

(2006) egy első világháború előtti serdülő fiú fiktv feljegyzései, melyeket korabeli képeslapok és fényképek egészítettek ki. Más prózai művei, elbeszélések és kisregényei is megjelentek – *A gonosz önéletrajza* (2009), *Kutya az úton* (2010), *Első és utolsó szerelem* (2013), *Hószálingózás* (2014) és *Egy igaz ember története* (2014). Egyidejűleg folyamatosan foglalkozik publicisztikával és esszéírással is (ezekből 2004-ben jelent meg egy válogatás *Egy naiv imádó vallomásai* címmel). Peter Darovec úgy jellemzi a Vilikovský *Csodapapájában* érvényesülő szerzői stratégiát, mintha az „passzéisztikus”, múltra orientált lenne, mégpedig nem csak témáit tekintve, hanem írásainak állandó sajátosságai és más alkotói eljárások értelmében is. Ez a jellemzés érvényes minden 2000 után megjelent írásaira. Pavel Vilikovský prózai műveiben továbbra is, fokozott racionális távolságtartással és gyakran átláthatatlan iróniával elemzi korunk világában a hitelesség, az autenticitás lehetőségeit, foglalkozik az individuális és a kollektív identitás problémáival is – a test és a lélek dualitásával, mint a mással szembeni elementáris érzések empátiájának lehetőségeivel. Továbbra is foglalkoztatják a nyelv határai, a dolgok értelmének keresése, a valóság, a „pontos megnevezés” és a megértés. Legutóbbi könyveit ugyanakkor kifejezetten melankolikus és nosztalgikus hangulat jellemzi. Vilikovský azoknak az értékeknek az elértéktelenedéséről és elvesztéséről ír, melyek alakjai világának értelmét adták (ilyen értékek elsősorban az irodalom és a művészet). Míg a jelenhez ismételtelen szkeptikus, már-már elutasító módon viszonyul, a múlt (a személyes, ill. a kulturális) valamiféle menekülési útvonalként marad meg számára. Ezzel függnek össze autobiografikus törekvései, melyek során Darovec kifejezésével „autentikus élettapasztalatokkal” igyekszik kiteljesíteni a szövegeket Vilikovský újabb írásainak jelentős részében (ilyenek például az *Emlékek ura* és a *Gáspár, Menyhért és Boldizsárné* c. elbeszélések).

A művészet ideális autonóm világ és az ember mindennapi pragmatikus létezése közötti ellentétes, sőt konfliktusos viszonyát **Stanislav Rakús** (1940) irodalomtudós fejtegeti prózai műveiben. A 20. század szlovák irodalmának hetvenes éveibe két balladai hangvételi könyvvel lépett. Másféle epikus sémán alapuló és nagyobb irodalomkritikai érdeklődést kiváltó munkákat a kilencvenes években kezdett közreadni *Temporális jegyzetek* (1993) címmel, melyeket azóta folyamatosan pontosít és variál. Egyik meghatározó sajátossága, hogy írásainak közegét a kelet-szlovákiai iskolák és egyetemek képezik a kommunista időkben, de azon belül is a normalizáció éveiben. Rakús

minden prózai művét összekapcsoló jellegzetes főhőse, a *Temporális jegyzetek*től kezdve, egy ellenséges környezetben élő, művészeti és filozófiai kérdések megoldásainak keresésében elmerülő egyáltalán nem céltudatos, intellektuális író. Rakús művészi szövegeinek elválaszthatatlan részét képezik elméleti reflexiók, elmélkedések, tehát prózai munkái, akárcsak az író maga a „művészet és a tudomány” között mozognak, elbeszéléseit irónia, a szöveg epizodikus struktúrája és a stílári tökélyre való törekvés jellemzi. Az elbeszélés mikéntjére való reflektálás Rakús írásainak struktúráit olyan erősen meghatározza, hogy azt ezek központi témájának is tekinthetjük. Rakús legfontosabb műve az a trilógia, melyet a *Temporális jegyzetekkel* kezd, a *Megnemirt regénnyel* (2004) bontakoztat ki, és az *Excentrikus egyetemmel* (2008) teljesít ki. A *Megnemirt regény* cselekménye, ha lehet ilyenről beszélni, a hetvenes évekbe van helyezve, a normalizáció groteszkül ábrázolt korszakába, melynek kezdetén a főhős, Adam Zachariás, politikai okokból elhagyni kényszerül egyetemi tanári állását, ami után rövid időre színházi dramaturggá válik. *Excentrikus egyetem* című regényének története a diákok és a tanárok körében játszódik, akik az ötvenes évek totalitarizmusa idejéig orosz nyelvet és irodalmat tanulnak és tanítanak egy jelentőségében és elhelyezkedésében „excentrikus” filológiai karon. Ez a regény paradoxonának alapforrása – az értékek vulgarizálásának és az ország nyíltan rossz korszakának magas irodalma, melyből ez a rossz érkezik, sokak számára a műveltség és a világ harmonizálásának terévé válik. A hagyományosan értelmezett regénytémát és főhősét ebben a könyvben is sokban helyettesítik a narráció természetéről, a művészi irodalom lényegéről és esztétikai határfokairól szóló eszme-futtatások. Rakús hasonló témákat és eljárásokat használ a *Telegram* (2009) című, Anasoft litera díjas elbeszéléskötetében, de a *Lazulás pillanataiban* (2013) is, melynek címadó darabja írásművészetének önéletrajzi elemekből táplálkozó kiegészítése regénytrilógiájának legfontosabb motívumaiból.

