokkal burkoltabban hajtja végre).⁸

Cesereanu kötetében azonban korántsem beszélhetünk ilyen kölcsönös kiszolgáltatottságról, mivel a szöveg nem enged megjelenni egyetlen férfitekintetet sem. Természetesen az olvasás során megképződnek – néha nagyon hasonló – férfarcok elmosódó (vagy inkább egybeemosódó) kópiái, de ezek képtelenek a rájuk irányuló női tekintetet valamiféle játékba vinni (hacsak nem tekintjük játéknak azt a folyamatot, ahogy a biológus a szikkadt tetemet látva visszaemlékszik a befogás körülményeire és az adott rovar akkori viselkedésére). Ettől függetlenül lehetne még érdekes e rovargyűjtemény, különösen akkor, ha olyan csodabogarakat tartalmazna, amelyeket a föld legkülönbözőbb pontjairól szedtek össze. Az itt található ízeltlábúak között azonban gyakran olyan kicsi az eltérés, hogy biológus legyen a talpán, aki képes őket egymástól

⁸ A valakiről való beszéd blaszfémikus jellege leghangsúlyosabban a teológia területén figyelhető meg, ahol Isten jelenik meg a leírás tárgyaként. Paul Tillich szerint Isten csak abban az esetben lehet objektum, ha szubjektum is marad egyidejűleg. Ennek a szubjektum–objektum sémának a legyőzését látja Tillich az eksztázis állapotában, ami abban az esetben valósul meg, ha úgy imádkozunk Istenhez, hogy közben ő rajtunk keresztül imádkozik önmagához. (Paul TILLICH, *Rendszeres teológia*, ford. SZABÓ István, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 507.) Tillich azonban a valakihez szóló beszédet (amit tárgyas beszédmódnak nevez) helyezi szembe a Lélek általi beszéddel, ami ahhoz a problémához vezet, hogy az imádkozó szubjektivitása feloldódik az imádkozás diskurzusában. A Róm 8,26-ban, amit Tillich példaként hoz fel a helyes beszédmódra, Pál a Lélek közbenjáró funkciójáról beszél, mely anélkül oldja meg ezt a feladatot, hogy az ember helyére lépne. Valójában a teológiában az Istenről szóló beszéd és az Istenhez szóló beszéd szoros összefüggésben áll egymással. A teremtet világ létevel tesz bizonyosságot Istenről, miközben a róla való beszédnek Isten nem pusztá tárgya, hanem egyben címzettje is.

megkülönböztetni. A pontos differenciálás lehetetlensége viszont nem okvetlen gyengéje e könyvnek, mivel a szövegen sejtetően végigvonuló *volt egy férfi* formula egy olyan nézőpontot képvisel, ami talán éppen azért nem jelenítheti meg a férfi tekintetét, mert már nincs mit a jelenben megmutatnia. A rovargyűjteményt figyelő személy tehát olyan állatfajokkal szembesül, melyek már régen kihaltak és csak az emlékezet képes őket rekonstruálni. A férfi múlt idejéhez azonban szükségszerűen tartozik hozzá a nő múltidejűsége. Cesereanu szövegében férfi és nő egymás arcát megteremtő viszonya a jelenből a múltba csúszik át, aminek egyenes következménye, hogy a *Post scriptum* jelen idejében megszólaló személy, aki önmagáról úgy beszél, mint aki *mostanáig a férfiokról írt*, már nem határozhatja meg magát nőként. Az utóférfiak feltételezik az utónőket, akik talán éppen az előbbiekről írnak, a 97+12 fejezet ennek megfelelően feltételezi a *Post scriptum*-ban megszólaló hang „nemtelenségét”. Az egyes szakaszokban leírt visszaemlékezések egymás után tárják fel egy nő különböző arcait, melyeket a sebtében felvázolt férfiarcok generálnak. A különböző arcok megképződésének folyamata azonban, mely az *Egy nő* minden egyes szakaszában színre kerül, Cesereanu kötetében csak mélyen a színpalak mögött következik be. A szöveg elbeszélője, aki az utóférfiakról (és a velük szemben megjelenő utónőkről) írt, ennek megfelelően már csak egy olyan biológus nézőpontját képviselheti, aki saját tapasztalatai alapján von le következtetéseket az előtte található rovartetemek életvitelére vonatkozóan.

Animarum venator



Florina Ilis: *Gyerekek háborúja*, ford. Koszta Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2009.

Aligha lehet hangsúlyozni a legújabb kori történelem-, világ- és valóságtapasztalat szempontjából azt a tényt, amit Hans Belting *Kép-antropológia* című művében így fogalmaz meg: „A technikai képekben a medialitás felvett egy további jelentést is. Képekben kommunikálunk egy olyan világgal, ami érzékszerveink számára közvetlenül nem hozzáférhető. Az új médiumok kompetenciája tútesz a testi érzékszervek kompetenciáján, ami például a biológiai vizsgálatokban szintén képek által kerül közvetítésre. (...) Csakhogy ez a technikai médiumoktól való függőség éppúgy válságba sodorja a testtudatot, mint ahogyan a képekkel való bánásmódban is válságot idéz elő. Látást segítő protézisekkel fegyverezzük fel magunkat, hogy az észlelés irányítását készülékekre bizzuk. Ezáltal a kép tapasztalatában hasonló absztrakció áll elő, mint a test tapasztalatában: a technikai közvetítés testileg már nem kontrollálható megtapasztalásában erőlteti ránk magát. A tömegmédiumok képtermelésére ugyanez érvényes. Nagyobb autoritást tulajdonítunk nekik, mint saját világtapasztalatunknak.”¹

Némileg leegyszerűsítően parafrázálva: ma már egyáltalán nem áll módunkban, hogy higgyünk a saját szemünknek, hiszen érzékszerveink úgy tűnnek fel, mintha általuk maguk a technikai médiumok fejeznék ki magukat, nem pedig fordítva, ahogyan még Marshall McLuhan gondolta: a médiumok érzékszerveink meghosszabbításai. Éppen ezért kell túlságosan naivnak tekintenünk azokat az elméleteket, amelyek a tömegmédiumokban pusztán a manipuláció egyik leghatékonyabb eszközét látják, s amelyek szerint ez a manipuláció, ha kellőképpen hiszünk ebben az összeesküvés-elméletben, még leleplezhető. A jelenkori társadalmi tapasztalatban a politikai hatalom birtokosának prototípusa már egyáltalán nem Machiavelli cinikus, ámde mégiscsak egy kicsit bugyuta kalandor-fejedelme, mint ahogyan azt a politikatörténetben még mindig, szintén csak naivan tanítják és gondolják, hanem inkább Giordano Bruno mágusa, akinek működési területe nem a beszéd, a hazugság, a nyelvi manipuláció, egyszóval a *logosz*, hanem a fantázia vagy képzelőerő, azaz: a *kép*. A brunói képlet – ahogyan azt Ioan Petru Culianu, az 1991-ben, egyáltalán nem megnyugtató körülmények között egy chicagói egyetem mellékhelyiségében kivégzett román vallástörténész és „eklektikus gondolkodó”² interpretálta – nem is olyan bonyolult: „A látás és a hallás csupán másodlagos

¹ Belting, Hans, *Kép-antropológia, Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Budapest, Kijárat, 2003, 31.

² Vö. Balon Ruff Zsolt, Ioan Petru Culianu, a „hatalom szakértője”, in: *Korunk*, 2007/9., 28–37.

kapuk, melyeken át a 'lélek vadász' (*animarum venator*), a mágus becsempészheti 'kötéseit' és csalétkeiket. Minden mágikus művelet főbejárata (*porta et praecipuus aditus*) a fantázia, a belső hatások egyetlen kapuja (*sola porta*) és minden 'kötelékek köteléke' (*vinculum vinculorum*).³ A képzelőerő azonban, amely a romantika korabeli gondolkodóknak is egyik legfontosabb problémája, nem alapozható meg olyan önálló képességként, mint például a ráció vagy az érzékelőképeség, ezért egyáltalán nem könnyű fölön „csípni”, ellenőrizni és leírni működését. Fő funkciója ugyanis a közvetítés (vagy mediálás) a különböző képességek között: „A képzeletbeli erejéhez járul a gondolkodás, amely képes leigázni a lelket. Mégis kötelező marad, hogy a 'kötés' a fantázián át történjék, mert 'semmi sincs az értelemben, ami korábban ne lett volna meg az érzékekben' (*quod prius non fuerit in sensu*), és semmi sincs, ami az érzékektől a rációhoz juthatna a fantázia közvetítése nélkül.”³ Aki tehát uralkodik a képzelőerőn, az uralkodik az érzékszerveken és az értelmén is. Márpedig, ha hihetünk a médiatudósoknak, akkor a képernyő éppen a képzelőerőnek a „meghosszabbítása”, mégpedig olyan formában, hogy – a már idézett Hans Belting meglátása szerint – a mediálisan közvetített képnek nagyobb tekintélyt és megbízhatóságot tulajdonítunk, mint saját érzékszerveinknek. Ami pedig még az érzékszerveink által nyújtott tudásnál is jobban meghatározza tudatunkat, ami által tehát legyőzhetőek az érzékszervek, és egyáltalán maga a test, az nem más, mint az erős, vagyis „mindaz, amire vágyunk”, a testi élvezettől a nem is sejtett dolgokig, beleértve nyilván a gazdagságot, hatalmat stb. Minden az erős vonatkozásában határozódik meg, mivel a taszítás és a gyűlölet is csupán negatív oldalát képezi ugyanazon egyetemes vonzásnak.”⁴

Azt már Florina Iliș, a kolozsvári román író nő teszi hozzá mindehhez, mint ahogyan regényének címe is erre utal, hogy a manipuláció leghatékonyabb terépe nem pusztán az erőszáltalában, vagyis az, amire vágyunk, hanem egyenesen a gyerekek erotikus vágyai. A gyermek esetében ugyanis éppen fordítva igaz Culiănu tétele: nem a gondolkodás igázza le a lelket, hanem a lélek vágyai irányítják a gondolkodást. A vágyban azonban a lélek nem különböztet meg meg pozitív és negatív vonzást, ezért lehetnek regényében a gyerekek egyszerre az ártatlanság, de ugyanakkor a háború és a gonoszság jelképei is. Ahogyan a több szereplő egyéni, s így korlátozott nézőpontján keresztül bemutatott és katasztrófához vezető eseménysor kibontakozik, abban éppen az a megdöbbentő, hogy senki sem, még a tudatosság legmagasabb fokán lévő újságíró, Pavel sem boldogul pusztán a tények értelmes és analitikus tudomásulvétele révén, hanem homályos intuíciókra, megérzésekre, vágyakra és félelmekre alapozva jut a legközelebb annak megismeréséhez, hogy mi is történik valójában a gyerekek kirándulónaton. Egyedül az olvasónak van lehetősége univerzális nézőpontot kialakítani, amely a különféle partikuláris tudatok vágyait és érdekeit is átvilágíthatja. S mindezzel azért van lehetősége, mert az egymástól kulturális és szociológiai értelemben is évszázados távolságban lévő szereplők, mint például Alexandru Aldeman, a nyugati típusú, huszonegyedik századi üzletember prototípusa, Emanuel testvér, a Dosztojevszkij-regények sztarecei-

³ Culiănu, Ioan Petru, *A nagy manipulátor*, in: Korunk, 2007/9., 38–44, 40.