Realisztikus, tragikomikus hangvételű, autobiografikus motívumokkal telt elbeszélés mód, különböző intenzitással elhelyezett abszurd, groteszk és álomszerű elemek jellemzik az ezredforduló utáni szlovák próza egyik legjellegzetesebb szerzőjét, **Márius Kopcsayt** (1968). 1998-ban lépett fel *Kritikus nap* című elbeszéléskötetével, 2000 után hat újabb prózakötetet jelentetett meg (az *Otthon*, 2005, *Misztifikátor*, 2008; *Elveszett évek*, 2004, *Felesleges élet* 2006, *Medveszika*, 2009, *Szüneti vídám történetek*, 2011). Írásainak fontos mozzanata, a mindennapok

rutinjának megélése a kilencvenes évektől kezdve napjaink szlovák társadalmi valóságának jelenségeihez kötődik, de helyet kap műveiben a normalizáció korszaka alatt megélt gyermekkori nosztalgikus megjelenítése is. Kopcsay írásait a főhős jellegzetes típusa köti össze, a korszak prózai műveiben különösen exponált „outsider”, „antihős”, középosztálybeli középkorú férfi, az ő látószögéből kapjuk az események leírását majd értékelését. Elégedetlenségének és csalódásainak, amiért nem tud megfelelni a „siker” férfi, partner és apa szerepével kapcsolatos társadalmi elvárásoknak, leginkább a családon belül ad kifejezést, a megnyilvánulásait kifelé inkább a szabálykövetés és a feltűnés kerülése jellemzi. Kopcsay sajátos módszere abban rejlik, miképpen képes alakjait az említett szerepekhez való viszonyukban ábrázolni. Kénytelenek ezeken belül mozogni, ugyanakkor szeretnének ki is szabadulni ebből a meghatározottságból. A meg nem felelés és összeférhetetlenség, amit a szerző a hőseinél sokszor eltúlozva és hiperbolikusan látat, nem az ő hibájuk. A szerző inkább annak a társadalmi környezetnek az erkölcsi torzulásaira mutat rá, melyben alakjai mozognak. Ezeknél az írásoknál éppen a társadalmi közeg az abszurdítások forrása. A mindennapi valósággal ütköztetett beteljesületlen vágyak adják Kopcsay elbeszéléseinek legfőbb témáját – az a dilemma, hogy vajon megmaradjon-e az ember abban a közegben,

ahol megbecsülés helyett csak állandó megaláztatásban van része, vagy magára vegye a felelősséget annak, hogy lemond állandó személyes elvi sértettségéről és kilép a bizonytalanba. Ezeknek a dilemmáknak a megnyugtató feloldására való képtelenség a főhősöknél melankolikus kiábrándultsághoz és frusztráltsághoz vezet, egy „fél-egzisztenciális”, „beszűkült világ” megélésehez. Ebből a frusztrált helyzetből az ideiglenes menedéket a gyermekkori emlékek képviselik, amelyek itt valamilyen időtlenségben jelennek meg a mindennapi kötelességek lélekölő körforgásán kívül, és ehhez hasonlóan az „ébredni álmodás”, az álmodozás motívumai pedig az életben nem beteljesült vágyak projekciói. Kopcsay írásai hitelesen vannak konkrét történelmi időbe és térbe helyezve, rendelkeznek a korszak koloritját kifejező részletek iránti érzékkel, tehát bizonyos mértékig magukon viselik a generációs próza jellegzetességeit is, nála mégsem az 1989-es forradalom utáni társadalom transzformációs problémáinak „publicisztikus” megoldásairól van szó. Mindez ugyan exponálódik az írásiban, de Kopcsayt a társadalmi átalakulás időszakának sajátosságainál jobban érdeklik az egyes emberi típusok hányattatásai, melyek bármilyen korban és rendszerben ugyanilyenek maradnának, melyek lényegét nem módosítanának semmilyen külső kulisszák.

SZ. RÁCZ PÉTER FORDÍTÁSA

## RAFAL MAJEREK

### A múlt árnyai – Pavel Vilikovský *Első és utolsó szerelem* című prózai művéről

Az *emlékezet formái* című monográfiájában Marek Zaleski a múlt megjelenítésének különféle módozatait vizsgálja a 20. század második felének irodalmában. Könyve bevezetőjében ezt írja: „(...) még a legapórolosabb és leghebbebb narráció is csupán a múlt egy kis darabkáját tudja megmutatni: már maga az a tény, hogy a múlt olyasvalami, ami végleg tovább, kizárja az igazi rekonstrukció lehetőségét. Szemléletünkben a múlt mindig kevesebb, mint az, ami volt, egyszersmind azonban több is, mivel rekonstrukciójához annak tudatában fogunk hozzá, hogy mi volt azután. S bizonyos, hogy a rekonstruált múlt valami más, mint az, ami volt, mert az emlékezet mindig fragmentált, részrehajló, és gyakran cenzúrázza a számunkra kényelmetlen tényeket, vagyis hajlik az amnéziára. Különbözik már magának az emlékezetnek az autonómiája (az intellektus hatalma) előrevetíti, hogy valamikor majd visszaemlékezünk valamire (ezt hangsúlyozzák is az emlékezet kutatói). Minden egyes alkalommal ugyanahhoz, és mégis

más múlthoz jutunk.” (Zaleski, 1996, 7.) A kutató arra is felhívja a figyelmet, hogy az emlékezet az irodalomban és a művészetben a kezdetektől fogva jelen volt, ezt fejezi ki a *Mnemosüné mater musarum* maxima. Korunk azonban különösen nagy súlyt helyez az emlékezet, a felejtés, a múlt igazságának kérdéseire. Az aktuális irodalmi, történelmi, szociológiai stb. diskurzus legfontosabb témái az egyéni és kollektív emlékezet, az emlékezet rekonstrukciójának buktatói, a múlt újraértelmezésének kérdése. Ez a tendencia jól megfigyelhető a szlovák irodalomban is, amelyben az egyéni és kollektív emlékezet kérdései más kultúrákhoz hasonlóan többnyire az identitás problémáival függnek össze. Pavel Vilikovský életművében sokszor, különböző szerepekben bukkan fel a múlt és a múlt értelmezése. Az elmúlt idő rekonstrukcióját a posztmodern irodalmi játék elemeként használja. *Az élet örökzöld hátsólova...* (1989), de a múlt elemzésével választ keres alapvető filozófiai és egzisztenciális kérdésekre, mint

„Majdnem két év telt el”  
„Nem tudom, érezhetem-e magam kétkelt szerzőnek”  
(Gabriela Magová interjúja)  
*Szlovák-Látó*, 2016. 3.