⁴ Uo. (kiemelés az eredetiben)

re emlékeztető szerzetes, Vasile bá, a máramarosi paraszt nagyapa, vagy Calman, a nagyvárosi utcagyerek ugyanazon „pneumatikus” vonzásnak kerülnek a hatókörébe. Tradicionális vallásosság, illetve végletesen technicizált, mediatiszt és manipulált világszemlélet itt olyannyira hasonló erők eredménye, hogy már aligha beszélhetünk pedáns hermeneutikai megközelítéssel a kosellecki „egyidejű egyidejűtlenségekről” vagy társadalmi egyenlőtlenségekről, vagy gazdasági korrupcióról, sokkal inkább a mediatiszt képzlet és az erotikus vágyak mindent behálózó és homogenizálódó masszájáról, ahol a reálfolyamatok helyett technikai, képi, erotikus és képzletbeli áttételek határozzák meg a pszichikumot. A könyv olvasása közben már elégtelennek érezzük a kollektív tudattalanról, az elfojtott vágyak eltolásáról, áttételeiről és a vágyak (ön)cenzúrázásáról szóló pszichoanalitikus tanítást. Ebben a társadalomban semmiféle cenzúra nem működik. Alighanem a kollektív képzlet vagy kollektív imaginárius fogalma az, ami lehetővé teszi a regényben leírt mágikus folyamatoknak mégiscsak hangsúlyozottan racionalizálásra szoruló és értelmes magyarázatát. Kétségtelen persze, hogy mindig is létezett az a szimbolikus és képi nyilvánosság, amely a képzlet révén kapcsolta be az egyént a rendszerbe, de a képzlet meghosszabbításával, amikor már nem is annyira meghosszabbítása, mint inkább az egyéni képzletőerő és vágyak technikai úton való kiküszöbölése történik meg, úgy tűnik, a testi érzékelésnek, a realitás megtapasztalhatóságának, a világ megismerhetőségének egy teljesen új korszakába érkezünk. Florina Ili regényének zsenialitása, hogy a román társadalom végletes lelki, szellemi és fizikai megrongáltságát nem valami tényfeltáró regényben fogalmazza meg (mert hát ki hihet ma abban, hogy vannak még egyáltalán feltárható tények), hanem a nyugati kultúra vallási, társadalmi, individuális szimbolikájának és értelmezhetőségének teljes átalakulásáról ad számot, megmutatva eközben azt is, hogy egy reális társadalmi térben, vagyis a román társadalomban ezeknek a folyamatoknak az elszabadulása miként teszi megismerhetetlenné és tudatosíthatatlanná azt, hogy „mi is történik velünk valójában”.

A kirándulóvonalat katasztrófája a „tévedések tragédiája”. Ám a tévedéseket, pontosabban a helyzet kiismerhetetlenségét az okozza, hogy végletesen tudatlanok és tájékozatlanok vagyunk mi, felnőttek abban a tekintetben, hogy milyen hatalom uralkodik a gyerekeken, vagy akár saját vágyainkon és képzletünkön. A tanárok a totális szellemi impotencia és a korszerű világismeret hiányának állapotában olyannyira elszakadtak attól a lehetőségtől, hogy hatni tudjanak a tanulókra, olyannyira nem beszélnek a nyelvüket és nem ismerik a vágyaikat, hogy mindenfajta nevelés lehetetlenné és komédiává válik: amikor a gyerek Eminemről beszél, a tanár még Eminescunál tart. Ennek a tehetetlenségnek egyenes következménye a fizikai és mentális agresszió mind a gyerekek, mind a felnőttek részéről. A radikális társadalomkritikai attitűd mellett, amely az értelmiség és a társadalmi intézmények csődjét, a politika cinizmusát és az egyén radikális kiszolgáltatottságát célozza, Florina Ili azt sem hallgatja el, hogy a világ- és valóságismeret hiánya a médiumok önkéntelenül is torzító hatásának tudható be. Éppen az információáramlás szabadsága vezet totális tájékozatlansághoz és tehetetlenséghez. A média ugyanis nem pusztán információt, hanem fantazmákat termel és forgalmaz: „A legegyszerűbb és leghatékonyabb, ugyanakkor a legimmorálisabb módszer abban rejlik, hogy

virágozzék a romboló és önromboló fantazmák piaca, főképpen a 'mentális hatalomé'. Az erőszak hatása visszafordul az agresszívek ellen, az önpusztítás hatálytalanítja a kiszorultak egy másik részét, míg a maradék azzal van elfoglalva, hogy az emberi pszichikum ismeretlen – de nyilván ártalmatlan – lehetőségein meditáljon és rajongjon.⁵ Mindazokat, akik tragikus módon kiszorultak az állam és a hatalomgyakorlók köréből, a regényben a gyerekek képviselik. A városi gyerekek, akik már maguk is beavatódtak a magazinok, sztárok, virtuális háborúk által képviselt testkultúrába és háború-esztétikába, még mindig képesek szolidaritást vállalni az ebből a kultúrából kiszorult utcagyerekekkel, akik ugyanakkor nemcsak virtuálisan, hanem testi mivoltukban is áldozatai ennek a testkultúrának, hiszen ők a gyerekprostitúció és a szexuális erőszak legártatlanabb áldozatai. A felnőttek csak egy ostoba és elavult nevelési eszmény tárgyaiként (!) tekintenek a gyerekekre, anélkül hogy a „gyerekek keresztes háborúja” által kinyilvánított igazságigényt képesek lennének felmérni. S ha végül jelszová is válik a világhálón az „új ártatlanság”, az megint csak egy virtuális mozgalom keretei között történik, ami érintetlenül hagyja a kiszolgáltatottak valós helyzetét. S noha a regény némely utalása alapján összevethetőnek tűnik is a *Gulliver utazásai* vagy a *Legyek ura* típusú társadalmi utópiákkal, mégsem nevezhető utópiának. A gyerek programja nem a jövő, hanem a jelen: „Az élet máshol van!” írták akkor a francia fiatalok Párizs falaira, *We are now!* kiáltják a keresztes háború gyerekei az évezred elején!” Hogyan is válna lehetségessé az utópia ott, ahol egy virtuális jövő mindig már jelen időben mutatja magát, hatályon kívül helyezve mindenfajta igényt a „valóságos valóságra”. A virtualitás mindig a jövő és a teljesíthetetlen vágyak nevében, a jelenen elkövetett agresszióként érkezik a valóságba.

Annak ellenére, hogy a regény nyelve olykor egy professzionális szöveg-olvasó számára talán túlságosan is publicisztikai hangvételűnek hathat, éppen a bonyolult kulturális szimbolika publicisztikai manipulálhatóságának kérdéseit feszegeti. A tudományok, kiváltképpen a humán tudományok ma jogtalanul hiszik, hogy visszavonulhatnak az egyetemek és kutatóintézetek békés és humanus atmoszférájába, ahol távol tarthatják magukat a populáris folyamatoktól – hacsak nem akarják, hogy műveltségük és tudásuk tradicionális kacattá és semmire sem kötelező tudósi élvezkedéssé minősüljön vissza. A regény persze nem ilyen általánosságokkal foglalkozik, hanem aktuális problémákra akar válaszolni: „Meggyőződése, hogy ha a románoknak arra a személyes és nemzeti azonosságra vonatkozó két kérdésre kellene válaszolniuk, hogy mit jelent nekik az apa? és mit jelent nekik Románia? és persze őszintén válaszolnának erre, a szellemi küzdelemben több esélyük volna nemzeti identitásuk megértésére és vállalására is, ami elengedhetetlen a civilizált világhoz fűződő viszonyuk tisztázásában, különben Románia azt kockáztatja, hogy kívülálló és időszerűtlen helyi identitások konglomerátumává züllik” – vélekedik egy helyen Pavel, az egyedüli szereplő, aki az apa arcával, a múlttal és Ceaușescu örökségével ugyanolyan hideg, érzelemmentes intelligenciával igyekszik szembenézni, mint a jelen és a jövő kiismerhetetlennek tűnő világával. Meggyőződése ugyanakkor, hogy leginkább éppen az érzelmek manipulálhatók, ezért ő maga is egyfajta

⁵ Uo., 43.

sztoikus kívülállásban találja meg az adott viszonyok közötti értelmes cselekvés lehetőségét, de újságíróként küzdelme szélmalomharcnak tűnik például a programozó Ilariével szemben, aki az új ártatlanság virtuális prófétájaként végül is cseppfolyósítja és az ártatlanságért való naiv rajongássá szelídíti az interneten a gyerekek háborújának, a kormányzati szinten úzótt gyerek- és fegyverkereskedelemnek a botrányát.

Florina Ilis regénye a jelenlegi román állam regénye. Azé az államé, amely a kommunizmus csódtömegétől szellemileg és morálisan végletesen megrongálódott, s ma az egyik legkiválóbb talajt szolgáltatja a legvadabb manipulációk, a gazdasági korrupció, a gyermek- és nőprostitúció és mindenféle zavaros ideológia, mágia és spiritizmus burjánzására. Azé az államé, amely ma már nemcsak nemzeti kisebbségeit, hanem a többségi nemzet tagjait sem kíméli, ha azok kiárusításáról, megalázásáról és morális lealacsonyításáról van szó. Mindenfajta uniós csatlakozás ellenére képtelen a hatékony önreflexióra és a szalonképes politikai retorikára, s bármilyen jogszerű tiltakozás a fennálló viszonyokkal szemben egyelőre eredménytelen marad vagy egyenesen erőszakos megtorlással végződik. Egyetlen előnye mindennek talán mégis van: senkinek nem tűnik föl, ha mindezt valaki, mint ahogyan Florina Ilis, fehéren-feketén megírja egy olyan nagyregényben, amelyet nyugodtan tekinthetünk Közép-Kelet-Európa legfontosabb kortárs társadalmi regényének, mert mindenki azzal van elfoglalva, hogy halásszon valamit magának is a zavarosban. A legfontosabbnak, mert elsőként vetett számot azzal, hogy ma már a posztkommunista államok legnagyobb problémája nem is feltétlenül a diktatúrák öröksége, hanem ami utána következett: a totális felkészületlenség arra, hogy fogadni tudjuk azt az új típusú realitást, ami a médiában termelt virtuális képeknek a testünk fölött gyakorolt uralmában fejeződik ki. A gyerekeknek már esélyük sincs arra, hogy saját testtel rendelkezzenek, hiszen testüket egy tévében látott sztár testének másolataként tapasztalják meg. S pedagógusaink, miközben ó-európai módon a lélek testtel szembeni elsőbbségéről és az örök értékekről moralizáltak nekünk az iskolában, nem vették észre, hogy a képek piacán zajló háborút már rég nem a lélekért, hanem utolsó mentsvárunknak és birtokunknak, a testünknek a védelméért vívjuk.

Két román fordításantológia kapcsán

(Részlet egy hosszabb tanulmányból)



Huszedik századi román novellák, vál. és szerk. Vallasek Júlia, Nóran, Budapest, 2009.