**RUMPLI, Jaroslav**  
Gabonakörök  
(György Nándor ford.)  
Typotex, 2016

**VILIKOVSKÝ, Pavel**  
*Első és utolsó szerelem*  
(Garajszky Margit ford.)  
Kaligram, 2016

„Túlradó érzelem”  
(Hizsnai Tóth Ildikó ford.)  
in: *Modern Dekameron Huszadik századi szlovák novellák*  
Noran Libro, 2016

„Az én városom Pozsony”  
(Archleb L. Dániel ford.)  
in: *Sokszíni városaink*  
Kossuth, 2016

**RAKÚS, Stanislav**  
*Alkoholista történetek*  
(Forgács Ildikó ford.)  
Magyar Napló, 2012

„Ének a kút vizéről”  
(Hizsnai Tóth Ildikó ford.)  
in: *Modern Dekameron Huszadik századi szlovák novellák*  
Noran Libro, 2016

„Az én városom Kassa”  
(Polgár Nikó ford.)  
in: *Sokszíni városaink*  
Kossuth, 2016

**KOPCSAY, Márius**  
„Költözés”  
(Mészáros Tünde ford.)  
in: *Férfi, nő, gyerek Mai szlovák történetek*  
Noran Libro, 2016

„Otthon”  
(Tóth Annamária ford.)  
*Magyar Lettre Internationale*, 64, 79

„Szabadság”  
(Garajszky Margit ford.)  
*Magyar Lettre Internationale*, 63

VILIKOVSKÝ,  
Pavel  
Első és utolsó  
szerelem  
(Garajszky Margit  
ford.)  
Kalligram, 2016

ahogyan *A gonosz önéletrajzában* (2009). Az emlékezet problémája áll a 2013-ban megjelent *Első és utolsó szerelem* középpontjában: ezt igazolják a szöveg különböző elemei, a hősök konstrukciója, az intertextuális réteg, az érintett kérdések köre is. Érdemes talán hozzátenni, hogy az idő kategóriája, amely az emlékezet szempontjából kulcsfontosságú, már a címben is hangsúlyt kap. Az *első és utolsó szerelem* két önálló, egymástól független szövegből áll, amelyek valószínűleg tematikai hasonlóság miatt jelentek meg egy kötetben: mindkettőben a múltbeli tapasztalatok felkutatásáról, az alany múlthoz fűződő viszonyáról, az „igazság” értelmezéséről és nyomainak kereséséről van szó. A szerző egy interjúban elárulta, hogy eredetileg még más szövegeket is szeretett volna a kötetben elhelyezni, de akkor a könyv nem lett volna koherens. (Balogh–Vilikovský, 2013.)

#### Az emlékezet bal partján

Az *első, Az emlékezet bal partján* című elbeszélésben az ismert és elismert fotográfus, Kamil Deák áll a középpontban, aki miután otthagya szakmáját, egyre intenzívebben, noha gyakran nem is tudatosan próbál visszaemlékezni a múltra, amely azelőtt, mint mondja, nem nagyon keltette fel az érdeklődését. A narrátor a következőképpen jellemzi hősét: „Kamil nem volt se sírrabló, se a saját múltjának régésze. Ritkán emlékezett, és a gyerekkorára szinte egyáltalán nem. Ha valaki rákérdezne, a gyerekkorát illetően a 'boldog' rubrikát jelölné be, de úgy tekintette, hogy egy volt a sok közül. Betöltötte a rendeltetését, felnőtt, a továbbiakban nem kell vele foglalkozni. Nem emlékezett akkori önmagára, minek is kellene, hiszen lényegében egy és ugyanaz az ember, legalábbis annak tartotta magát.” (Vilikovský, 2013. 15). A múlttal szembeni közönye akkor kezd el oldódni, amikor elhatározza, hogy felhagy a fényképezéssel. Az új helyzet, amelyben közte és a világ között nincs ott a gép biztonságos távolságot teremtő objektíve, amikor a világ érzékelésé-

ben a „belső iránytű” kezdi a főszerepet játszani, arra kényszeríti, hogy változtatson korábbi perspektíváján, és adja fel megöregedett meggyőződéseit. Az elemzés során az elhomályosult emlékek felfedezésének folyamatát, valamint a hősben általuk keltett reflexiókat és érzéseket vizsgálom majd meg, előbb azonban szeretnék kitérni a fotográfia kérdésére. Ez a mű egyik legfontosabb eleme a cselekmény síkján, a szereplők beszélgetéseiben, a valóság „megragadásával” kapcsolatos reflexiókban, illetve ez jelenik meg a valóság és a kép viszonyának felfogásában is. Az egyszerű történet arról szól, hogy Kamil barátja, Vilo Kavka, aki már évek óta Kamil fotográfusi karrierjének menedzselésével foglalkozik, felajánlja, hogy kiad egy fényképalbumot Kamil munkáiból, és szervez egy kiállítást, amely az album anyagát mutatná be. A hős jellemzése szempontjából meghatározó a mód, ahogyan elutasítja ezt az ajánlatot: „Bárki fényképezhet, a mai gépekkel gyerekték. És a fotós tudja a legjobban, hogy mit akar látni a képen. Miért lenne bárki is kíváncsi arra, hogy nekem mi tetszik? Ki mondta, hogy az én képeim jobbak, igazabbak, művészebbek vagy hogy is fogalmaznám? Milyen joggal kényszerítsek bárkit is arra, hogy megnézze őket? Már én sem nézem meg mások fotóit, hányingerem van tőlük.” (i. m., 9). Az, hogy visszautasítja a munkái bemutatására vonatkozó ajánlatot, összefügg azzal a fent említett döntéssel, hogy felhagy a fotózással, s a belső képekre figyel, amelyekről azt mondja: „...ezeket a képeket a fejében lévő albumba szánja, a saját szemének, a saját örömére.” (i. m., 8). E döntés hátterében először is a hősnek az a meggyőződése húzódik meg, hogy túltermelés van képekből, másodsor pedig az, hogy nem egyértelmű az alany szerepe a fényképezés folyamatában. Kamil, aki látja, hogy a turisták a lehető legtöbb tárgyat és szituációt igyekeznek megörökíteni, másfelől azt is tudja, mennyi negatívot őriz ő maga a pincében, arra a következtetésre jut, hogy sokkal több a soha meg nem nézett