A *Huszedik századi román novellák* című kötet az utóbbi idők egyik legátfogóbb vállalkozása a fordításgyűjteményeket tekintve. Ahogyan a könyvet válogató és szerkesztő Vallasek Júlia írja utószavában, „van közöttük klasszikus, történetközpontú elbeszélés, belső monológ, realista és szimbolikus, abszurd és szürrealista megközelítés, van olyan, amelyik inkább az esszéhez vagy inkább a kisregényhez közelít”.¹ A kötet változatos műfaji felhozatalt kínál, talán ki is lép a cím ígérte novella műfaji keretei közül, hiszen Panait Istrati vagy Ioan Groșan szövegei legnagyobb jóindulattal sem nevezhetők novellának, kisprózának is alig, minthogy a kisregény terjedelmi és műfaji tulajdonságait hordozzák.

Az antológia Ion Luca Caragiale magyar olvasók számára sem ismeretlen nevével indul, a szerző *Húsvéti gyertya* (Ignác Rózsa fordítása) című szövegével, mely Leiba Zibal zsidó fogadós történetét meséli el. A századfordulós elbeszélés nemcsak a másság és az identitásválság témájában előlegezi meg a gyűjtemény későbbi írásait, hanem a gyertyagyújtás motívuma is fontos szerephez jut, hiszen a figyelmes olvasó felfedezheti a motívum többszöri visszatérését is a soron következő szövegekben. Hortensia Papadat-Bengescu *Albérlet* (Csiki László fordítása), Jean Bart *Bibic hercegnő* (Szonda Szabolcs fordítása) és Panait Istrati *Kir Leonida csapszéke* (Domokos János fordítása) című szövegei Caragiale írásához az idegenségérzet tematizálásában kapcsolódnak, hiszen hol egy franciatanárnő gondolatai, hol egy „kozropolita” kikötőváros szerelmi élete vagy egy román város görög kocsmájában szolgáló (félig görög) fiú tragikus sorsa tárul elénk. S hogy mennyire jól megválasztott a gyűjteményt nyitó *Húsvéti gyertya* című írás, azt jól mutatja Gala Galaction: *A batárvesztő kátyú* (Kardos-Körtvélyfáy László fordítása) keretes elbeszélése, mely ugyanazt a kissé misztikus – talán balladisztikusnak is nevezhető – hangulatot viszi tovább az Oltba vesztett szerelmesek történetével. A nyitó szöveg gyertya motívuma pedig továbbvonul Mihail Sadoveanu *A tolvaj* (Domokos János fordítása), Ion Agârbiceanu *A gyertya* (Fodor Sándor fordítása) és Liviu Rebreanu *A feleség* (V. András János fordítása) című írásaiban, hol az a román szokás

¹ Vallasek Júlia, *Utószó*, in: *Huszedik századi román novellák*, vál. és szerk. Vallasek Júlia, nóran, Bp., 2009, 737.

elevenedik meg, mely szerint a(z) halálra készülő (elhunytnak) gyertyát fog (adnak) a kezébe, hogy az világítson számára a túlvilágon. A vallási miszticizmus és a babona olyan szervezőelvvé lép elő, mely nem egyszerűen a szerkesztői intencióról vall, hanem egyúttal a román irodalom kitüntetett hagyományáról. Gib Mihăescu *A cica* című novellájában (Szatmári-Kirilla Teréz fordítása) a haladókly gyerekek számára macska formájában jelenik meg Isten, mely így kínál egyszerre megnyugvást, ugyanakkor a babonás hiedelmek beszüremkedése az olvasatba továbbmutat Pavel Dan a *Kicserélt gyermek* (Szabó János fordítása) című szövegére, melytől már csak egy lépés Mircea Eliade *A lányoknál* (Székely János fordítása) című írásának abszurd, misztikummal teli világa. És ahogyan haladunk előre az időrendben – közeledve a kortárs szerzőkhöz –, nem történik törés, nem változik meg lényegesen a tematika, hiszen ha nem a fentebb említett témakörök, akkor az idegenségérzet, a másság (pl. Alexandru Ivasiuc, Norman Manea) jelenléte az, ami kapcsolja az írásokat a tradícióhoz. A hagyomány ezen körébe lép be később a diktatúra emberi kapcsolatokat is felőrlő tapasztalata (pl. Gabriela Adameşteanu: *Nyugtalanság* [Csiki László fordítása]), ami aztán elvezet az úgynevezett „nyolcvanas nemzedékhez”, a Mircea Nedelciu, Ioan Groşan, Mircea Cărtărescu nevével fémjelzett generációhoz, akik mindamellett, hogy nem tagadták meg az előbbieken felvázolt hagyományt, egészen más módon nyúltak hozzá – központi helyre a nyelv, az elbeszélés módja, majd a szöveg és a valóság kapcsolata került. Érdemes kiemelni Mircea Nedelciu *Gondok az identitás körül* (Lövétei László fordítása) című elbeszélését, mely három fejezetben járja körül ugyanazt a témát, az egyes részek variációként jelennek meg, ezzel mintegy relativizálják a fikció és a valóság kapcsolatát, főként úgy, hogy az utolsó egység (fiktív?) elbeszélője az a „Vasile Mureşan állampolgár”, akivel az előzőekben elbeszélte történet megegyez. Majd zárásként a fiatalabb generáció következik, Adrian Őtöiu, Bogdan Suceavă és Ruxandra Cesereanu képviselőiben, akik közül ez utóbbi azért is fontos, mivel nemrég magyarul megjelent regénye, *Utóférfiak*² (Selyem Zsuzsa fordítása) talán visszhangja és román reflexiója Esterházy Péter románul is megjelent *Egy nőjének*³ (Anamaria Pop fordítása).

Úgy vélem, tisztán felismerhető az antológia kettős intenciója. Egyfelől rámutat arra az idegenségre, másságra, ami a román irodalom egyik sajátos tulajdonságaként tételeződik, s amit a gyűjtemény utószavát író Vallasek Júlia így fogalmaz meg: „A román irodalom egyik sajátossága a fantasztikum, a természetfeletti és a mindennapi békés egymás mellett élése, ahogy ez az antológia számos darabjában megfigyelhető. A fantasztikum sokszor úgy jelenik meg, mint az én belső világának kivetülése, a szereplők számára tulajdon elképzeléseik, rögeszméik, félelmeik és vágyaik formálják a valóságot. [...] A fantasztikum azonban nemcsak belülről jeleníthető meg, gyakran jelenik meg öntörvényű, külső erőként, a népi hitvilág vallásos-babonás színezetű, misztikus elemeként.”⁴ Másfelől észrevehető a hasonlóság felmutatásának szándéka is, hiszen a „nyolcvanas nemzedék” kihangsúlyozása és szerepeltetése kapcsa-

² Ruxandra Cesereanu, *Utóférfiak*, ford. Selyem Zsuzsa, Jelenkor, Pécs, 2009.

³ Esterházy Péter, *O femeie*, ford. Anamaria Pop, Humanitas, Bucureşti, 2002.

⁴ Vallasek, i. m., 737.

lódási pont lehet a magyarországi prózafordulat szerzőinek beszédmódjához, gondolok itt például Esterházy Péter, Nádas Péter vagy Márton László munkásságára. E két szándék figyelembevételére és elemzése viszont arra mutat rá, hogy az antológia kevésbé a hasonlóság, mint inkább a különbözőség felmutatását tűzi ki céljául. Itamar Even-Zohar, aki úgy véli, hogy „a műfordítás nem pusztán valamely irodalmi (több)rendszeren belüli szerves rendszer, hanem éppen az ezen a többrendszeren belüli legaktívabb rendszer”,⁵ *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében* című tanulmányában a célkultúra és a forráskultúra összefüggéséről kijelenti, hogy ebben a (több)rendszerben a fordított mű kiválasztása a forráskultúrából sohasem önkényes, mindig tetten érhető a célkultúra valamilyen szándéka.⁶ Even-Zohar irodalmi (több)rendszerében – egy bizonyos kultúrát tekintve – a műfordítás vagy központi, vagy perifériális helyet foglal el, annak függvényében, mennyire tekinthető mértékadónak – kánonalakítónak – a műfordítás a vizsgált rendszeren belül. A magyar művelődésről szólva talán megengedhetjük azt a kijelentést, hogy a műfordítás kitüntetett szereppel bír az irodalom rendszerén belül, olyannyira, hogy adott esetben akár követendő mintaként is tekint(ett főként) az angolszász vagy német irodalom eredményeire. Akkor, mikor a magyar irodalom immár szinte harmincéves távlatból tekint vissza az úgynevezett prózafordulatra, mikor a társadalmi folyamatokért felelősséget érző és vállaló próza hagyományát képviselő ez megújítani nem tudtak és ritkán kínáltak valódi alternatívát helyette, mikor a tárgyas és hermetikus líra tradíciójához kapcsolódó költőnemzedék beszédmódja inkább megszilárdulni, mint változásra képesnek látszik, mikor



Dilingó. „nyolcvanas nemzedék”. 10 kortárs román novellista, vál. és összeáll. Virgil Podoabe, Traian Ștef, Noran, Budapest, 2008.

az újonnan jelentkező alkotók (mind a próza, mind a líra tekintetében) a fentebbi hagyományokat megelőző tradíciórétegekhez nyúlhatnak vissza, egyszerűen akkor úgy tűnik, hogy a jelen, a kortárs magyar irodalom horizontja változni látszik, de mindenképpen tetten érhető az új megszólalási módoknak és más hagyományrétegek megidézésének az igénye. Ha ezen tendenciák és folyamatok figyelembevételével tekintünk a *Huszádi századi román novellák* című kötetre, talán még inkább érezhetővé válik a különbözőség felmutatásának intenciója.

Továbbá ha figyelembe vesszük az ugyancsak a Noran Kiadónál egy évvel a Vallasek szerkesztette könyv előtt megjelent gyűjteményt, szintén megfontolandó következtetéseket vonhatunk le. A *Dilingó* című antológia vállaltan nem a kortárs román irodalmat tárja az olvasó elé, hanem csupán annak egy jelentős szeletét, melyet a román

⁵ Itamar Even-Zohar, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, ford. Janovits Enikő Mária, in: *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Balassi, Bp., 2007, 210.

⁶ Vö. Uo.