kép, mint a világgal való közvetlen kontaktus révén szerzett benyomás. E reflexió kapcsán idézhetjük Susan Sontagot, aki megjegyzi: „A fotográfusok arra irányuló erőfeszítései, hogy helyreállítsák a meggyengült valóságérzékelést, csak a valóságérzék további gyengüléséhez vezetnek. Az a nyomasztó érzésünk, hogy minden elmúlik, még inkább tapinthatóvá válik attól, hogy a fényképezőgépek eszközt kínálnak a múlt mozgás 'megörökítésére'. Még gyorsabb tempóban fogyasztjuk a képeket, és beigazolódik Balzac sejtése, aki arról beszélt, hogy a fényképezőgépek felfalják a test rétegeit: a képek felfalják a valóságot.” (Sontag, 1986. 164.)

A főhős viszonya a fényképezéshez, illetve a fényképezés és a valóság kapcsolatának értelmezése nem következetes. Villet folytatott beszélgetéseiben kijelenti: az ő szerepe pusztán annyi, hogy megnyomja az önkivájtót, és passzívan regisztrálja a „kemény tényeket” és a „meztelen valóságot”, mintha csak le akarná tagadni, hogy van saját, egyéni látásmódja. Máskor viszont arról beszél, hogy érzelmi kapcsolatot kell kialakítani a lefényképezett tárggyal, s fotózás közben a kompozíción töpreng. Ezeket a kijelentéseket párhuzamba állíthatjuk a fotográfiával foglalkozó tudósokéival (pl. Soulages, 2007, Roullié, 2007, Belting, 2007), ez azonban nem feltétlenül szükséges, tekintettel arra, hogy a hős emlékezete szempontjából a fényképeknek lényegesebbek a mentális képek. A fotográfia szerepe viszont ez esetben másodlagos a múlt felidézésének és rekonstruálásának folyamatában.

Ahogyan már említettük, a hős, miután felhagy a fényképezéssel, a valóságot csak a maga számára, fejben próbálja megörökíteni – a kép kivájtát a belső optika jelöli ki, s az önkivájtót csak gondolatban nyomja meg. S éppen ekkor kezdenek visszajönni az emlékek, a konkrét helyekkel, eseményekkel személynél összefüggő képek. Ilyen emlék például a találkozás egy lánnyal az egyetemi évekből. A hős „...megnyomta a belső fényképezőgép gombját, de a merengő kávéházi nő

helyett egy szikrázó cseppekkel beborított, kéjesen borzongó lányarcot látott maga előtt a Lido jéghideg zuhanya alatt – vizes haja a homlokára öblítve. Nem erotikus fellángolástól felhevült arc volt (végül is nem volt közöttük sok ilyen pillanat), csak egy test nélküli kislány feje, aki teljességgel, gyanútlanul átadja magát az élménynek. Kamil erről a Duna-parti – a jogi karról csak egy ugrásra volt a folyó – délutánról már régen megfeledkezett, de most már nem csodálkozott. Végül is volt benne logika: ha a képkeresője belső, a találatok is azok.” (Vilikovský, 2013. 13.)

A múltba való visszatérést eleinte a képek jelentik, később egy adott helyzetet hosszabb emlékezők jelenítenek meg, amelyek kérdéseket hívnak elő a gyermekkor, a felnőtté válás, a munkában töltött évek időszakára vonatkozóan. Az elmúlt eseményekhez való visszatérés minden alkalommal meglepetés a hősnek, mert ellentétes azzal a korábban magának érzett életfelfogással, hogy az élet nem más, mint epizódok hosszú sorozata, „jelenidők” egymásutánja, amelyek közül mindig csak az éppen aktuálisnak van jelentősége. Ráadásul nem tudja megmagyarázni, mi az oka annak, hogy az egyes emlékek megjelennek, nem talál választ arra a kérdésre, milyen emóciók a forrásai (szerelem? gyűlölet?), mint ahogyan azt sem tudja megállapítani, miért életének éppen ebben a pillanatában tűnnek elő. A szövegben azonban vannak támpontok, amelyek segíthetnek magyarázatot találni a hős bizonyos kérdéseire. A narrátor a következőképpen jellemzi a hős állapotát: „Valójában saját magát nem értette. Meglehetősen kacifántos helyzet, ha az ember egyidejűleg az, amit nem ért, és egyben az is, akit nem értenek – azt se tudja, hová kapjon hirtelen vagy kinek az oldalára álljon. Egyszóval Kamil zavaros időszakát élte.” (i. m., 52.) A „zűros időszak” kifejezés sokszor bukkan fel a szövegben: nyugtalanságra, kétségekre, az elmúlás mindinkább elhatalmasodó érzésére utal, arra, hogy a hősnek át kellene értékelnie, ahogyan eddig a világról, az



emberekről, és legelső sorban saját magát gondolkodott.

A hős mantraként ismételteti Gertud Stein híres mondatának (amit egyébként ugyancsak felidéz) „A rózsza az rózsza az rózsza” különféle parafrázisait: „A világ menete a világ menete a világ menete” (i. m., 24., 57.) abból kiindulva, hogy a valóság adott és létező valami: a mélyszántó elemzések, a rejtett értelem és a titokzatos jelentés kutatása nem képes változtatni státuszán, tehát felesleges. Ezt a racionális meggyőződést, amelyet az is erősít, hogy nem érdeklődik saját személye iránt: „Fogalmazhatnánk úgy is, hogy került a saját magával való találkozást.” (i. m., 22.) szembesíti a „káosz időszakából” való gondolatokkal és érzésekkel, amelyeket nem tud egyértelműen megmagyarázni. A feleségnek feltett kérdései: mit ér az élet, mi az értelme, van-e teljesség-érzése, ugyanazok az egyre sürgetőbb kérdések, amelyeket magának is feltesz. Ez az elsőrendű problémája, amely önreflexióra készteti. A legfontosabb terep, ahol választ keres, a múltbeli tapasztalatok terepe.

A múltba (gyerek-és kamaszkorába) Rézi, a régi cselédjük vezet vissza, akinek emléke az egyik hirtelen emlékezetvillanásból bukkan elő: „váratlan felfedezés”, amely azután fokozatosan vezet el újabb és újabb visszatekintések egész sorához. Kamil megpróbálja felidézni az alakját, beszélget róla a nővérével, végül elhatározza, hogy megkeresi a sírját, amit lefotózik. Mialatt ezeket az elmosódott nyomokat keresi, tudatosodik benne, mi volt Rézi létezésének kulcsa a házukban: hiánya, illetve jelenléte. „Milyen kevés valódi emlék élt Réziről a fejében! És nemcsak Kamil fejében, hanem egykor az otthonukban is, milyen kevés helyet foglalt el! Tele volt vele a ház, ott volt minden ténykedésben, minden történésben, de tökéletesen feloldódott bennük.” (i. m., 30.) Miközben felidézi Rézi konkrét viselkedését az egyes helyzetekben, nem tudatosítja magában, állítja az elbeszélő, hogy ezek az emlékek elsősorban őrá magára, s az akkori érzéseire vonatkoznak. A tény, hogy a cseléd alakján keresztül találja meg saját éveivel azelőtti személyiségének foszlányait, mutatja, mennyire fontos szerepet játszott az életében. A korábban már idézett interjúban Vilikovsky olyan értelmezést sugall, amely szerint Rézi volt Kamil első szerelme. (Balogh-Vilikovsky, 2013.). Ez az olvasat magyarázatot adna arra, miért van az, hogy a hős éveivel később igencsak kelletlenül nyilatkozik Rézi imádjáról, aki szintén feltűnik egy emlékében. Paradox, hogy egy személy, aki nagyon hosszú időn keresztül nem is volt jelen Kamil emlékezetében, hirtelen ennyire fontos vonatkozási ponttá válik, amikor a hős az élet értékéről gondolkodik, amikor azt latol

gatja, van-e folytonossága identitásának, illetve létre kell-e hoznia saját létezésének konkrét, materiális bizonyítékait.

Rézi alakjával függ össze az élet autentikusságának és az emberi kapcsolatok őszinteségének kérdése is, illetve hogy vajon mennyiben akarunk mások elvárásainak megfelelni, és mennyiben saját szükségleteinket elégtűjük ki. Azok az emlékek, amelyekben Rézi határozottan (akár szóval, akár gesztussal) elmondta, mit gondol az adott helyzetről vagy személyről, anekdotikusak, viszont nagyon határozott és stabil értékrendhez kötődésről tanúskodnak. Úgy tűnik azonban, a hős kételkedik az autentikusság elvében, az emberi kapcsolatokat egy kitalált terminussal „használati felszíni kapcsolatoknak” nevezi, a használati felszín „azt a réteget volt hivatott jelölni, amit az ember megmutat magából a külvilág felé. Az, ami a másokkal való kapcsolattartásban bevált, a korábbi tapasztalatok alapján a legalkalmasabbnak mutatkozott.” (i. m., 61.). Bizonyos fokig Jung personájára emlékeztet, bár a hős egyszer kialakított „használati felszínből” csak egy van, és az marad vele örökre. Az, hogy elidegenedett önmagától is és az emberektől is, és nem tud azonosulni saját viselkedésével, a leginkább a vernisszázs jeleneteiben mutatkozik meg. „Folyton valaki megszólította Kamil és egy torkában rejtőző idegen mindannyiszor válaszolt is valamit. Minden a háta mögött történt; ő is mintha háttal állt volna saját magának és döbbenet figyelte a saját viselkedését.” (i. m. 130.) Az idézett jelenet igazolhatja, hogy a hős nem képes megtalálni helyét a jelen világában, nem bízik a világban, nem akar cselekvőként részt venni benne, ami korábbi menekülési kísérleteiből is látszik (abból, hogy nem akarja bemutatni művészetét, a „retrofotográfia” felé fordulásából, illetve a „város szellemeinek” előhívására irányuló kísérleteiből). Kamil számára a terrorizmus legrosszabb fajtája „az állandó újdonság terrorja” (i. m., 11.), ez magyarázza a menekülési kísérleteket, amelyek egy bizonyos fajta melankóliával kapcsolódnak össze: ez a hős meghatározó állapota. A múlt nyomaiban próbál egy bizonyos fajta stabilitásra és biztonságra lelni, ezek azok az értékek, amelyeket gyerekkorában Rézi jelentett számára. A hősré jól illik Zygmunt Bauman diagnózisa, mely szerint a modern élet fragmentált, epizodikus, és nincs egyértelmű jelentése. Ez lehetne az első és utolsó szerelem első részének summázata: „A jelek ellentmondásosak és félrevezetőek. Egy egyszerűbb, egyértelműbb világról álmodunk, amely egyetlen pillantással átfogható, egyetlen mértékkel felmérhető. A „nagy leegyszerűsítés vágya” az évszázadok óta ismert melankólia modern utáni változata, a romantikus *ennui* modern utáni kiadása. Azt mond-

hatjuk, az egyszerűsítés vágya a modern utáni idők leginkább tapintható pszichózisa, a modern utáni élet természetes és ragályos betegsége.” (Bauman, 1993, 39.)

### A negyedik nyelv

A könyv második szövege *A negyedik nyelv* Tuvia Rübner *Postcard from Pressburg-Bratislava* című verséből vett idézettel kezdődik: „Pressburg háromnyelvű város volt. A negyedik nyelv a hallgatás.” (Vilikovsky, 2013. 137.) Tekintettel arra, hogy a költő Pozsonyban született, családjá a holokauszt áldozata lett, ő maga pedig 1941-ben emigrált, az idézet arra utal, hogy az elbeszélés az egyéni sorsok kiszolgáltatottságát mutatja be, azt, hogy az egyén sorsa mindig az ún. nagy történelem pusztító mechanizmusainak függvénye.

A műben több réteget különíthetünk el, közülük a narráció síkja játssza a domináns, a többi réteg megszerveződése szempontjából is meghatározó szerepet. Legszembetűnőbb vonása a szöveg nem-referenciális jellegére való többszöri rámutatás. A hősről például ezt olvashatjuk: „Ez a férfi nem egy igazi férfi, csak egy elbeszélés szereplője. Akár főhősnek is nevezhetnénk, de nem nevezzük így, mert nincs benne semmi hősiesség. Gabriel lesz a neve, hogy ne tévesszük össze a Józsefekkel, Mártonokkal, Györgyökkel és Pálokkal, akikből olyan sok van mifelénk.” (i. m., 141.) Ráadásul a narrátor szövegében az író bekapcsolja társszerzőként az olvasót is: „S hogy ki az a 'mi'? Nos, hát én és te, kedves olvasó, kedves olvasónő, valamint a papírra nyomtatott betűk. A mi kis szerzői kollektívánk, ennek az elbeszélésnek az alkotói.” (i. m., 143.) Ez az epikai kategóriákkal folytatott posztmodern játék, ahogyan a főhős külsejére, szokásaira, nőkhöz fűződő viszonyára vonatkozó ironia is, távolságtéremre szolgál, illetve egyfajta védekezés az emlékekből és a háborús tapasztalatokból előhívódó képekkel szemben. A mű hőse, Gabriel, részt vesz egy projektben, amely nagy történelmi katalizmák túlélőinek elbeszéléseit örökíti meg hangfelvételek formájában („oral history”), mintegy kikerekítendő a múltból való tudást. Gabriel számára különösen értékesek ezek, mivel az a meggyőződése, hogy a hivatalos történettudomány által adott változattal szemben a szóban elmondott történelem az igazi történelem. Ez magyarázza egy bizonyos K. G.-G. nevű mérnök emlékezéseinek beemelését a műbe (idézőjelek közt, s a mű végén a bibliográfiai adatok feltüntetésével). Az emlékezések az első világháború kezdetétől az októberi forradalom eseményein keresztül a hős Csehszlovákiába érkezéséig mondják el a történetet. Történelmi munkákból ismert eseményekről van szó, amelyeket itt egyéni nézőpontból látunk, s a hős sze-

rint éppen emiatt hitelesek. Az elbeszélő azonban másként látja: „Mi most itt még a fentiekhez hozzáfűzhetjük, hogy átírás után az elbeszélő történelem is papírra vetett betűhalmazként végzi. Semmiben sem különbözik azoktól a betűktől, amivel a történelem tankönyveket vagy az elbeszéléseket írják.” (i. m., 146.). A magánra vett emlékezések igazságának kérdéséhez még visszatérünk. A szöveg következő intertextuális síkját, ugyancsak idézetek formájában Sönke Neitzel *Abgehört* című könyvének részletei adják. Wehrmacht-tisztek beszélgetéseiről van szó, amelyeket 1942–1945 között Nagy-Britanniában, a Trent Park fogolytáborban rögzítettek. A beszélgetések elsősorban a zsidókérdés ún. végső megoldásának tervével és végrehajtásával kapcsolatosak, a terv helyességét, végrehajtásának módjait taglalják. Ezek a kihallgatott és lejegyzett beszélgetések vezetnek el a mű kulcskérdéséhez: hogyan lehet nyelviileg megragadni, leírni a holokausztot.

A hősnék felajánlják, hogy vegyen részt a Pozsonyból Auschwitzba elhurcolt áldozatok emlékére rendezett ünnepségen. Ő olvassa fel a transzportba bekerült fiatal nő nevét. A népi társaság kapcsolatos történelmi tudása ellenére ez az esemény megrázkódtatásként éri, aminek következtében ő is felteszi magának azt a kérdést, amit olyan sokan és sokszor feltettek a huszadik században, s ami ma is megválaszolatlan: hogyan volt mindez lehetséges? A meggyilkolt zsidó nővel kapcsolatos gondolatok valamiféle szennvedélyévé válnak Gabrielnek, valami módon reális alakot akar adni azoknak, akik elpusztultak, s akikből nem maradt más, mint a nevük egy darab papírra felírva. Különböző tevékenységekkel kísérletezik: elmegy arra a helyre, ahonnan a transzportok indultak, abban a meggyőződésben, hogy megtalálja az áldozatok mérhéttelen fájdalomának és kétségbeesésének nyomait, igyekszik, legalábbis lélekben megismételni azt az utat, amelyet a nőknek meg kellett tenniük, megpróbálja elképzelni a külsejüket.