irodalomtörténet a „nyolcvanas nemzedék” elnevezéssel illet. Gheorghe Crăciun gyűjteményt nyitó írása *Vázlat Longosznak* címmel (Lövetei Lázár László fordítása) a *Daphnisz és Khloé* című ókori szerelmes regény újraírására tett kísérlet. A szöveg Rajmond Bloch és Jean Cousin történészek Rómáról szóló írásának egy részletével kezdődik, melyben az időszámításunk szerinti második évszázad eseményei tűnnek föl. Mindez Longosz korára való utalásként is olvasható, ugyanakkor a részlet az egész szöveg szempontjából teljesen más szereppel is bír. A történelmet mesélő szöveg múlt idejű elbeszélésből átvált jelen idejű történetmesélésbe, ami aztán a két szerelmespár történetét bemutató írásban folytatódik. Egyfelől a jelen idejű mondatok, másfelől ezek előíró, irányt mutató – talán leginkább a drámák szereplőket, tárgyakat, helyszínt instruáló utasításaira emlékeztető – jellege nem egyszerűen a szöveg újraolvasására és újraírására tett kísérletként értelmezhető, hanem a címben megfogalmazott szándéknak megfelelően mintha az „eredeti” mű elé helyezné magát időben, így megfordítja a viszonyt, s immár Longosz *Daphnisz és Khloé*-ja olvasható a Crăciun-szöveg újraírásaként. Mint ahogy nem önkényes és véletlen kiválasztás eredménye a gyűjtemény elejére tett írás, az sem véletlen, hogy Mircea Cărtărescu elbeszélése adja a kötet címét. A *Dilingó* című (Éltető József fordítása) szöveg szaggatott történetét tekintve egy gyerekkori emléket dolgoz fel, melyben a lakótelep gyerekbandája egy új taggal bővül, aki új játékokat hoz be, majd újrakezdődő mesékkel traktálja gyerektársait. „Idő múltán azonban a srác, beton- és fémtrónján ülve, a mesékbe szöve, és mintha álmodna éppen, elkezdett másról is beszélni, nemcsak lovagokról és szabályokról. Egy-egy mesét egyszerűen félbehagyott, és elváltozott, határozott, ellentmondást nem tűrő, merev hangon olyan mondatokat eresztett meg, amelyeket képtelenek voltunk megérteni, bárhogy erőlködünk is. [...] Néhány »teóriája« szöges ellentétben állt mindazzal, amit a szüleinktől vagy a rádió »tudomány-népszerűsítő« adásaiban, a Szélrózsa-ban, a televízió *Teleenciklopédiájában* hallottunk. Dilingó azonban értelemmel és varázssal töltötte meg ezeket, nem is tudom, hogyan, talán a pusztta jelenlétével, a hangjával és a gesztusaival, nem szólva arról, hogy szavaiban érződött valami nem e világi.”⁷ Maga a *Dilingó* nevű szereplő a Cărtărescu-szöveg működésének metaforájaként is olvasható, hiszen az elbeszélés menetét néha megszakítja az elbeszélő, aki minduntalan reflektál saját, jelenben betöltött pozíciójára, az éppen mesélt történet kérdésességére, tehát ugyanúgy „viselkedik”, mint az általa mesélt figura. Ha a kötet további szövegeit is megvizsgáljuk, például Mircea Nedelciu *Utazás a szülőfalu körül* (Éltető József fordítása) vagy Ioan Groșan *Az éjszakai vonat* (Székely Csaba fordítása) című elbeszéléseit, megfigyelhetjük, hogyan válik *Dilingó* metaforája az egész kötetre kiterjedő allegóriává. Nedelciu szövege töredezett, az elbeszélést minduntalan megszakítják egyfelől az elbeszélő az elbeszélés idejében/jelenében tett megállapításai, melyek úgy tűnnek, hogy a fikció és a valóság viszonyát kívánják árnyalni, másfelől Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című művének részletei, melyek tartalmukkal az elbeszélt történettel létesítenek gondolati

⁷ Mircea Cărtărescu, *Dilingó*, in: *Dilingó. „nyolcvanas nemzedék”. 10 kortárs román novellista*, vál. és összeáll. Virgil Podoabe, Traian Ștef, Noran, Bp., 2008, 53.

kapcsolatot. Az *éjszakai vonat* lineáris, szinte már hagyományos történetének két főszereplője, az állomásfőnök és segédje, minden éjjel arra a vonatra vár, melynek különleges vagonjai, szinte fantomszerű volta és az utána áramló rózsaszín misztikussá teszik a várakozás perceit, s míg a Nedelciu-szöveg inkább beszédmódjában és szerkesztettségében nyitja tágabbra Dilingó metaforáját, addig Groșan írása a misztikus elágazást szélesíti tovább. S ahogyan Dilingó is megváltoztatott egy-egy ismert történetet, úgy kísérlik meg újraírni, új szempontok bevonásával „megmászítani” a történelem bizonyos eseményeit Viorel Marineasa rövidtörténetei (Németi Rudolf fordításai), melyek átvezetnek Daniel Vighi az anekdotikus hagyományt idéző rövidprózáihoz (Németi Rudolf fordításai), melyekben kissé bizzar és abszurd háttérként tárul a befogadó elé a Bán-ság többnyelvű, egymást keresztező hagyományokból épülő környezete.