Ezek a próbálkozások semmilyen eredménnyel nem járnak. Egy nap azonban egyik gondolata sajátos módon materializálódik: meglátja az egyik nő az azok közül, akinek a nevét felolvasta az ünnepségen, Emma Schlesingert. A vele való beszélgetésből megtudja, hogy éppen az állomásra készül, ahonnan a transzportnak indulnia kell. Ennek az eseménynek a valószínűségét semmi nem vonja kétségbe, noha értelmezhető hallucinációként is. Emma jelenlétét azután a hős különböző köznapi helyzetekben érzékeli, azonban egyre világosabban tudatosítja magában, hogy egyetlen cselekedete vagy áldozata sem tudja megváltoztatni a történelmet, ezért aztán megadja magát: „Gab-

riel megértette, hogy ha Emma Schlesingerová feltámadna, nem tudna neki mit mondani. Akkor hát vigyázzon magára, és anyji. Nem találnának közös nyelvet, mert szakadék van köztük, holttestekkel tele gödör, amit nem lehet betemetni. – a jóllakott az éhesnek, a holt az élőnek nem hisz. Gabriel, mondjuk meg nyíltan, feladta a küzdelmet, és hagyta, hogy az elhamvasztott Emma Schlesingerová tovább nyugodjon az ismeretlen tömegsírban.” (Uo, 191.) Ugyanakkor az, hogy el kell fogadnia a tényt: nem tud közel kerülni az áldozatokhoz, nem szünteti meg érdeklődését a probléma iránt. Azt mondhatnánk, bizonyos értelemben morális kötelességének érzi, hogy ápolja a holokauszt emlékét. Látja, hogy még a túlélők visszaemlékezéseiben is teljesen lehetetlen a lágerben tapasztalt hiteles közlése: „Egykori tábort fogoly alaposan meghányta-vetette a vele történeteket, megvizsgálta az érem mindkét oldalát és egy dokumentációs beszámoló mellett írt egy verses prózát is az élményeiről. De hiába. A kérdés még mindig ott lógott megválaszolatlanul a levegőben valahol a fej és az írás között. Az ember jobb híján elnéz másfelé és próbálja elfelejteni.” (i. m., 172.) Olyan kérdés ez, amely gyakran előkerül a holokauszt túlélőinek megnyilatkozásaiban, már ha egyáltalán úgy döntenek, hogy beszélnek tapasztalataikról. Választhatják ugyanis a hallgatás stratégiáját is, ezt általában azok teszik a Vilikovsky könyvében idézett Primo Levi szerint, akik mélyebben érzik át a kínt, amit „szégyennek” neveznek (Levi, 2007. 173.) Levi és Tadeusz Borowski neve azoknak a pozícióját példázza, akik nem tudták feldolgozni traumatikus tapasztalataikat, és öngyilkosok lettek. Itt most figyelmen kívül hagyom Borowski öngyilkosságának motívumait, amelyekhez odasorolják az íróknak az új rendszerből való tragikus kiábrándulását is. Nem szólok azokról a vitákról sem, amelyek kétségbe vonták Levi öngyilkosságának tényét. Csak annyit állíthatunk, kétségkívül olyan érzések keríthették hatalmukba a lágerlakókat, hogy közülük sokan döntöttek a felszabadulást követően úgy, hogy önkézzükkel vetnek véget életüknek (többen, mint a láger körülményei között). Pontosan elemzi ezt Levi az idézett könyvében.

## VLADIMÍR BARBORÍK

### Megjegyzések a kortárs szlovák prózához

Karel Kosík cseh filozófus a realizmusról szóló fejtegetéseiben a fogalmat a valósághoz fűződő viszonya alapján ragadja meg: „Hogy mi a realizmus (...), az mindig attól függ, mi az, hogy valóság, és hogy miképpen fogják fel a valóságot?”

### Lehetetlen nyelvi eszközökkel visszaadni „az élmény igazságát”

Térjünk vissza a mű metatextusához. A „betűk a papíron” megnevezés, amelyet annak kapcsán említettünk, hogy a főhős lejegyzí a szóban elhangzott történeteket, sokszor visszatér a szövegben, voltaképpen minden feljegyzés ebbe a kategóriába sorolódik be. Nem gondolom azonban, hogy itt a referencialitás teljes mértékben felfüggesztődne. Inkább annak a kifejeződését látnám ebben, hogy lehetetlen nyelvi eszközökkel közölni „az élmény igazságát”, nincs olyan adekvát leírás, ami minden aspektusát vissza tudná adni. A rendelkezésünkre álló médium tökéletlen, és erre gondolunk kellene: azt fogadjuk el hitelesnek, amiben hiszünk, különben, ahogyan a narrátor figyelmeztet rá, az igazsággal nem is tudnánk mit kezdeni. Ezt az értelmezést látszik erősíteni a mű befejezése is: „Azt hiszem, már régóta mindenki számára világos, de befejezésül talán nem árt megismételni: az elbeszélés nem más, mint betűhalom a papíron. Kitaláció, angolul fiction. Gabriel pedig nem egy létező személy, csak egy név, a szemérmesség egy bizonyos fajtájának fedőneve. De a hallgatás, kedves olvasó, kedves olvasónő, a hallgatás az valódi.” (Uo, 197.)

Összegzésként: Mindkét műben a múltbeli tapasztalat áll a középpontban, amit a hősök próbálnak birtokba venni, megnevezni, aktuális helyzetét, gondolkodásmódját, értékstílusát kijelölni. Akár saját tapasztalatáról van szó, mint *Az emlékezet bal partján* című elbeszélésben, akár mások tapasztalatáról, ami azonban a saját érzékenységüket is érinti, mint *A negyedik nyelv* című szövegben, a hősök csupán a múlt árnyaira, tökéletlen, változó kontúrookra bukkanhatnak, amelyek az időtől, a perspektívától, a megvilágítástól, stb. függenek. Azonban eltekintve attól, hogy ezek a ködös alakzatok labilisak és tökéletlenek, sőt annak ellenére, hogy nem lehetünk bizonyosak abban, hogy valaha is megfejthetjük őket, értelmezésükre mindig szükség van, mert az identitás részét képezik.

BALOGH MAGDOLNA FORDÍTÁSA  
(Az idézeteket a Vilikovsky könyvből a Garajszki Margit fordításában megjelenő magyar kiadás alapján közöljük.)

amennyiben az irodalomkritika rendelkezne a jelen értelmezésének nyilvánvaló és kétségbevonhatatlan mutatóival, egy olyan mértékkel, amelyen mintegy lemérhetnénk, mennyire jelekori a mű. Noha joggal kételkedhetünk abban, hogy létezik a jelen értelmezésének effajta objektív és mindenki számára kötelező érvényű értelmezése, megállapodhatunk bizonyos banalitásokban és nyilvánvaló vonásokban, ezért azonban kár az irodalmat vizsgálni. Az irodalomtól inkább azt várjuk, hogy jelenünk nem magától értetődő, rejtett, meglepő vonásait keresse és mutassa meg. Ez érvényes a világra is, amelyet élénk tár, és az eszközökre is, amelyekkel ezt teszi: mivel az alkotás szükségszerűen az időben zajlik, az emlékezetnek (esetünkben az irodalom emlékezetének) kell jóváhagynia. Miközben a műfaji sztereotípiákra építő írásmódot a variáció és az ismétlés eljárása jellemzi (a körkörös mozgás, amely nem zárja ki, hogy ki lehessen lépni belőle), az irodalmi alkotás folyamata az aktualizálással és az újítással operál, azaz tudatában van múltjának (ez nem jelenti azt, hogy szükségszerűen feltűnőnek kell lennie, avantgárd kísérletező mázzal bevonva).

Ha az irodalom a szubjektumra épít, és egyszersmind kortársi akar lenni, akkor ennek látszódnia kell a szubjektumon. Milyen a kortárs Én a szlovák prózában? A szubjektum mindig aktuális, nemcsak mint kutatási téma, hanem mint önmagunk elementáris megtapasztalása. Hogy ez mennyiben kortársi, azt azonban már nem a szubjektum dönti el egymagában, hanem az a képessége, hogy aktuális voltát képes-e kiféle, mások számára kortársiként megmutatni.

A szubjektív világteremtés olyannyira magától értetődő eljárás a kortárs szlovák irodalomban, hogy nincs megkülönböztető funkciója –, épp ellenkezőleg: az a kísérlet kelt figyelmet, ami valami más kiindulópontot próbál találni (Krajňák *Carpathiájának* esete ez). Ha az Én-irodalomról van szó, csupán nagyjából határolhatjuk el, hogy ez még véletlenül sem burkolt kritikája az önközpontúságnak. Bizonyos leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, ebbe a skatulyába sorolható a Pišťanek utáni releváns szlovák próza nagy része.

De hogyan lesz a „mindig aktuális” Én kortársi, és milyen formában jelenik meg? Nem magától értetődő dologról van szó: elég, ha L. Piuksi: *A szerelem tyúk* című, néhány éve megjelent könyvére gondolunk, amelyben egy infantilis, bohémre stílizált, önmagára fókuszáló szubjektummal találkozunk: semmi köze nincsen a mához (olyan modellről van szó, amelyet egykor a modernség és az avantgárd állított elő, már rég lejárt a szavatossága, és még csak retro-sármja sem volt.)

Nem szükséges, hogy a kortársi Én rögtön „új ember” legyen. Ivana Dobrakovová és Svetlana Žuchová megbízhatóan aktualizálja az irodalom korábban kitalált módszereit. Legújabb kötetekben – Dobrakovová a *Toxo* című novelláskötetben, Žuchová pedig a *Képek M. életéből* című könyvében – egy-egy jellegzetes szubjektum-típust mutatnak be, akiket más-más világ- és életfelfogás jellemez. Žuchová hőse feladatként és önteremtésként fogja fel az életet; a világ adottság, de találhatunk benne a magunk számára teret (a hős ezt a kórházban az éjszakai ügyeletek idején találja meg). Žuchová hősenek története permanens kilépés önmagából, de egyszersmind a mérték keresése, mérlegelés is, kísérlet arra, hogy megkülönböztessük az értelmes cselekvés lehetőségét attól, amit „hagyni” kell, amit el kell engedni (az anya haldoklása).

Dobrakovová hősnőjét éppen ellentétes irányú mozgás jellemzi. Az ő számára a világ olyasmis, aminek a súlya ránehezedik, ami bántja, ami ellen védekeznie kell, amit „el kell tartania a testétől” (ez az állandó szókapcsolat Dobrakovovánál konkrét formában jelenik meg a folytonosan hangsúlyozott testiségben, ami azonban kizárólag negatív alakban jelenik meg).

A szubjektum eltérő értelmezése e két szerzőnél abban is megmutatkozik, hogy különbözik a kifejezésmódjuk, más a narráció stilisztikai arculata. Dobrakovová expresszív nyelve nemcsak megnevez, hanem érzéketlenül mondja ki azt, ami a beszélőt nyomasztja; a női elbeszélő maga és a világ közé szavakból készült védőgátat állít. Az expresszivitás ma már hagyományos elbeszélésmódnak számít: az újabb, 1989 november utáni próza egyik figyelemreméltó vonulatának jellegzetessége. Először Litvák félig elfeledett *Samoreč*-ében (*Önbeszéd*) jelentkezett, majd Balla és Kopcsay műveiben, s az utóbbi években éppen Dobrakovovánál a legérdekesebb. Žuchová stilisztikailag visszafogottabb: míg korábbi könyveiben a verbális manierizmus olykor a megnyilatkozás értelmét is eltakarta, legújabb munkájában nyelve leegyszerűsödött, fegyelmzetté vált, s a szerzőnek sikerült egysúlyt találnia a női főszereplő mint irodalmi alak és a női főszereplő mint elbeszélő között –, hiszen ez a könyv is a világ és a hős egyensúlyának kereséséről szól.

A szubjektum a mai szlovák prózában többnyire individuális alakot ölt, olyan Én ez, amely hisz a saját egyediségében. Van másik lehetőség is: egy nagyobb egész részeként, egy bizonyos közösség tagjaként látni önmagunkat. Ezt választotta Zuska Kepplová. Első, *Bukta gót betűkkel* című (2011) kötetében egy nemzedék nevében ír („mi, akik elindultunk a világba”), a második, *Taskentől 50 km-re* című