Ha az antológiát a hozzá írt előszó és utószó fényében olvassuk, egyértelművé válik az, mi alapján történt a szövegek kiválasztása. A paratextusként értelmezhető, Esterházy Péter írta előszó így fogalmaz: „Nem akarok úgy tenni, mintha tájékozott volnék e tárgyban (az Utószó majd eligazítja az eligazodni vágyót), de mintha a román prózában is olyasmi történt volna a nyolcvanas években, mint nálunk valamelyest korábban; mondjuk most így: megjelent a hagyomány, pontosabban a hagyományoknak egy újfajta olvasata, használata; vagy így: megjelentek a szöveg és valóság kapcsolatára vonatkozó új kérdések.”⁸ Az előszóíró emellett, hogy már személyével megidézi implicit módon a hivatkozott prózafordulatot, össze is kapcsolja a magyar és a román irodalomban lezajlott folyamatot, miközben továbbbírányítja az olvasót a Virgil Podoabă jegyezte *Utószó*hoz, melyben a „nyolcvanas nemzedék” fellépésének és jelentőségének részletesebb elemzését olvashatjuk. A generációhoz tartozó „legelszántabb újítók elvetik a túl sok metafizikai jelentéssel vagy az egység, a zárt forma, a kizárólagosság és az egyeduralom jegyeivel terhelt irodalmi mű fogalmát, és a szövegével helyettesítik, ami sokkal jobban megfelel annak a kísérletnek, ami a környező világ részletes leképzelését jelenti a szövegalkotásban”.⁹ Miközben Podoabă elemzését olvasva világossá válhatnak azok a különbségek is, melyek megkülönböztetik a magyar és román irodalomban megtörtént változásokat, az Esterházy-előszó erőteljes hatása úgy érvényesül, hogy kihangsúlyozódnak a hasonlóságok. Ebből a szempontból tekintve az antológia az ismerősség érzetét kelti, ami úgy kíséri meg az olvasó elé tárni a román irodalom egy részét, hogy Magyarországon egy már meghonosodott, uralkodónak tekinthető beszédmód román változataként „értelmezi” a szövegeket. Ha mindezekkel szemben figyelembe vesszük a *Huszedik századi román novellák* című gyűjtemény szándékát és értelmezési lehetőségeit, azt tapasztalhatjuk, hogy a Vallasek Júlia szerkesztette kötet mellett, hogy a fantasztikum és misztikum román irodalomban betöltött hagyományát emeli ki, átértelmezheti a *Dilingó* című antológia olvasási lehetőségét. A már idézett Itamar Even-Zohar így fogalmaz a célkultúrába érkező műfordítások funkciójáról és lehetőségéről: „Ráadásul abban a helyzetben, amikor új irodalmi modellek vannak születőben, jó esély van arra, hogy a fordítás az új játéktár

⁸ Esterházy Péter, *Előszó*, in: Uo., 7–8.

⁹ Virgil Podoabă, *Utószó*, in: Uo., 270.

kidolgozásának, formálásának az eszközévé válják. A külföldi művek révén olyan sajátságok – mind elvek, mind elemek – kerülnek be a hazai irodalomba, amelyek ott korábban nem léteztek. Ezek feltehetőleg nemcsak a régi, megállapodott, rögzült és többé már nem hatékony valóságmodelleknek újjal való helyettesítését jelentik, hanem egyéb sajátságok teljes sorát is, mint amilyenek az új (költői) nyelv vagy szövegalkotási módszerek és technikák. Nyilvánvaló tehát, hogy a fordítandó művek megválasztásának az elvét a helyi, saját irodalmi rendszert irányító aktuális állapot határozza meg: a szövegeket aszerint választják ki, hogy mennyire összeegyeztethetők a célnyelvi irodalmon belüli új megközelítésmódokkal és az általuk betöltött feltételezett újjító szereppel.”¹⁰ Csupán a *Dilingó* című válogatást tekintve mindebből az következne, hogy az antológia egy már meglévő, újjítóként értelmezett beszédmódhoz kapcsolódik, s így kísérli meg a román irodalom bemutatását. Azonban ha összevetjük az elsőként tárgyalt gyűjteménnyel, melyben korántsem kapott olyan jelentős szerepet (persze szerkezetének köszönhetően sem) a „nyolcvanas nemzedék”, arra lehetünk figyelmesek, hogy a *Dilingó* inkább tűnik egy régi, már rögzült beszédmód megerősítésének, s így a *Huszádi századi román novellák* című antológia a fantasztikum és a misztikum kiemelésének szándékával a *Dilingó* esetében is ráirányítja a figyelmet a szövegek azon jellegzetességeire, melyek „csak” a megszólalásmód és szövegalkotási technikák újszerűségének horizontjából nem feltétlenül váltak hangsúlyossá.

¹⁰ Even-Zohar, i. m., 211.

Tartalom

Demény Péter: Az éber álom regénye	
Dumitru Țepeneag: <i>A hiábavalóság futamai</i>	1
Dávid Anna Dóra: Miért szerettek bármit is?	
Mircea Cărtărescu: <i>Miért szeretjük a nőket?</i>	3
Váradi Ábel: „Patkánycsata egy üvegedényben”	
Filip Florian: <i>A király napjai</i>	6
Kovács Flóra: A közöttben létezés?	
Bogdan Suceavă: <i>A félhanggal emelt időből érkezett</i> . . .	11
Kráncz Gábor: Roverziók és kontroverziók	
Ruxandra Cesereanu: <i>Utóférfiak</i>	15
Borbély András: Animarum venator	
Florina Ilis: <i>Gyerekek háborúja</i>	20
Vincze Ferenc: Két román fordításantológia kapcsán	
<i>Huszedik századi román novellák</i>	25
<i>Dilingó. „nyolcvanas nemzedék”.</i>	
<i>10 kortárs román novellista</i>	27

A magyar és a román irodalom a területi közelség ellenére – néha úgy tűnik – nem tud a másikról. A felmutatható párhuzamos tendenciák, hasonlóságok nem kerülnek előtérbe, de ugyanakkor azt is elmondhatjuk, gyakran a különbségek sem. Az utóbbi időben viszont a helyzet változni látszott, egyre-másra kerültek lefordításra a kortárs magyar irodalom alkotásai, s ezzel egy időben több kortárs román mű is megjelent magyarul. Figyelemre méltó párbeszéd indult, és a fordításoknak köszönhetően a magyar olvasó is megtapasztalhatja a román irodalom hasonlóságait és sajátos idegenségét – jellegzetességeit. Erre vállalkozik e füzet, szemezget a teljesség igénye nélkül – rámutatva néhány fontosnak vélt, nemrég megjelent román alkotásra.

Napkút Kiadó Kft.
1014 Budapest, Szentháromság tér 6.
Telefon/fax: (1) 225-3474
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős szerkesztő: Szondi György
Szerkesztő: Vincze Ferenc
Szöveggondozás: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence