

Németh Zoltán

**TRANSZKULTURALIZMUS:  
ELMÉLET ÉS GYAKORLAT**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ÉS A  
SZLOVÁKIAI MAGYAR AKADÉMIAI TANÁCS  
MONOGRÁFIASOROZATA

3.



**Szlovákiai Magyar  
Akadémiai Tanács**

**Sorozatszerkesztő**

Vančo Ildikó

**Szerkesztőbizottság:**

Mészáros András

Nagy Melinda

Dusza János

Kádasi Lajos

**Nemzetközi tanácsadó testület:**

Bitay Enikő (Sapientia Egyetem, Kolozsvár)

Csernicskó István (II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, Beregszász)

Markó Bálint (Babeş –Bolyai Tudományegyetem)

Morvai Tünde (MTA, Budapest)

Takács Márta (Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar)

Tódor Erika-Mária (Sapientia Egyetem, Kolozsvár)

Budapest 2023

# Transzkulturalizmus: elmélet és gyakorlat

Németh Zoltán

## Lektorálta:

Prof. Dr. Toldi Éva  
(Újvidéki Egyetem)

Doc. Dr. Balázs Imre József  
(BBTE, Kolozsvár)

A szerző az egyes fejezetek megírása idején a Szlovák Köztársaság Oktatásügyi, Tudományos, Kutatási és Sportminisztériuma VEGA 1/0034/17 *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a szlovák és magyar irodalomban* (időtartama: 2017/1 – 2019/12) tudományos projektjének vezetője, illetve a Kisebbségi Kulturális Alap támogatásával megvalósuló *Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4., 5., 6. című konferenciák* (2021, 2022, 2023) szervezője és előadója volt, továbbá *Tempus-ösztöndíjban* (2020, 2022) részesült.



© Németh Zoltán, 2023

© MTA – SZMAT, 2023

ISBN 978-615-6448-37-8

ISBN 978-615-6448-38-5 (PDF)

ISSN: 2939-7340

Kiadó: Magyar Tudományos Akadémia – Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács  
1051 Budapest, Nádor u. 7.

Kiadásért felelős személy: Morvai Tünde

Szerkesztő: Vančo Ildikó

Borítóterv: Mgr. Kiss Gábor

Nyomda: DMC s.r.o

*Magdalenának, az inspirációért*

## Tartalomjegyzék

Előszó	(7)
I. Transzkulturalizmus: elmélet és lehetőségek	(9)
II. A migráns irodalom	(17)
III. Transzkulturalizmus és pluricentrizmus	(25)
IV. Transzkulturális kisebbségi irodalomtörténet	(37)
V. Transzkulturalizmus és irodalomtörténet-írás	(55)
VI. Az expat, a migráns és a disszidens	(63)
VII. Transzkulturális homonímiák	(73)
VIII. A transzkulturalizmus kartográfiája	(81)
IX. Transzkulturális hálózatgépezet	(91)
X. Transzkulturalizmus és intertextualitás	(103)
XI. A nyelv- és identitásváltás transzkulturális poétikai	(115)
XII. Transzkulturalizmus és ubikvitás	(133)
Utószó	(143)
Felhasznált irodalom	(145)



## Előszó

A kortárs irodalomtudományban jól körülhatárolható teoretikus bázist képeznek azok az elméletek, amelyek a nomadizmus, a heterotópia, a hibriditás, a xenizmus, az extraterritorialitás, a transzlokáltság, a diaszpóra, a bi- és multilingvizmus, a globalizmus, a deterritorizáció stb. jelenségei mentén kapcsolódnak az irodalmi szövegek értelmezéséhez. Ezek a fogalmak érintkeznek a hagyományosan kisebbségi irodalomnak és (e)migráns irodalomnak nevezett problematikával, a soknyelvűség és nyelvváltás tapasztalatával, illetve összefüggésben állnak az idegenség és a máság értelmezésével, melyek az imagológia és a komparatiztika számára évtizedeken át jelentős kutatási területet jelentettek. A 20. század második felében a posztkolonializmus felől váltak újraértelmezhetővé az előbb felsorolt fogalmak, kiegészülve többek között a hatalomelméletek 20. századi elemeivel.

Az utóbbi évtizedek társadalmi, politikai, ideológiai és szépirodalmi változásai nyomán a transzkulturális és transznacionális irodalomtudomány elméleti tere nyújt sokrétű nézőpontot arra a szövegtérre, amelynek kapcsán Ingeborg Kongslien (2006) a „bevándorló-irodalom”, a „bevándorló-író”, az „emigráns irodalom”, a „világirodalom”, a „transznacionális” irodalom, a „migráns irodalom”, illetve a „multikulturális irodalom” terminusokat említi, Nagy Hajnalka pedig az osztrák és német irodalomtudomány terminológiai vitáiból kiindulva sorolja fel a „külföldi irodalom”, „vendégmunkás-irodalom”, „migrációs”, illetve „migráns irodalom”, továbbá „az idegenség irodalma” fogalmakat (Nagy, 2012, 10), s ehhez a – több elemében már nem használt, mert sértőnek érzett és elavult – terminológiai kavalkádhhoz bátran odahelyezhetjük a magyar kontextusban sokat és sokféleképpen használt „kisebbségi”, „határon túli” irodalom fogalmakat is a nem magyarországi magyar irodalom jelentésében.

A transzkulturális és transznacionális perspektíva értelmezési keretként való alkalmazása természetesen csak abban az esetben tartható fenn e fogalmak játékba hozása és egyúttal törlésjel alá helyezése kapcsán, amennyiben a homogén nemzeti nézőpontok meghaladásának igénye felől közelít tárgyához. Vagy ahogy Jablonczay Tímea fogalmaz a transznacionális irodalomtudomány kapcsán – utalva Adele Parker és Stephanie Young *Transnationalism and Resistance. Experience and Experiment in Women's Writing* című könyvére: „A nemzeti meghaladási szándéka a globalizáció által létrejövő térben zajlik, amelynek köszönhetően ebben a perspektívában nemcsak a határ, de a nemzet fogalmának geográfiai, történeti, szimbolikus, metaforikus jelentésére és jelentésszóródására való reflexió is érvényesül. A transznacionális modellek úgy foglalkoznak az új globalizációval, hogy újraértelmezik a deterritorizáció hatásait, az utazás és kommunikáció új módjait, a nemzeti határok és az állampolgárság témáit. A határok természetével való foglalkozás azért is központi kérdés, mert a mozgás, a határokon való túllépés kiterjed – irodalomtudományos megközelítésben – a szubjek-

tumokra, a szövegekre, a könyvekre is. Az átlépés tehát nemcsak geopolitikai határ-átlépést jelent, hanem test és nyelv, író és olvasó, olvasó és szöveg, élet és írás közti határok átlépését is, így a kutatások ösztönzően hatnak a határral kapcsolatos fogalmak deterritorizálására és defamiliarizálására” (Jabloneczay, 2015, 138).

A transzkulturalizmus fogalma éppen azért látszik megtermékenyítőnek, mert azokat a szerzőket, irodalmi alkotásokat, jelenségeket képes új keretben és újszerű nézőpontok felől értelmezni, illetve újraértelmezni, akik és amelyek a nyelvi és kulturális határátlépések terében léteznek. Talán éppen a transzkulturalizmus fogalma látszik annak a legágabb értelmezési keretnek, amely egyaránt magába foglalja a transznacionális irodalomtudományt, a transzkulturális irodalmat, illetve azokat az irodalmi, nyelvi, kulturális stb. áthelyeződési, határátlépési viszonyokat, amelyeket tárgyalni szeretnék. A bilingvális és nyelvvalto szerzők, a külföldön élő vagy migráns alkotók, a hibrid identitással rendelkező írók és az olyan irodalmi művek sorolhatók ide, amelyek tematizálják a soknyelvűség, többkultúráság, kulturális keveredés és csere eseményeit. Sok esetben labilis helyzetű szerzőkről és szövegekről van szó, melyek pozíciója az ún. nemzeti irodalmak keretei között nem egyértelmű.



## I.

### Transzkulturalizmus: elmélet és lehetőségek

A transzkulturalizmus abban az elméleti térben mutatja fel önmagát, amelyet együttesen alakítanak a 20. század nagy népmozgásai, migrációs hullámai, a globalizmus és az új médiák. Az utóbbi évtizedekben olyan társadalmi változások résztvevőiként szükséges értelmezni saját pozícióinkat és a körülöttünk zajló eseményeket, amelyeknek a leírására alkalmatlanná váltak a hagyományos fogalmak. Mint Arianna Dagnino utal rá, a fizikai és virtuális mobilitás vált a szuperdiverzivitás állapotát megelő társadalmak legfontosabb trópusává, a folyamatosan növekvő migrációs áramlások, a gazdasági globalizáció nyomása és a digitális kommunikációs technológiák fejlődése nyomán (Dagnino, 2013). Ezek a változásfolyamatok együttesen teszik lehetővé az interkulturális interakciók, transznacionális minták, valamint a neonomád életstílusok egész sorát.

Wolfgang Welsch a herderi kultúrafelfogás bírálata felől közelíti meg a transzkulturális helyzetet, a társadalmi homogenizáció, az etnikai konszolidáció és az interkulturális elhatárolás herderi hármasa ellenében. A továbbiakban a transzkulturalitás fogalmát elhatárolja az interkulturalitás és a multikulturalitás koncepciójától is. Welsch szerint az interkulturalitás fogalma a kultúrákat elkülönítő, szeparáló felfogásból indul ki, s olyan koncepciót feltételez, amelyekben az eltérő kultúrák homogén szigetekként jelennek meg – vagyis az interkulturalizmus a hagyományos kultúrafelfogás szellemében jár el, s a kultúrák közötti kommunikáció strukturális képtelenség ebben az elméleti térben. A multikulturalitás ezzel szemben belülről viszi a kérdést, az egy államon belül létező kultúrák érdeklik, de még mindig túlzottan ragaszkodik a hagyományos kultúrafelfogás önmagában álló, homogén kultúrákat feltételező álláspontjához – az egyetlen különbség csupán annyi, hogy ezeket a különbségeket egy államközösségen belül kezeli. S bár lehetőséget ad a toleranciára és a megértésre, viszont gettósodást, kulturális fundamentalizmust, sovinizmust eredményezhet, mivel a kultúrák hagyományos homogén és határokat feltételező koncepciójára támaszkodva a kultúrák közötti kölcsönös megértés vagy az elválasztó korlátok átlépése nem érhető el.

Welsch szerint a kultúrák de facto már nem rendelkeznek a homogenitás és az elválaszthatóság lehetőségével, ehelyett új formát öltöttek, amelyet a transzkulturalizmus fogalmával lehet megnevezni. Olyan kulturális állapot jött létre napjainkra, amely a kevertség, mixeltség, a permeáció (áthatolási képesség), a hibriditás, valamint a kultúrák külső hálózatos összekapcsoltsága okán túlmutat a nemzeti kultúrák határain. A német teoretikus szerint ostoba és veszélyes az a gondolat, hogy az egyén kulturális formációját állampolgárságával vagy nemzeti státuszával azonosítsuk. Tehát

ha valaki például német útlevelemmel rendelkezik, de nem felel meg annak az elvnek, hogy kulturálisan egyértelműen német, akkor ostoba és veszélyes inszINUÁCIÓ ebből arra következtetni, hogy az illető személy áruló vagy hazátlan. Welsch szerint a kulturális és nemzeti identitás megkülönböztetése alapvető fontosságú. Mint utal rá, a kortárs írók gyakran hangsúlyozzák, hogy nem egyetlen hazát, nem egyetlen irodalmat képviselnek, mint például Naipaul vagy Rushdie (Welsch, 1999).

Welsch koncepciója sok ponton kapcsolódik a kanadai transzkulturális kutatásokhoz, amelyek alapvető jelentőségűnek számítanak a tudományterületen. Mari Peepre-Bordessa *Beyond Multiculture: Canadian Literature in Transition* című tanulmányában a kanadai emigráns fikció három új műfajaként határozta meg a multikulturális, a transzkulturális és az interkulturális szövegeket:

1. A multikulturális szövegek arra reflektálnak, hogyan izolálják magukat a bevándorlók a mainstreamtől, s olyan alkategóriákkal operál, mint a gettó- vagy örökség-narratívák. Ezek az elbeszélések befelé irányulnak, a bevándorló közösségek nehézségeire és elidegenedésére, s főként az első generációs bevándorlók tapasztalataira koncentrálnak.
2. A transzkulturális elbeszélések a kulturális akadályokon való áthatolás tapasztalatából építkeznek, a nemzeti, etnikai és faji csoportok közötti kulturális határok áthágását tematizálják, és a migráció aktuális tapasztalatára fókuszálnak. A transzkulturális írásmód eredete a bevándorló írásmód (immigrant writing), amelynek narrációs perspektívája az eredeti kultúra és a kanadai diskurzus közötti térben helyezkedik el. Ezáltal reflektálhat egyszerre az excentrikus kisebbségekre éppúgy, mint a mainstream többségre, vagyis kettős világokat épít az örökség, a beilleszkedés és a befogadó kultúra közötti viszonyok tematizálásával.
3. Végezetül pedig az interkulturális fikció a polikulturális integráció eszméjét vagy inkább eszményét közvetíti, hiszen az integrációt mint értékteli fejlődést mutatja be (Márald, 1996, 3).

A quebeci kritikus, Antonio D'Alfonso ezzel összefüggésben utal a bevándorlók szövegeinek „bikulturális szenzitivitás”-ára (Márald, 1996, 4), valamint a kaméleonra mint olyan metaforára összpontosít, amely két világ közötti váltásra utal. D'Alfonso egyúttal a transzkulturalizmus két esszenciális jellegzetességét is tematizálja, jelesül a szimultaneitás és az interakció fogalmát vezeti be, mint amelyek lebontják az egymástól elválasztott diskurzusok kettősségét. Elisabeth Márald ennek kapcsán azt emeli ki, hogy a transzkulturalizmus a kultúrák határainak átlépését jelenti. Ahhoz, hogy erre képesnek bizonyuljunk, először is fel kell ismernünk az Én és a Másik különbségét, amely felismerés a transzkulturális diskurzusok egyik előfeltétele. Márald szerint a transzkulturalizmus nem szűkíthető csupán az etnikai vagy nemzeti diskurzusokra, hanem olyan transzkulturális párokról is beszélhetünk, mint a centrum – marginalitás, a jelen – múlt, az írott történelem – oral history, a realizmus – fantasy,

az irodalmi kánon – excentrikus fikció, a patriarchátus – női kultúra kettősei. Elisabeth Mårald szerint a transzkulturalitás forradalmi lendületét éppen az biztosítja, hogy nem szűkíthető sem a centrum, sem a marginális diskurzusra, hanem éppen ellenkezőleg, a kettő közötti, eddig még nem képviselt felület diskurzusaként jelenik meg. Mivel erre a területre még nincsenek kidolgozott irodalmi egyezmények, ez a felület vagy inkább rés új dimenziók megjelenítésére, új koncepciók kidolgozására ad lehetőséget (Mårald, 1996, 4-5).

Mårald az interfész fogalmát vezeti be erre a diskurzusok közötti térre, helyre, amelyet liminalitásnak (liminality) is neveznek, s amely egy Janus-arcú határ, vagy inkább hiátus, vagy még inkább egy harmadik lehetőség. Ennek kapcsán Linda Hutcheonra hivatkozik, a kanadai szakirodalom újításairól beszél, és egy olyan térre utal, amely „a társadalmi feszültség és a kulturális gazdagság” között húzódik. Ez tehát a transzkulturális interfész, amely a kortárs (világ)irodalomban széles körben elterjedt, például Salman Rushdie, Timothy Mo és Kazuo Ishiguro műveiben. Azokban a szövegekben jelenik meg a transzkulturális irodalmi stratégia, amelyekre az ún. határírás (border writing) jellemző, amikor is a határ fogalmán olyan területet értünk, ahol eltérő diskurzusok metszik egymást (ez nemcsak a kanadai, de például a latin-amerikai irodalomra is jellemző). A transzkulturális írásmód a kettős kulturális örökség terepe, egyszerre jelenít meg legalább két kultúrát, mindkettőből erőt merítve, de egyúttal túl is helyezi magát a köztük lévő kulturális különbségeken, túlhaladva a kulturális korlátokon (Mårald, 1996, 5-6).

A Mårald által említett latin-amerikai diskurzus nemcsak szépirodalmi, de elméleti szempontból is megkerülhetetlen a transzkulturalizmus szempontjából. A transzkulturalizmus szöösszetétel megteremtője, Fernando Ortiz 1940-ben kiadott *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (*Kubai kontrapunkt: a dohány és a cukor*) című könyvében használta először a fogalmat. A kifejezés segítségével a kubai kulturális változások pluralisztikus és ellentmondásos kulturális és faji meszticizálódását (métissage), illetve a kulturális hibridizáció, kreolizáció jelenségét értelmezte, a periféria és a kolonizáló sajátos összeolvadását. Mint Ortiz írja, a létező kultúra vagy szubkultúra találkozása a migráns kultúrával mindkettőt megváltoztatja, s a neokulturáció folyamatát hozza létre, amely éppúgy transzkulturáció is (Onghena, 2008, 182).

Éppígy fontos, a latin-amerikaiétól, a kanadaiétól, illetve Welschétől eltérő transzkulturalizmuskonceptiót alakított ki az orosz-zsidó származású, 1990-től az USA-ban, majd Angliában is élő Mihail Epstein, aki olyan perspektívát képvisel, amelyben „minden kultúra minden más kultúrához viszonyítva decentralizáltnak tűnhet” (Berry – Epstein, 1999, 312). Epstein (2009) esetében a „transzkultúra” mindenekelőtt az identitásépítés egy módja, egzisztenciális dimenzió, a létezés lehetősége, „kulturák keresztútja”. Ez a modell a „kulturális fejlődés”-t képviseli, amely felszabadítja az egyént saját kultúrájának zsarnoksága alól, „a” „börtönházból”, az

„őshonos”, naturalizált kultúrák tudattalan előítéleteitől. Álláspontja szerint ahogyan a kultúra szabadítja fel az embert a természeti és biológiai meghatározottságok alól, úgy a transzkultúra (vagyis az interferencia más kultúrákkal) is felszabadít bennünket a kultúra meghatározottságai, rögzített, kiszámított szokásai alól (Epstein, 2009).

A transzkulturalizmus egyik legkidolgozottabb koncepciója Arianna Dagnino nevéhez fűződik, aki *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility* (2015) című művében a transzkulturalizmus fogalom- és ideológiatörténetén túl a transzkulturális irodalom és regény, illetve a transzkulturális életstílus és írásmód értelmezéséhez is szempontokat kínál. Arianna Dagnino számára a transzkulturalizmus a határon való áthatolással, az utazással, örökös úton levéssel, a kultúrák metszéspontjában létezéssel, a hontalansággal hozható kapcsolatba. A transzkulturalizmus terét olyan tényezők alakítják művében, mint a Zygmunt Bauman-féle „globális bizonytalanság” (global uncertainty) és „cseppfolyós idő” (liquid times), az önkéntes vagy kényszerű helyváltoztatás, a globalizált és hálózatosan felépülő világ (lásd Eisenstadt), a Vertovec-féle szuperdiverzivitás, a diszlokáció, deterritorizáció, a kultúrák közötti megtermékenyítő viszony (Dagnino, 2015, 98-99).

Gayatri Chakravorty Spivak megjegyzéséből – miszerint „Bármit is gondoljunk arról, amit teszünk, olyan erők alakítanak bennünket, amelyeket a világszerte mozgásban levő emberek működtetnek.” (Spivak, 2003, 3) – a mobilitás legkülönfélébb változatai íródnak bele a transzkulturális tapasztalatba: a nemzetközi, a professzionális, a szabadidős utazás, a kényszerű vagy önkéntes munkaerő mozgása, az elit repülőútjai, a menekülőök traumatikus útvonalai. A harmadik évezred uralkodó trópusává a mozgásban levés, a transznacionális dinamika, az interetnikus kapcsolatok, a digitális kommunikációs technológiák, a transzkulturális szociális mintázatok és a neonomád vagy globális nomád életstílus váltak. A hagyományos migráns/exilirodalmi/diaszpórikus szindrómák ellenében Dagnino a transzkulturális irodalomnak azt az elképzelését vallja, amely a kulturális diverzitás és mobilitás lehetőségeinek köszönhetően képes felszabadulni a meghatározottságok és korlátok alól.

Míndez azt is jelenti, hogy a kortárs (transzkulturális és transznacionális) irodalom értelmezéséhez új szótárra van szükség. És valóban, Dagnino könyvének utolsó fejezete a szótár formáját ölti (2015, 199-204), amely olyan neologizmusok hálózatában jelöli ki a transzkulturalizmus terét, mint az *összefolyás* (confluence), az *amalgamáció* (amalgamation), a *kozmonomád* (a kozmonomád individuumok a kozmopolita etikai alapállásból, a neonomád életstílusból, kozmonauta perspektívájukból, planetáris nézőpontjukból következően átlépnek örökölt kulturális, etnikai, életrajzi meghatározottságaikon – a transzkulturális írók kreatív kozmonomád szubjektumok), az *elmosódottság* (fuzzy), a *kikötői regény* (harbor novel, új kulturális horizontokat nyit és képes eltérő kulturális perspektívákat megjeleníteni), a *mozgás irodalmi* (literatures of mobility, témájuk a migrációs áramlás, az utazás, a diaszpóra/száműzetés tapasztalata, a további transznacionális és neonomád tapasztalatok; altípusai: expat irodalom,

migráns irodalom, exil irodalom, posztkoloniális irodalom, transzkulturális irodalom, kozmopolita irodalom), a *neonómád/globális nomád* (transznacionális és deterritorizációs mintázatok nyomán, a digitalizáció és az új kommunikációs technológiák eredményeként létrejövő flexibilis és decentrált identitás, ill. érzékenység), a *kívülről* (az outlier, az outsider ellentéte: áthatol a kulturális, etnikai, területi és vallási határokon, de egyszerre tartozik mindegyikhez), a *planetárius* (együttélési formák más kultúrákkal, mondializáció, ellentétben a globalizációval), a *poliglosszia/multilingvizmus, átbevezetés* (transpace/transplace (Epstein), nem tagadja a nemzeti kultúrát, de kinyitja az integráció, negociáció (tárgyalás, egyezkedés), áthatolás felé más kultúrákkal, nyelvekkel, világnézetekkel), a *transznacionális irodalom* (amely nemcsak áthatol a határokon, hanem a globális perspektívákat képviseli, melyek nem feleltethetőek meg egyetlen nemzeti paradigmának sem), a *transzkulturális narratív hiteltelenség* (egyszerre autobiográfiai és fikatív), a *transzkulturális írók* (akiket személyes tapasztalataik legalább két kultúrához kötnek), a *translingua franca* (ma: a globális angol), a *translingvizmus* (nyelvcseré, bilingvizmus, poliglosszia), a *transzpatriált* (átmenet egy másik kultúrába, az ide sorolható szubjektum kívül kerül az eredeti kultúráján, az új tapasztalatok nyomán újra-konstruálja azt, már nincs kötve az egyetlen kultúra fenomenjéhez, s ezzel nem elveszített, hanem nyert egy új perspektívát, miközben a diszpatriált elveszítette azt), az *eldönthetetlen hozzá tartozás* (undecidable belonging, a stabil identitás hiánya, a folyton újratárgyalt identitás, pozitív értelmű kifejezés), a *világirodalmak* (multiplikált határ-átlépések területe: kultúrán, nemzetén, műfajokon).

Arianne Dagnino egyik legnagyobb vállalkozása annak a történeti modellnek vagy mátrixnak a megalkotása, amely pontosan kijelöli a 20-21. századi szocio-ökonómiai, technológiai, politikai, ideológiai, kulturális narratívákat, melyeket négy jól körülhatárolható korszak: a középmodernitás, a posztmodernitás, a késő- vagy magasmodernitás és a hyper-/transz- vagy globális modernitás viszonylatában értelmez (Dagnino, 2013, 138).

Az előzőekben felvázolt elméleti tér nyomán jogosan vetődik fel az a kérdés, vajon hogyan lehet felhasználni a magyar és a szlovák irodalom kontextusában a transzkulturalizmus forradalmi lendületét? Öt nagy területre fókuszálók, afféle vázlatos tervszerűség képében, amely egy későbbi kidolgozás alapjául szolgálhat:

1. Egyrészt a transzkulturalizmus fogalomhasználatát, értelmezési stratégiáit és szótárát fel lehet használni olyan – történeti – korszakok és az ide tartozó szövegek értelmezésekor, amelyek a transzkulturalizmus állapotában találhatók. Mint például a középkori irodalom esetében, ahol: a) általános volt a latin nyelvűség, b) általános volt a külföldi peregrináció, c) a külföldi minták követése. Ennek kapcsán azokat a szövegalakítási eljárásokat, szerzőket, szövegeket lehet az újraértelmezés céljaira felhasználni, amelyekre az irodalom-

történet kevésbé fókuszált, illetve a fókuszálás nem a transzkulturalizmus fogalmi apparátusát mozgósította.

2. A transzkulturalizmus fogalomhasználatával új értelmezési lehetőségek nyílnak meg a kultúrák egymásra hatását, keveredését hangsúlyosan megjelenítő művek értelmezése során, olyan új perspektívák és értelmezési terek, szempontok jelenhetnek meg, amelyek eddig nem voltak hangsúlyosak. Pl. Hunčík Péter: *Határeset* című regénye, Csehy Zoltán: *Hecatelegium* és *Homokvihar* című verseskötetei, Fábián Nóra: *A nagyváros meséi* című elbeszéléskötete, Esterházy Péter *Mercedes-Benz* című drámája, Kovács András Ferenc: *Hazatérés Hellászból* című verseskötete, Polgár Anikó *Régész nő körömcipőben* című verseskötete stb. kapcsán. A szlovák irodalomban Ján Rozner, Irena Brežná, Jaroslava Blažková, Stanislava Chrobáková Repar, Svetlana Žuchová, Ivana Dobráková, Zuska Kepplová, Michaela Rosová, Mária Modrovich és Pavel Vilikovský kötetei, Míla Haugová és Peter Macsovszky életműve, valamint Daniela Kapitáňová Samko Tále álneven írt *Kníha o cintoríne* (2000) – *Könyv a temetőről* (2016) című regénye lehet kiváló lehetőség a transzkulturalizmus elméleti terének felhasználására (Németh, 2018, 67-73).
3. A szlovákiai magyar irodalom és története felől nézve is alapvető jellegű változást jelenthet a transzkulturalizmus értelmezési ajánlatainak érvényesítése. Egyrészt a transzkulturalizmus teoretikus végiggondolásából logikusan következik az a konklúzió, hogy a szlovákiai magyar irodalom mind a magyar, mind a szlovák irodalomtörténetekben teljes joggal jelenhet meg, nem szigetyszerű izoláltságban érdemes tárgyalni. Másrészt viszont a transzkulturalizmus érvényesítése nem jelentheti azt, hogy automatikusan minden „kisebbségi” szerző műveit a transzkulturális tényezők felől értelmezzük.
4. Szakítani kell a magyar irodalomtörténet és -kritika homogén sziget jellegével, amely például csak a magyar nyelvhez köti a magyar irodalom eseményeit. Az olyan transzkulturális szerzőket, mint Agota Kristof, Melinda Nadj Abonji, Viviane Chocas, Terezia Mora, Zsuzsa Bánk, Macsovszky Péter, Krzysztof Varga, Inez Baranay, akik magyarországi vagy magyar származásúak, illetve magyar nemzetiségűek, de nem (csak) magyar nyelven alkotnak, és műveik a magyar identitáskérdésekkel is foglalkoznak, célszerűnek látszik beemelni a magyar irodalomtörténet kontextusába. Ugyanez érvényes a szlovák irodalomra is, például a svájci Irena Brežná német nyelvű könyveinek vagy Závada Pál magyar nyelvű regényeinek vonatkozásában, azzal a további tágítással, amelyről az előző pontban már szó volt, hogy szükségesnek látszik a szlovákiai magyar szerzők és a szlovákiai magyar irodalom beemelése a szlovák iro-



dalomtörténetekbe. Néhány magyar irodalomtörténetben találunk arra utaló nyomokat, hogy a nem magyarországi magyar nyelvű szerzők ne homogén, specifikus szigetként jelenjenek meg, sőt a Szegedy-Maszák Mihály által szerkesztett *A magyar irodalom története III.* című kötetben az angol nyelven alkotó Tíbor Fischer is önálló fejezetet kapott (Szegedy-Maszák, 2007, 831-837. Itt tehetjük hozzá, hogy a szlovák irodalomtörténet-írásban is vannak erre irányuló kísérletek: szlovák származású, de nem szlovákul alkotó szerzők és a szlovákiai magyar irodalom egyes képviselői is megjelennek a Karol Csiba, Michal Jareš, Radoslav Passia, Veronika Rácová, Ľubica Schmarcová, Ivana Taranenková által jegyzett *Hľadanie súčasnosti – Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* című kortárs szlovák irodalomtörténetben (Passia, Taranenková, 2014), amelyben mind a már említett Irena Brežná, mind Grendel Lajos és Hunčík Péter regényeire is utalás történik, sőt egyes regényeiket a kortárs szlovák irodalom folyamatainak aktív részeként kezelik.

5. Transzkulturális terek bevonása az értelmezésbe, illetve a transzkulturalizmus kontextusaiba – ilyenek például azok a helyszínek, amelyek esetében a többkultúrájúság megkerülhetetlen adottság. Innét látszanak újraértelmezhetőnek az ún. Monarchia- és közép-európaiság-diskurzusok, illetve a kulturális találkozások terei. Daniela Kapitáňová Komárnója-Komárom, Peter Balko *Vtedy v Lošonci* című Losonc-regénye, vagy éppen az ún. Ipolyság-regények kérdése a kortárs „magyar”, „szlovák” és „spanyol” irodalomban: ez utóbbi esetében Ladislav Ballek, Pablo Urbányi, Hunčík Péter, Grendel Lajos regényei némely esetben túlmutatnak az izolált nemzeti diskurzusokon.





## II.

### A migráns irodalom

#### Bevezetés

A migráns irodalom fogalma az 1980-as évektől kezdődően került be az irodalomtudomány diskurzusába, s olyan elméleti térrel került kapcsolatba, amelynek kulcsfogalmai a kisebbségi irodalom, a posztkolonializmus, a multikulturalizmus, a határátlépés, a vendégmunkás-irodalom, az inter- és transzkulturalitás, az otthontalanság, a hibriditás, a pluralizmus, „patchwork-identitás”, a különösség, az asszimiláció, a kétnyelvűség, a kreolizáció, a globalizáció és a posztmodern, illetve posztmodernitás. A továbbiakban az elméleti tér körüljárása és történeti párhuzamok elemzése után a közép-európai migráns irodalom lehetőségeivel foglalkozom, különös tekintettel a magyar irodalomra.

#### Elméleti tér

A nyugat-európai társadalmak az 1960-as évektől kezdődően fokozatosan multikulturálisakká alakultak át az ismétlődő bevándorlások nyomán, s ez új tapasztalatokat jelentett az irodalom területén is. A migráns irodalom új nézőpontokat és identitáslehetőségeket jelenített meg, miközben szükségessé vált a fogalom irodalomelméleti és irodalomtörténeti pozicionálása is. A migráns irodalom fogalma természetes módon kötődött rá a posztkoloniális diskurzusra, amely a hatalom, vágy és szubjektivitás (Spivak, 1996, 453) nyomán létrejövő alárendeltségi viszonyok ideológiai és kulturális hálójában manifesztálódott. Ahogy Homi K. Bhabha fogalmaz, „a posztkoloniális látásmód a Harmadik Világ országainak gyarmati hitvallásából és a kelet – nyugat, észak – dél geopolitikai felosztásán belül a »kisebbségek« diszkurzusaiból formálódik meg” (Bhabha, 1996, 484). Szerinte a „posztkoloniális teoretikus a kulturális értéknek (...) a hibrid – transznacionális és translacionális helyzetéből kiindulva kísérli meg történelmi és irodalmi vizsgálódásait és következtetéseit elrendezni” (Bhabha, 1996, 486).

A posztkoloniális diskurzus a multikulturalizmus elméleti bázisára kapcsolódva és a kulturális antropológiához hasonlóan kultúra és szöveg egymásra hatásának, együttmozgásának határfeszültségeiből építi fel jelentéseit, vagy ahogy Feischmidt Margit fogalmazza meg, a „sokféleség és a különbözőség társadalmi tapasztalatát jeleníti meg”, s az erről való „nyilvános beszéd központi kategóriáivá pedig a kultúrát, az identitást és a politikát teszi” (Feischmidt, 1997, 7). Mindez szoros összefüggésben áll a posztmodern művészet azon stratégiájával, amely a másságnak, a marginálisnak, az

idegennek, az alárendeltnek adott hang megjelenése felől értelmezhető. A „kulturális relativizmusból fakadó tolerancia” (Fleras – Elliott, 1997, 30), ahogy az Augie Fleras – Jean Leonard Elliott szerzőpáros fogalmaz, a szövegekben megjelenő kultúrák és identitások egyenértékűségének elve nyomán egy összetett, sokszínű kevert világot jelenít meg, amelyben – ahogy arra Stuart Hall utal – a hibriditás és a szinkretizmus (Hall, 1997, 83), illetve a heterogenitás jelennek meg kreatív értékként.

A Fatemeh Pourjafari – Abdolali Vahidpour szerzőpáros a posztmodern kor és a globalizált társadalmak kialakulásával hozza párhuzamba a migráció jelenségét. Olyan korról írnak, amelyet egyrészt a mindent átható kommunikáció irányít (TV, internet), a transzport logikája, másrészt a mobilitás és a határtalanság korszakáról beszélnek. Egy új nomadizáció figyelhető meg a 21. századi társadalomban, amely kulturális diverzióban ölt testet, és mindez új tapasztalatokat jelent az irodalomban, ezzel együtt újfajta írásmódot (Pourjafari – Vahidpour 2013, 678-679).

Nagy Hajnalka az osztrák, illetve a német irodalom kapcsán utal arra, hogy „az irodalomtudományban heves viták folynak arról is, milyen terminussal kellene illetni a bevándorlók irodalmát. Az eddig használatban lévő fogalmak – úgymint »külföldiek«, »vendégmunkások«, az előbb említett »migrációs«, illetve »migráns« irodalom, avagy éppen »az idegenség irodalma« – egyike sem képes megragadni a szóban forgó irodalom valós természetét anélkül, hogy ezek a szerzőket ne nemzeti hovatartozásuk és életrajzi hátterük alapján határoznák meg, tovább mélyítve ezzel a »helybeliek« és a »külföldiek« közti szakadékot.” (Nagy, 2012, 10) Seher Çakirra utal, aki szerint „A migráns irodalom (MIGRANTINNENLITERATUR) terminusa akarva-akaratlanul kizáró, diszkrimináló, beskatulyázó és kirekesztő.” (Nagy, 2012, 10), majd Franco Biondit idézi: „Míg a származás egy etnikai, kulturális, szociális és családi eredet kifejezett és többé-kevésbé tudatos vállalását jelenti, addig a hovatartozás a »hozzátartozás« megélt tapasztalatára vonatkozik, legyen az egy társasághoz vagy egy egyetlen emberhez kötődő tartozás. Míg a származás tények (pl. dokumentált, generációkra visszamenő családi eredet) és szubjektív tételezések (pl. alacsony rangú személyek királyok általi nemesi kinevezése) alapján definiálható, addig a hovatartozás átélhető tapasztalatot és állandóan megújuló elismerést követel” (Nagy, 2012, 10).

A migráns irodalom ebben a diskurzusban az „interkulturális”, illetve „transzkulturális” irodalom, valamint az „új világirodalom” kifejezésekkel helyettesítődik, miközben arról sem szabad megfeledkezni, hogy azok a kritikusok, akik „a migráns írók műveit tisztán esztétikai mércével kívánják megítélni, figyelmen kívül hagyva azok egyéni (származás, migráns lét) és társadalmi (diszkrimináció) vonatkozásait, éppen azokról a hatalmi viszonyokról feledkeznek meg, amelyek a művek létrejöttének alapvető feltételei voltak. A szövegek mélyrétegeibe ugyanis beleíródik a fennálló renddel szembeni ellenállás politikai aktusa” (Nagy, 2012, 11).

Ingeborg Kongslie a „bevándorló-irodalom” és a „bevándorló-író” kifejezések mellett az „emigráns irodalom”, a „világirodalom”, a „transznacionális” iroda-

lom, a „migráns irodalom”, illetve a „multikulturális irodalom” kifejezéseket használja, miközben utal arra, hogy a „bevándorló irodalom” kifejezés mára meglehetősen problematikussá vált (Kongslie, 2006). Graeme Dunphy a hollandiai török irodalom kapcsán olyan szociális adaptációs jelenségekre utal, amelyek nyomán etnikai kisebbségi szituációk megtapasztalása figyelhető meg, pontosabban perspektívaváltás az emigránsból az immigráns felé, vagyis a „szülőföld”-hazától az „állandó lakhely”-hazáig (Dunphy, 2001, 1-2.).

A kivándorló és a bevándorló perspektívája közötti különbség messzemenő következtetések levonására ad alkalmat: ilyenek például a migráns irodalom nyelvét érintő kérdések. Ennek nyomán nemcsak az irodalom nyelvére koncentrálhatunk, hogy tehát az író az anyanyelvén ír-e vagy pedig új hazája nyelvén, hanem arra is, hogy a másik nyelv perspektívája, logikája, kifejezései milyen mértékben vannak jelen az irodalmi mű nyelvében. A nyelvváltás vagy nyelvőrzés mellett tehát a kétnyelvűség, a bilingvizmus kérdése is releváns, sőt sok esetben generációs kérdésként jelenik meg. Más esetekben viszont éppen a „nyelvtelenség”, a nyelvi idegenség, illetve a rontott, bevándorlók által használt nyelv kérdése válik fontossá, sőt Anna Kim egyenesen „kétnyelvű némaság”-ról beszél (Nagy, 2012, 14.).

A másik kérdés, hogy vajon a „migráns irodalom” terminusa a szerző identitására vonatkozik-e, vagy a szöveg témájára, a migráció tapasztalatára. Mindkét esetben heterogén kifejezésről van szó, hiszen „migráns” és „migráns” között óriási szakadék húzódhat, amely identitásként és irodalmi témaként is kifejeződhet. Ráadásul az irodalom sajátos logikája folytán a migráns író nem kötelezően ír migráns irodalmat is, illetve migráns irodalmat írhat nem migráns szerző is. Sok esetben éppen a szöveg fölé írt szerzői név, illetve annak idegensége paratextusként irányítja és irányozza elő az olvasást.

További kérdéseket vet föl a migráns irodalomnak kisebbségi irodalomként való kezelése. Olyan bináris oppozíciók irányítják ebben az esetben a megközelítést, mint többségi – kisebbségi, betelepülő – nem betelepülő, őshonos kisebbségi – migráns kisebbségi, A, azaz anyanyelven író – B nyelven író stb. A kisebbségi irodalom kontextusa az eredet kérdését éppúgy a vizsgálódás tárgyává teszi, mint a történetiséget, illetve a lokális diskurzusok kérdését. A migráns irodalom specifikus irodalomként való kezelése azzal is szembeesít, hogy sok olyan téma, műfaj, nézőpont, irodalmi és kulturális hagyomány, nyelvhasználat és tapasztalat jelenik meg a kisebbségi és migráns irodalom által, amely a befogadó nyelvben egész egyszerűen nem volt meg. Vagyis a migráns és kisebbségi irodalom felveti az idegenség kérdését, s ezzel együtt a kánon kérdését is. Mindkét terület hermeneutikai problémaként is artikulálódik, és az így felfogott kisebbségi és migráns irodalom a folytonos, lezárhatatlan dialógus terepeként is megjelenik.

## Történelmi kontextus

Ha a történelmi kontextus felől értelmezzük a fogalmat, a magyar irodalomnak nevezett konglomerátum jelentős mennyisége kapcsolható lenne valamilyen formában a migráns irodalom jelenségéhez. A középkori magyarországi latin és magyar nyelvű irodalom nagy része betelepülő (főként itáliai és német) egyházi vagy világi személyek alkotása, illetve a középkori peregrináció következtében nagyon sok magyar írástudó tanult és alkotott külföldi egyetemeken (Anonymus és Janus Pannonius például). Az 1476 körül íródott *Szabács viadala* című, első magyar nyelvű történelmi éneket idegenszerű nyelvi fordulatai miatt sokan hamisítványnak tartották, ma viszont elterjedtebb az a nézet, hogy egy nem magyar (valószínűleg német) anyanyelvű alkotó műve. Janus Pannonius életműve a kétszeres migráció kontextusában is értelmezhető: először mint Magyarországról Itáliába kerülő diák, akit sokáig barbárnak tartottak; majd pedig mint művelt itáliai írástudó jelenik meg, aki Magyarországra való költözése után is mindvégig idegen marad (mindkét tapasztalat műveiben is megjelenik). A reneszánsz idején Mátyás király udvara migráns értelmiségiekkel volt tele Galeotto Marziótól Antonio Bonfiniig. A reformáció korában a protestáns értelmiségiek jelentős százaléka tanult külföldön – Pesti Mizsér Gábor *Új Testamentuma* Bécsben jelent meg, Komjáti Benedek *Szent Pál leveleinek fordítása* Krakkóban, de ide sorolható Szenczi Molnár Albert vagy Szepesi Csombor Márton is utirajzaik által. A migráns irodalom kontextusába helyezhetők azok az írók, akik külföldi fogságuk idején váltak alkotóvá. Wathay Ferenc Isztambul mellett raboskodott négy évig, itt kezdett bele 1604-től saját vízfestményeivel díszített kéziratos kötetébe, amelybe önéletrajzát is beírta. Kemény János két éven át tartó tatár fogsága alatt írta önéletrajzát 1657-59 között. II. Rákóczi Ferenc egyik önéletrajzi művét sem Magyarországon, és ráadásul nem is magyarul írta. Mikes Kelemen *Törökországi levelei* pedig témájánál fogva is a migráns irodalom kategóriájába helyezhető. Az idegenség és az idegen nyelvi környezet a felvilágosodás korában is fontos kontextus, elég ha Bessenyei Györgyre és a magyar testőrök szerepére utalunk – még akkor is így van, ha Bécs nem számított külföldnek a szó valódi értelmében. Kazinczy Ferenc *Fogságom naplója* című művébe is belekomponálódik a multikulturális környezet, a Csehországtól Ausztriáig bejárt börtönök sora, a börtönmadizmus. A korszak valódi migráns írója azonban Batsányi János, aki életének legnagyobb részét Linzben élte le. Az 1848/49-es szabadságharc utáni emigráció szerepe és tevékenysége közismert, a 20. századi társadalmi-politikai változások is elősegítették a migrációt. Hogy csak az irodalmi szempontból legismertebb jelenségekre utaljunk: a baloldali magyar értelmiségieknek a Magyar Tanácsköztársaság utáni menekülésére (Kassák Lajos és köre, Déry Tibor, Illyés Gyula), az 1945 utáni emigrációra (Márai Sándor), az 1956 utáni emigrációra (a párizsi Magyar Műhely neoavantgarde köre, Faludy György) és az 1989 utáni kitelepülésre.

## Kortárs irodalom

A kortárs magyar irodalom, illetve a közép-európai irodalom kontextusában a migráció, illetve a migráns irodalom öt fő típusát különböztethetjük meg a szerzői identitás és a szövegek témájának keresztmetszetében:

1. A faluból a városba települők migrációs tapasztalatai. Különösen Háy János regényei foglalkoznak a témával, *A gyerek* (2007) és a *Napra jutni* (2014) is a faluból a városba kerülő, a városi életmódhoz asszimilálódó, szüleitől, a családtól elszakadó gyerek perspektívájából mondja el az értékrendváltás történetét. Háy nagy vitát kiváltó *Az asszimiláns* című esszéje is ezzel a kérdéssel foglalkozik, felvetve a két-kultúrásúság, a nyelv és az identitás kérdéseit: „A nyelv, amiben a múltam eseményei zajlottak, különbözött attól a nyelvtől, amibe belekeveredtem. Nem csupán azért, mert nekem a hol a kapa, édesanyám? volt az alapmondat, míg a budapestieknek az anyu, hová megyünk nyaralni?, hogy nekem a sajt disznó volt, nekik ementáli, s a boggyógyümölcsöt nem dekára, hanem mázsára mértük. Az a nyelv, amit én beszéltem, más nyelven túli támaszokkal bírt” (Háy, 2008).

2. Az ún. határon túli magyar írók Magyarországra költözése. Időben és térben elkülönülő jelenségről van szó: az 1980-as években Erdélyből Magyarországra települők (Bodor Ádám, Csiki László, Bodor Pál), az 1990-es években a délszláv háború miatt Magyarországra költöző írók (Bozsik Péter, Balázs Attila, Orcsik Roland, Kollár Árpád), a nyugati emigrációból az 1989 után Magyarországra visszatérő írók (Faludy György, Papp Tibor, másodgenerációként Nagy Ildikó Noémi).

3. Közép-európai vonatkozásai miatt szükséges megemlíteni az 1945 utáni óriási lakosságmozgásokat, áttelepítéseket, kitelepítéseket, deportálásokat, málenkij robotot. Az országon belüli erőszakos népességmozgás volt az egyik nagy témája a csehszlovákiai magyar irodalomnak, a II. világháború után kitelepített szudétanémetek helyére deportált szlovákiai magyarok sorsa Dobos László, Mács József regényeiben, Gyurcsó István verseiben jelenik meg többek között. Másodgenerációs kitelepített ősökkel rendelkezik Bánki Éva, aki *Esőváros* (2004) című regényében is reflektál az elveszített múltra. Közép-európai kontextusban a lengyel irodalom nyújt sok példát: az óriási lakosságmozgás a határok nyugat felé való tolásával, illetve a kitelepített németek helyébe való beköltözés témája Zyta Orszyn 2012-es *Ocalenie Atlantydy – Atlantisz megmentése* című regényében is megjelenik. A téma feldolgozása a Romániából Németországba kitelepülő Herta Müller regényeiben kapott világirodalmi jelentőségű dimenziókat.

4. A Magyarországról kitelepülő magyar származású, vagy magyar, vagy bilingvális, vagy magyarul már nem író alkotók, sok esetben mégis magyar, kelet-közép-európai élményanyaggal: Márai Sándor, Ferdinandy György, Agota Kristof, Terézia Mora, Lorand Gaspar, Ilma Rakusa, Domonkos István, Melinda Nadj Abonji, Zsuzsanna Gahse, George Szirtes, Lehóczky Ágnes, Giorgio Pressburger.

5. A betelepülő írók. Közép-Európa fogalmának hasadtságába éppen a betelepülő irodalomnak a jelenléte, illetve hiánya íródik bele az eltérő társadalomépítés következtében. A régi Közép-Európa-fogalmak használhatatlanságára mutat rá az, hogy Ausztria és Németország 1945 után a Nyugat részévé vált, s mindkét államban a betelepülők irodalmaként felfogott migráns irodalom markáns jelenléte figyelhető meg. Ezzel szemben Közép-Európában, Lengyelországban, Csehországban, Szlovákiában, Magyarországon kevés erre utaló jelet találhatunk. A magyar irodalomból Marc Martin, Ayhan Gökhan, DaBo, azaz Damien Bonneau nevét említhetjük, de például Ayhan Gökhan Magyarországon született, magyarként szocializálódott költő, betelepülő apa leszármazottja, akinek műveiben leginkább hiányként van jelen a migráns irodalom tematikája.

### Néhány közép-európai variáció a migráns irodalom témájára

Bár a közép-európai európai irodalmakban korántsem alakult ki olyan markáns migráns nézőpont, mint a nyugati irodalomban, a migráns irodalom lehetőségei, nyelvhasználata, tematikája néhány kortárs alkotásban jelentős szerepet játszik.

A betelepülő migráns irodalom témája Michal Habaj kortárs szlovák költő egyes alkotásaiban is megtalálható. A szerző Anna Snegina álnéven két kötetet jelentetett meg: a *Pas de deux* (2003) és a *Básne z pozostalosti – Versek a hagyatékából* (2009) című verseskötetek a fikció szerint egy 1980-ban Oroszországban született, de gyermekkorát Pozsonyban töltő költőnő versei. A fiktív életrajz szerint Anna Snegina felváltva élt Moszkvában és Rakytká településen, 2003-tól az orosz M. I. Bresztynszkij nevű költő felesége, s 2005 óta eltűnt. A misztifikációra utal maga a név, amely Szergej Jeszenyin *Anna Sznyegina* című poémájából eredeztethető, melyet Jeszenyin a szülőfalujában, Konsztantyinovóban élő Ligyija Ivanovna Kasinához írt.

Az álneves irodalom mint a posztmodern irodalom egyik jellegzetes elbizonytalanító eljárása az idegenség alakzatain keresztül is kapcsolódik a migráns irodalom kódjaihoz, különösen ha a szöveg fölé helyezett idegenszerű név is beleíródik a műértelmezésbe. Lan Pham Thi *Bílej kún, žlutej drak – Febér ló, sárga sárkány* (2009) című regényét sokáig egy csehországi vietnámi szerző regényeként ünnepelte a szakma és a közvélemény, Csehországban rangos irodalmi díjat is kapott, amelyet a fiatal, tizenkilenc éves prózáíró videóüzenetben köszönt meg. A mű utótörténetének későbbi fejleményei aztán szinte egy krimi narrációját követték.



Ennek állomásai, az „eltulajdonított” fotó, a folyamatosan adagolt, megrendezett leleplezés, az építkezési területen felvett videóüzenet stb. szinte kibogozhatatlanná tették a misztifikáció egyes fázisait. Ha rekonstruálni próbáljuk a történet kanyarulatait, akkor egyértelművé válik, hogy a valódi szerző, Jan Cempírek egy vietnámi álnév mögé bújva írta meg regényét, majd pedig az interneten talált rá Adam Robert Young ausztráliai fotós egy képére, amelyet barátnőjéről készített. A fotóst félrevezetve kérte el a képet, amelyen Le Ngoc Dung szerepelt, arcot adva a könyv borítóján Lan Pham Thinek. A későbbi siker nyomán feljátszott videófelvételhez, amelyen a fiktív író nő megköszöni a rangos díjat, egy másik lányt használt fel, egy csehországi vietnámi diáklány, The Thi Hong Nhung játszotta el Lan Pham Thi szerepét. A későbbi fejlemények azt valószínűsítik, hogy a leleplező cikksorozatok, amelyeket Jan Cempírek barátja, David Jan Žák tett közzé, előre megkomponált menetrendet követtek, vagyis Cempírek előre megbeszélte az egyes lépéseket barátjával, így használva fel céljaira és manipulálva a médiát.

Maga a regény több szinten játszik el a cseh-vietnámi kettős identitással, a migráns irodalom rengeteg toposzát sűrítve magába. Minden fejezet élén egy vietnámi mítosz részleteivel találkozunk, a dialógusokban a csehországi vietnámiak nyelvhasználatra jelenik meg, sőt a regény cseh szövegébe a szereplők vietnámi nyelven ékelődik, amelyet gyakran nem fordít a narrátor. A szokatlan, idegenszerű vietnámi ünnepek a regény szerves részévé válnak éppúgy, ahogy a cseh társadalom látens rasszizmusa és idegengyűlölete is. Már a regény első fejezetében skinheadek akarják megverni, illetve verik meg a főhőst és unokatestvérét; a főhős nagybácsijának üzletét felgyújtják, porig ég; a főszereplő szüleinek vendéglőjét ünnepélyesen megnyitó cseh polgármester toleranciáról és európaiságról szóló szónoklata után arról beszél a vendégekkel, hogy minden vietnámit haza kéne küldeni, mert fekete áruval kereskednek, elveszik a csehek elől a munkát; a főhős a polgármester sofőrjében felismeri az egyik skinhead támadót.

Míg a cseh regény a kortárs migráns irodalom egyik első kelet-közép-európai változatának is tekinthető, s a sajátos vietnámi-cseh nyelvhasználat és nézőpont színre vitele által teljesíti be az alárendeltnek adott hang stratégiáját, leleplezve a többségi társadalom intoleranciáját, addig a szlovákiai magyar Fábrián Nóra *A nagyváros meséi* (2002) című elbeszéléskötete a kivándorló perspektívájából meséli el hőseinek kalandjait. A színhely London, szereplői angolok, elsőgenerációs bevándoroltak, illetve olyan, leggyakrabban színesbőrű vagy kelet-európai fiatalok, akik baby sitterként, au-pairként dolgoznak: Gerry, az agglegény, Jim, a bogaras férfi, aki nem tud elszakadni anyjától, Ibru, a török lány, Jörg, a fiatal német sebész, Alexandro, Liza és Raci, egy ötcsillagos szálloda alkalmazottai és a többiek. A szöveg főszereplői tehát olyan fiatalok, akik a peremvidékről (amely lehet India, Törökország vagy éppen Kelet-Közép-Európa) menekülnek a centrumba, jelesül Londonba, hogy ott a megélhetésnek a legkülönfélébb módjait gyakorolhassák.

*A nagyváros meséinek* nyelve a jelen tapasztalatát megszólatva a szöveg antropológiai aspektusaira hívja fel a figyelmet. A multikulturális viszonyok és az idegen kultúrák találkozásai a munka, a szerelem és az erőszak világában jelennek meg. A kötet elbeszéléseiben a periférikus, marginális, posztkoloniális vagy posztszocialista kultúrkörből származó szereplők a piacgazdaság és a jóléti társadalom középpontjában élik hétköznapjaikat. Fábián Nóra elbeszéléseit a migráns irodalom terminusán belül nevezhetnénk bébiszitter-irodalomnak vagy au-pair irodalomnak is. A londoni multikulturális tér olyan nyelvnek ad lehetőséget, amely a multikulturalizmus, a transzkulturalizmus, a hibriditás és a posztkoloniális nyelvhasználat regiszterein halad az idegenség és az identitás értelmezhetősége felé.

## **Befejezés**

A migráns irodalom fogalmának többféle értelmezése lehetséges a közép-európai térben. A szűkebb fogalomhasználat, amely a nyugati diskurzusban a legelterjedtebb, kevés szöveg esetében releváns. A posztkommunista Közép-Európa ebben a pillanatban nem a migráció célállomása, és nem alakult ki nyugati típusú multikulturális társadalom sem. A bevándorlók irodalma jelenleg meglehetősen erőtlén a térség irodalmaiban. Jellemző, hogy az egyik legfontosabb szöveget sem migráns szerző írta, hanem a cseh Jan Cempírek, aki imitálva a migráns irodalom témáit és nyelvhasználatát (vietnámi) álnevet felhasználva váltott ki sikert, majd felháborodást. Másrészt viszont a sajátos közép-európai térben a fogalom tágabb használata is érvényesíthető, s jelentős korpusz áll rendelkezésre. A határátlépés szerepe az identitás és a szépirodalmi jelentés megalkotásában olyan kihívás a térség irodalmi és irodalomtörténeti számára, amelynek jelentősége valószínűleg nőni fog a következő évtizedekben.



### III.

## Transzkulturalizmus és pluricentrizmus

A pluricentrizmus fogalma a nyelvészetben néhány évtizede fontos értelmezési keretté vált, s jelentése az egyazon nyelv különböző országokban, központokban használatos, kodifikált, standard, egymással interaktív viszonyban álló, többé-kevésbé eltérő variációit érinti (Clyne, 1992, 1; Lanstyák, 2000, 154). A terminus William Stewart és Heinz Kloss által az 1960-as évek végén történő bevezetése óta számtalan nyelvészeti tanulmány kiindulópontjává vált a nyelvi jelenségek leírásában. Így tehát pluricentrikus nyelv az angol, amelynek hivatalos, de egymástól mégis viszonylag eltérő variánsai léteznek Nagy-Britanniában, az USA-ban vagy Ausztráliában, pluricentrikus nyelv a német, amely Németországban, Ausztriában és Svájcban is államnyelv, pluricentrikus nyelvként határozható meg a román, amely Romániában és Moldáviában is hivatalos nyelv, az arab, a kínai, a svéd stb. – a pluricentrizmus fogalmának kiterjesztése az egyes nyelvek helyzetére napjainkban is jelentős eredményekkel kecsegtet (Muhr, 2012). Míg a francia és a német asszimmetrikus pluricentrikus nyelvnek számít, hiszen a franciaországi francia domináns a belgiumi vagy a svájci változathoz viszonyítva, ahogy a németországi német is dominánsnak számít az osztrákhhoz, illetve a svájci némethez képest, addig az angol, a spanyol és a portugál szimmetrikus pluricentrikus nyelvek, mert egyes változataik azonos rangúak. A pluricentrizmus fogalma sok esetben érzékeny politikai kérdésként is megjelenhet, gondolhatunk a szerb, a horvát és a bosnyák nyelv viszonyára, a bolgár és a macedón nyelv kapcsolatára, arra a kérdésre, vajon van-e moldáv nyelv stb.

A pluricentrizmus a magyar nyelvészetben az 1990-es évektől kezdődően vált jelentős értelmezési keretté, s a Magyarország határain kívüli magyar kisebbségek nyelvi állapotának leírására szolgált. A vesztes I. világháború, azaz 1918 után Magyarország elveszítette területeinek kétharmadát, és minden harmadik magyar Magyarország határain kívülre került: Romániába másfél millió, Csehszlovákiába egymillió, Jugoszláviába félmillió. A kisebbségi lét következtében az elmúlt száz év alatt a magyar köznyelvnek az említett három országban regionális változatai jöttek létre, s a mai Románia, Szlovákia, Szerbia (továbbá Horvátország, Szlovénia) területén használt nyelvváltozatok miatt a magyar többé-kevésbé pluricentrikus nyelvvé vált (Vančo, 2020, 49-65). Mint Lanstyák István írja, „Bár a magyar csupán egyetlen országban államnyelv, mégis többközpontú, mert több országban használatos emelkedett funkciókban, így pl. Szlovákiában, Ukrajnában, Romániában és Jugoszláviában. A többközpontúság nyelvi következményeként a magyar standard egyes regiszterekben némileg eltérő változatokban valósul meg (...). Mivel a magyar standard állami változatai nagyon közel állnak egymáshoz, egyetlen standard többféle válto-

zatáról beszélünk (a magyar standard szlovákiai, kárpátalji, erdélyi, vajdasági változatáról), *nem* pedig különálló standardokról (*nem* külön szlovákiai, kárpátalji, erdélyi, vajdasági magyar standardról)” (Lanstyák, 2000, 154). Az talán az eddigiekből is egyértelmű, hogy a magyar nyelv esetében aszimmetrikus pluricentrizmusról beszélhetünk, hiszen a magyarországi standard nyelvhasználat dominanciája megkérdőjelezhetetlen.

A következőkben a pluricentrizmus nyelvészeti fogalmának irodalmi értelmezhetőségére teszek kísérletet a magyar irodalom és nyelv terepén, a transzkulturalizmus elméleti eredményeinek hasznosítása segítségével. Nem árt azonban először is tisztázni a felhasznált fogalmak jelentéskörét, ugyanis az irodalomtudományban egy hasonló terminus, a policentrizmus fogalma szintén jelentős karriert futott be, s azokra az irodalmakra használatos, amelyekre a többközpontúság jellemző. Ilyen például a német irodalom, amelynek eltérő változatai jöttek létre 1945 és 1989 között a Német Szövetségi Köztársaság és a kommunista Német Demokratikus Köztársaság irodalmában, valamint ide sorolhatók az irodalmi viták arról, van-e külön osztrák irodalom, svájci irodalom stb., illetve ezek milyen viszonyban állnak a német irodalommal (Voßkamp, 1996). A francia irodalom esetében a többközpontúság kérdése a frankofón irodalom terminusának megjelenésével, valamint annak az új szemléletnek a meghonosulásával kapcsolatos, amely a francia irodalom többközpontúságát állítja (Víg, 1992).

A magyar irodalmi intézményrendszer az I. világháború utáni helyzet nyomán szintén többközpontúvá vált, s 1918, vagy inkább 1920 után önálló kategóriaként jelentek meg olyan fogalmak, mint a szlovén, szlovákiai vagy felvidéki magyar irodalom, romániai vagy erdélyi magyar irodalom, jugoszláviai, délvidéki vagy vajdasági magyar irodalom, kárpátaljai magyar irodalom stb. Nem szabad megfeledkeznünk azonban arról, hogy – mint arra Szirák Péter utal – az 1918 után „kialakuló, jórészt politikai-igazgatási kényszereken alapuló – s korántsem »egyértelmű« – magyar kulturális policentrizmus sajátja éppen az, hogy szemben más többközpontú nyelvi kultúrával, lényegében egy egységes nemzeti identitás területi felosztása révén jött létre” (Szirák, 1999, 403). Vagy, Pomogáts Béla megfogalmazása szerint, míg „A jelenkori világirodalomban meglehetősen általános irodalmi policentrizmust szinte mindig a különböző nemzeti kultúrák nyelvi közössége teszi lehetővé, a magyar irodalmak esetében nemzeti különbségekről egyáltalában nem beszélhetünk” (Pomogáts, 1995, 7).

A magyar irodalom policentrizmusa tehát egy egyszeri, erőteljes politikai döntéshez köthető, és a nem magyarországi magyar nyelvű irodalmak viszonylagos ún. önállósága a magyar irodalom egészén belül sok esetben csak a kényszerű antidemokratikus politikai döntésekhez köthető – ilyen például a magyarországi könyvek behozatalának megtiltása a két világháború közti Csehszlovákiába vagy magyarországi írók csehszlovákiai felolvasásainak megakadályozása stb. Ezek a nem magyarországi

magyar nyelvű irodalmak – az országhatárok említett lezárása következtében – kényszerből sok esetben saját ideológiát hoztak létre létük alá-támasztására – ilyen a romániai magyar irodalom transzilvanizmusa, illetve a (cseh)szlovákiai magyar irodalomban a Győry Dezső nevéhez köthető „kisebbségi génusz” vagy a Fábry Zoltán által létrehozott „vox humana” koncepciója. Eszerint 1918 után a szlovákiai magyar kisebbség olyan, kivételes szerepbe került, a szimbolikus híd szerepébe, amely két nemzet, a magyar és a szlovák között biztosítja a dialógus, a megértés és a kulturális transzfer lehetőségét.

A nemzetiségi – kisebbségi – határon túli magyar irodalmak viszonya a (magyarországi) magyar irodalomhoz mind diakrón, mind szinkron vizsgálatban rendkívül sok koncepciót hozott létre. A magyar irodalom egysége vagy éppen területi sokfélesége egymásnak ellentmondó pozíciókban artikulálódott. Kevésbé ismert talán, hogy a szlovák irodalomtudomány is foglalkozott a nemzetiségi irodalmak helyének meghatározásával, értelmezésével, pontosabban Dionýz Ďurišin, aki a (cseh)szlovák irodalom részeként tárgyalta a szlovákiai magyar irodalmat (Ďurišin, 1985, 109-118).

Mint az eddigiekből is kiderült, a többközpontúság fogalmának hasznosítása az irodalomtudományban nem a pluricentrikus nyelvek felől jelent meg, hanem egyfajta geográfiai-politikai keretben értelmeződött. Az a kérdés, hogy vajon a szlovákiai magyar irodalomnak vagy a romániai magyar irodalomnak van-e sajátos szlovákiai magyar vagy romániai magyar nyelve, ebben a megközelítésben tulajdonképpen mellékes volt.

Felvetődik tehát a kérdés, visszatérve a pluricentrikus nyelv nyelvészeti koncepciójához, hogy a magyar nyelv esetében mi is, milyen a szlovákiai magyar nyelv, romániai magyar nyelv, szerbiai magyar nyelv stb.? Létezik-e, és ha igen, milyen folyamatok és elemek játszanak szerepet a kialakulásában? És ha létezik, vajon bekerültek-e a szépirodalmi művekbe ezek a nyelvváltozatok?

Szűkítsük kutatásunkat egy pillanatra a szlovákiai magyar nyelvváltozatra, amelyhez hasonlóan épül fel a romániai magyar, szerbiai magyar, kárpátaljai magyar stb. nyelvváltozat is. A szakirodalom alapján (Lanstyák, 2000) az ún. szlovákiai magyar nyelvváltozatnak öt nagy komponensét különíthetjük el a magyarországi standardhoz viszonyítva:

1. a magyar nyelvbe, illetve szövegbe beépített szlovák kifejezéseket, direkt kölcsönszavakat (a monterka, tyepláki, párki, horcsica típusú szóhasználat);
2. a szlovák kifejezések olyan típusú magyarosításait, illetve magyar kifejezések olyan jelentésben való használatát, amelyek Magyarországon ismeretlenek, továbbá a szlovák nyelvre hasonlító grammatikai szerkezeteket (pl. az alapiskola, iskolázás, brigád, CD-égető, USB-kulcs típusú kifejezések tartoznak ide);

3. a régies kifejezéseket, amelyeket Magyarországon már kevésbé használnak (balkon, kaszárnya);
4. a nyelvjárási elemek erőteljesebb, gyakoribb jelenlétét a magyarországi nyelvhasználatban képest;
5. illetve a másik oldalról bizonyos magyarországi kifejezések szinte teljes hiányát a szlovákiai magyar nyelvhasználatban (mint például a kezit csokolom, vény, menza).

Az öt kategória közül minden bizonnyal a negyedik a legproblematisabb, ugyanis csak Erdélyben található olyan magyar nyelvjárás, amely kizárólag a romániai magyarok körében él. Mind a délvidéki, mind a kárpátaljai, mind a szlovákiai magyar nyelvjárások átnyúlnak a szerb-magyar, ukrán-magyar, szlovák-magyar határon. A szlovákiai magyar nyelvjárások általánosságban három nagy csoportba sorolhatók, és mind a keleti, mind a palóc, mind a dunántúli nyelvjárás átnyúlik Magyarországra, bár használatuk Magyarországon kisebb hatókörű, mint Szlovákiában. Románia esetében más a helyzet, hiszen például a csángó, a székely vagy a mezőségi nyelvjárások a mai Magyarország területére nem terjednek ki.

Régies kifejezések azért maradtak a határon túli nyelvváltozatokban, mert ott a magyarul beszélők nem részesülhettek abból a Magyarországhoz kapcsolódó, intézményekhez kötődő modernizálási folyamatból, amelyben a magyar állam területén élők igen. Ezek többsége érthető a magyarországi nyelvhasználók számára is, viszont használatuk kevésbé elterjedt.

Az első két komponens jelenti a legjelentősebb, manifeszt eltérést a magyarországi és a nem magyarországi magyar nyelvváltozatok között, tehát a magyar nyelvbe átkerült szlovák kifejezések, illetve szlovakizmusok kategóriái. Ezek pedig a transzkulturalizmus jelenségével kapcsolhatók össze, és annak elméleti kontextusában értelmezhetők. Mivel mind a régies, mind a nyelvjárási kifejezések regionálisan általában véve Magyarországon is használt magyar szavakat jelentenek, a szlovákiai magyar nyelvhasználat tulajdonképpen a szlovák nyelvvel interakcióban értelmezhető, transzkulturális és bilingvális viszonyként. Talán megkövült az az állítás, hogy a magyar nyelv pluricentrizmusa a transzkulturális viszony eredménye, hiszen a szomszédos államok nyelvével való érintkezésből jöttek létre a magyar nyelv egyes változatai.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján újra szükséges elmondani, hogy a transzkulturalizmus olyan, a nyelvi és kulturális határátlépések terére reflektáló irodalomtudományi irányzat, amelynek létrejötté az utóbbi évtizedekben főként Wolfgang Iser munkásságához köthető. Szerinte ma már a kultúrák de facto nem homo-

gének, mivel napjainkra olyan kulturális állapot jött létre, amelyben minden kultúra hibrid, mixelt, permeabilis és más kultúrákkal hálózatosan összekapcsolt (Welsch, 1999). A következőkben tehát azoknak az irodalmi szövegeknek az értelmezésére vállalkozom, amelyekben összeér az irodalomelméleti transzkulturális viszony és a lingvisztikai pluricentrikus nyelv koncepciója. Vagyis olyan szövegek jelentik vizsgálódásom tárgyát, amelyek poétikaként viszik színre egy lehetséges vagy létező romániai magyar, szerbiai magyar, szlovákiai magyar nyelv vagy – más nevezéktant használva – nyelvváltozat működését.

A pluricentrikus nyelv lingvisztikai koncepciója kiváló alkalmat teremt számomra, hogy egy 2003-as irodalomtörténeti tanulmányomat is továbbgondoljam, amelyben a szlovákiai magyar irodalom fogalmának meghatározásához a sajátos szlovákiai magyar nyelv lehetőségét is felhasználtam (Németh, 2003). A tanulmány szerint teoretikusan helyes állítás lehet az, hogy mivel nincs szlovákiai magyar nyelv, ezért nincs szlovákiai magyar irodalom sem, állíthatjuk azonban azt is, hogy ha szlovákiai magyar irodalom nincs is, viszont van, illetve lehet székely (magyar) irodalom és palóc (magyar) irodalom, de akár csallóközi (magyar) irodalom is, hiszen például Sántha Attila székely nyelvjárásból építkező szövegei olyan jellegzetes regionális nyelvet működtetnek, amely eltér a magyar irodalom köznyelvétől. De ebben az esetben van budapesti (magyar) irodalom is – gondoljunk csak Garaczi László szövegeire. Viszont miért is ne létezne szlovákiai magyar nyelv? A szlovákiai magyar valószínűleg megértené a következő mondatot: „A Jednotában egy tyepláki bufetyák párkit evett horcsicával.”, míg egy magyarországi minden bizonnyal nem. Nem igaz tehát, hogy nincs szlovákiai magyar, illetve romániai magyar, szerbiai magyar, kárpátaljai magyar stb. nyelv, nyelvváltozat vagy legalábbis nyelvi regiszter. Olyan regionális nyelvekről van ezekben az esetekben szó, amelyek egy másik valóság és egy másik nyelv lenyomatait is őrzik.

A gondolatmenet következtetéseit Csehy Zoltán kiváló tanulmánya emelte új szintre: a 2016-ban megjelent *Arc, arcrongálás, maszkeos játék* című, *Az ún. szlovákiai magyar irodalom nyelveiről* alcímet viselő, széles merítésű szövegben az irodalomtudós Hunčík Péter nyomán (Hunčík, 2016) „szlovmagy”-nak nevezi a Szlovákiában használt magyar nyelvet, és pozícióját a következőképpen határozza meg: „A szlovmagy nem a szlovák és a magyar egyenrangú keveredése vagy keverése, hanem egy harmadik minőség, mely ugyanakkor nem azonos távolságra esik a két alapnyelvtől. A szlovmagy valójában magyar (egy szlovák alig értene belőle valamit), a magyarhoz képest mozdul el, és nem helyette, hanem vele együtt vagy benne létezik. Ideális értője a kisebbségi magyar: csakhogy irodalomról lévén szó, ezek a művek nem a kommunikációs alapstratégiák megértéscentrikus gesztusaira fókuszálnak, hanem sokkal inkább az idegenség varázsára vagy a másság költőibb, a szociokulturális tér »referenciálisabb« megfogalmazhatóságára törekszenek” (Csehy, 2016, 173).

A magyar irodalom, főként a nem magyarországi magyar irodalom több síkon is megjeleníti a pluricentrikus nyelv lingvisztikai koncepcióját. Első szintjén ez a pluricentrizmus önreflexiók tudatosítása és versbe írása. Terék Anna *Duna utca* (2011) című kötetének *keülFÖLD* című versében szembesít a vajdasági-jugoszláviai-szerbiai magyar identitásnak a magyarországitól eltérő dimenzióira, illetve e két identitás párbeszédképtelenségére is utal:

„én egy ideig hittem, hogy  
vajdasági lányként  
inkább vagyok érdekes,  
mint félelmetes.  
de a magyar fiúk hátrébb léptek,  
ha megmondtam, honnan jöttem,  
az egyetemen azt mondták rám:  
szerb vagyok.  
s először vicces is volt az ötlet,  
kis fölényességgel ki is  
nevettem tudatlanságukat.” (Terék, 2011, 46)

A vers ezen túl azonban azzal is szembesít, hogy a párbeszédképtelenség, a szakadék nemcsak az identitás, hanem a nyelv szintjén is megjelenik. A fentebb vázolt öt jellegzetesség közül Terék Anna verse kettőre is úgy utal, mint a szerbiai magyar nyelvhasználat jellegzetességére, amely eltér a magyarországitól:

„nekem már nincs szép  
középzárt e betűm,  
nekem kezd eltűnni az akcentusom,  
csak pár beékelt szerb szó és  
káromkodás  
jelzi, hogy nem vagyok  
»teljesen magyar«,  
rajtam már nem látszik, hogy  
szakadt jugó vagyok,  
rólam nem tudja senki, hogy  
nem tudok vízum nélkül utazni,  
s hogy az országhatáron  
az összehajtogatott alsóneműmet  
is darabonként átnézik” (Terék, 2011, 51)



A nyelvjárási e hang és a szerb szavak azonban nem nyelvi réteggként vannak jelen a versben, hanem metareflexióként, vagyis a két nyelvhasználat eltérő regisztereire, diszkrepanciájára, a két nyelvhasználat jellegzetességeire és eltérő működésére hívják fel a figyelmet. A pluricentrikus nyelvváltozat alárendeltként való megjelenítése egyúttal e nyelvváltozat használójának kiszolgáltatottságára, alárendeltségére is utal. Terék Anna verse a nyelvi különbség terét az uralkodó nyelvváltozaton keresztül írja bele a nyelvbe, s eljárása kísértetiesen hasonlít a posztkoloniális szépirodalomnak arra a technikájára, amely a kolonizátor, a gyarmatosító nyelvén szólal meg, de azon keresztül a gyarmatosított sajátos, alárendelt nézőpontját, identitását, nyelvét próbálja megjeleníteni (Szamosi, 1996, 420). Ebben az esetben a köznyelvi magyarétól, pontosabban az uralkodó magyar köznyelvtől eltérő nyelvváltozatot tematizálja a szerző, az eltérés hatalmi, identitásbeli, politikai jelentésével, de az uralkodó nyelvváltozaton mint hordozóanyagon.

A pluricentrikus nyelv megjelenítésének következő szintje, amikor a magyar szépirodalmi nyelvbe a pluricentrizmus tényéből következő nem-domináns nyelvváltozat egyes jellegzetességei, regiszterei íródnak bele, tehát idegen nyelvi elemek, nem sztenderd magyar elemek, archaikus kifejezések, nyelvjárási elemek. Szép példákat hoz ezekre a szlovákiai magyar irodalomból a már említett Csehyszöveg (Cseh, 2016), illetve a romániai magyar irodalom alkotásaiból Balázs Imre József *A nyelvhasználat kérdései a kortárs erdélyi magyar kultúrában* című tanulmánya (Balázs, 2017), de az általuk említettekén kívül is találunk példákat a pluricentrikus magyar nyelv egyes regisztereinek megjelenítésére, poétikai kiaknázására. Norbert György könyve szlovák szavakat, kifejezéseket, mondatokat épít *Klára* (2004) című regényének szövegébe, sőt a szerzői nevet is bevonja ebbe a poétikai játékba, hiszen az nem a magyarországi, hanem a szlovák névsorrendet követi a kötet borítóján. Polgár Anikó *Régésző körömcipőben* című kötete – amely magyar(országi) nyelvváltozatot követ – egy nagyon fontos ponton, az első versben használja a „nadstandard” kifejezést (Polgár, 2009, 7). N. Tóth Anikó *Alacindruska* (1999) című mesekönyve egy palóc tájszótár elemeit használja fel, például nagyon erőteljes a nevek rétegébe bevont palóc kifejezések jelenléte. Grendel Lajos *Nálunk, New Hontban* című regényének rontott szlovák nyelvi rétege a kisebbségi szlovákiai magyar nyelvhasználok alárendeltségét modellezi (Grendel, 2001, 55-56; Németh, 2008). Kálmán Gábor *Nova* (2011) című regényének szlovák nyelvi rétegére (N. Tóth, 2017), Tompa Andrea *Omertájának* (2017) magyar-román hibrid nyelvére (Bánki, 2018) szintén reflektált a kortárs magyar irodalomtudomány. (Zárójelben említhető, hogy a szlovákiai magyar nyelvhasználat a szlovák irodalomban is megjelenhet, mint például a szlovák nyelven író Mila Haugová önéletrajzának szlovák-magyar hibridnyelvében (Petres, 2018)).

A nem-standard nyelv megjelenítésének harmadik, utolsó szintje az, amikor a nem-standard nyelv már nem pusztán stílusréteg, hanem főszerepbe kerül, a szép-

irodalmi jelentések generálójává válik. Balázs Imre József tanulmányában Cselényi Béla elképesztő versére utal, a 42.-re, amelyet a költő még 1980-ban írt, a Ceaușescu-diktatúra idején, s amely – mint azt Szőcs Géza idézi – Györfői Kálmán szerint „Az utóbbi évek legdrámaibb verse” (Szőcs, 1994, 290). A harmincsoros vers a nem-domináns magyar nyelvváltozat, a magyar-román regiszterkeverés és a nyelvjárási elemek olyan szintű hibridizációját valósítja meg a legváratlanabb szinteken, hogy az nemcsak drámai hatást kelt, de egyúttal éppen a különféle nem-standard változatok keveredése jelenti poétikusságát is. A vers szinte sorról sorra viszi színre a jelentés és ezzel együtt a nyelv elvesztését mint olvasói tapasztalatot. Ebből a szempontból tehát nemcsak a szociolektus jelentése válik drámaivá – hogy tehát ki beszél, illetve ki az, aki ilyen nyelven szólal meg – hanem az is, hogy az olvasás során szinte a szemünk előtt megy végbe az, hogy kiszakadunk a nyelvből, kiűzetünk a jelentésből, hogy a magyar nyelvnek léteznek olyan rétegei, amelyekre vakok és süketek vagyunk:

„mit még hogy mind csinájam az eszemet a kaszericának  
sokalta előb mondhatta volna hogy ne  
mivel felveték a proceszverbált  
pursiszimplu zákányos a csávo bolondujak meg ha nem  
pionér becsület úristenemre mind frekál engem  
nem hiszed na nöz’ meg táti  
mos’ mon’ meg engemet tegyenek be a krésába” (Cselényi, 1994, 289)

A szöveg felveti a vokalizáció újrendeződésének kérdését is, mint arra Szőcs Géza utal: „épp csak nyomtatásban nem jelent meg mostanig, és ebben nagy szerepet játszott az is, hogy a fonetikai segédjelek, melyekkel a szerző jelzi: miként is hangzik ez a szöveg élőbeszédben, érzékletességben meg sem közelítik a felolvasás hatásosságát. Próbálja csak ki az olvasó, olvassa föl hangosan magának a vers egy részét: szép, tiszta é-k helyett ejtsen ë-t, vagyis szinte e-t; nyílt, mély, hosszú á helyett rövidke, az a és a á közötti hangzót, szaknyelven: rövid illabiális á-t; a kettőshangzókat, és minden hosszú hangot röviden kell ejteni, kissé ugató hangon: s fülünknek rögtön valami nagyon-nagyon ismerős lesz. Tudjuk, ki beszél így. A portré élethű, és Györfőt idézve, valóban drámai” (Szőcs, 1994, 290).

Arról van szó tehát, hogy még olvasni sem tudjuk a szöveget – hangképző szerveink nem engedelmessé válnak, illetve az általunk elsajátított percepció bázis nem alkalmas a vers szavainak, hangjainak megformálására. Vagyis Cselényi Béla szövege legalább két szinten olvashatatlan: a vokalizáció (hangadás) és a szemiozisz (jelentés) szintjén sem elérhető a csak standard nyelvváltozatot használók számára. A vers olyan hatást gyakorolt, hogy Szőcs Géza *Adalék egy Cselényi Béla-vershez* címmel gondolta tovább a szöveg által felvetett kérdéseket. Ennek a szövegnek az az érdekessége, hogy standard magyar nyelvváltozatból indít, ez fokozatosan vált át



olyan nyelvbe, amelyet már a románból átvett kölcsönszavak színeznek, majd a vers standard román mondatokként végződik (a vershez fűzött kommentár fordítja le magyarra ezeket a sorokat) – ezek a román mondatok azonban ironikus módon a magyar nemzeti öntudat toposzait és közhelyeit variálják: „Csaba își va / ajuta poporul în timp util. E important să vorbim frumos, curat / și corect unguerește” – „Csaba a megfelelő időben megsegíti majd a népet. Fontos, hogy szépen, tisztán és helyesen beszéljünk magyarul” (Szócs, 1994, 293).

Tózsér Árpád *A kódváltás pragmatikája (Példaszöveg egy szakdolgozathoz)* című, először 2002-ben megjelent verse a magyar szövegbe ékelt szlovák szavak „üres helyei”-ből (mármint a szlovákul nem tudó magyar olvasók számára) épít poétikát:

„Andi én majdnem majdnem röhögtem  
tisztára izé *počkajte!* Mondom  
itt van a próba... *kabinka* tudod  
ott próbált előttünk a *čo keď sme na pláži*  
csak hogy ez nem *pláž* öneki mindegy  
tisztára *psycho* volt mindene látszott” (Tózsér, 2016, 11)

A szerzői szándék ebben az esetben legalább kettős volt: egyrészt a magyar nyelvbe ékelt szlovák kifejezések, illetve a szlovákiai magyar nyelvhasználat megjelenítése által egyfajta poétikai hibridnyelvet, makarónnyelvet működtet, másrészt pedig a kódváltás jelenségét manifesztálja, dokumentálja. Egy interjúban Tózsér ennek kapcsán így nyilatkozott: „A »beavatatlan« (csak magyar nyelvű) olvasóra nem tudom, hogyan hat a makaróni nyelvű *A kódváltás pragmatikája*, engem a címben jelzett sajnálatos problémán túl az a kíváncsiság is vezérelt, hogy hol a határ, a nyelvi kreolizáció során mikor billen át az alapnyelv az érthetlenségbe, s meddig szolgálják az idegen nyelvű betétek a jótékony és szükséges lírai homályt, többértelműséget” (Balázs – Tózsér, 2016, 10). Arra a kérdésre pedig, hogy „Van-e helye, létjogosultsága az önálló szlovákiai magyar nyelvnek? És az önálló szlovákiai magyar irodalomnak?”, Tózsér egyértelmű választ ad: „Mindkét kérdésre kategorikus *nem* a válaszom. Pontosabban az egyik *nem* a másikból következik: ha nincs önálló szlovákiai magyar nyelv, nem lehetséges önálló szlovákiai magyar irodalom sem. Az irodalom ugyanis nem a különböző állami formációk, hanem a nyelv függvénye. Ha holnapután Kínához csatolnak bennünket, attól az irodalmunk még nem lesz kínai. (Elnézést az abszurd példáért!) Az előbb, a bevezető kérdésre válaszolva a felvidéki (szlovákiai) magyarság nyelvének csak szókinszbeli labilitására céloztam, a nyelvi különfejlődés, azt hiszem, egyelőre még nem fenyeget bennünket” (Balázs – Tózsér, 2016, 10).

Cselényi Béla és Tózsér Árpád verséhez hasonló próbatétel elé állítják a magyar standardnyelvi olvasót azok a kísérletek is, amelyek az ún. székely irodalmi nyelv kialakítását célozzák meg. Balázs Imre József már említett tanulmányában

vázolja fel ennek a fokozatait. Eszerint „a székely nyelvjárás kortárs irodalmi használatának lehetőségeit Sántha Attila kezdte újragondolni 1995-ös debütkötetében, a *Münchhausen báró csodálatos verseiben*” (Balázs, 2014, 84). Sántha 2004-es *Kemál és Amál* című kötete, amely paradox módon Magyarországon, Budapesten jelent meg az Ulpius Ház kiadásában, olyan verset is közölt, amely a magyar standardnyelvi olvasó számára már a halandzsanyelvvvel azonos. 2010-ben pedig olyan kötet látott napvilágot, az *Iszféiri a guruzsmás berbécis elől* című „székely irodalmi antológia”, amelyben több szerző, Sántha Attila, Orbán János Dénes, Muszka Sándor, Fekete Vince és György Attila művei is a pluricentrikus magyar nyelv energiáit hasznosítják (Balázs, 2014, 84-85).

Sántha Attila nevéhez fűződik tehát a székely nyelvjárás kortárs szépirodalmi felhasználásának lehetősége, és ennek érdekében egy sosemvolt székely nyelvet alkotott meg olyan nyelvjárási szavak segítségével, amelyek különböző székely tájegységekre jellemzőek. Ez a mesterséges székely nyelv alapvetően poétikai kihívás, hiszen maguk a székelyek sem értik minden elemét, szavait, egy nem-székely pedig egyenesen halandzsaszövegnek tartja, mint a *Máris már cinkakorában zelegor* című verset:

„Berdózik két ricskó,  
buftiskodik Máriskó.  
Aj, az aszagonjáró, a fuzsitus tepelák,  
a nyüslető zelegor,  
a hurutó, csupa luszt!  
Máris a hiúba felmász,  
a sok zakotán zakotál,  
bög, vinnyog, az arrán furulyáz!” (Sántha, 2004, 69)

Sántha mesterien használja ki a székely nyelvjárások lehetőségeit arra a célra, hogy egy párhuzamos magyar nyelvet alakítson ki, amelyet idegen titoknyelvként, egy lírai poétika hajtóerejeként léptet működésbe. Idézett versét tudatosan úgy építi fel, hogy a jelentés kicsússzon az olvasó kezei közül, vagyis a pluricentrizmus ad absurdum vitt logikája (amikor már egy másik, érthetetlen nyelv jön létre) és a lírai nyelvteremtés egyszerre lép itt működésbe.

Muszka Sándor *Sanyi bá* (2012) című kötete, amely alcíme szerint „székely egyperceseket” tartalmaz, nem egy művi, sosemvolt székely nyelvet konstruál meg, mint Sántha Attila versei, hanem egy élő székely nyelvváltozatot működtet – s ennek a nyelvváltozatnak a standardhoz képest parodisztikus vonásait aknázza ki. A *Sanyi bá* elbeszélései önmagukban is humorosak, viccesek, ezt a vonalat erősíti a „székely góbé” csavaros észjárása, valamint különleges szóhasználata:

„Vagy mikor dolgoztam a sántieren, odajön az igazgató, aszongya, Sanyika, magán láccik, hogy jó ember, porozzon szag bé a városba, s hozzék egy fél pálinkát. Há, mikor megyek bé a bótba, elem áll egy ilyen városi fehérnépecske, s aszongya nekem, vegyek kast, há, mondom, má meg ne haragudjon, de engem pálinkáé küttek, nem kasé.

Na de aztán mikor jöttem kifelé, egy kast elhoztam, met az embert én tisztelem s becsülöm.” (Muszka, 2012, 26)

„Bémentünk a főtérrre, ott vót az a nagy színház, ki vót világítva úgy, mint a karácsonyfa. Mondom a komámnak, gyere Árpí, menjünk szeg ide bé ne, egy cseppet művelődjünk, met nálatok es csak két könyvet láttam életembe, a pártkönyvet és a bibliát.” (Muszka, 2012, 140)

Muszka Sándor székely egypercesei valódi hibrid szövegek, mert egymásra rétegződve jelenik meg bennük a magyar nyelv erdélyi, nem standard változata, a székely nyelvjárás, illetve írónak bele a román nyelvből átvett kifejezések.

A pluricentrizmus nyelvi logikájának legösszetettebb megjelenési formája azonban nem itt keresendő, hanem Száz Pál *Fűje sarjad mezőknek. Phytolegendárium* (2017) című kötetében. Míg Muszka esetében a parodisztikus szöveg alkalmas arra, hogy a nyelvjárást beszélőket nevetségessé tegye, stigmatizálja, addig Száz Pál esetében szó sem lehet erről, éppen ellenkezőleg: az alárendeltnek adott hang, nyelv és tipográfia kimunkálására figyelhetünk fel. A mű vizuálisan, tipográfiai eljárásaival egy nyelvjárásleíró szöveg képét mutatja fel, főként az ě, az ě̃, az ā stb. betűk megjelenítésével. Ez az eljárás azonban nem pusztán a vizualitás diadala, hanem a vokalizáció is, amennyiben radikálisan újrendezi a standard nyelvű és helyesírású szöveg sterilizációját. Elég arra gondolni, hogy például Hizsnyai Zoltán *A gömöri égettbor tora* című versébe ugyan kívülről behallhatjuk a palóc nyelvjárás zenéjét (és a szöveg szerzőjének felolvasása csak segít ebben), a szöveg mégsem támasztja alá, segíti elő ezt az eljárást. A *Fűje sarjad mezőknek* viszont a nyelvjárás hangok lejegyzése által megjeleníti a kiejtés sajátos vokalizációját, megjeleníti a hangot, megalkotja és átrendezi az olvasás zenei terét – kottát ad a szövegnek. Ez a kotta azáltal jön létre, hogy a szöveg kibújik a steril helyesírás szabályok és a standard nyelvváltozat vokális és vizuális sterilizációja alól, destruálja azokat, sőt egy attól független, poétikailag teljes világot mutat fel:

„Tudod, gyöngyömgöngyvirágom, akkor a legjobb a embéri lílek, ha a míhecskékét hasonlícsa. Addig kő a jót cselekényi, amíg ílet van a földön. Mer asztán télre eménnek alunnyi a míhecské. Mire kikeletkor mégin főtámonnak, a virágzást minha talánák. Gyűjtögetnyi köll a jószágot, gyöngyömvirágom, mind a míhecské a néktárt. Mindénhun talányi virágot e világbo, még a pusztábo is rejtőzik a jószág szikrájo. Még

akkor is találhócc virágot, gyöngyöm, ha remíntelen a idő. Kípzēd ē, virágočskám, a pocikfark idén még advēntkor is virágzott! Mer mindēn ínvi akar, virágoznyi, terēmnyi. A fagyōngy mēg, hát az ēgyenest a legnagyobb télbe virágzik.” (Száz, 2017, 127)

Bár a kortárs magyar irodalom/irodalmak döntő többsége a standard magyar vagy magyarországi nyelvváltozatot követi, a fenti példák arról tanúskodnak, hogy a pluricentrikus nyelv lingvisztikai koncepciójából következő konzekvenciákat sokféle irodalmi szöveg képes levonni, valamint megjeleníteni és működtetni a magyar nyelv egyes változatait. Ezeknek az irodalmi műveknek a számára fontos poétikai kiindulópontot jelent a nem-standard nyelvváltozatok létezése, bennük tudatos poétikai reprezentációként jelenik meg a magyar nyelv pluricentrizmusából következő nyelvi tér és lehetőség, amely elválaszthatatlan a transzkulturális tapasztalattól. A felhasználás, színre vitel elemzett három stádiuma és az azon belüli változatok pedig egyúttal a poétikai lehetőségek összetettségére engednek következtetni.

## IV.

### Transzkulturális kisebbségi irodalomtörténet

#### Bevezetés

Michal Hvorecký kortárs szlovák prózaíró a Platforma pre literatúru a výskum (plav.sk) szlovák online irodalmi folyóiratnak arra a körkérdésére, hogy mit tart a szlovák irodalom legjobb prózai művének az elmúlt harminc évből („Ktoré dielo slovenskej literatúry z oblasti (...) 2. prózy (...) pokladáte v uplynulom tridsaťročí za také podstatné a závažné, že by ste ho postavili na prvú priečku svojho hodnotového rebríčka?”), **Alfonz Talamon**: *Samuel Borkoľf: Mojim priateľom z predtrianonskej krčmy* című könyvét emelte ki (Hvorecký, 2019). A kijelentés provokatív és határsértő éle minden bizonnyal csak azok számára egyértelmű, akik ismerik Talamon Alfonz irodalmi beágyazottságát, irodalmi helyét, munkásságát és műveit. Talamon Alfonz ugyanis szlovákiai magyar író. Minden regényét és elbeszélését magyar nyelven írta. A Hvorecký által említett kötet eredetije a pozsonyi Kalligram Kiadó jóvoltából a szerző korai halála után, 1998-ban jelent meg – magyarul (Talamon, 1998). A 2001-es szlovák nyelvű kiadás – amelyre Hvorecký hivatkozik – Renata Deáková fordítása, és szintén Pozsonyban jelent meg, három évvel az eredeti magyar nyelvű kötet után, szintén a Kalligram kiadásában (Talamon, 2001). Hvorecký nem írta le a műfordító nevét, az ankét átlagos szlovák olvasója valószínűleg nem tudja, hogy Talamon Alfonz regényének eredeti nyelve a magyar.

A szlovák író provokatív gesztusát akkor tudjuk teljes mélységében értelmezni, ha feltesszük a kérdést: vajon egy magyarországi magyar író magyar nyelvű regényének szlovák fordítását is el tudnánk képzelni „az utóbbi harminc év szlovák irodalmának legjobb prózája” pozíciójában? Vagy egy amerikai író angol nyelvű regényének szlovák fordítását is? A fordító nevének feltüntetése nélkül?...

A következőkben arra a kérdésre próbálok választ adni, hogy a transzkulturalizmus elméleti bázisát érvényesítve miért releváns az ilyen kérdésfelvetés, és hogy a kisebbségi irodalmakat érintő kérdések hogyan kapcsolódnak a transzkulturális kutatásokhoz.

#### A szlovákiai magyar irodalom mint labilis hely és provokáció

A fenti kijelentés ugyanis legalább három irányban provokatív. A szlovák irodalom irányában azért, mert egy eredetileg magyar nyelven írt könyvet helyez „az utóbbi harminc év legjobb szlovák prózai alkotása” pozíciójába. A magyar irodalom irányában azért, mert egy magyar nyelven írt művet „szlovák irodalmi” alkotásként prezen-

tál, „tulajdonít el”, kolonizál. És a szlovákiai magyar irodalom irányába azért, mert velős állítása nem ad rá módot, hogy a kisebbségi irodalom pozíciójának „összettségére”, „bonyolultságára” reflektáljon. De mit is kell értenünk a szlovákiai magyar irodalom terminusa alatt, és milyen „összetettségről”, „bonyolultságról” van szó?

Az, hogy az irodalmi szövegek egy bizonyos csoportjára szlovákiai magyar irodalomként is tekint az irodalomtörténet-írás, hogy megnevezésként ezt a kifejezést használjuk, illetve hogy mit jelent a szlovákiai magyar irodalom fogalma – nos, ez korántsem annyira egyértelmű, mint gondolnánk. Magának a fogalomnak az intervalluma sem pontosan behatárolható, hiszen a szlovákiai magyar irodalom létrejöttéként két évszám mellett is lehetne érvelni. Az egyik 1918, a Csehszlovák Köztársaság kikiáltása, amikor is az I. világháború (1914-1918) végén szétesett az akkor már az Osztrák-Magyar Monarchia részeként funkcionáló történelmi Magyar-ország, s a történelmi Magyarország északi területeire igényt bejelentő Csehszlovákia területén találta magát több mint egymillió magyar nemzetiségű lakos, köztük írók, művészek, tudósok. A második érvényes dátum 1920, a trianoni szerződés évszáma, amely meghatározta többek között Magyarország és Csehszlovákia határát is.

A szlovákiai magyar irodalom tehát a Csehszlovákiában, illetve Szlovákiában élő magyarok irodalma. Az 1918-at követő időszakban még nem a szlovákiai magyar irodalom terminusa volt használatban, hanem a két világháború közötti időszakban főként a *szlovenszkei magyar irodalom*, 1945 után a *csehszlovákiai magyar irodalom*, némely esetben a *felvidéki magyar irodalom* jelent meg névként (Hangács 2017, 37-42). Használatos még a *csehszlovákiai* vagy *cseh/szlovákiai magyar irodalom*, illetve a *magyar irodalom Csehszlovákiában* terminusa is.

Bár a fentiekben egy könnyű definícióra vállalkoztunk, miszerint a szlovákiai magyar irodalom a Szlovákiában élő magyarok irodalma, de mégsem teljesen egyértelmű, hogy vajon kiknek, mely szerzőknek az irodalmára utal, illetve hogy milyen szövegek tartoznak a fogalom használati körébe, vagyis hogy milyen korpuszról beszélünk. Vajon szlovákiai magyarok által írt irodalomról van szó, tehát a *Szlovákiában született magyar nemzetiségű szerzők magyar nyelvű irodalmáról*? Vagy a *Szlovákiában élő magyar nemzetiségű szerzők magyar nyelvű irodalmáról*? Esetleg *minden magyar nyelvű mű, amelynek szerzője Szlovákiában él*, része a szlovákiai magyar irodalomnak? Esetleg ide sorolhatók a magyar (identitású) szerzők szlovák (cseh, angol, német...) nyelven írt művei is? Kérdéses lehet továbbá az is, hogy például a Szlovákiából elköltözött, már nem Szlovákiában élő szerzők milyen mértékben részei a szlovákiai magyar irodalomnak.

A korpusz kérdésében különféle válaszok születtek. Nemcsak szlovákiai születésű és Szlovákiában élő szerzőket ismer el a köztudat és az irodalomkritika szlovákiai magyar költőnek, írónak (mint amilyen Tózsér Árpád, Polgár Anikó vagy Csehy Zoltán), hanem magyarországi, illetve romániai-erdélyi származású, de már évek óta Szlovákiában élő magyar alkotókat is (például H. Nagy Pétert és Balázs F. Attilát). Egyes szlovákiai, de külföldön, például Magyarországon, Törökországban, Mexikóban stb.

élő szerzők evidensen részei a szlovákiai magyar irodalomnak (mint Juhász R. József, Gyurász Marianna, Nagy Hajnal Csilla). Másokat viszont nem tart számon szlovákiai magyar szerzőként az irodalmi köztudat – mint például a szlovákiai származású, de Magyarországon élő Kálmán Gábort, akinek *Nova* (2011) című regénye szlovák környezetben játszódik, vagy a magyarországi, de a II. világháború után kitelepített szlovákiai magyar felmenőkkel rendelkező Bánki Évát, akinek *Esőváros* (2004) című csallóközi-dunaszerdahelyi regénye a szlovákiai magyar történelemből és identitásból építkezik. Egészen napjainkig a szlovákiai magyar irodalmi köztudat nem kezelte a kortárs szlovák irodalom két meghatározó alakját sem a szlovákiai magyar irodalom részeként: a két nyelven, szlovákul és magyarul alkotó Macsovszky Pétert, illetve a kettős identitású Mila Haugovát sem, akik pedig magyar nyelvű versesköteteket is megjelentettek a Kalligram Kiadónál. De a korábbi korokból is tudunk hasonló, nézőponttól függő, labilis eseteket említeni – legevidensebben a kassai származású Márai Sándorra utalhatunk itt, aki életrajza alapján egyszerre lehet része a csehszlovákiai magyar, a magyarországi és a nyugati magyar irodalomnak is. Ugyanakkor – a transzkulturalizmus logikáját érvényesítve – a rimaszombati születésű, magyar anyanyelvű, de gyerekkorától kezdve Fiumében, majd Zürichben élő, németül író Ilma Rakusa műveit is tárgyalni lehet a szlovákiai magyar irodalom kontextusában.

Tovább színesíti a helyzetet, hogy az irodalmi kultúrát is meghatározó országhatárok átjárhatóbbá válása következtében 2000 után a kortárs magyar irodalom több fontos, nem szlovákiai magyar alkotójának kötetei is szlovákiai magyar kiadónál, a Kalligramnál jelentek meg (például Kukorelly Endre, Borbély Szilárd, Bartók Imre, Csobánka Zsuzsa, Krusovszky Dénes egyes kötetei), s a kortárs szlovákiai magyar irodalmi lapokban (Irodalmi Szemle, Kalligram, Opus, Szőrös Kő) is nagy számú nem szlovákiai születésű szerző publikál. Ezek a szerzők valamilyen szinten mégiscsak kötődni látszanak a szlovákiai magyar irodalom kontextusához, műveikkel explicit módon is részt vesznek annak folyamataiban.

Ezek a kérdések más nem magyarországi magyar irodalmak esetében is felvetődnek. Balázs Imre József például a történetiség és az egyéni terminológiák különbségeire utal, hogy tehát az erdélyi, illetve romániai magyar irodalom fogalma „más jelentéssel bír” egyes korszakokban és szerzőkénél (Balázs, 2015, 9). Hasonlóan továbbgondolandó az a megállapítása is, hogy az „erdélyiség” vagy a „jugoszláviaiság” „nem annyira az írásban, sokkal inkább az olvasásban ragadható meg” (Balázs, 2015, 12). Itt említhetjük Szarvas Melinda „kulturális gravitáció”-koncepcióját, amely a kisebbségi magyar irodalmak önállóságára helyezi a hangsúlyt (Szarvas, 2018, 20), a „vonzóerő” (Szarvas, 2018, 25) terminusát felhasználva. Talán e fogalom gyakorlati használhatósága köszön vissza Balázs Imre Józsefnek abban a kijelentésében, miszerint az Erdélyből Magyarországra áttelepülő szerzők minden művét „erdélyi”-nek tekinti (Balázs, 2015, 19).



Hasonlóan nincsenek egységes, lezárt, univerziális megoldásai annak a kérdésnek sem, mit tekinthetünk (nemzeti) kisebbségi irodalomnak, és hogy milyen pozíciót foglal el a nemzeti irodalmak rendszerében. Ebből következően a kisebbségi irodalmak pozíciója labilis és sokféle. A finnországi svéd irodalom (Finland-Swedish literature) evidens része a finn irodalom történetének (Laitinen 1981), és olyan terminusok által jelenik meg mint „Finland-Swedish Literary History” (Malmio 2012, 72), „Finland-Swedish literature” (Malmio 2012, 74), „Swedish-speaking Finnish authors” (Heikkilä-Halttunen 2012, 140). Közép-európai kontextusban minden bizonnyal szokatlan megközelítés lenne a szlovákiai magyar irodalmat a szlovák irodalom részeként, illetve a szlovákiai magyar szerzőket és irodalmi alkotásokat szlovák irodalomtörténetben elhelyezni. Erre óvatos kísérlet történt a Radoslav Passia – Ivana Taranenková által szerkesztett 21. századi szlovák irodalomtörténetben, amelyben „Szlovákiában élő, magyarul író alkotók” (Passia – Taranenková, 2014, 69), jelesül Grendel Lajos és Hunčík Péter – szlovákra fordított – regényei is említést nyertek a *Regionalizmus és „lokalizmus”* alfejezetben. Ez természetesen még nagyon messze áll attól, hogy kijelenthetnénk, a szlovákiai magyar irodalom en bloc részévé vált a szlovák irodalomtörténetnek.

Érdekes adalék a „kisebbségi”-ség kérdéséhez egy másik irodalomból érkező másik szempont: amikor a 2022-ben Lengyelországban Ryszard Kapuściński-díjban részesült Ander Izagirret arról kérdezték, spanyol vagy baszk író kapta-e a díjat, úgy válaszolt, hogy annak ellenére, hogy Spanyolországban él (és hogy díjazott regényét spanyolul írta, tehetnénk hozzá), baszk írónak tartja magát, mert oda köti az identitása. Vagyis ebben az esetben nem a nyelv, nem is az államalakulat, hanem az identitás szerepe vált döntővé (Szot 2022, 3).

A magyarországi irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás a legváltozatosabb módon jelöli ki a szlovákiai magyar (és minden, nem Magyarországon létrejött, de magyarul írt) irodalom pozícióját. Az 1966-ban megjelent *A magyar irodalom története* VI. kötetében a Magyarország határain túli magyar irodalmat önálló fejezetekbe „emelték ki”, illetve „száműzték” – az állítás igazságtartalma perspektívától függ (Szabolcsi, 1966). Kulcsár Szabó Ernő nagy hatású irodalomtörténete nem foglalkozik önálló fejezetekben a nem magyarországi magyar irodalommal, hanem ugyanannak az irodalomtörténeti narrációnak a részeként jeleníti meg – de néha egy-egy félmondattal utal arra, hogy a szerző nem magyarországi magyar (Kulcsár Szabó, 1993). Hasonló felfogás jellemző a Gintli Tibor és Schein Gábor által írt magyar irodalomtörténetre is (Gintli – Schein, 2007). A Gintli Tibor által szerkesztett akadémiai irodalomtörténet egy kötetben belül is eltérő stratégiákat követ: az 1890-1945 közti magyar irodalmat tárgyaló, Gintli Tibor által írt fejezetekben (Gintli, 2010, 641-852) semmilyen utalás nincs a nem magyarországi magyar irodalmakra, a Schein Gábor által írt 1945 utáni fejezetek viszont – bár bevallottan töredékesen, de – több alkalommal is szembesítenek a „határon túli” magyar irodalom eltérő kontextusaival



(Schein, 2010, 853-1062). Sajátságos a Szegedy-Maszák Mihály által szerkesztett *A magyar irodalom története I-III.*, amelynek utolsó, III. kötete 1920-tól tárgyalja a magyar irodalom történetét (Szegedy-Maszák, 2007). Ebben például a nyugati vagy a jugoszláviai magyar irodalom önálló fejezetet kap – a szlovákiai magyar irodalom létezéséről viszont egyetlen szó sem esik, sőt egyetlen szlovákiai magyar szerző művét sem említi a monumentális irodalomtörténet. Tanulságos a szlovákiai magyar Grendel Lajos eljárása *A modern magyar irodalom története* című könyvében: egyes szlovákiai magyar szerzők esetében, ahol azt hangsúlyosnak érzi, foglalkozik a szlovákiai magyar irodalmi kontextussal, mások esetében viszont nem (Grendel, 2010).

A szlovákiai magyar irodalom labilitása, „billegő” pozíciója a magyar irodalomtörténetekben a bennfoglaltság (egység) és a kirekesztettség (autentikusság) közti fokozatok legváltozatosabb skáláját járja be. Itt kell utalni a szlovákiai magyar irodalomtudomány egyik sajátos „műfaja”-ként a *szlovákiai magyar irodalomtörténetre* is, amelynek tárgya a szlovákiai magyar irodalom (Turczel, 1967; Szeberényi, 2000, 2001; H. Nagy, 2007; Fónod, 2014, 2015). Ezek a szlovákiai magyar irodalomtörténetek megint csak rendkívül sokféle megközelítésre adnak lehetőséget. Egyrészt és főként abban az értelemben, hogy miként fogják fel a magyar irodalomhoz való viszonyt, tehát speciális, autentikus narrációként, vagy az összmagyar irodalom részeként tárgyalják-e a szlovákiai magyar irodalmat. Másrészt – kisebb elméleti kihívásként – megjelenik a szlovák irodalomhoz való viszony kérdése is.

A szlovákiai magyar irodalom mint irodalomelméleti és irodalomtörténeti probléma a szlovák irodalomtudományban is megjelent. A legkidolgozottabb és legátfogóbb minden bizonnyal Dionýz Ďurišin 1985-ben megjelent *A nemzetiségi irodalom mint irodalomtörténeti egység* című tanulmánya, amely a nemzetiségi irodalom kontextusainak öt típusát vázolja fel: 1. a csehszlovákiai magyar irodalom saját fejlődési folyamatának kontextusa; 2. a csehszlovákiai magyar irodalom és a cseh, illetve a szlovák irodalom kontextusa; 3. a csehszlovákiai magyar irodalom és a Magyar Népköztársaság irodalmának kontextusa; 4. a csehszlovákiai magyar irodalom és más nemzetiségi magyar irodalmak kontextusa; 5. a csehszlovákiai magyar irodalom és más nemzeti irodalmak kontextusa (Ďurišin, 1985, 111). Ďurišin szerint „Mivel a nemzetiségi irodalom az adott államközösség irodalmának szerves része, más nemzeti irodalmakhoz fűződő kapcsolatait annak az irodalmi komplexumnak a kapcsolatai határozzák meg, melynek teljes értékű alkotója”, és ebből logikusan arra a következtetésre jut, hogy „A cseh-szlovák irodalommal egységet képező magyar nemzetiségi irodalomnak a céljaiból és rendeltetéséből következik, hogy nem lehet a magyar nemzeti irodalom szerves része” (Ďurišin, 1985, 117).

A magyar, szlovák és szlovákiai magyar irodalomtörténetek a d'urišini elméletől diametrálisan eltérő elvet képviselnek: a közös nyelv és irodalmi hagyomány koncepcióján állva a szlovákiai magyar irodalmat a magyar irodalom részeként kezelik. A magyar irodalomtörténetek legnagyobb része evidensnek veszi, hogy minden magyar

nyelven írt szépirodalom a magyar irodalom része, általában meg is jelennek erdélyi, szlovákiai, jugoszláviai-vajdasági, kárpátaljai, nyugati szerzők ezekben az irodalomtörténetekben. Megfigyelhetők azonban párhuzamos stratégiák is: egyes szintézisek nem tematizálják a nem magyarországi magyar irodalmak létezését, más irodalomtörténetek nem reagálnak a „határon túliság” tényére, egy harmadik stratégia pedig a magyarországi irodalomról leválasztott önálló kontextusokban kezeli a „határon túli” szerzőket.

A szlovák irodalomtörténetek (Kasáč – Bagin, 1986; Šmatlák, 1988; Sedlák, 2009) a magyarhoz hasonlóan a közös nyelv koncepcióján állva voltaképpen lemondanak a szlovákiai magyar irodalomról (a kivételt feljebb már említettük), nem reflektálnak a létezésére – egy-egy kivételtől eltekintve. Ilyen például Peter Macsovszky – Macsovszky Péter magyar nyelvű versesköteteinek felsorolása az Imrich Sedlák által szerkesztett irodalomtörténetben (Sedlák, 2009, 634).

Specifikus eset a magyar nyelven író szlovákiai Grendel Lajos, aki pályája során teljes természetességgel vált a szlovák irodalomnak is részévé annak köszönhetően, hogy már indulásától kezdve a pályatárs, Karol Wlachovský szlovák nyelvre fordította kötetait (Zajac, 2019, 6-8). Görözdi Judit a Grendel-jelenségnek egy egész tanulmányt szentelt, amelyben megjegyzi, hogy „Grendel az egyetlen szlovákiai magyar szerző, akit a szlovák irodalmon belül számontartanak. Más szlovákiai magyar szerzők műveit is kiadták szlovákul (...), kritikai figyelmet is kaptak, némelyiküket számontartja a szakma (pl. Tózsér Árpádot), de olyan befogadás, amelyik a szlovák irodalom szerves részévé avatta volna munkásságukat, egyikük esetében sem valósult meg” (Görözdi, 2016, 309).

Vajon Michal Hvorecký idézett kijelentése innét értelmezhető? Talamon Alfonz Renata Deáková fordításának köszönhetően, Grendel Lajoshoz hasonlóan részévé tudott válni a szlovák irodalomnak? Szlovákra fordított regénye hatásviszonyba tudott kerülni a kortárs szlovák irodalommal? Vagy esetleg más szintű tudás és tapasztalat épül be ebbe a gesztusba? Az utóbbi évtizedek transzkulturalitásának tapasztalata és tudása?

## **A transzkulturalizmus szintjei a szlovákiai magyar irodalomban**

A transzkulturalizmus fogalmának megjelenése és használata a nemzetközi és a magyar szakirodalomban is olyan új nézőpontok artikulálódását jelentette be, amelyek megváltozott keretek közé helyezték a kultúrák közti kapcsolatokat, illetve az irodalmi jelenségek tárgyalását (Welsch, 1999; Dagnino, 2015; Thomka, 2018; Németh – Roguska, 2018a, 2018b). Míg a multikulturalizmus és az interkulturalizmus homogén kultúrák egymás mellett élésének, illetve párbeszédének koncepciója felől alapozta meg saját elképzeléseit, addig a transzkulturalizmus a globalizáció és digitalizáció korában már kétségbe vonta bármelyik kultúra homogenitásának lehetősé-

gét, vagy ahogy Wolfgang Welsch írja, a 20. század végére olyan állapot jött létre, amely túlmutat a nemzeti kultúrák határain, s minden kultúra a permeáció – hibriditás – hálózatosság hármában értelmezhető (Welsch, 1999).

A továbbiakban egy olyan koncepció felvázolására teszek kísérletet, amely a transzkulturális jelenségek értelmezését egy kisebbségi vagy nemzetiségi irodalom, jelesül a szlovákiai magyar irodalom transzkulturális viszonyain keresztül demonstrálja. A koncepcióvázlat olyan formalizálható és továbbírható elemeket is tartalmaz, amelyek általánosságban is lehetőséget adnak az irodalmiság transzkulturális viszonyainak feltérképezéséhez és tipizálásához. Természetesen ez a módszer sem kecsesget az objektivitás ábrándjával, sokkal inkább egy olyan modell alkalmazásához ad támpontokat, amely más kisebbségi irodalmak esetében tovább részletezhető, de az is elképzelhető, hogy az itt tárgyalt transzkulturális pozíciók és szintek nem léteznek, üres helyek egy másik vagy más nyelvű irodalom körülményei között.

### **Értelmezési modellek a transzkulturalizmus elméleti bázisának megjelenése előtti időszakból**

A szlovákiai magyar irodalom önreflexiója kezdettől fogva reagált saját nemzetiségi irodalmi tényére, és olyan koncepciókat hozott létre már a két világháború között, mint a híd szerep, a vox humana vagy a kisebbségi génusz fogalma, amelyek a szlovák és magyar kultúra és irodalom közötti sávba helyezték (Csehy, 2011, 127-166; Csehy, 2012, 249-288). Egy ettől teljesen eltérő nézőpont viszont az egységes magyar irodalom részeként kezelte a határon túli magyar irodalmakat, felhívva a figyelmet az azonos hagyományképletekre, illetve arra, hogy a magyarországi és a „határon túli” magyar irodalmak nyelve is közös. Ennek az álláspontnak a képviselői gyakran hivatkoznak arra a tényre például a szlovákiai magyar irodalom esetében, hogy a megjelent irodalmi alkotások többsége nem a szlovákiai magyar identitáskérdésekkel foglalkozik, nem tematizálja a szlovák-magyar együttélés jelenségeit, nem reflektál a sajátos kisebbségi létre stb. (Németh, 2005, 24-34).

Ez a két, egymással összeegyeztethetetlennek tűnő álláspont a következő kérdéseket veti fel:

- Vajon egy nemzetiségi / kisebbségi irodalom eleve multikulturális / interkulturális / transzkulturális viszonyt feltételez?
- Miért, illetve miként jöttek, jöhettek létre olyan, általános igénnyel fellépő kisebbségi irodalmi-elméletek, amelyek szerint minden szlovákiai magyar irodalmi mű a szlovákiai magyarság sorsához, identitáskérdéseire, illetve a magyar és szlovák irodalom érintkező felületeihez kapcsolódik, ha az olvasási tapasztalat nem feleltethető meg ennek az elképzelésnek?

- Miért nem építi bele a szlovákiai kontextust minden szlovákiai magyar szerző a szövegeibe?
- Hogyan lehet feloldani az előző három pont ellentmondásait?
- A transzkulturalizmus és a transznacionális irodalomtudomány elmélete hogyan járulhat hozzá a fenti jelenségek tárgyalásához?

Egy transzkulturalizmus előtti elméleti bázis talaján állva olyan válasz adható a fenti kérdésekre, amely nem feloldja a problémákat, hanem egy új, másfajta dichotómiát mozgósít (Németh, 2013, 16-24). Eszerint a szlovákiai magyar irodalom alkotásai kétféle stratégiát jelenítenek meg:

- Bizonyos szövegekben jelen vannak, sőt fontos jelentésképző poétikaként működnek a szlovák-magyar relációk. Ezekbe az irodalmi művekbe a szlovákiai, illetve a szlovákiai magyar valóság sajátosságai íródnak bele, némely szöveg szlovák nyelvű szavakat, kifejezéseket, mondatokat épít be, mások a sajátos szlovákiai magyar nyelvhasználat elemeiből építkeznek, szlovakizmusokat használnak, néhány szöveg a szlovákiai magyar identitás kérdéseit reprezentálja, más esetekben érezhető a szlovák irodalommal folytatott párbeszéd és szlovák irodalmi hatás.
- Az előző stratégiával ellentétben a szlovákiai magyar irodalom más műveiben nincsenek jelen szlovák-magyar dialógusra utaló jelenségek, sem a felidézett világ, sem a poétika szintjén. Az ide tartozó szlovákiai magyar irodalmi alkotások a magyar, illetve a világirodalom szöveg univerzumával állnak párbeszédben, és csupán a szerzői név ismerete igazít el abban a tekintetben, hogy a szerző szlovákiai magyar.

### **A transzkulturális viszonyok szintjei és kapcsolatai**

A transzkulturális viszonyok komplexitásának megjelenítéséhez egy olyan modellt fogok használni a továbbiakban, amelyet Lucien Dällenbach dolgozott ki a konstanzi teoretikusok (H. R. Jauss, W. Iser) elméleti munkáit értelmezve. A svájci irodalomtudós azt az „általános topográfiát” modellezte, „amelyben (...) az irodalmi tény működése egymással kölcsönhatásban lévő négy fokozatban jön létre” (Dällenbach, 1980, 130). Az irodalomtudós később azt teszi hozzá ehhez a megállapításhoz, hogy „egy konzekvens befogadás-elméletnek eszményi esetben célul kellene kitűznie valamennyi szóbanforgó viszony illeszkedését, valamint mindazon problémák elemzését, amelyeket e viszonyok együttesen vagy külön-külön felvetnek” (Dällenbach, 1980, 131), és négy fokozatot nevez meg:

- a produkció alanya és folyamata,
- a szöveg,
- a befogadás alanya és folyamata,
- történelmi kontextus, tudattalan.

Dällenbach fokozatainak működtetése a transzkulturális viszonyok figyelembevételével olyan lehetőségeket nyit meg az értelmező előtt, amelynek nyomán jóval összetettebben láthatunk rá a transzkulturalizmus szintjeire, a szerző, a szöveg és az olvasó pozícióira, s a kisebbségi irodalmak helyzete, működése is újszerű értelmezési keretben találja magát általa. A fentiekben felvetett ellentmondások, paradoxonok megoldásához, valamint az említett kérdések megválaszolásához is segítséget jelent, mert jóval reflektáltabb megközelítést ajánl, mint az eddigi álláspontok.

### **A szerző transzkulturális pozíciója**

A szerző elve, illetőleg a szerzőre koncentrááló irodalomelméleti irányzatok főként a 19. században domináltak. Kivált a pozitívizmus, valamint a szellemtörténet olvasásajánlatainak középpontjában állt, de míg a pozitívizmus a szerzői életrajzra, a „pozitív” tények vég nélküli gyűjtésére koncentrált, addig a historizmus a (zseniális) művészen megtestesülő „korszellemet” kereste. A transzkulturális irodalmi értelmezés szempontjából rendkívül fontos szerep jut a szerzőcentrikus elképzeléseknek (Toldi, 2022, 92), hiszen általában a szerzői életrajz eseményei (országváltás, nyelvváltás, nomadizmus stb.) és az abból artikulálódó irodalmi tapasztalat nyomán minősül, transzformálódik át transzkulturális szerzővé egy-egy alkotó. Más-részt azonban a kisebbségi-nemzetiségi irodalmak esetében további lehetőségek, meghatározások és pozíciók jöhetnek szóba:

1. Életrajzi szempontból eleve minden szlovákiai magyar szerző transzkulturális, hiszen eleve két nyelv, két kultúra határvidékén élő alkotókról van szó, s e szerzők szocializációjában általában véve meghatározóak a szlovák-magyar kontaktusjelenségek: a hétköznapi világától a nevelési intézményeken át egészen a nyelvi tájképig (vizuális nyelvhasználat).
2. Szlovákiai kontextusban a transzkulturális viszonyok más szintjét jelenti, ha egy magyar anyanyelvű szerző szlovák tanítási nyelvű iskolákat végzett. A kulturalizáció eltérő foka eredményezheti a nyelvváltást vagy a kétnyelvű szerzővé válást (mint például Macsovszky Péter – Peter Macsovszky esetében).

3. A szlovák-magyar identitások mellett a zsidó, roma vagy más identitás jelenléte, illetve azok felvállalása szintén a transzkulturalizmus más szintjét vonja maga után egy-egy szerző esetében (Szenes Piroska, Talamon Alfonz).
4. A belső migráció terminusa használható azon szerzők esetében is, akik a nemzetiségi, magyarok lakta területeket elhagyva döntően szlovák nyelvi dominanciájú környezetbe kerülnek, Szlovákián belül. (Legjellemzőbb példái ennek a Pozsonyban élő szlovákiai magyar szerzők – Duba Gyula, Tózsér Árpád, Farnbauer Gábor, Szalay Zoltán.)
5. A Magyarországra kitelepülő vagy jelentős ideig Magyarországon élő szerzők (pl. Tóth László, Varga Imre, Mizser Attila).
6. Szlovákiába települő magyarul író szerzők (Magyarországról H. Nagy Péter, Romániából Balázs F. Attila).
7. Migráns vagy kozmonómád identitású szerzők, akik egy része évek óta külföldön él, más részük a globális mobilitás tapasztalatában részesül. (A szlovákiai születésű Czako József Németországban, Mórocz Mária Ausztráliában, Macsovszky Péter Hollandiában, Brazíliában és Ausztráliában él/élt, Juhász R. József hónapokat töltött performerként Kínában, Indiában, Mexikóban, Cseh Zoltán irodalmi ösztöndíjasként és konferenciák előadójaként töltött hosszabb időt Olaszországban, Németországban, Svájcban, Száz Pál Szarajevóban, Párizsban és Prágában stb. A magyarul nem alkotó, rimaszombati születésű, magyar anyanyelvű Ilma Rakusa szintén ide sorolható.)
8. Magyar felmenőkkel (is) rendelkező szerzők, akiket kizárólag a kortárs szlovák irodalom tart nyilván (mint Daniela Kapitaňová, Balla, Nicol Hochholzerová, Veronika Šikulová, Agda Bavi Pain (Jozef Gaál), Uršula Kovalyk, Pavol Rankov és mások).

A szerzői életrajzra koncentráló irodalomfelfogások továbbélése felől válaszolható meg az a korábban feltett kérdés, hogy miért jöttek létre olyan általános igénnyel felépítő, de tarthatatlan kisebbségi irodalmi-elméletek, amelyek szerint a szlovákiai magyar irodalom szövegei a magyar-szlovák reáliák felől értelmezhetők. A válasz akként hangzik, hogy azok az irodalomtörténészek, akik a szlovákiai magyar irodalmat a szlovák és a magyar irodalom halmaza közös metszeteként képzelték el, tulajdonképpen pozitivista alapokon állva az ún. pozitív tények, a politikai és társadalmi adatok, illetve a szerzői életrajz felől közeledtek a szépirodalom felé, és innét nézve valóban minden szlovákiai magyar szerző, pontosabban a szlovákiai magyar irodalom egésze multi-

kulturálisnak / interkulturálisnak / transzkulturálisnak tűnik. Arra azonban ez a felfogás nem ad releváns választ, hogy vajon a szöveg szintjén hogyan jelennek meg az említett relációk.

### A szöveg transzkulturális pozíciója

A szöveget középpontba állító, általában nyelvcentrikus irodalomelméleti irányzatok a szerzőt kizárják az értelmezésből, sőt a szerzői pozíció kitörlésében, a „szerző halála”-t bejelentő megoldásokban érdekeltek. A főként a 20. századra jellemző, ide sorolható irányzatok – az orosz formalizmus, a strukturalizmus és a dekonstrukció – általában retorikai műveletek érvényesítéseként fogják fel az irodalomértelmezést. A szöveg transzkulturális jellegzetességei gyakran nem hozhatók maradéktalanul összefüggésbe a szerzői életrajzokkal. A migráns tapasztalat nem szükségképpen jelenik meg a migráns szerző szövegeiben és fordítva: nem migráns szerző is feldolgozhat migráns történetet. Hasonló a helyzet a szlovákiai magyar irodalom esetében is: nem minden szlovákiai magyar szerző szövegeiben jelenik meg a szlovákiai magyar világ tapasztalata, illetve nem szlovákiai magyar szerző is dolgozhat szlovákiai magyar reáliákkal (lásd Bánki Éva már említett regényét).

A transzkulturalitás lehetséges pozíciói a szlovákiai magyar szövegekben a következők:

1. A szöveg reflektál transzkulturális viszonyokra, sőt abból építkezve originális poétikaként használja – de nem a szlovák-magyar vagy a magyarországi – szlovákiai magyar transzkulturális kapcsolatok épülnek be a szövegekbe, hanem a világirodalommal folytatott dialógus. Polgár Anikó *Régésző körömcipőben* (2009) című verseskötetében az ógörög mitológia kopírozódik egy mai szüléstörténet stációira, Csehy Zoltán *Hecatelegium* (2006) című kötete a latinítás poétikai lehetőségeiből építkezik, ahogy Tózsér Árpád több verse is (például az *Euphorbos monológja*) a klasszikus irodalommal épít transzkulturális kapcsolatokat. Az intertextualitás a transzkulturális viszonyok generálója ebben az esetben is.
2. A reflektált transzkulturális viszonyok háttérét a szlovák-magyar együttélés, illetve a szlovákiai magyar tapasztalat és identitás jelentik. Például az átmenetiség és hibriditás poétikája Hunčík Péter *Határeset* (2008) és Norbert György *Klára* (2004) című regényeiben, amelyek túlmutatnak az interkulturalizmus spontán dialógusviszonyain és a multikulturalizmus szegregációs logikáján.



3. A bilingvizmus, illetve a szlovákiai magyar nyelvhasználat poétikaként való működtetése. Ennek egyik lehetősége, hogy a szlovák nyelvű szövegek beépülnek az irodalmi műbe, a másik pedig, hogy a szövegek a szlovákiai magyar nyelvhasználatra jellemző kifejezésekkel dolgoznak. E két jelenség gyakran szétválaszthatatlan, egymásból következő, lásd Norbert György *Klára* című regényét vagy Tózsér Árpád *A kódváltás pragmatikája* című versét.
4. A nyelvek vehiculumának legtágabb transzkulturális lehetőségeit használja poétikaként Juhász Rokko *Cumi-cumi* (2016) című verseskötete, amelybe a címlapon feltüntetett „szerző” tulajdonképpen egyetlen verset sem írt, „csak” szótárat állított össze olyan magyar szavakból, amelyek más nyelveken is értelmesek. Így egyszerre születtek magyar és hibrid nyelvű versek, illetve magyarul nem tudó szerzők is képessé váltak magyar nyelvű vers megírására, miközben a jelentés kisiklott a szerzői kompetenciából.
5. Az idegen nyelvi környezet hatása az alkotói praxisra, szövegre eredményezhet egyrészt elhallgatást, a szöveg teljes hiányát, nullpozícióját. A szülőföldjüket elhagyó szlovákiai magyar szerzők elhallgatása az idegen nyelvi környezetben a nyelvvesztés és az írásvesztés transzkulturális tapasztalata felől is értelmezhető (Czakó József és Mórocz Mária esetében). Ide tartozik a magyar nyelvű írás felfüggesztése és a nyelváltás is. (Jellemző esete Farnbauer Gábor, aki pozsonyi íróként fokozatosan felhagyott a magyar nyelvű írással, áttért a szlovák nyelvre, majd elhallgatott.)
6. Nyelváltás, bilingvizmus, többnyelvűség. A transzkulturalizmus lehetőségei a szöveg szintjén éppoly sokrétűek lehetnek, mint az életrajz szintjén (Ilma Rakusa, Mila Haugová, Macsovszky Péter).
7. Szlovák-magyar relációk, a szlovákiai magyar identitáskérdések szövegszintű megjelenítése a szlovák nyelvű irodalomban (például Ladislav Ballek Ipolyság-Sahy-regényei, Daniela Kapitáňová Samko Tále álnéven írt Komárom-Komárno-regénye, Pavol Rankov Peter Pečonka álnéven írt Somorja-Samorín-regénye, Peter Balko Lošonc-regénye, Peter Macsovszky szlovák nyelvű *Tantalópolisa*, Mila Haugová naplóregényei).

A szöveg szintjén a szlovákiai magyar irodalom egésze nem tekinthető transzkulturálisnak, hiszen jelentős mértékben olyan szövegek alkotják, amelyek a magyar irodalmi hagyományra támaszkodnak, és nem építenek ki kapcsolatokat a más nyelvű irodalmakkal, így a szlovák irodalommal sem. A szlovákiai magyar irodalom egésze nem redukálható a szlovákiai magyar identitás reprezentációjára, nem redukálható egyetlen



tematikára, a szlovák-magyar irodalmi és nyelvi relációk megjelenítésére – és ezeket a hiányokat elfeledve nincs értelme valamiféle homogén specifikumként felfogni. A szlovákiai magyar szerző szövege az irodalmiság legtágabb értelemben vett térén helyez el önmagát, éppúgy, mint bármely más – francia, német, angol, indiai, kínai stb. – szerző szövege, mivel afféle bricoleur nyelvi anyagként szabadon választ és épít hagyományt és poétikát a legkülönbözőbb műfajokból, írásmódokból, stílus-elemekből, originális poétikaként. Ekként valóban transzkulturális, annak globális értelmében, és nem szűkíthető a magyar-szlovák relációk követésére.

### **Az olvasó transzkulturális pozíciója**

Az olvasó központi szerepét előtérbe helyező irodalomelméleti irányzatok felismerése onnét eredeztethető, hogy a szöveg önmagában véve, olvasó nélkül halott, illetve hogy minden szöveg csak olvasatokban létezik, nincs „eredeti” jelentése. A 20. századi hermeneutika és recepcióesztétika e felismerések mentén a szöveg történetiségének vizsgálatát éppúgy elengedhetetlennek tartja, mint a recepció irányvonalainak, változásainak, a kanonizáció és a marginalizáció egyes állomásainak követését. Az olvasói pozíciók fel nem ismeréséből adódnak bizonyos paradoxonok a szlovákiai magyar irodalom szövegeinek olvasásakor is. Így például a szlovákiai magyar irodalmat a szlovák és magyar irodalom metszetében elképzelő irodalomtörténetek azon eljárására lehet utalni, amely a konkrét értelmezés során mégis csak a homogén magyar irodalmi hagyományok felől olvassa a szöveget. A multikulturális / interkulturális / transzkulturális olvasatok érvényesítése csak olyan elméleti bázis felől lehetséges, amellyel a szlovákiai magyar irodalomtudomány nem sok szövege rendelkezik.

A transzkulturalitás lehetséges szintjei a szlovákiai magyar recepcióban a következők:

1. A transzkulturalitás mint vakfolt a transzkulturális-kétnyelvű szerzők recepciójában, amikor is a kritikus értelmező szövege nem tud arról, hogy kétnyelvű szerző művét tárgyalja, hanem automatikusan a homogén nemzeti paradigmán belülre helyezi mind a szerzőt, mind a tárgyalt szöveget.
2. Ezzel éppen ellentétes a transzkulturális olvasatok tudatos érvényesítése. Petres Csizmadia Gabriella Mila Haugováról ír tanulmányt (Petres Csizmadia, 2018a, 165), de a nyugat-szlovákiai magyar dialektust irodalmi nyelvvé avató Száz Pál műveinek példaszerű transzkulturális olvasatát is megmutatja (Petres Csizmadia, 2018b, 85-94). N. Tóth Anikó Kálmán Gábor és Norbert György kötetei kapcsán használja sikeresen a transzkulturalitás lehetőségeit (N. Tóth, 2017, 33-44; N. Tóth, 2018, 73-84). Csehy Zoltán nagyvű tanulmányban a szlovákiai magyar nyelvhasználat irodalmi reprezentációit Hunčík Péter, Bettes

István, Varga Imre, Grendel Lajos és mások szövegei felől olvassa hasonlóképpen (Csehy, 2016, 166-190).

3. Annak a jelenségnek a reflektált vizsgálata, ahogyan a nyelvváltó szerzők eltérő nyelvű szövegei egymást olvassák. Továbbá: ahogyan a bilingvális szerzők magyar szövegei a szlovák irodalom lenyomatát őrzik, illetve ahogy szlovák nyelvű szövegeik a magyar irodalmi hagyományra támaszkodnak.
4. Annak a jelenségnek a vizsgálata és kritikája, amely a szlovákiai magyar irodalom egészébe belelátta a transzkulturális viszonyt, specifikus irodalomként, a szlovák és magyar irodalom közötti hídként homogenizálva a szlovákiai magyar irodalmat, amely eljárás lehetetlenné tette a nyelvi tényeken alapuló olvasatokat.

Mindez nem azt jelenti, hogy a transzkulturalizmust mint elméleti bázist olyan homogén minőségként lehetne kezelni, amely egyszer és mindenkorra megoldja a szlovákiai magyar irodalom elméleti kérdéseit. Sokkal inkább azt kell tudatosítani, hogy a transzkulturalizmus elméleti bázisán belül is sok, egymással ellentétes vélemény jelenik meg, másrészt pedig maga a transzkulturalizmus fogalma is történeti, vagyis értelmezési kísérleteink semmiféle objektív, lezárt értelemadással nem kecsegtetnek. Az olvasó pozíciója éppen a temporalitás logikájának tudatosítását vonja maga után, voltaképpen a történeti aspektus reflexióját jelenti, jelesen annak belátását, hogy a szlovákiai magyar irodalom fogalma és jelentése történetileg is változott, egyes történelmi korokban mást és mást jelentett, továbbá hogy a jelenben is egymással vitában álló, egészen ellentétes koncepciókat tett lehetővé. Mindez a kontextus kérdéséhez vezet.

### **A kontextus transzkulturális pozíciója**

A 20. század második felében jelentek meg azok az irodalomelméleti irányzatok, amelyek az irodalmi mű értelmezése során hangsúlyosan fókuszáltak kontextuális jelenségekre. Meggyőzően mutatták ki, hogy a szöveget sosem egy steril szerző és olvasó alkotja meg, hanem a szerzőt és olvasót mindig személyes és történelmi kontextusok hozzák létre, író és olvasó mindig konkrét identitáslehetőségekkel rendelkezik. A mű kontextusát tehát a konkrét kulturális, történelmi és identitáshelyzetekre vonatkozó kérdések adják, s az író és az olvasó mindig jól körülhatárolható érdekek, lehetőségek és kontextusok mentén alkotja meg vagy olvassa a szöveget. Az értelmezés tehát nagy mértékben függ attól, hogy az író vagy az olvasó férfi-e vagy nő, meleg vagy heteroszexuális, középosztálybeli vagy sem, milyen a vallása, milyen a bőrszíne stb. Az eltérő identitáslehetőségek kontextualizálódása hívta elő a posztmodern feminista irodalomtudomány, az ökokritika, az újhistorizmus, az etikai kritika, a posztmo-

dern kulturális antropológia, illetve a transznacionális és transzkulturális irodalomtudomány teljesítményeit.

A transzkulturalizmus lehetséges szintjei a szlovákiai magyar irodalom kontextusában a következők:

1. A szlovákiai magyar irodalom fogalmának történeti kontextusai, kezdve a két világháború közötti szlovenszkói magyar irodalom koncepcióin, folytatva a kommunista diktatúra éveinek hivatalos elvárásaiig, kitérve a szlovák irodalomtudomány szempontjaira, folytatva az 1989 utáni koncepciókkal. A diakrón és szinkrón vizsgálatok fontos részét képezik az egyes koncepciók explicit vagy látens vitái is.
2. A szlovákiai magyar irodalom szövegeinek újraolvasása a transznacionális irodalomtudomány, illetve a transzkulturalizmus fogalomkészlete, szótára és nézőpontrendszeré által.
3. Az ún. egységes magyar irodalom kontextusának vizsgálata a szlovákiai magyar és magyarországi irodalomtörténeti művekben.
4. Az ún. határon túli magyar irodalmak kontextusa, az erdélyi (romániai), vajdasági (jugoszláviai), kárpátaljai, nyugati stb. magyar irodalmi koncepciók komparatív vizsgálata a szlovákiai magyar irodalom felől.
5. A kisebbségi narratívák, a nőiség, a meleg identitás, a másság, az idegenség stb. kérdéseinek vizsgálata a transzkulturalizmus kontextusában.
6. A migráció és a globalizáció folyamataiba helyezett szlovákiai magyar tapasztalat értelmezése (lásd Fábíán Nóra: *A nagyváros meséi*, 2002). A világirodalmi kapcsolatok interpretációs és intertextuális hálózatának aprólékos és tág értelmű vizsgálata.
7. A szlovákiai magyar irodalom belső transzkulturális viszonyainak vizsgálata. Hiszen egészen más mentalitás és nyelvhasználat jellemzi az egyes magyar lakta régiókat Szlovákiában. Egy ilyen típusú értelmezésre kiváló alkalmat nyújthat például az ún. Ipolyság-regények vizsgálata, hiszen ez a határ menti kisváros, Hont vármegye egykori székhelye nem csak szlovák és szlovákiai magyar irodalmi alkotásokban játszik kardinális szerepet. Ladislav Ballek Palánk-trilógiája, illetve bizonyos perspektívából Grendel Lajos New Hont-trilógiája, valamint Hunčík Péter *Határeset* című regénye mellett az ipolysági származású, magyar anyanyelvű, de nyelvváltó Pablo Urbányi *El zoológico de Dios* (2006) cí-

mű, spanyol nyelven írt, 2007-ben *Isten állatkertje – I. (Ipolyság)* címmel magyar fordításban is kiadott regényében szintén fontos viszonyítási pont a város.

A kontextus elvének következetes alkalmazása a szlovákiai magyar irodalom fogalmának jótékony „szétíródását” eredményezi, aminek következtében megsokszorozódnak potenciális jelentéslehetőségei, és olyan, nem várt, új dimenziókat nyerhet maga a fogalom, amelyre eddigi története során nem tett, nem tehetett szert. A legkülönbélebb elméleti bázisok aktiválása, valamint a fogalom egyéni identitástörténetekbe való bevonása magának a transzkulturalizmusnak is egyik fontos stratégiája, hiszen a folyamatos mozgás, a dinamika, a transzgresszió, a határokon való áthatolás lehetőségeiből építkezik.

## Befejezés

Mint látható, a Michal Hvorecký apró megjegyzése mögötti igazságok keresése egy egész ismeretlen világot, annak belső ellentmondásait, labilis, provokatív helyzetét hozta felszínre. E megközelítés által egyúttal egy rendkívül tág világra nyílik rálátás, amely rést üt a homogén irodalomfelfogásokon. A szlovákiai magyar szerzők köré eltérő kontextusok építhetők, a szlovákiai magyar irodalom a legkülönbélebb kontextusokba helyezhető. Így lehet/lehetne része Talamon Alfonz, Polgár Anikó, Grendel Lajos, N. Tóth Anikó, Tózsér Árpád és mások életműve nemcsak szlovákiai magyar és a magyar irodalomnak, de az irodalom szlovákiai kontextusának is (és hasonló módon a magyarországi Závada Pál és Bánki Éva). Ezáltal ezek a szerzők nem veszítenek, hanem nyernek: egy új kontextus új értelmezésajánlatokat és új értelmezéslehetőségeket is jelent, újfajta, más regiszterekhez köthető kanonizációt.

A transzkulturális perspektíva a kisebbségi irodalmat is képes kimozdítani rögzült és rögzített helyzetéből, hiszen eltörli azt a dogmát, hogy az irodalomtörténetbe való besorolás egyetlen kritériuma a nyelv. „Az anyanyelv nem egyértelmű kritérium” (Hites, 2007, 702), írta a nyugati magyar irodalom kapcsán Hites Sándor, s ehhez Dionýz Ďurišin véleményét felülírva azt is hozzátehetjük, hogy az országhatár sem egyértelmű kritérium. A transzkulturalizmus tapasztalata nyomán a nyelv, az ország, a kultúra és az identitás bonyolult összjátékára szükséges figyelni, a lehetőségek hálózatszerű kapcsolódására. Így tehát a transzkulturalizmus lehetőségeit hasznosító szlovákiai magyar irodalomtörténeteknek szükségszerűen része Sztratón, Catullus, Martialis, Ovidius, Pasolini és a kortárs amerikai gay költészet, hiszen a szlovákiai magyar Csehy Zoltán kötetnyi verset fordított tőlük, a szlovákiai magyar Polgár Anikó pedig monográfiát írt Catullus és Ovidius magyar fordításairól. Része a szlovákiai magyar irodalomnak továbbá a németül író Irena Brežná és a szlovákul író Veronika Šikulová, Svetlana Žuchová, Pavol Rankov, Pavel Vilikovský, Uršula Kovalyk stb., hiszen műveiket a szlovákiai magyar Vályi Horváth Erika, Mészáros

Tünde, Péntes Tímea, Hizsnyai Tóth Ildikó fordították magyarra, része Agatha Christie, akinek regényeit a szlovákiai magyar Benyovszky Krisztián értelmezte, részei azok az indonéz költők, akikkel indonéz szavak segítségével íratott verseket Juhász Rokko és így tovább. Egy transzkulturális szlovákiai magyar irodalomtörténet nem záródhat be az ország és a nyelv által redukált kontextusba, hanem folyamatosan új kontextusokat állít elő és helyeződik el azokban, folyamatosan lokális és globális hálózatokat épít.



## V.

### Transzkulturalizmus és irodalomtörténet-írás

#### Bevezetés

A transzkulturalizmus mint elméleti tér annyira jól illeszkedik bizonyos kérdésfelvetésekhez, amelyek kulturális és nyelvi kisebbségi környezetben szükségszerűen vetődnek föl, hogy gyakran automatikusan és reflektálatlanul alkalmasnak találja a kutató arra, hogy választ adjon a saját kutatási területéhez kapcsolódó megközelítésmódokra, értelmezési problémákra. De vajon tényleg alkalmas a transzkulturalizmus a közép-európai és a kisebbségi irodalomban felmerülő nyelvi és kulturális identitáskérdések tárgyalására?

Maga a kérdésfelvetés további kérdéseket implicál. Vajon mi a helyzet a történetiséggel? Hogyan fogjuk fel a transzkulturalizmust? Csak mint az utóbbi évtizedek tapasztalatát és diskurzusát, amely a globális világ kialakulása következtében jött létre, vagy alkalmazható és kiterjeszthető történeti képződményekre is? Van a transzkulturalizmusnak történetisége, történeti perspektívája? Kapcsolatba hozható olyan formációkkal (Római Birodalom, középkor, reneszánsz, Monarchia-diskurzusok), amelyek kialakításában a többnyelvűség, a nyelvváltás, a többes identitás alapvetőnek számítanak – vagy épp ellenkezőleg, határozottan csak napjaink elméleti bázisaként hasznosítható?

Amikor a kifejezéssel először találkoztam, és belevetettem magam a transzkulturalizmus szakirodalmának áttanulmányozásába, abban szerettem volna hinni, hogy annak egy tágabb, korokon átívelő, többféle helyzetre applikálható elméleti diskurzusával számolhatok – a kínzó kétely viszont végig megmaradt. Hiszen a transzkulturalizmus alapművei, hogy csak Wolfgang Iser sokat idézett, alapműként funkcionáló tanulmányára utaljak, általában nem térnek ki a történetiség kérdéskörére (Iser, 1999). Éppen ezért vált különösen érdekessé a 2019-ben Ladislav Fundera, Václav Petrboš, Václav Smyčka és Matouš Turek szerkesztésében megjelent *Jak psát transzkulturní literární dějiny? – Hogyan írjunk transzkulturális irodalomtörténetet?* című monográfia, amely a Cseh Tudományos Akadémia „germanobohemista” kutatócsoportja 2018. november 15-16-i konferenciája anyagának szerkesztett változatát tartalmazza.

#### Transzkulturalizmus és irodalomtörténet-írás

A Václav Smyčka és Václav Petrboš szerzőpáros által írt előszó (Smyčka – Petrboš, 2019, 7-17) rögtön az első mondatban szabadkozik a címadás miatt, mondván: az

olvasó ennek nyomán joggal várja el, hogy majd egyértelmű választ kap a címben feltett kérdésre, valamiféle konyhai receptet, ilyenekkel azonban, definitív modellel természetesen nem tudnak szolgálni. Mégsem állítják, hogy a könyv elolvasása teljes idővesztés lenne, hiszen olyan kérdéseket vetettek fel és tárgyaltak meg, amelyeket egy későbbi szintézishez elengedhetetlennek gondolnak – és amelyek felvetése és megtárgyalása nem pusztán információk összegzése, hanem irodalomelméleti értelemekben is az irodalomtörténeti paradigma megújításával kecsegtet. A kötet tanulmányait egyébként két nagy csoportra osztják: egy részük a hagyományos bohemisztika és germanisztika megközelítésmódjait bírálja, a homogén nemzettudat irodalomtörténeti leképezéseit, a transzkulturalizmus hiányát ott, ahol az lehetséges lenne; más tanulmányok pedig a transzkulturalizmusnak a történetiségben már létező megközelítésmódjait vették kritika alá, mint amelyek továbbgörgették a populáris dichotomikus modelleket (pl. a híd gyakori metaforáját), vagy éppen új transzkulturális topológiára tesznek javaslatot, ahogy például Dieter Heimböckel és Manfred Weinberg, akik a csodálkozás jelenségét mint az interkulturalitás feltételét tárgyalják, a jelentéseltolódások koncepciójának részeként.

Éppen az előbb említett szerzőpáros, tehát Dieter Heimböckel és Manfred Weinberg vetette fel a legtöbb általános kérdést (Heimböckel – Weinberg, 2019, 81-103). Tanulmányuk elején Milan Kunderát idézik, aki 1991-ben egyik írásában megjegyezte: „A világ egyetemi felosztása germanisztikára és szlavisztikára (ez az egyetemek Jaltája) mély árokkal választotta szét Kafkát és Hašeket, illetve a német és cseh Prágát.” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 82), majd hozzátették: „az interkulturalis történelemnek éppen ezt az árkot kell újra betemetnie” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 82). Ehhez azonban az is szükségeltetik, hogy a történelmet nem csak egy régió lakossága egy bizonyos csoportjának perspektívájából szükséges nézni, hanem a régió egyfajta metaperspektívájából. Vagyis egyrészt az így felfogott történelemnek hangsúlyozottan a régió egészéhez kell kapcsolódnia, másrészt ezt a területet hangsúlyosan nyitottként kell felfogni, harmadrészt pedig azzal szükséges részletesen foglalkozni, milyen kulturális artefaktumok konstruálták meg ezt a régiót, különös tekintettel arra, hogy miben tér el ez az eddigi irodalomtörténetekben középpontba állított képtől. Például – állítják a szerzők – el kell szakadni a bohemisták által hagyományosan képviselt cseh – német ellentétől, vagyis a transzkulturális perspektívát létre kell hozni, hiszen nincsenek vagy nagyon kevéssé vannak előzményei (Heimböckel – Weinberg, 2019, 83).

A szerzőpáros részletesen foglalkozik az irodalomtörténet-írás válságával és lehetetlenségével is, amelyet ebben az írásban nem részleteznék, viszont azt is megjegyzi – Jochen Vogtra utalva (Heimböckel – Weinberg, 2019, 84) –, hogy bár irodalomtörténetet írni lehetetlen, mégis szükséges. Majd pedig Danilo Kišre hivatkoznak, aki szerint „ha ma ebben a széles és heterogén kulturális közegben, ennyi nemzeti kultúra és nyelv között valamilyen egységet látunk, akkor az nagyrészt valamilyen



egyszerűsítés következménye; a különbségek figyelmen kívül hagyásának és a hasonlóságok hangsúlyozásának. Ez pontosan az ellentéte annak, ami a nacionalisták stratégiája: a hasonlóságok figyelmen kívül hagyása, és a különbségek hangsúlyozása” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 87). Dieter Heimböckel és Manfred Weinberg szerint azért kell megalkotnunk a saját irodalomtörténeteinket, hogy ne engedjük át a terepet, mert biztosak lehetünk benne, hogy mások másfajta, még problematikusabb irodalomtörténeti konstrukciókkal fognak előállni.

Ennek kapcsán az identitás kérdése vetődik fel egyik központi fogalomként, amelyre azt a meghatározást tartják érvényesnek, amely szerint az identitásra „nem lehet a szociális aktorok tudatának kvázi-természetes folyamatos állapotaként tekinteni”, hanem a „differenciák, a különbségek dramatizálásának effektusaként” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 87). Az identitáskérdések a kritikus, átmeneti időszakokban vetődnek fel, a nyugodtabb korokban rejtettek maradnak. Ezzel az identitás szituációfüggő kategóriává válik (Heimböckel – Weinberg, 2019, 87). Vagyis az interkulturalitást az interkulturális irodalomtörténetekben sem szabad statikus sémaként felfogni, hanem csak időben differenciálva. A konfliktusos időszakok után a kultúrák összeolvadásának időszaka következik – ami jól megfigyelhető cseh-német relációkban is (Heimböckel – Weinberg, 2019, 88).

Mire kell tehát figyelni egy konkrét transzkulturális irodalomtörténetben? Egyrészt az időfaktor még mélyebb felfogására, a kultúrák statikus együttélésének leegyszerűsítő felfogására, a „Denken-wie-üblich”, „myšlení-jako-obvykle”, „gondolkodni-mint-szokás”, a „megszokott módon gondolkodás” (Alfred Schütz) kikerülésére (Heimböckel – Weinberg, 2019, 88) kell törekedni. Az interkulturalitás nem vonja kétségbe a saját és az idegen reprezentációját, viszont feltételezi a dekonstrukciójukat, vagyis kétségbe vonja azt, mi a saját és mi az idegen. Az interkulturalitás fordítás egy ismeretlen nyelvhasználatba – egy olyan nyelvhasználatba, amely feladja a mindig tudás szükségességét. Ezen az „öntudatlan beszéd”-en, öntudatlan nyelvhasználaton kell megfogalmazni a gondolatainkat az érthetőség határain belül. Amit felszabadít bennünk az öntudatlan beszéd és a megszokott gondolkodástól való elrugaszkodás – az a csodálkozás képessége, amely nem más, mint „a tudatlanság tudatosítása” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 89), a csodálkozásé, amely meglepetést okoz az elsajátítotthoz, megtanulthoz viszonyítva.

A szerzőpáros ezen a ponton vezeti be a recepcióesztétikából jól ismert horizont fogalmát, de annak egy sajátos interkulturális értelmezését-kontextusát adva. Eszerint az interkulturális konstellációk leírását nem az érintett kultúrák határaival kell kezdeni, hanem közös horizontjukkal. A horizonton belül sem egyesül, keveredik, hibridizálódik minden, éppen ezért bizonyos jelenségek leírásához szükségszerűen a határok felrajzolásán keresztül vezet út – viszont a horizont modelljének a segítségével arra kell törekednünk, hogy rámutassunk, az ezeket alkotó elemek nem stabilak, határaik csak időlegesek; foglalkozzunk a stabilnak tűnő elemek kialakulásának

feltételeivel; és ezeket a stabilnak tűnő elemeket, a „nemzeti kulturális egyértelműségek szigeteit” helyezzük a keveredés és az elmozdulás jelenségeibe – írja Dieter Heimböckel és Manfred Weinberg, egy régebbi tanulmányukat idézve (Heimböckel – Weinberg, 2014, 138).

Norbert Mecklenburgra hivatkozva hívják fel a figyelmet arra, hogy a társadalom olyan részcsoportjai, mint az etnikai, nyelvi és/vagy szubkulturális kisebbségek nem automatikusan interkulturálisak – leegyszerűsítő általánosítás lenne például a nemzeti kisebbségek irodalmát automatikusan interkulturálisnak felfogni – ugyanabba a hibába, a homogenizáció hibájába esnénk általa, mint a megelőző irodalomtörténetek. Azt a kérdést érdemes inkább feltenni, hogy egy-egy szerzői életműben vagy konkrét szövegben hogyan jelenik meg az „interkulturalitás potenciálja” (Heimböckel – Weinberg, 2019, 96).

Erre a vizsgálatra több szerző esetében Kafka az egyik legmegfelelőbb példa. A Heimböckel – Weinberg szerzőpáron kívül többen foglalkoznak a Kafka-jelenséggel, pl. Marek Nekula, aki a bevezetőnkben feltett kérdést, amely a Welsch-féle transzkulturalitás-koncepció időbeli érvényességére vonatkozott, úgy válaszolja meg, hogy Közép-Európára biztosan nem érvényes az a feltételezés, miszerint homogén nemzeti kultúrák alkották volna a globális hibridizáció és heterogenitás előtt (Nekula, 2019, 55).

Ladislav Futtera szintén több javaslatot fogalmaz meg egy lehetséges transzkulturális irodalomtörténetről. Szerinte egyrészt kritikának kell alávetni az eddigi irodalomtörténeti modelleket, főként amelyek a nyelvek és kultúrák kapcsolatát csak konfliktusforrásként kezelték, másrészt rákérdez az irodalomtörténeti stratégiákra is. Eszerint három ilyen stratégia figyelhető meg: az egyik szeleteket vesz az irodalom folyamatából, amely szeletek az irodalmi mező rekonstruálását végzik el; a másik periodizációban gondolkodik, tkp. megszervezi, lineárisá és teleologikussá teszi a történelmet és az irodalom történetét; a harmadik pedig kapcsolatokban, linkekben, hatásfolyamatokban gondolkodik, ezért nem lineáris, nem esszenciális és nem hierarchikus, továbbá lehetőséget nyújt arra, hogy az irodalmi folyamatokat ne felülről, hanem alulról szemléljük. Futtera mindhárom példa kapcsán megemlíti a transzkulturális irodalomtörténet-írás esélyeit: első esetben transzkulturális csomópontokra, változásokfolyamatokra koncentrálva; második esetben politikai és szociális kontextusokban elgondolva az irodalmat és a nyelvi folyamatokat, a vernakularizációt, a patriotizmust és a nacionalizmust; a harmadik esetben pedig a transzkulturális kapcsolatokra koncentrálva (Futtera, 2019, 137-164).

A kötet nagy nagy tematikus blokkba helyezi el a transzkulturális irodalomtörténet lehetőségeiről szóló tanulmányokat. Az első blokk a transzkulturalizmusnak az irodalomtörténet-írás területén betöltött szerepével foglalkozik, a második a transzkulturalizmus modelljeivel és metaforáival, a harmadik a transzkulturalizmus és a történelmi tapasztalat kérdésével, a negyedik pedig a transzkulturalitás, az inter-

textualitás és a fordíthatóság kérdéskörével. Ezt a negyedik blokkot Jan V. Hon tanulmánya vezeti be, amely három paradoxonnal indít:

1. Aki azt kérdezi, hogy *hogyan* írjunk transzkulturális irodalomtörténetet, az egyúttal már válaszolt is arra a kérdésre, hogy vajon lehet-e még egyáltalán irodalomtörténetet írni.
2. Aki transzkulturális irodalomtörténetet akar írni, feltételezi, hogy az irodalomtörténet koncepcióját emancipálni lehet, el lehet szakítani azoktól a nacionális, nemzeti kiindulópontoktól, amelyek a 19. századtól kezdődően formáltak.
3. A transzkulturális irodalomtörténet továbbra is feltételezi de facto a kultúra nemzeti felfogását, amely éppen ezzel az elhatárolódással képes párbeszédbe lépni más „nemzeti” kultúrákkal (Hon, 2019, 189).

A továbbiakban a szerző a „többnyelvű irodalmi tér transzkulturális kapcsolatainak egyetlen elemére” (Hon, 2019, 190), az irodalmi fordításra, tehát a műfordításra koncentrálna figyelmét, és filológiai aprólékossággal mutatja ki azt, hogy a 15. századi francia Coudrette verses epikáját hogyan adaptálta németre és prózára a svájci német Ringoltingeni Thüiring, majd pedig ebből hogyan készített fordítást cseh nyelvre egy ismeretlen szerző – majdnem kétszáz év keretezésében. Az átvételnek, átalakításnak, fordítási stratégiáknak a retorikai eljárásaiból az irodalom transzkulturális működésének, kapcsolatrendszerének filológiai pontosságú hálózatára láthatunk rá, átvételek, hatáseffektusok, korjellemző stratégiák rajzolódnak ki – és egyúttal a német-cseh irodalmi hatásviszony transzkulturális aspektusai is. Hon konklúziója ennek nyomán úgy hangzik, hogy a cseh országrészek transzkulturális irodalomtörténetének megírásában alapvető jelentőségű, hogy a műfordítást ne pusztán leíró matricaként fogjuk fel, hanem mint diakronikus heurisztikus sorvezetőt, amelynek csak pontos használata után leszünk képesek rekonstruálni az adott multikulturális környezet összefüggéseit annak dinamikus komplexitásában (Hon, 2019, 214).

Václav Smyčka tanulmánya *A cseh és a csehországi német irodalom intertextusa* címet viseli, alcíme pedig: *Rezonanciák, palimpszesztusok és potyautasok*. Az írás abból indul ki, hogy az irodalomtörténet a 19. században olyan tudományként alapozódott meg, amely a gyökereket kereste, és fejlődési fákat, ágakat konstruált. A tényt, hogy az egyes irodalmak olyan típusú rizómákat hoznak létre, mint amelyekről Deleuze és Guattari írt, sokáig nem vizsgálta az irodalomtörténet-írás. Bár több monográfia utalt rá, mennyire összekapcsolódva, egymásra hatva jöttek létre az egyes nyelvek irodalmi, a nemzeti irodalom paradigmájában a mai napig ezeket marginalizált, egyedi eseteknek tartják, kivételeknek. Smyčka Turečekre hivatkozik, amikor azt állítja, annak a „reális többnyelvűségnek, multikulturalitásnak” a reprezentációja, „amely egy adott kor természetes részeként” (Tureček, 2018, 41) jelent meg, még napjainkban is nehéz. Smyčka három konkrét modellt mutat be az irodalmak összefonódására, amelyeket a rezonancia, a palimpszesztus és a potyautas kognitív metaforáival jelöl – mindet az intertextualitás specifikus típusaiként.

A cseh irodalomtudós tanulmánya elején leszámol a hagyományos „hatás”-elmélettel, mondván, az valami egyoldalú, jól körülhatárolható, szinte mechanikus létmódot implikál, gyakran életrajzi jellegű, pozitívista perszonalizációként jelenik meg. Ebből az olyan strukturalisták tudtak csak kitörni, mint Vodička és Mukařovský, akik szövegimmanens módon az irodalmi struktúra dinamikus mozgásait vizsgálták (Smyčka, 2019, 223-224). Azonban ők sem vetettek számot azzal, hogy az irodalmi folyamatokat nem paralelizmusokként, hanem mint heterogén kontinuumokat szükséges vizsgálni. Hasonló kritikában részesül a komparatista vizsgálat is a szerző részéről, mely különálló egységekként képzei el nemzeti kánonokat, csak multiplikálja azokat, nem tud számot vetni a kapcsolatok és átmenetek finom, kapilláris kapcsolataival, kontinuitásával. Ezt a már említett három intertextualitástípussal gondolja sikeresen végrehajthatónak, miközben e három típust a bele-írás (do-pisování), az átírás (pře-pisování) és az ellen-írás (proti-psaní) fogalmaival véli leírhatónak (Smyčka, 2019, 243):

1. rezonancia – az egymásra ható, sosem teljesen ekvivalens kódok kontinuitása, amely nem egyirányú,
2. palimpszesztus – átirat, beleírás a már létező szövegbe, amikor is egy létező szöveg egy részét egy másikkal, újabbal helyettesítünk. Különösen a 18-19. századi német-cseh transzkulturális intertextuális viszonyokra használható,
3. potyautas – radikálisabb az előzőeknél, a plágiummal határos – a fordítás saját szövegként való prezentálása, amelyben elveszik az eredeti.

Václav PetrboK Karel Hynek Mácha, a nagy cseh romantikus költő németül írt verseivel, azok kontextusával és a cseh irodalomban való elhelyezhetőségének kérdéseivel foglalkozik tanulmányában. A 19. századi cseh romantikus történetírás a költő német nyelvről cseh nyelvre történő váltását, fordulatát a nemzeti öntudatra ébredő hazafias költő toposzával írta le, de feltehető a provokatív kérdés, hogy vajon Mácha folytatta-e a németül írást cseh verseivel párhuzamosan is? Másrészt: Mácha német és cseh versei egymás fordításai, adaptációi-e? (Tehát szerzői fordítások, önfordítások?) PetrboK Georg Kremnitzre hivatkozik (PetrboK, 2019, 254), aki a szerzők által választott nyelv kérdésével foglalkozik írásaiban, azzal, vajon milyen hatások játszanak szerepet abban, hogy egy szerző nem az első nyelvén írja műveit, tehát mi vezet a nyelvváltáshoz.

PetrboK szerint „a szerzői alkotói individualitás a felhasznált nyelvi kódtól függetlenül oszthatatlan, éppen ezért komplex megítélés alá kell helyezni” (PetrboK, 2019, 256), nem szabad elhallgatni és kizárni a más nyelven írt műveket. Lampingra hivatkozva jelenti ki, hogy az önfordítás alapvetően két típusra osztható attól függően, hogy az első nyelvről vagy az első nyelvére fordít-e a szerző, a fordítási kérdéseket pedig az adott kor kontextusába helyezve kell megítélni (PetrboK, 2019, 259-260).

## Konklúzió

Mint látható, fölöttébb tanulságosnak látszik a magyar irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás számára, hogy a cseh és német transzkulturális irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás hogyan viszonyul transzkulturalitás és irodalomtörténet-írás kapcsolatához, kapcsolatának kérdéseihez. Mivel a fent ismertetett kötetből a magyar irodalomtörténet-írás is inspirálódhat, az alábbiakban megpróbálom röviden felvázolni a cseh és magyar kontextus közti különbségeket és paralelizmusokat:

1. A tanulmánykötet meglehetősen sportosan kezeli a multikulturalizmus, interkulturalizmus és transzkulturalizmus fogalmát – de nem reflektálatlanul, erre a kötet előszava is utal. Mivel – ellentétben Welschsel – nem látnak túl nagy különbséget a három fogalom használatában, nem egységesítik a monográfia nyelvhasználatát, hanem az egyes szerzőkre bízzák a terminológiai kérdéseket. Német közegben mindenképpen, de magyar közegben is sokkal inkább látható törekvés a három kifejezés eltérő használatára.
2. Míg a cseh közeg alapvetően a cseh – német viszonyra építi a transzkulturális viszonyokat, amelyet a zsidó kultúra és irodalom kapcsolatrendszere színez, addig a történelmi Magyarország soknemzetiségű államként sokkal gazdagabb transzkulturális viszonyokra ad lehetőséget – az irodalom területén is, a kezdetektől egészen a 20. századig.
3. Ebből következően: a transzkulturális viszonyok vizsgálata a szerzői életművekben és szövegekben, az egyes irodalmak közötti hatásviszonyok rendkívül bonyolult kapcsolódási pontokat építenek a magyar irodalom egyes korszakaiban. A csehhez viszonyítva állítható: biztosan nincs olyan magyar irodalomtörténész, aki egyszerre beszélne magyarul, szlovákul, ruszinul, románul, szerbül, horvátul, németül..., ráadásul otthonos lenne a felsorolt nyelvek irodalmában és kapcsolatrendszerében – tehát csak kollektív projektként képzelhető el egy „transzkulturális magyar” (az idézőjel a fogalom paradoxonára utal) irodalomtörténet megírása.
4. A határon túli magyar kisebbség irodalma és irodalmának bonyolult kapcsolatrendszere szintén olyan jelenség, amelynek a cseh közegben kevésbé van párhuzama. Fontos felismerés, hogy az ún. határon túli magyar irodalmak sem automatikusan transzkulturálisak, egyúttal a cseh kötet jellemző módon nem foglalkozik a Csehország határain kívül létrejövő cseh irodalommal – ilyen hiány a magyar irodalom többközpontúságának kontextusában elképzel-

hetetlen lenne. Egyrészt természetesen azért van ez így, mivel nincsenek olyan nagy létszámú cseh, határon túli irodalmi közösségek, mint a magyarban – másrészt a szlovákiai cseh irodalom sem kerül szóba, továbbá – bár idézik Kunderát – az emigráns, esetleg nyelvváltó cseh írókra sem esik figyelem.

5. A kötet több tanulmánya komoly filológiai munkával közelíti meg a többnyelvűség nyomán megjelenő transzkulturális viszonyokat, amelyeket a más nyelvű antik, középkori, reneszánsz stb. irodalommal alakított ki összetett kapcsolatrendszer által a cseh irodalom – általában egy-egy írói életműre vagy szövegre koncentrálva. Ez a filológiai stratégia a magyar irodalom közegében is jól hasznosítható.

## VI.

### Az expat, a migráns és a disszidens

A kortárs szlovák irodalom irodalomtörténeti szintézisében, amely Radoslav Passia és Ivana Taranenková szerkesztésében jelent meg, s a *Hľadanie súčasnosti*, vagyis *A jelen keresése* címet viseli, külön fejezetet kap az ún. expatovská próza, vagyis az expat próza fogalmával körülírható jelenség (Passia – Taranenková, 2014, 59-68). Az ide sorolható alkotások az 1989 utáni negatív jelenségekre adott irodalmi válaszként is értelmezhetőek: a munkanélküliség, a növekvő szegénység, az etnikumok közötti feszültségek (főként a magyar és roma kisebbség viszonylatában), a gazdasági okokból kikényszerített emigráció, illetve ennek okán a családok szétesése jelenik meg témaként. Az otthon, a külföldi élet, a „globtrotter” vagy „expat” lét az identitás, az önértelmezés kérdéseit vetik fel, leggyakrabban az 1970-es, 80-as években született nemzedékek, az ún. Husák gyermekei generációjának műveiben. Ezt a jelenséget a szerzők egy specifikus kelet-közép-európai nosztalgiaként azonosítják, amelyet azonban Monika Rydiger, Svetlana Boym és Linda Hutcheon nyomán a jelenre mint hiányra adott válaszként értelmezik, tehát nem valamiféle romantikus-idealizált múlt terébe helyezik. A nosztalgia (nostos – honvágy, algos – fájdalom) etimológiájába és elméleti terébe innét íródik bele a sajátos kelet-német „ostalgie” jelentése (der Ost – kelet, Ossi – keletnémet), vagyis az NDK iránti nosztalgia is (Passia – Taranenková, 2014, 59-60).

*Az expat próza* című fejezetbe összesen öt szerzőt sorolnak be az irodalomtörténet írói: Svetlana Žuchová, Ivana Dobrákovová, Zuska Kepplová, Michaela Rosová és Mária Modrovich műveit tárgyalva. Mintegy appendixként, némiképp szervesen kapcsolódik a már említett szerzőkhöz Pavel Vilikovský, akinek *Posledný kôň Pompeji – Az utolsó pompeji ló* (magyar fordítása: 2002) című regényét és *Pes na ceste – Kutya az úton* (magyar fordítása: 2013) című elbeszéléseit hozzák rokonságba az említett szerzők műveivel, mint amelyek kritikus „ön-kolonizációs” gesztust gyakorolnak a szlovák társadalom xenofób és heterofób jellegzetességeivel szemben. Megjegyezve azt is, hogy a fiatal generáció műveiben az önkritikus szemlélet kevésbé erőteljes, megjelenik viszont a nyugati társadalmakhoz fűződő ellentmondásos, sokszor kritikus viszony egy olyan exterritorializált főhős, narrátor nézőpontjából, aki számára a külföld idegensége az érzelmi önazonosság, identifikáció részeként funkcionál (Passia – Taranenková, 2014, 67-68).

A határ, az idegenség és az otthon jelentései felől értelmezve viszont az említett öt szerző műveinek világához talán még közelebb állnak azok a prózaírók, akik az *Autobiografíai írásmód (Autobiografické písanie)* fejezetben szerepelnek (Passia – Taranenková, 2014, 39-53). Az ide sorolt szerzők jelentős része ugyanis vagy



emigrációban írta meg művét, vagy műveikben maga a migráns, illetve külföldi lét a téma, vagy pedig mindkét lehetőség fennáll (Ján Rozner, Irena Brežná, Jaroslava Blažková vagy Stanislava Chrobáková Repar nevét emelhetjük ki). Ha pedig a különböző kultúrák dialogikus, sok esetben sztereotípiákkal terhelt viszonyának problematikája felől értelmezzük a fenti műveket, akkor az irodalomtörténetben nem említett Daniela Kapitáňová Samko Tále álneven írt *Kniba o cintoríne* (2000) – *Könyv a temetőről* (magyar fordítása: 2016) című regénye lehet jó példa. Hogy mennyire jelen van és fontos szerepet játszik az ilyen típusú irodalom a kortárs szlovák prózában, arra jó példa Peter Macsovszky 2015-ös *Tantalópolis* című kötete, amely az Anasoft litera díjat, az egyik legjelentősebb szlovák irodalmi elismerést nyerte el, miközben a már említett Irena Brežná *Die undankbare Fremde* (2012) – *Nevďačná cudzinka* (szlovák fordítása: 2014) – *A hálátlan idegen* (magyar fordítása: 2018) című műve is ott volt a végső sikerre esélyes négy kötet között (Opoldusová, 2016). Mindkét szöveg külföldön íródott, a kulturális idegenség témájára, ráadásul Irena Brežná regénye németül.

A migráns irodalom és a kulturális dialógus előbb említett nagy területei éppen a transzkulturalizmus fogalmában érnek össze, kopírozódnak egymásra. Olyan jelenségről van szó – ahogy arról már szó esett –, amely főként az utóbbi évtizedek globalizált világában vált általános tapasztalattá. Mint Arianna Dagnino írja, a jelen társadalmainak és identitásainak fluiditása a kozmopolita diszpozíció és a pluralista érzékenység nyomán egyre nagyobb érvényességgel rendelkezik, köszönhetően a migráns, transznacionális vagy neonomád tapasztalatoknak és életformáknak – a mobilis írók új generációja átlép a nemzeti és kulturális határokon, és kreatív módon használja fel a transzkulturális szenzibilitás tapasztalatát, akár saját kulturális beidegződéseinek kritikája céljából is (Dagnino, 2012, 2). Wolfgang Welsch a herderi kultúrafelfogás három aspektusa, a szociális homogenizáció, az etnikai konszolidáció (megszilárdulás), valamint az interkulturális delimitáció (elhatárolás) ideájával szemben vezette be a transzkulturalizmus fogalmát (Welsch, 1999). Eszerint napjaink kultúrái egymástól kevésbé elhatárolhatóak, nem monolitikusak, hanem komplexek, belsőleg differenciáltak, és egymással ezer szállal, hálózatszerűen összekötöttek. A nemzeti kultúrák éles elhatárolása többé már nem lehetséges, köszönhetően az immateriális kommunikációs rendszereknek, a gazdasági kapcsolatoknak, migrációs folyamatoknak. Ennek következtében a mai kultúrák, pontosabban minden kultúra általános jellegzetessége a hibridizáció: Welsch Nietzsche-t idézi, aki szerint a jövő kultúrája mixelt lesz, a jövő embere pedig polikulturális nomád – s aki éppen e kijelentései miatt tartható a modern transzkulturalizmus egyik teoretikus előfutárának (Welsch, 1999).

A transzkulturalizmus – mint látható – olyan elméleti terekkel áll kapcsolatban, amelyek központi fogalmai a kultúrák határainak fellazulása, egymásba mosódása, a hazavesztés, a nyelvcseré, a kisebbségi lét, az idegenség, a migráció, a nomadizmus, a globalizáció, a bilingvizmus, az új média, az utazás, a fordítás, a diaszpóra, a hálózati



tosság stb. jelensége. Ezek az elméleti terek többek között a posztkoloniális és transznacionális irodalomtudománnyal, a komparatív vizsgálatokkal, a kulturális antropológiával, továbbá az új világirodalom koncepciójával hozhatók összefüggésbe.

Nemcsak az a tény izgalmas, hogy az utóbbi években, évtizedben a szlovák irodalomban megnövekedett azoknak a szerzőknek és szövegeknek a száma, amelyek az előbb vázolt kontextusokba helyezhetők el, hanem az is, hogy ezek jelentős része az elmúlt években magyarul is megjelent. A teljesség igénye nélkül említhetjük a következőket:

1. Jaroslava Blažková *Hepiend* című kötetét Vályi Horváth Erika fordításában a szlovákiai magyar AB-ART kiadó 2014-ben jelentette meg.
2. Ivana Dobrakovová: *Halál a családban* című elbeszéléskötete szintén Vályi Horváth Erika fordításában jelent meg az AB-ART-nál 2014-ben. Ivana Dobrakovová másik, magyar nyelven is megjelent könyve, a *TOXO* a Noran Libro gondozásában Budapesten jelent meg 2017-ben, György Norbert fordította.
3. Svetlana Žuchová: *Jelenetek M. életéből* című könyve szintén a Noran Libro kiadásában jelent meg 2017-ben Péntes Tímea fordításában.
4. Zuska Kepplovának 2016-ban a L'Harmattan Kiadónál látott napvilágot *Hotel Sza\_adság* címmel könyve Dósa Annamária fordításában. A *Hotel Sza\_adság* egyaránt tartalmazza a *Bukta-tetkő*, a *SZA\_ADSÁG* és az *57 kilométerre Taskentől* című szövegeket is, amelyek szlovákul külön kötetben jelentek meg.
5. Mária Modrovich a budapesti Európai Elsőkönyvesek Fesztiváljának szlovák résztvevője volt, és ebből az alkalomból jelent meg *Árvíz után* című elbeszélése Forgács Ildikó fordításában (Modrovich, 2013).
6. Az Irodalmi Szemle 2017. júniusi Transzkulturalizmus-számában jelentek meg részletek Irena Brežná *Hálátlan idegen* című regényéből és Svetlana Žuchová *Yesim* című elbeszéléskötetéből, mindkettő Vályi Horváth Erika fordításában. Azóta a kötetek teljes fordítása is elkészült, és magyar nyelven is olvashatók. A témánk szempontjából releváns tanulmányok pedig a transznyelvűség jelenségét (Roguska, 2017, 7-21), valamint a szlovák-magyar, illetve szlovákiai magyar hibrid tereket és identitásokat (N. Tóth, 2017, 33-44; Petres Csizmadia, 2017, 54-64) értelmezték szépirodalmi alkotásokban.
7. Daniela Kapitáňová: Samko Tále: *Könyv a temetőről* című regénye Mészáros Tünde fordításában 2006-ban jelent meg a Magvető Kiadónál.
8. Maros Krajňák: *Carpathia* című regényét Böszörményi Péter fordította, és a marosvásárhelyi Lector Kiadónál jelent meg 2016-ban.
9. Alexandra Salmela három kötete jelent meg magyar nyelven, mindhárom a Scolar Kiadónál és 2016-ban: a *27 avagy a halál teszi a művészt*, a *Zsiráf mama és más agyament felnőttek*, valamint a *Mimi & Liza*. Az első fordítója Bába Laura, a másodiké Polgár Anikó, a harmadiké, amelyet Alexandra Salmela Katarína Kerkesovával és Katarína Molákovával közösen írt, megint csak Polgár Anikó.

Talán nem véletlen, hogy Deczki Sarolta is ráérezett a transzkulturalizmusra mint összekötő kapcsolatra a könyvfesztiválra megjelent szlovák fordításkötetek kapcsán, hiszen az Élet és Irodalomban megjelent *Ex libris*-ébe négy olyan könyvet válogatott be, amelyek a fenti elméleti kontextusba helyezhetők: Ivana Dobráková: *Taxo*, Svetlana Žuchová: *Jelenetek M. életéből*, Daniela Kapitaňová: *Könyv a temetőről* és Maroš Krajinák: *Carpathia* című elbeszélésköteteiben, regényeiben a kultúraközi viszonyok is értelmeződnek (Deczki, 2017).

Az a tény, hogy ilyen sok fordítás jelent meg transzkulturális szerzőktől, nemcsak azt jelentheti, hogy a szlovák irodalomban jelentős művek sorolhatók ide, hanem azt is, hogy a kortárs magyar irodalom számára fontos kérdések, tapasztalatok jelennek meg ezekben a művekben. És valóban, legalább két nyelvi síkon is értelmezhető ez a kérdés:

1. René Kegelmann hívta fel a figyelmet arra tanulmányában, hogy „Manapság egész sor magyar származású kortárs író(nő) él és ír Magyarország határain kívül. Egy olyan irodalmi jelenségre figyelhetünk fel, amely főleg Németországban, de Ausztriában és Svájcban is nagy irodalmi sikereket hozott magával. A következő nőírókat kell megemlítenünk: Zsuzsa Bánk, Terézia Mora, Zsuzsanna Gahse, Agota Kristof, Christina Viragh. Már bevezetéképpen is kiemelhető az a körülmény, hogy az említett nőírók nagy része az országváltás mellett nyelvet is cserélt, és ma már környezetük új nyelvén ír” (Kegelmann, 2008, 44). Vagyis olyan transzkulturális szerzők jelentkeztek, akik létezésükkel és írásmódjukkal is kétségbe vonják az irodalomnak mint monolitikus, homogén nemzeti és nyelvi képződménynek a felfogását. Műveikben a kulturális és nyelvi határátlépések sorozata valósul meg, szövegeik, életművük a nyelvcseré miatt vagy ellenére több irodalomba is besorolható. Csak néhány további, nem említett, sikeres magyar származású, de nem magyarul író szerző: Melinda Nadj Abonji, Ilma Rakusa, Kati Kovács, Léda Forgó, Aglaja Veteranyi, György Dalos, Viviane Chocas... Ezzel a kérdéssel bővebben Magdalena Roguska és Toldi Éva foglalkozott több tanulmányban (Roguska, 2017b, 69-78; Roguska, 2017c, 69-78; Toldi, 2019, 93-105).
2. A kortárs magyar nyelvű irodalomban is több olyan szerzőt találhatunk, akiknek művei a transzkulturalizmus felől értelmezhetők. A szlovákiai magyar Fábíán Nóra *A nagyváros meséi* (2002) című elbeszéléskötetét nevezhetnénk bébiszitterirodalomnak vagy au-pair irodalomnak is. Fábíán Nóránál már belülről látjuk az angol kispolgárt, a második generációs indiai britet, a polgári otthont és az angol szórakozóhelyek társaságát. És persze a kelet-közép-európai fiatalokat, akik „megpróbálták fenntartani valamiféle otthon képét, makacsul úgy viselkedve, mintha szeretteik, vagy legalábbis azok, akikhez többé-

kevésbé legalább közük volt, nem több ezer kilométerre lennének, hanem csak a szomszédban, és mintha nem eshetne meg, hogy valamelyikük egyszerre csak elmegy nyomtalanul” (Fábián, 2002, 80). A kulturális dialógus vagy épp dialógusképtelenség felől olvastatják magukat Kiss Noémi elbeszélései is a *Tárgyakorlatok* (2003) és a *Trans* (2006) című kötetekben. Az idegenséggel folytatott rendkívül tudatos játék egyrészt a migráció (német-orosz török bevándorlók), másrészt a nomadizmus (kelet-európai utazások) témájára íródik rá. Az otthon, otthontalanság, kitelepülés, migráns-empat lét kérdései Kun Árpád regényeiben, például a 2013-as *Boldog északban* és a 2016-os *Megint hazavárunkban* is alapvetőnek számítanak. De a kultúrák közöttiség, kultúrák közöttiség viszonyainak értelmezése nélkül Závada Pál vagy Tompa Andrea regényeinek, illetve Jászberényi József: *A lélek legszebb éjszakája* (2016) című elbeszéléskötetének is fontos rétege veszne el.

Ez az elméleti keret viszont csak abban az esetben tartható, ha „transzkulturalizmus” alatt olyan képződményt értünk, amely a két, illetve több kultúra és nyelv stb. közti határátlépéseket a legtágabb értelemben fogja fel. Ebben az esetben a fogalom által jelölt képződménynek történetisége van, az ókori irodalmak hatásviszonyaitól kezdődően (például a görög-római kapcsolatok) a középkor latin nyelvűségén át egészen napjainkig. Ha viszont a „transzkulturalizmus” fogalmát szűkebb értelemben használjuk, és az inter-, valamint a multikulturalizmussal szemben a jelen globalizációjából vezetjük le, egy új, a kultúrák sokféleségét pozitívan megélő, átmeneti, hibrid, transzkulturális identitásnak helyet és nyelvet adó irodalomként, akkor már jóval szűkebb korpuszra korlátozódik a kutatás. Talán ez utóbbi elvet követi Wolfgang Welsch, aki az interkulturalizmus és a multikulturalizmus hibáinak, megoldatlan problémáinak ellenében alakította ki saját „transzkulturalitás”-elméletét, illetve Arianna Dagnino is. Ez utóbbi szerző *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility* (2015) című monográfiájában amellett érvel, hogy a transzkulturális szerzők olyan deterritorizált alkotók, akik kulturálisan és fizikailag is folyton átlépik a határokat, és akik ezt a diverzivitást és mobilitást szabadságként és sokrétű lehetőségként élik meg – szemben a hagyományos (e)migráns/exil/diaszpóra lét szindrómáival (Dagnino, 2015, 100). Ez a felfogás a transzkulturalizmus fogalmát csupán az utóbbi néhány évtized jelenségeire tartja alkalmazhatónak. Természetesen felvetődik a kérdés, hogy tehát akkor a transzkulturalizmus ilyen felfogása bizonyos témákat és írásmódokat eleve kizár-e, például a trauma megjelenítését, az alárendeltségi-hatalmi viszonyokat, a kiszolgáltatottságot – ennek tárgyalására majd egy következő fejezetben vállalkozom.

A transzkulturalizmus elméleti párjaként mind a tágabb, mind a szűkebb felfogás felől nézve leginkább a transznacionális irodalomtudomány jelenik meg. Jablonczay Tímea szerint „A »transznacionális« irodalomtudományos megközelítést átfogóan a globalizáció és migráció világméretű jelensége által létrejött új helyzetre adott

válaszként, valamint a posztkoloniális és migráns irodalmak értelmezési eljárásaik által teremtett beszédmód és perspektíva kiterjesztéseként értelmezhetjük” (Jablonczay, 2015, 139). A transzkulturalizmus és a transznacionális irodalomtudomány által vizsgált területek hasonlóak, de felfogásom szerint a transzkulturalizmus jóval tágabb jelentést takar. A transzkulturális művek egyik alapvető kérdése a két kultúra közötti viszony, a határátlépések és fordítási stratégiák, az a mód, hogyan szólítja meg egymást, milyen retorikai eszközöket használ az egymással való találkozáskor az egyik és másik kultúra – s innét nézve újraolvashatók a korábbi évszázadok szövegei is.

A legtöbb mű úgy érzékelteti ezt a kettősséget, hogy magába a szövegbe, a szöveg terébe íródik bele a másik nyelv: a szlovák szövegbe angol, francia, olasz, lengyel, magyar, orosz szavak, félmondatok, mondatok ékelődnek. Irena Brežná traumatikus regénye, a *Hálátlan idegen* már első soraiban a feloldhatatlan idegenséget, a jelentés hiányát, ürességét viszi színre, amikor a 68-as Csehszlovákiából disszidálók, menekülők adatait felveszik:

„A kaszárnnyában egy beszédhibás kapitány hallgatott ki bennünket. Raccsolt, nem tudta kimondani rendesen a ž, ľ, ť, dž, ň és a cirkumflexes ó hangot sem, helytelenül ejtette ki a nevünket, szinte magamra sem ismertem. Nevünket felírta egy formanyomtatványra, és megfosztotta az összes szárnyacsoktól és háztetőtől. – Ilyen címőre itt nem lesz szükség.” (Brežná, 2017, 23)

Az idézetben a szöveg egészen az artikuláció szintjére és le az elemi erejű, szinte zsigeri idegenség megtalálásának érdekében, amely nagyon is nyelvként van jelen. Nemcsak a kapitány parole-ja, egyéni nyelvhasználata idegen, ami miatt képtelen helyesen formálni a szlovák szavakat, hanem maga a német nyelv, annak logikája is alkalmatlan a szlovák nyelv sérülésmentes továbbörökítésére, megőrzésére:

„Áthúzta a kedvenc nőnév-végződésemet is, apám és bátyám vezetéknevével ruházott fel. Mindketten ott ültek némán, és megbocsátották ezt a csonkítást. Mihez kezdjek ezzel a kimért férfi vezetéknevvel? Remegtem az éhségtől.” (Brežná, 2017, 23)

A nyelv lecsupaszításként, testi megfosztásként értelmeződik, amely ráadásul a narrátor nemi identitására is döntő hatással van, hiszen elveszíti – a szlovák nyelvre jellemző – női nevét, s férfinéven kell tovább élnie. De ahogyan a kapitány számára üres jelentéssel bírtak a szlovák szavak, mellékjelek, a szlovák helyesírás alkotóelemei, úgy érzik idegennek a német szavakat a szlovák menekültek is:

„A kapitány elégedetten támaszkodott.  
– Azért szöktek át hozzánk, mert itt szólás- és véleménynyilvánítási szabadság van?  
A hármast szóösszetételt nem ismertük: *Meinungsäußerungsfreiheit*. Most ennek a férfi-

nak el kell mondanunk a véleményünket, hogy ágyat és takarót kapjunk?” (Brežná, 2017, 23)

A nyelvi idegenség, csonkítás, csonkolás minduntalan testi, vegetatív minőségekkel kapcsolódik össze, arra utalva, a nyelvtől való megfosztás korántsem ártatlan, ártalmatlan folyamat, hanem az identitáson keresztül szervi kérdés is.

A posztkolonializmusra jellemző elméleti térrel szembesít bennünket az előző jelenet. Ahogy Homi K. Bhabha fogalmaz, „a posztkoloniális látásmód a Harmadik Világ országainak gyarmati hitvallásából és a kelet – nyugat, észak – dél geopolitikai felosztásán belül a »kisebbségek« diszkurzusaiból formálódik meg”. Majd hozzáteszi: a „posztkoloniális teoretikus a kulturális értéknek [...] a hibrid – transznacionális és translacionális helyzetéből kiindulva kísérli meg történelmi és irodalmi vizsgálódásait és következtetéseit elrendezni” (Bhabha, 1996, 484). Vagyis a transznacionális viszony egyúttal translacionális is: a fordításra, a fordítás lehetőségeire vagy éppen lehetetlenségére kérdez rá, az ezzel összefüggő kérdéseket viszi színre.

Mint ahogy Ivana Dobrakovová *Kígyógombolyag* című novellája is, amely egy franciaországi nemzetközi tábor fiataljainak egymásba keveredő, kavalkádszerű forgatagában mutatja fel az eltérő nyelvi és hatalmi stratégiákat. Már az elbeszélés kezdete is az idegenség és félelem kettősségéből építi fel azt a jelenetet, amikor az idegen, kihalt városban elveszette tétláboló narrátor végre segítségre talál: „Mikor mégis megpillantottál egy bevásárlótáskát cipelő idős nőt a szemközti járdán, azonnal odaszaladtál és már messziről kiabáltál: – Es en sé efi!! OÙ est es en sé efi? a nő ijedé- ben nagyot ugrott, többet nem is nézett arra, inkább gyorsan elsietett” (Dobrakovová, 2014, 38).

Az elbeszélés a kulturális antropológia kulturális fordulatát, ún. hermeneutikai paradigmaváltását úgy jeleníti meg, hogy a táborban részt vevő fiatalok eltérő identitását helyezi egymás mellé, gyakran szembesítve azokat, különösen a vendéglátó francia kultúra viszonylatában. Eszerint be kell látnunk, hogy a kultúrák értelmezése sosem lehet objektív, hanem csupán az adott két kultúra közötti relációk felismerésére lehet képességünk. Más szóval: egy spanyol lány mást fog látni Franciaországból, mint egy japán, megint mást egy orosz, és újra csak mást egy szlovák. Az elbeszélés kontextusában mégis a kelet-nyugat dialógus kap legnagyobb teret, és pedig az orosz Ljudmila, illetve a narrátor viszonya a nyugati társadalomhoz, a nyugati emberekhez. Az elbeszélés azt a vélekedést erősíti, hogy a nyugat-keleti dialógus két pereme a következő:

1. keleti nézőpontból – jól férjhez menni, mint ahogy megtudjuk ezt az orosz Ljudmila testvéréről, „– aki olyan jól ment férjhez, ahogy azt már említettem..., a férje egy multinacionális cégnél dolgozik, ami azt jelenti, hogy a nővéremnek nem kell dolgoznia, semmit az égvilágon! És mindeközben

megvehet mindent, ami csak eszébe jut, az olyan üzletekben, mint a Prada, Louis Vuitton, Hermès, Dolce & Gabbana. Képzeld, múltkor vett nekem egy Hermès-táskát, csak úgy, ukmukfukk. El tudod ezt képzelni? Egy igazi Hermès-t” (Dobrákovová, 2014, 45);

2. nyugati nézőpontból – minél gyorsabban testi kapcsolatra lépni, elcsábítani a lányt: „Cédric minden lánytól megkérdezte, van-e barátja” (Dobrákovová, 2014, 40).

Ljudmila áradozása nővéréről tkp. redukálja az egyéniségét, s a lány fokozatosan egyetlen cél elérésére rendezkedik be, az első francia vidéki fiúval kikezd – éppen a polgármester fiával. Az elbeszélés egyik fontos vonulata viszont éppen az, hogy a narrátor nem teljesíti be egyik – az előzőekben felvázolt – ráosztott szerepet sem. Kibújik a dichotómiák alól, s ironikusan, kritikusan szemléli mind a nyugati, mind a keleti fiatalok stratégiáit. Pozíciója így válik kulturális antropológiai értelemben véve is értelmezői helyé, hogy N. Kovács Tímea szavaival éljünk, az antropológia retorikai fordulatából következő azon kérdésselvetés reprezentálójává, amely így hangzik: „Hogyan olvassák és írják újra az irodalmi szövegek a kultúrát?” (N. Kovács, 1999, 493). Dobrákovová elbeszélője úgy írja újra a kultúrák találkozását, hogy önmaga helyzetére is folyton reflektál, nemcsak leleplez – mind a nyugati, mind a keleti stratégiákat –, hanem egyéni, ironikus pozíciókat képes megjeleníteni.

Zuska Kepplová műveibe egy másik nagyon érdekes és jellegzetes kettősség íródik. Míg a *Bukta-tetkő* elbeszélései nyugaton játszódnak, Angliában vagy Franciaországban, addig az *57 kilométerre Taskentben* tere Kelet-Közép-Európa, pontosabban Budapest. A két helyszín alapvetően más nézőpont, nyelv, retorikai megoldások felől jelenik meg. Míg a Nyugat-Európában játszódó történetekben a szereplőket jellemző módon az alárendelt pozíciójában találjuk, addig a budapesti szereplők leginkább dandyk. Míg a nyugati történeteket a kiszolgáltatottság, a pénz, a kilátástalanság, az elérhetetlen vágyak, tervek, a beszűkült lehetőségek keretezik, addig a közép-európai történetek a lazaságról, a szerelmi játékról szólnak, sőt: míg a nyugati történetekben a „bennszülött”, „házigazda” angolok, franciák megközelíthetetlen, hatalmi pozícióban lévő munkaadók, addig a magyarországi történetben a „bennszülött”, „házigazda” magyar alárendeltként is megjelenik.

A két világ közötti szembetűnő ellentét a transzkulturalizmus két identitás-lehetőségére utal: míg a *Bukta-tetkő* hősei migránsok, vendégszállásokon tengődő, munkát kereső vendégmunkások, addig az *57 kilométerre Taskentben* budapesti főszerplői gazdag expatok, akik menő helyeken dolgoznak, s akik számára nem okoz gondot egy váratlan pillanatban Taskentbe utazni, vélhetően a jobb anyagiak érdekében. Mindez a határátlépés irányára, sajátos hatalmi geográfiájára is utal: míg az első szöveg szereplőinek határátlépése keletről nyugatra történik, addig a második szöveg

két férfiszereplője nyugat felől érkezik a történet helyszínére. Mint látható, az utazás iránya meghatározó a kulturális alárendeltségi viszonyok értelmezésekor, sőt az identitáslehetőségek (migráns, expat) megnevezésében is.

Ez egyúttal arra is utal, hogy ha a transzkulturalizmus fogalmát érvényesítjük az értelmezés során, akkor figyelniük kell e fogalom belső differenciáltságára is. Más jelentése van a politikai emigránsnak, más a gazdasági migránsnak, más a háborús menekültnek és megint más az expatnak – továbbá más identitáslehetőségek, más kulturális dialógusok jelennek meg általuk. A szlovák transzkulturális regények bonyolult összefüggései arra utalnak, hogy ezek a mintázatok tovább rétegezhetők és értelmezhetők.





## VII.

### Transzkulturális homonímiák

Volt már olyan a világtörténelemben, hogy Juhász R. József alias Rokko az olvasókkal-befogadókkal – sőt: azok tudtán kívül – íratta meg a művet, hozta létre a tulajdonképpeni műalkotást. 2013. június elején, a nagy Duna-árvíz idején állt bele például néhány alkalommal szmokingban, csokornyakkendőben, esernyőt feje fölé tartva az áradó folyóba. A hír a Duna-árvíz okozta felfokozott hangulatnak is köszönhetően szinte órák alatt bejárta a médiát, jelentős visszhangot eredményezve. Nem sokkal később kiderült, hogy a valódi performance-ot nem a vízben álló művész „írta”, hanem a médiát bejáró hír alatti kommentárok által maguk a befogadók, hírolvasók, hozzászólók. Ahogy Juhász R. József nyilatkozta: „Leginkább a kommentek érdekelnek a performansz kapcsán. Ez az akció legfontosabb eleme. Az, ahogyan egy online közösség reagál, miután szembesül egy szokatlan eseménnyel. Hogyan reagál, hogyan »kommentek«, hogyan befolyásolják/alakítják egymás véleményét a résztvevők, hogy változik akár percről-percre egy kérdés vagy egy helyzet megítélése” (Vincze, 2013).

Vagyis nem csupán magára az akcióra irányul az alkotói figyelem, hanem annak értelmezésére, illetve mediális felhasználására, mémszerű elterjedésére. Ez a reflexív viszony a kommentekre és az akció hírként való víruszerű elterjedésére, illetve a médiumok manipulációjának formáira kérdez rá: „Maga a performansz nem cél, hanem eszköz volt arra, hogy megtudjam, hogyan reagál az online közösség, ha valami szokatlant tapasztal. Vagyis nem az akció volt fontos, hanem annak értelmezése. Hogy az emberek hogyan próbálják megfejtetni, amit látnak, illetve hogyan alakítják, befolyásolják egymás véleményét. Gyakorlatilag ők adtak címet, okot, célt ennek az egésznek, amit online performansznak neveztem el” (Juhász, 2013). Éppen ezért az „értelmezés értelmezése” válik e kísérlet tétjévé, jellegzetesen metafikciós eljárássá. Patricia Waugh meghatározását parafrázálva azt is mondhatjuk, hogy Juhász R. létrehozott egy fikciót/akciót, és ezzel egy időben rámutatott e fikció/akció létrehozására is (Németh, 2013).

Mindenesetre ez a posztmodern meta-performance csak akkor képes a meta-kritikai attitűdöt megjeleníteni, ha a szembesülés elsődleges, ösztönös, zsigeri reflexióját is belekomponálja az akcióba. Nem véletlenül említette a már idézett interjúban Juhász R., hogy „Talán »A magyar út«-nak is nevezhetném az akciót, azaz a víz ellen a legtöbb esetben esernyővel védekeznek az emberek világszerte. Hát ezt tettem én is, a gond az, hogy most a víz letről jön, de (magyarként) nem adom fel. Természetesen ez csak egy a lehetséges magyarázatok közül, melyeket a kommentekből raktam össze” (Vincze, 2013). A kommentek hangneme a felháborodástól az értetlenkedésen

át a viccként való értelmezésig így eleve belekomponálódik ebbe az akcióba, amelyre éppen ezért nem véletlenül a magyar főváros egyik legfrekvenciáltabb helyén került sor.

Juhász R. ebben az esetben a szociolingvisztikában gyakorta alkalmazott kísérleti technikához, a Matched-Guise Testhez hasonló eljárást részesítette előnyben. Ennek az ügynökvizsgálatnak is nevezett módszernek röviden az a lényege, hogy mást mérnek fel, mint amire a felmérésben levő gondol. A nyelvészetben általában az egyes nyelvek, nyelvváltozatok, sztereotípiák megítélésére használják. Ahogy Juhász R. József fogalmaz: „Szándékosan nem volt meghirdetve az akció, és én sem fedtem fel a kilétemet. Érdekel az a folyamat is, hogy hogyan működik együtt az online közösség, hogyan ad nevet, hogyan ad okot, célt és értelmet valaminek, amiről semmi információja nincs. A médiagépezet működése is izgalmas téma. Most egy hosszabb folyamat kezdődik, amíg a több ezer kommentet, megosztást, bejegyzést összegyűjtöm, a fotókat rendszerezem, majd ezek után egy kiállítás formájában bemutatom” (Vincze, 2013). Az időközben elkészült és bemutatott anyagot, az említett Duna-performanszot a budapesti Kassák Múzeum vette meg, jelenleg a múzeum tulajdonában van. Vagyis maga az akció nem az áradó Dunában való ácsorgás volt, hanem az akció mediális megjelenítését követő olvasói kommentárok felgyűjtése. Így a kommentek írói öntudatlanul váltak részévé egy kollektív műalkotásnak.

Juhász R. József *Cumi-cumi* (2016) című kötetében is másokon keresztül, másokat felhasználva hoz létre műalkotást, írat verset egy szótár segítségével, amelyet ő állított össze hosszú évek munkájával (Lakatos, 2016). Ebből a szempontból hasonló a két projekt. Persze most nem öntudatlanul, hanem nagyon is tudatosan, társszerzőként megszólítva az olvasót, a dadaizmushoz hasonlóan hirdetve a „mindenki művész, minden lehet művészet” elvét. De ebben az esetben nem a véletlen generálja a műalkotást, hanem a művész utasításai és a művész által létrehozott játékelemek, a szótár. Tanulságos tehát, ha a Rokko Juhász Facebook-oldalán 2016. szeptember 26-án, 10:05-kor elhelyezett Felhívást teljes egészében közöljük:

„Kedves költészet és kalandkedvelők

Az idei évben Cumi-Cumi címen egy különleges kötet kiadására készülök a Dunaszerdahelyi NAP kiadó jóvoltából. Utazásaim során évek óta gyűjtök olyan idegen nyelvekben meglevő szavakat, amelyeknek a magyar nyelvben is van jelentése és írásmódja is azonos a magyaréval, bár a jelentése néhány esettől eltekintve eltérő. Például: Ember (angolul parázs), Cumi (índonéz nyelven tintahal) Most (szlovák nyelven híd).

Jelenleg mintegy 1100 ilyen szó szerepel a szótáramban.

Arra kérek mindenkit, akihez eljut ez a felhívás, hogy kizárólag a szótárban szereplő szavak felhasználásával írjon verset, szöveget, haikut vagy akár szonettet. Semmilyen megkötésem nincs. Bárki küldhet szöveget, költő, színész, sofőr, állatorvos.

Ügyeljenek rá hogy csakis a szótárban meglévő szavakat lehet használni, szavakat összevonni lehet, de ragozni (amennyiben a ragozott forma nem szerepel a szótárban) nem lehet. A szótárat természetesen bővíteni lehet, amennyiben további szavakat találtok, használjátok és küldjétek el nekem.

A végeredmény egy olyan magyar verseskötet lesz, amely egyetlen magyar szót sem tartalmaz. Ráadásul nem is én írom. Én a nyelvet adom a kezetekbe. A költő szerepét a jelen esetben a résztvevők veszik át. A szövegeket a szerző nevével együtt fogom publikálni (külön jelezzétek, ha név nélkül kívántok szerepelni a kötetben).

A határidő nagyon rövid, mindössze pár hét, ezért kérek hogy a szövegedet 2016. október 15-ig küldd el az alábbi címre és a felhívást juttasd el minél több ismerősödhöz:

juhasz.rokko@gmail.com

Nagy érdeklődéssel várom a szövegeiteket.”

A Felhívásban képviselt elv kísértetiesen hasonlít az 1960-ban Raymond Queneau és a matematikus François Le Lionnais által alapított francia OuLiPo irodalmi társaság (OUvroir de LIttérature POtentielle – a „Lehetséges Irodalom Műhelye”) ún. megkötéseire. Miről van szó?

Az OuLiPo-csoportba tartozó alkotók olyan contrainte-eket, megkötéseket léptetettek életbe az alkotás során, amelyek alapvetően szóltak bele a szövegalkotás lehetőségeibe. George Perec például olyan lipo-grammatikus regényt írt 1969-ben *La Disparition* – *A hiányzás* címmel, amelyből teljesen hiányzik az e betű. Ahogy Raymond Queneau írja, „A lipogrammatika olyan írásművészet prózában vagy versben, melynek irányító törvénye az ábécé valamely betűjének elhagyása” (Szigeti, 1999, 752). De írtak olyan szöveget, amely úgy jött létre, hogy Mallarmé szonettjét lecsökkentették a sorvégekre, így furcsa, haikuszerű, pár szótagos sorokból álló vers jött létre. A magyar irodalomban Szigeti Csaba foglalkozott mélyebben az OuLiPo-s szövegalkotással, ő említi az ún. izomorfizmus eljárását: „Az izomorfizmus megkötésének az a lényege, hogy valamely előzetesen adott szövegből töröljük ki a magánhangzókat, és tegyük a helyükre más magánhangzókat úgy, hogy a szöveg értelmes szöveget adjon ki” (Szigeti, 1999, 756).

Juhász R. József szótára hasonló megkötés, a nyelv végtelen szótárát szűkíti le kb. ezerszáz szóra, és ennek a szótárnak a segítségével kell verset írnia a projektben résztvevőknek. Mint Szigeti Csaba írja, nem annyira ártatlan eljárás a megkötések irodalma, és nem is pusztán csak formai teljesítmény, hiszen „a rendelkezésünkre álló nyelv legapróbb formai korlátozása (...) mérhetetlen és beláthatatlan következményekkel jár *a világ értelmére és értelmességére nézve*” (Szigeti, 1999, 753). Vagyis a megkötések egy egészen más lehetőségekkel bíró világot hoznak létre. Ebből a szempontból döntő jelentőségű, hogy mi a megkötés tárgya, milyen jellegzetességekkel bír az az „új szótár”, amely új (szöveg)világot hoz létre.

A Juhász R. József által összeállított szótár olyan szavakat tartalmaz, amelyek hangalakja megtalálható más nyelvekben is. Vagyis egy saját, privát nyelvet hoz létre, pontosabban egy leszűkített nyelvet, amelynek minden szavához valamilyen – a magyar nyelven túlmutató – jelentés köti. Ennek a meghökkentő szótárnak a működése azonban paradox jellegű. Ludwig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című művének van egy szakasza, amely a „privát nyelv argumentum” néven vált híressé (Wittgenstein, 1998). Wittgenstein ezeken a helyeken egyes vélemények szerint a privát nyelv lehetősége ellen érvel, az ellen, hogy egyáltalán elgondolható lehetne egy olyan nyelv, amelyet egyetlen személy talál ki a saját érzései, érzelmei leírására. Mások viszont azt hangsúlyozzák, hogy éppen Wittgenstein irányította rá a figyelmet a privát nyelvek problémájára. Ondřej Beran ezeknek az ún. privát nyelveknek több típusát különbözteti meg:

1. az irodalom nyelvét, amelyet a szerző saját normatív labilitása irányít,
2. a skizofrén nyelvet, amely egy önmagába zárt autonóm nyelvhasználat,
3. az ikrek nyelvét, amely az anyanyelvtől eltérő saját kommunikációs rendszer,
4. a glosszoláliát, amikor a prédikáló személy nyelvre emlékeztető hangsorokat ad ki, de olyanokat, amelyeket maga nem ért,
5. az önkéntes privát nyelveket, amelyek bizalmas, bennfentes nyelvek,
6. a genderspecifikus nyelveket, ilyen az önmagába zárt férfinyelv, női nyelv (Beran, 2013, 15-20).

Juhász R. József szótára is egy ilyen önmagába zárt autonóm nyelv, amelynek kiterjedését azonban paradox módon nem a saját szabályai irányítják, hanem az idegen nyelvek. Vagyis az előbb említett privát nyelvhasználatok egyfajta sajátos kombinációjaként tekinthetünk ennek a nyelvnek a szótárára. E kombináció hajtóereje pedig nem más, mint a határátlépések sorozata, annak a nyelvben mint médiumon keresztül megvalósuló folyamata. A Juhász R. által létrehozott szótár a folytonos oszcilláció eredménye, a jelentések oda-vissza vándorlásának helyszíne, hiszen a magyar nyelvből a sokféle idegen nyelvbe és az onnét visszaáramló jelentések hozták létre. Ezáltal speciális nyelvi terek jönnek létre e szavak által, olyan terek, amelyek a folytonos mozgás képzetét hívják elő.

Ezt a folytonos mozgást a jelentés exterritorizációjaként értelmezhetjük, ahogyan Ursula Reber fogalmaz: „Az irodalom és a nyelv a vágy munkáját végzi, mondhatni az irodalom maga az a »legközelebbi test«, az a köztes tér, amelyben a közelítés,

az eltolódás és az újra-territORIZÁLÁS dinamikája végbemegy” (Reber, 2009, 32). A Juhász R.-féle szótár szavai azonban úgy végzik el a kilépést a saját nyelv és kultúra határai közül, hogy mozdulatlanok. Nem hoznak létre poétikát és narrációt, az egymás mellé rendelés, a tökéletes dehierarchizáció stratégiája mentén állnak egymás helyén. Ebben az esetben a szó hangalakjába íródik bele egy idegen nyelv jelentése, és a transzkulturális homonímia eseteként is felfoghatjuk, amennyiben a nyelvnek nem nacionális jellegéből indulnak ki.

A transzkulturalizmus kontextusába helyezve Juhász R. szótárát a privát nyelv ellenében ható tendenciákra figyelhetünk fel. A szavak jelentései válnak a határátlépés terepeivé, maguk a szavak nomáddá, amennyiben a jelentések elhagyják a szavakat, új jelentések társulnak hozzájuk, egy másik nemzeti nyelv szótárába helyezhetők. A szavak szubjektumszerű tényezőkké válnak, és egy magyar versben hirtelen lengyel, indonéz, francia, albán, török, baszk, maláj szavak kerülnek egymás mellé, új kapcsolódási pontokat, és egy globális, nemzetek feletti hálózatot hozva létre.

A transzkulturális homonímia által is új értelmet nyer, hogy Juhász R. József egy-egy portugál, indonéz, fülöp-szigeteki és kínai költőt is felkért, hogy a megadott szótár segítségével verset írjanak. Ezeket a költőket nemhogy nem fogja befolyásolni az a tény, hogy magyar verset írnak idegen jelentésű szavakból, hanem a magyar vers mint céleszmény teljesen inadekvátnak tűnik az esetükben. Azonban mégis magyar nyelvű vers fog születni például annak a speciális indonéz – magyar szótárnak a segítségével is, amely több mint háromszáz megegyező szót tartalmaz a két nyelvből. (Külön istenkísértés ebből a szempontból az a vers, amelyet Juhász R. József „fordít le” szótár segítségével magyarra.)

A jelentés destrukciója és a szó hangalakjának abszolutizálása végső soron azonban a jelentés radikális felszabadítását vonja maga után, amely ellenőrizhetetlen módon poetizálja át magát a szótárát, illetve az e speciális szótárak segítségével készült szövegeket. (Ezért van az, hogy Juhász R. nem adta meg a szavak más nyelvű jelentését, hogy ne zavarja az alkotási folyamatot.) A nyelv önteremtő ereje lép ezáltal működésbe, paradox módon olyan titokverseket létrehozva, amelyek az örületig képesek végigpörgetni az idegen nyelvű jelentés keresését. Sosem tudhatjuk ugyanis, hogy ezek a magyar nyelvű versek a több nyelven szólás következtében milyen más jelentéseket hordoznak magukban. Ezek a titokversek a titokra mint a kommunikáció ellentétére (Nikolov, 1987) játszanak rá, s feloldásuk – szótár hiányában – majdhogyanem reménytelen vállalkozás.

Juhász R. József projektje a műfordítás kérdéseit is radikális formában veti fel. Minden kötetbe sorolt vers eleve multilingvális, soknyelvű, a transzlingvális homonímia logikájának megfelelően, s ezért tulajdonképpen fordíthatatlan szövegekről van szó. Monika Schmitz-Emans *Nach-Klänge und End-Faltungen: Hölderlins Am Quell der Donau und seine Schallgeschwister* című tanulmányában utal a németül nem tudó amerikai Robert Kellyre, aki Hölderlin versét hasonlóan hangzó angol szavakkal

helyettesítette, „fordította”, majd az eredményt Herbert Schuldt német költő fordította vissza németre – s ezt az eljárást többször is megismételték (Schmitz-Emans, 2002, 69-95). Ez a vokális vagy fonetikai fordítás hang és értelem radikális dekomponálására utal éppúgy, mint Juhász R. József projektje, amelynek verseiben legalább két – egy magyar és egy nem magyar – jelentés egyidejű és párhuzamos, egymást destruáló lehetőségeire kell folytonosan figyelniük. (Mint már említettük, a kötetben egy verset szótár segítségével Juhász R. is „lefordít” magyarra.) Ehhez kapcsolódóan említhető Petr Mareš *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* című könyve is, amely az irodalmi többnyelvűség eseteit sorolja fel, köztük az idegen nyelv szimulációjának jelenségeit (Mareš, 2012). Juhász R. József kötetének versei viszont még egy lépéssel előtte járnak a szimulációnak, hiszen úgy tökéletes magyar versek, hogy egyúttal tökéletesen multilingvális, hibridnyelvű szövegek is.

A több rétegű, több jelentésű szimuláció ennek a multilingvális, transzkulturális, transznacionális szótárnak eleve poétikus jelleget biztosít. Felnyitja a zárt, egynyelvű jelentésstruktúrákat, kiterjeszti a nyelv határait, pontosabban nyelvek határfeszültségeiként viszi színre ennek az újfajta szótárnak a szavait. Umberto Eco *A tökéletes nyelv keresése* című művében sorba veszi azokat az európai kísérleteket, amelyek egy tökéletes nyelv ígézetében fogantak: vagy az eredeti ősn nyelv megkeresésére, vagy egy mágikus nyelv megalkotására, esetleg egy matematikai alapon nyugvó tökéletes mesterséges nyelv megteremtésére irányultak (Eco, 1998). Juhász R. József projektjének szótára is ilyen tökéletes, nemzetek feletti, globális nyelv, vagy – egy másik nézőpontból – annak paródiája. Mert hiszen minden tökéletes nyelvnek egyetlen kerékkötője van: maga az ember, aki képtelen megfelelően idomulni a tökéletes nyelv elvárásaihoz. Juhász R. József ideális olvasója is egy polilingvista lenne, egy olyan ember, aki a világ összes nyelvét értené, és aki képes lenne a nyelvek transzkulturális homonímiáit, azok poétikai és szemantikai egymásra rétegződését felismerni, élvezni, összekacsintani.

Azt sem szabad azonban elfelejtenünk, hogy az idegenségnek és azonos alakúságnak ezeket a játékait csak olyan nyelven van értelme megjeleníteni, amely nagyon erősen különbözik minden más nyelvtől. A szlovák és a cseh szavak jelentős mértékben hasonlítanak egymásra, a szerb és a horvát tulajdonképpen azonos, s minden olyan nyelv esetében felfüggesztődik a játék, amely hozzá közel álló rokon nyelvvel rendelkezik. A magyar nyelv izolált idegensége tehát nagyszerű lehetőséget jelent a nomadizmusra, a homonímia transzkulturális kiaknázására.

Másrészt azonban Juhász R. József szótára a beteljesíthetetlen ígért dokumentuma is. Az azonos alakú szavak rengetegében hirtelen elbizonytalanodunk. A szótárból létrejövő versek magyarul szólnak – sejtjük az idegen nyelvek jelenlétét, de érezzük, be vagyunk zárva a magyar nyelv börtönébe. A szótár memorizálásának hiányában végzetesen magyar versként olvassuk a kötet szövegeit, agyunk és képzeletünk erőlködik, hogy megtaláljuk az idegen nyelveket, a transzlingvális, transz-

kulturális, nomád szavakat, de az erőfeszítés hiábavaló. Nem tudunk egyszerre magyarul és lengyelül, indonézül, franciául, albánul, törökül, baszkul, malájul. A nyelv felvillant egy lehetőséget, de azonnal cserben is hagy. Képtelenség kilépni a nyelvből, a szuperolvasó tökéletes nyelvtudás iránti vágyát mindig destruálja az előttünk álló szöveg.





## VIII.

### A transzkulturalizmus kartográfiája

„Melyik metafora nyitható szét térképpé, földrajzi ténnyé?”  
(Csehy Zoltán: *Griegzi! Fél év Svájc*)

N. Tóth Anikó *A szalamandra mosolya* (2022) című regényének 223. oldalán olyan várostérkép található, amely a gyanútlan olvasó számára első látásra egy combcsont röntgenfelvételét éppúgy ábrázolhatja, mint egy női nemi szervet petevezetékkel, méhszájjal és magával az uterusszal, a méhvel. A rajznak ez a csalóka játéka rávetül a szövegre is, amennyiben a 360 oldalas könyv legfontosabb összetartó ereje egy város, Selmecebánya, pontosabban annak épületei, házai, utcái, terei, dűlőnevei – térképre rajzolva a bennük évszázadokon át hullámzó emberi sorsokat, történeteket. A 223. oldalon látható várostérkép aztán alaposabb megfigyelés után egy kővel bedobott ablaküveg képévé minősül át, amelynek cserepeit minden bizonnyal a belé helyezett vasháló fogja egybe, s a kusza vonalak egy szellem képét is kirajzolják.

Érdekes megfigyelés, hogy a kortárs magyar irodalom jelentős része olyan stratégiákat mozgósít, amelyek ahhoz vezetnek, hogy a szépirodalmi szövegeket egyrészt térképként, másrészt transzkulturális kapcsolatok helyszínéként értelmezzük. Természetesen rögtön felvetődik a kérdés, hogy vajon maga az irodalmi szöveg intertextuális utalásai révén nem eleve mindig transzkulturális szövegtest-e, amelyet különféle kultúrák, irodalmak és nyelvek szövegtörmelékei, nyelvi darabkái hoznak létre. Éppígy feltehető a kérdés a befogadói oldal felől is: hogy tehát egy hiperművelt olvasó vagy olvasógép nem eleve minden szöveget transzkulturálisnak olvas-e – sőt: eleve nem minden nyelv transzkulturális-e az évszázadok, évezredek során magába épített idegen nyelvű szavak, toldalékok és hangok által.

A kérdéseknek ez a radikális feltevése aztán logikusan kapcsolódik tanulmányunk címéhez, hogy tehát vajon „a szépirodalmi szöveg mint térkép” nem időtlen metafora-e, amely eleve része az írás és olvasás gyakorlatának. Hogy vajon még akkor is, ha egy irodalmi mű nem kartográfiai tétek mentén szerveződik, lehetséges-e, hogy térvizonyai és térmegnevezései által eleve térképként is megjelenik egy mögöttes struktúrában a szöveg és az értelmezés.

Minden bizonnyal van igazsága ez utóbbi feltevésnek, hiszen az ún. városregények, utazási regények, helyekből, térképzetekből és helyhez kötődő identitásokból felépülő irodalmi szövegek gyakran és sokak által értelmezett részei az irodalomnak. A magyar irodalomtudományban Faragó Kornélia és Bányai Éva ezirányú kutatásai (Faragó, 2005; Bányai, 2012) éppúgy említhetők, mint ahogy városregényként értelmezhető többek között Temesi Ferenc *Por I-II.* (1986-1987) című szótárregénye

vagy Kőrösi Zoltán *Budapest, nőváros* (2004) című kötete. Ilyen tétek mentén épül fel Homérosz *Odiüsszeiája*, Vergilius *Aeneise*, Dante *Isteni színjátéka*, kartográfiai tétek mentén szerveződnek a populáris irodalom kalózregényei, városregényként értelmeződik James Joyce *Ulyssse*. Anders Engberg-Pedersen (2017, 3-5) és László Laura (2019, 138-155) egész listát közölnek az ilyen típusú könyvekből: Morus Tamás *Utópiájától* Daniel Kehlmann *A világ fölmérése* című regényéig, Emily Brontë-től Italo Calvinóig, utalva egyúttal a térbeli, illetve a kartográfiai fordulat irodalomelméleti alapjaira is: Michel Foucault, Deleuze és Guattari, Michel de Certeau, Edward Soja, Fredric Jameson, Paul Virilio, J. Hillis Miller, Franco Moretti, Robert T. Tally Jr. és mások nyomán. Engberg-Pedersen egyúttal azt is fontosnak tartja megjegyezni, hogy napjainkban „A térkép felületként válik láthatóvá, amelyre a szerzők és a térképészek kivetítették és ráírták változó elképzeléseiket, világnézeteiket és álmaikat. Az irodalmi és térképészeti műfajok azonban lehetővé teszik azt is, hogy észrevegyük azokat a transzhistorikus kapcsolatokat és párhuzamokat, amelyek távoli időket és különböző helyeket kapcsolnak össze” (Engberg-Pedersen, 2017, 13).

A térnek és az időnek ez a distanciája az utóbbi évtizedek transzkulturális kutatásainak is egyik fontos kiindulópontja. Magát a transzkulturális tapasztalatot is redukálhatjuk egy olyan megtapasztalt-feloldott-értelmezett feszültségre, amelyet a geográfiai feszültség hoz létre – az információk, az adatok, az emberek mozgása –, amennyiben, – reflektálva a Welsch által felhasznált hálózatelméleti terminusra – a kapcsolatnak mindig van két pontja és a köztük húzódó összekötő vonal. Ezt a két pont közötti kapcsolatot nevezhetjük a transzkulturalizmus kontextusában „geográfiai feszültségnek”, egyfajta mássággenerátornak. Amikor Welsch azt mondja, hogy „A kultúrák extrém módon egymáshoz vannak kötve és egyik a másikkal összekeveredve” (Welsch, 1999), akkor szem előtt kell tartanunk, hogy hálózatelméleti szempontból ez a látszólag áthatolhatatlan és átláthatatlan hálózatfelhő mindig apró részekre bontható, precízen dokumentálható kapcsolatok tömegéből áll, a kultúrák kisebb vagy nagyobb geográfiai feszültségéből. Ugyanis ha hálózatelméleti terminológiát használunk, akkor nem szabad/nem lehet misztifikálni, hiszen a hálózatot egzakt adatok és egy egészen konkrét kapcsolódási elv életbe léptetése hozza létre – még a legbonyolultabbat is. Hasonló szempontból tárgyalhatjuk a transzkulturalizmus elméletének másik jelentős teoretikusa, Arianna Dagnino észrevételét is. Amikor ugyanis Dagnino a transzkulturális szubjektum defamiliarizációját, de-etnizációját, delokalizációját stb. említi (Dagnino, 2015, 155), akkor a „de-” előtag által ebben az esetben is elkülöníthető egy olyan másság, eltérés, különbség, amely egy A kultúra és egy B kultúra között húzódik – nos, ezt nevezem én „geográfiai feszültség”-nek.

Az a tapasztalat tehát, hogy a kortárs magyar irodalom transzkulturális és térképszerű, nemcsak egy általános elvi és elméleti belátás érvényesítéséből adódhat, hanem abból is, hogy a globális világban sokkal több a kapcsolat, az interakciók megsokszorozódnak, a kultúrák összekötöttebbek, és ez nemcsak az áruk, a hírek

vagy az információk területén érvényes, hanem az emberek és az irodalom viszonylatában is. Az igazán izgalmas irodalomesztétikai kérdés persze nem (csak) az, hogy pozitivista módon összegyűjtsük egy szöveg transzkulturális törmelékeit – jóllehet ez is sok fontos megállapítással járhat –, hanem annak vizsgálata, hogy egy irodalmi mű hogyan teremti meg, hogyan hozza létre önmagát mint transzkulturális tárgyat térképként, hogyan hoz létre térképet transzkulturális elemekből, illetve hogyan tesz arra ajánlatot, hogy transzkulturális térképként olvassuk.

Hogy a perspektívának ez a megfordítása mennyire egy konkrét paradigmához kötődik, arra jó példa Bernhard Siegert megállapítása, aki szerint „Mind a kultúra-tudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása” (Siegert, 2016, 4), majd hozzáteszi: „Egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak, és arra a küzdelemre, amit ezek a más episztemológiai rendszerek feletti dominancia elnyerése érdekében fejtenek ki, amely során jelzések és dolgok a jelek új játékába lépnek. A kartográfiai műveletek olyan szubjektumot alkotnak, amely összefüggésbe hozható velük” (Siegert, 2016, 4). Mint látható, kapcsolatba hozható ez a megállapítás Engberg-Pedersen felvetésével is, miszerint térkép és irodalom kapcsolatának a „naiv mimetikus reprezentációelmélet”-en alapuló „magától értetődése” és automatizmusai helyett dekonstruálni és elidegeníteni szükséges a térképet (Engberg-Pedersen, 2017, 7). Ez a kartográfiai gesztus olyan kultúrtechnikai alapozottságú kijelentésként is megfogalmazható, amelyet Siegert tesz, miszerint „Nem az a kérdés, hogyan interpretálja a térkép azt a tárgyaként szereplő területet, amelyet reprezentál, hanem hogy milyen reprezentációs technikákat használ, és hogy miként váltak ezen reprezentációs technikák hatalmi viszonyok részévé, illetve hogy hogyan kapcsolódik maga a terület koncepciója e technikákhoz és hatalmi viszonyokhoz” (Siegert, 2016, 6).

Ezek a kérdések rendkívül hangsúlyosan, szinte alapvető kérdésfelvetésként lépnek működésbe Csehy Zoltán *Grijež!* című, *Fél év Svájc* alcímet viselő autobiográfiai útirajzának (2020) értelmezéséhez. Itt kell megjegyeznem, hogy a továbbiakban kartográfia és transzkulturalizmus egymásra kopírozott viszonyait olyan kortárs irodalmi művekre szűkítve fogom tárgyalni, amelyek kapcsolatba hozhatók a magyar – szlovák kulturális interakciók terével, magával Szlovákiával vagy mindazzal, amit a „szlovákiai magyar” *terminus technicus*szal szoktunk illetni. Csehy könyvét ugyanis – annak ellenére, hogy svájci útirajz – olyan térképregényként is olvashatjuk, amelybe beleíródnak bizonyos szlovákiai magyar kulturális kérdések is.

A *Grijež!*-re tökéletesen illik Sybille Krämer meghatározása, miszerint „a reális, az ideális és a fiktív világok, valós tájak éppúgy feltérképezhetővé válnak, mint a tudáshalmazok” (Krämer, 2016, 11). A könyv narrátora ugyanis ideális tájat hoz létre Svájcból, a kultúra, a műveltség, az empátia, a tolerancia és a művészetek világát,

amelynek tájékozási pontjait, tereit kiállító- és koncerttermek, költők, zeneszerzők és festők művei, s e művek értelmezései jelentik. Ennek kapcsán Anders Engberg-Pedersen megfigyelésére is utalhatunk, aki arra hívta fel a figyelmet, hogy napjaink globalizált világában a térképeknek egy sosem látott kultúrája fejlődött ki, a legkülönbébb térképek vesznek körül bennünket: térképe van a bűnözésnek, a háborús konfliktusoknak, a betegségeknek és a járványoknak, az időjárásnak, a parlamenti választásoknak stb. (Engberg-Pedersen, 2017, 2-3). A *Griiezi!* nem meglepő módon olyan térképet kínál, amely ebből a szempontból messze túlmutat Svájcban, egymásra kopírozza a kultúra, a civilizáció, a művészet nagy teljesítményeit, valamint a tolerancia, az empátia és a transzkulturalitás elemeit, és sajátos térképként tárja olvasója elé.

A kötetben a már említett transzkulturális geográfiai feszültség két, egymásra kopírozott kulturális térkép diszkrepanciái által jelenik meg: a svájci és a szlovákiai, illetve szlovákiai magyar minőségek összehasonlítása által. Ezeken a helyeken a szöveg úgy épül fel, hogy benne a nyugat és a kelet, a nyugati és a keleti világ és kultúra kimondatlan kettőssége manifesztálódik. Ezt egy folyamatos ingamozgás kíséri, amely már azáltal megvalósul, hogy kiderül, az alapvető elbeszélőhelyzet a következő: egy keleti szubjektum ír a nyugatról, s mondataiba belevésődik a fentiekből adódó kettős kódoltság tapasztalata. Hogy ez mennyire fontos és alapvető része a narrátori identitásnak, onnét is sejthető, hogy Csehy készül „szlovákiai utazásai”-nak kötetben való megjelentetésére is, amelyből *Kastélynapló* címmel jelentek meg már részletek (Csehy, 2021, 66-76).

Peter Macsovszky *Tantalópolis* (2016) című, szlovák nyelvű, szlovákiai magyar narrátort felépítő, önéletrajzi tétikkel is dolgozó regénye egy egészen másfajta térkép-metaphora segítségével konstruálja meg világát. A regény főhőse az emlékezés által különféle helyekre és időszakmensekre fókuszál. Ezek a pontszerű megvilágítások egymástól eltérő kronotoposzokat konstruálnak meg, vagyis a szöveg eltérő idejű térképeket, és ebből adódóan eltérő helyszíneket hoz létre. A fókuszálásnak ez a technikája azt eredményezi, hogy míg bizonyos részletek erőteljesen kiemelkednek – azaz beemelődnek a regénybe –, addig a regénytérkép más részei teljes sötétségben maradnak. A transzkulturális geográfiai feszültség tehát kettős: egyrészt a kiemelt, megvilágított és a sötétben maradt, elhallgatott részek oppozíciójában, másrészt a kiemelt részek a kiemelt részek közötti távolságban képződnek meg. Hogy egy példával éljünk: amikor a *Tantalópolis* a Brazíliában élő több milliós japán közösség történetével és sorsával foglalkozik, az nemcsak a főszereplő Szoborkaynak a magával hozott érsekújvári (Nové Zámky-i) csehszlovákiai magyar identitása és a braziliai japán identitás között okoz transzkulturális, geográfiai és kartográfiai feszültséget, hanem a braziliai őslakos, a braziliai afrikai vagy a braziliai portugál stb. között is.

Innét értelmezhető Macsovszky regényének „kettős kódoltsága”. Csehy *Griiezi!*-jéhez hasonlóan a *Tantalópolis* narrátorának (jelen esetben Szoborkaynak) a perspektíváját is a „szlovákiai magyar” kulturális identitás határozza meg – a regény

terében mind a csehszlovákiai szlovákok, mind a brazíliai afrikaiak viszonylatában. Azonban ez a perspektíva módosulhat – ez utóbbi esetben például gyakran veszi magára az „európaiság” attribútumait is. Szoborkay „az idegent” éppúgy „szövegekkel bekötött szemekkel” (Tyler, 1991, 96) nézi, mint a *Griiezi!* narrátora, és hasonló tapasztalatok mentén konstruálja meg regényét, és annak térképét, mint az a kulturális antropológus, aki saját műveltséganyaga (gyakran szövegek, festmények, zeneművek kiemelt értelmezése) felől hozza létre az idegent értelmező perspektíváját.

De nemcsak Csehy Zoltán útirajzában és Peter Macsovszky regényében keverednek a magyar szövegbe idegen nyelvű térmegnevezések transzkulturális geográfiai feszültséget létrehozva, hanem Korpa Tamás *A lombhullásról egy júliusi tölgyvel* (2020) című verseskötetében is. A magyarországi költő magyar nyelvű verseskötetének címadási technikája ugyanis kartográfiai tételekkel bír: a magyar nyelvű versek fölött a verscímek jelentős része szlovák nyelvű szöveg, pontosabban földrajzi név, hegycsúcsok, fennsíkok, várak, patakok topográfiai megnevezései, térképekről ismert nyelvi töredékek. Sybille Krämer utal rá, hogy „A térképek valójában »keveréklények«, ábrázolási képességükben a kép és a nyelv közé ágyazódnak, mindkét szimbolikus rendből merítve” (Krämer, 2016, 13). Korpa Tamás verseskötete ezek szerint – és ezzel szemben – éppen egy ellentétes utat jár be. Verseskötete olyan szövegépítmény, amely úgy „keveréklény”, hogy nyelv és kép közé ágyazódva térképet is létrehoz.

A verscím pozíciójába helyezett GPS-koordináták (például a  $48^{\circ}37'32.5''$  N  $20^{\circ}50'45.9''$  E) ezt az irányultságot már egy egészen más nyelvi szinten képviselik. Ugyanis amíg hegyek és fennsíkok nevei szerepelnek a címben (a hegycsúcsok mellett zárójelben gondosan feltüntetve a magasságukat), addig tulajdonképpen nyelvként „olvashatóak”, szemiotizálhatóak, értelmes nyelvi formulaként dekódolhatóak. Viszont amikor a verscím pusztán egy GPS-koordináta, az olvasás során átfordíthatatlan betű- és számsor, akkor a Korpa-versek tulajdonképpen kilépnek az „értelmes nyelv” koordinátarendszeréből, és helyébe szemiotizálhatatlan kódokat helyeznek. Utánanézzve ugyanis ezeknek a földrajzi koordinátáknak az is egyértelművé válik, hogy a megadott kódok sok esetben elérhetetlen helyekre utalnak, például egy erdő mélyén fekvő pontra, például talán egy fa vagy szikla pozícióját adják meg. Vagyis a kötet kartográfiai tétje eleve több szintű, ezeknek a szinteknek csak néhány elemére listászerűen utalva (de azon belül az idegenség, a transzkulturális geográfiai feszültség fokozódása, illetve a térképesedés felé haladva): magyar nyelvű földrajzi nevek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek zárójelben megadott adatokkal, GPS-koordináták betű- és számsora.

Korpa Tamás verseskötete ezzel nyelvek interakcióját viszi végbe, valódi transzkulturális kavalkádot idézve elő, a szemiotizáción többször is túlhaladva: a szlovák nyelvű megnevezések által, a GPS-koordináták értelmes nyelven túli sorozatai által, és ehhez csatlakozva a növényi nyelvre tett utalásokkal (aminek bővebb kifejtésére egy másik írásban (Németh, 2021) vállalkoztam). Vagyis Korpa Tamás verses-

kötete olyan reprezentációs játékot épít fel, amely egy reális térkép nyelvésítésének és egy szöveg térképesítésének ellentétes irányú mozgásaiból építi fel jelentéseit.

Csehy Zoltán útirajza és N. Tóth Anikó regénye a térbeli fordulathoz kapcsolódóan fotókat is tartalmaz, Csehynél például a 4. kép Heinz Holliger *Lumea* című operájának partitúrarészletét ábrázolja, a partitúrába ágyazva német és magyar nyelvű szövegrészlettel (*Kedves, nővér, halál*). Talán nem véletlen, hogy a szöveg „Heinz Holliger geo-szimfonizmusá”-ra is utalást tesz, „mely minden te[r]ke[ ]pe[ ]sne[ ]l pontosabban ke[ ]pes (mindo[ ]ssze o[ ]t kottavonal ko[ ]ze[ ]) lei[ ]rni a sva[ ]jci ta[ ]jat.” (Csehy, 2020, 9) A *Griëzi!* képei tovább erősítik a kötet térképszerűségét, hiszen a természeti és az épített táj ele-meit éppúgy tartalmazzák, mint egy-egy műalkotásról készült felvételt – hozzájárulva a szövegnek mint képesített térképnek, szimultán terek művészeti térképének a kép-zetéhez. Itt említhető, hogy Jorge Luis Borges genfi sírja a 9. képen a temetőfotózás sajátos médiuma által képet, szöveget, tájat egyszerre mutat be, miközben a távollévő is felidéződik: a név alá, illetve a névhez rendelt sír képpé rendezi az életművet. Egyszerre jelen- és távollévő eseményként írja bele magát Csehy szövegébe, és egyúttal a térkép egy konkrét, jelenvaló pontjára mutat – azaz mutatna, de Csehy nem ad meg pontos koordinátákat, nem adatul utcanévet, sétánycímet, számot: Borges neve, teste, sírköve és életműve elvész a Genf városnév által kijelölt terepen. A rá következő 10. kép Martigny-metaforáját kibontva (*A Musée Gianadda kertje*) aztán elmondhatjuk: a nyitott kéz a semmibe markol, képtelen elkapni a tájat, a perspektíva becsap, a tenyér mindörökre üres marad, a jelentés a távolban elérhetetlen.

N. Tóth Anikó regénye, *A szalamandra mosolya* pontosan ezzel az elérhetetlennel dolgozik. Bár szövegébe képek és térképek sokasága ékelődik, egyfajta deiktikus stratégiát implikálva, mivel nincsenek képalírások (ellentétben Csehy kötetével), a képeknek nincsen szöveges azonosítójuk, nem tartozik hozzájuk szöveges útmutatás, ezért az általuk ábrázolt épületek, épületrészletek, ajtókeretek, lépcsők elvesznek egy város rengetegében. Hasonló a helyzet a térképekkel is: régiek, olyan állapotra utalnak, amely eltűnik az időben, egy régi állapot konzerválódott vázai. Az eltűnésnek ez a technikája paradox módon a szövegek fölé írt fejezet- és alfejezet-címekben még tovább erősödik. Mivel ezeket főként utcanévek alkotják, tehát a város egy-egy konkrét helyére utalnak, azt váránánk, hogy referencializáló funkciót betöltve egy reális városképre mutatnak.

Ez a ráutaló jelhasználat azonban egyúttal elbizonytalanító funkciót is kap, hiszen a regény egymást követő fejezetei más és más időszakmensekbe helyezhetők, s az egyes korok utcanévei is változást mutatnak. Vagyis egészen más utcanévei vannak a 17-18. századi, német többségű Schemnitznek, mint a 19. század végi, 20. század eleji, magyarosodó Selmechányának, megint más utcanévek jelenítik meg a két világháború között a Csehszlovák Köztársasághoz tartozó városkát, és megint mások az 1948-1989 közötti kommunista időszak Banská Štiavnícáját (Kammerhof 5.; Oberer



Ring 3.; Kossuth Lajos tér 2.; Andrej Kmet' utca 14.; Fučík utca 11.; Vörös Hadsegreg útja 5.). Nem lehetetlen természetesen azonosítanunk az eredeti utcákat, hiszen sokhoz házmegjelölés is tartozik, ez azonban térképolvasást követel meg az olvasótól, térképhez irányít. Vagyis a regény értelmezésében nemcsak az illusztrációként felhasznált, különböző korokból származó térképek, hanem a szövegek térképre utaló, térképhez küldő stratégiája is részt vesz.

A kötet 15. századtól a 20. századig sorjázó, egymást nem időrendben követő, összekeveredő történetei ráadásul nem kapcsolódnak egymáshoz – néhány kivételtől eltekintve nem ugyanazok a személyek a szereplői, más és más korok más és más egyéniségei és történetei kerülnek az olvasó elé. Voltaképpen azt is mondhatnánk, hogy a narráció szintjén N. Tóth Anikó könyvét nem is lehet regénynek nevezni, sokkal inkább elbeszéléskötetnek. A regény műfaja tulajdonképpen csak akkor érvényesíthető, ha nem a benne foglalt személyek és történetek felől értelmezzük, hanem városregénynek vagy térképregénynek nevezzük. A két meghatározás mintha egymás szinonimája lenne, mégsem az: városregényként akkor értelmezhetjük, ha referencializáló módon egy konkrét város, Selmecbánya regényeként olvassuk a történeteket, térképregényként pedig akkor, ha úgy olvassuk, hogy a regényben megfigyelhető „kartográfiai eljárások változásai hogyan állítanak elő különböző reprezentációs rendszereket” (Siegert, 2016, 5).

N. Tóth Anikó regénye azért inkább térképregény, mert különféle jelölő eljárásokon keresztül egy sokféle nyelvű suttogásokból, titkokból és sorsokból, az intimitások sok rétegén keresztül megalkotott női hangokból, női monológokból állít elő egy várost. Olyan „nőváros” jön létre (Kőrösi Zoltán regénycímmé emelt meghatározásának párjaként), amely kulturális sokszínűségével, egymásra kopírozott kulturális és nyelvi kavalkádjával egy sokféle helyről érkező tradíciót mutat fel: transzkulturális geográfiai feszültségként. Német, szlovák és magyar nevek és utcanevek, régi magyar, szlovák, német és latin kifejezések keverednek, kapcsolódnak egymásba, s ezek emberi sorsokon keresztül íródnak bele a regény terébe, hoznak létre egy egyszervolt, sosemvolt várost.

N. Tóth Anikó történeteiben folyamatos intenzitással tűnnek fel terek, utcák, dombok, hegyek, városok és falvak, pontosabban térnevek, utcanevek, dombok és hegyek elnevezései, városok és falvak nevei. A szereplők zaklatott helyváltogatása következtében összegyűrődnek ezek az utak és terek, és az összegyűrt térkép metaforájaként működnek; különféle titkos átjárók, sehol sem jelzett egérutak kötik össze váratlanul a helyszíneket.

„És ott az a piros ház, látod? Amelyik mintha eltorlaszolna a teret. Egyszerűen ráfordul az útra. Nem enged tovább.

Aha!

Hát itt születtem.

Nem ilyennek képzeltem.  
Hát?  
Mézeskalács-házikónak.  
Hiszen az!  
Dehogyis.  
Ha annak akarod látni, az.  
A szemem nem csal.  
A képzeletedet kéne ráborítani.  
Hát majd igyekszem.” (N. Tóth, 2022, 14-15)

Ez a felszólítás Sybille Krämer meghatározását juttathatja eszünkbe, miszerint „nem szabad elfelejteni –, nagy mennyiségű olyan térkép van, amely a szó szoros értelmében vett tájékozódást, így az utazást soha nem szolgálta” (Krämer, 2016, 12). N. Tóth Anikó regénye szintén nem az utazást, hanem sokkal inkább a képzeletmunkát szolgálja, hangsúlyozottan fikciós tétek mentén olvastatja magát.

A regénybeli nyelvek keveredésének technikája ezen túl több kérdést is felvet. Vajon hogyan értelmezhető, hogy Prága, Pozsony, Bécs többször Prahaként, Bratislavaként, Wienként jelenik meg benne? A valóság eltörléseként, amennyiben egy otthonos-megszokott, homogén nyelvi valóságot tör szét az idegen hangzás? Vagy éppen a valóság kartográfiai visszanyeréseként, amennyiben az eredetihez, az eredethez tér vissza, a nyelvi referenciához? Esetleg nem is térbeli, hanem időbeli relevanciákkal bír – azáltal, hogy feleleveníti a kommunizmus idejének névadási szokásait, hiszen a korabeli szlovákiai magyar sajtóban Bratislavában, Dunajská Stredán, Nové Zámkyban és Štúrovóban történtek az események, és nem Pozsonyban, Dunaszerdahelyen, Érsekújvárbán és Párkányban. Vagy ez a nyelvi megoldás esetleg arra utal, hogy ezek a beszélgetések nem magyarul folynak, és a szöveg tulajdonképpen a fordítás státuszában íródik, illetve van megalkotva?

Talán ezeket a kérdéseket az oldja fel, ha a kötet írásainak nyelvét sajátos porcelánnyelvként azonosítjuk: egy végtelenül finom, hiperválasztékos, artisztikus, szinte nem létező nyelv működéséeként. *A salamandra mosolya* még a párbeszédeiben is olyan választékos, stilizált nyelvet használ, amelyet senki nem beszél – és ezzel a stratégiával felfüggeszti a nyelv természetességét, nem követi annak logikáját. Talán ezért épül bele a magyar nyelvű szövegbe a Praha és a Bratislava alak is. Hiszen N. Tóth Anikó szövege többszörösen felfüggeszti annak lehetőségét, hogy létező nyelvként olvassuk; és voltaképpen így tudja összekötni az ötszáz éven át ívelő nyelvi heterogenitást – ahogy a térkép sem akarja eljátszani, hogy ez a valóság. Mindkettő érzékeny-artisztikus megteremtése egy sosemvolt valóságnak.

Ennek jelzése a kötet végén található tartalomjegyzék is, amely megdöbbentő módon nem a regény belsejében található fejezetcímeket (Vasúti utca 1. – Vöröskúti utca 10.; Alsó utca, Szent Erzsébet ispotály; Rózsa utca 17.; Vasútállomás – Vis-

novszky utca 7.; Kisvásártér 6...) tartalmazza, hanem női neveket sorol fel egy-egy fejezet címeként (Angela Schatten; Clara Klein; Parázska Hauser; Vilma Gebauer; Cecilia Passur...). A térképregény így tehát a tartalomjegyzék paratextuális jelentésadásának és jelentésajánlatának köszönhetően egy nőváros regényévé, női hangok térképévé minősül át.



## IX.

### Transzkulturális hálózatgépezet

#### A.

Az irodalom jelentéstermelő gépezet. A meghatározás fordítva is érvényes: a jelentéstermelő gépezet szépirodalmat is létrehozhat. Az irodalom mint gépezet metaforája szükségszerűen kapcsolódik a mozgás képzetéhez. Az egyszerű gépek mechanikai mozgása és a számítógépek adatátvitelen alapuló működése az energia és az információ megteremtésének, illetve átcsoportosításának az elvén alapul.

A gépezet és a mozgás metaforája az irodalmi szöveg és az irodalmiság működése szempontjából is érvényes lehet. Érdeemes ebből a szempontból a transzkulturalizmus jellegzetességére gondolnunk, amelynek egyik központi fogalma szintén a mozgás, a mobilitás, s a transzkulturális kutatások szótárában – az Ariana Dagnino-i fogalomhasználat nyomán is (Dagnino, 2015, 199-204) – a permeabilitás, a keveredés és a migráció folyamatos, leállíthatatlan jelentéstermelésre utalnak.

A transzkulturális gépezet mozgása során nemcsak emberek, szerzők migrálnak, hanem motívumok, szövegek, szövegtöredékek, amelyek kapcsolódások sokaságát hozzák létre. Nem véletlen, hogy harmadik kulcsfogalmunk – a gépezet és a transzkulturalizmus mellett – a hálózat lesz. A transzkulturális hálózat gépezetének képe egyúttal választ is ad – reményeim szerint – arra a vitára, amelyet Byung-Chul Han folytat a hiperkulturalizmus és a transzkulturalizmus között. Byung-Chul Han a hiperkulturalitást úgy írja le, mint amely létrehozza a szinguláris *itt*-et, a hiperkultúra olyan, mint egy hipermarket, amelyben különféle helyről származó termékek egyszerre vannak jelen – hasonlóan a világháléhoz (Han, 2022, 53-57). Ez az értelmezés azonban arra nem ad magyarázatot, hogy a hiperkulturalitás állapota hogyan jött és jön létre folyamatosan. Úgy tűnik, amíg a hiperkulturalitás inkább állapot, helyzet, végeredmény, addig a transzkulturalitás a folyamatos migráció, mozgás, adatátvitel, információcsere, a működés – tehát folyamat, folyamatszerű viszonyok leállíthatatlan mozgása. Ahhoz tehát, hogy a hiperkulturalitás mint állapot létrejöjjön, a transzkulturális gépezet hálózatépítésére van szükség.

Fölöttébb izgalmas annak az elgondolása, hogy mindez hogyan kapcsolódik az irodalom jelenségeihez. Arra, hogy konkrét példákon keresztül mutassunk be transzkulturális gépezet működése által létrehozott irodalmi hálózatot, a kortárs magyar irodalomból Csehy Zoltán eddigi életműve az egyik legkiválóbb lehetőségeket nyújtja. Olyan korpuszról van szó ugyanis, amelyben egyes témák, szövegek, szövegfragmentumok, szövegformáló eljárások, poétikák egyrészt folyamatosan migrálnak, helyeződnek át, hatolnak át és keverednek – másrészt pedig ezer szállal kapcsolódnak

különböző nyelvű, státuszú, helyzetű szövegekhez, irodalmi és művészeti irányzatokhoz, műfajokhoz, a legkülönbébb kulturális termékekhez. Az elsőt nevezhetjük belső, a másodikat pedig külső hálózatosodásnak, és mindkettő az átvételeknek és az átadásoknak olyan működése, amely átlép a szöveg határain, s ennek nyomán nem izolált, zárt irodalmi alkotásokkal szükséges dolgoznunk. Éppen ellenkezőleg: a transzkulturális hálózatgenerátor működésének sokrétű, a szöveg határait fellazító, sőt sokszor radikálisan újragondoló eljárásaira figyelhetünk fel.

A transzkulturális hálózatépítő gépezet működése következtében válik természetessé az az állapot, hogy egyetlen pontból kiindulva az összeköttetések révén az életmű minden pontjára néhány lépésből el tudunk jutni. Válasszunk tehát egy egyszerű formai elemet a modellálás céljaira, jelen esetben legyen az például a hexameter. Talán nem túlzás az állítani, hogy a ma élő 13 millió magyarból Csehy Zoltán írta a legtöbb hexametert, de a TOP3-ban bizonyosan benne van. Sőt, a Föld 10 milliárdnyi lakójából is minden bizonnyal előkelő hely illeti meg az élő hexameterírók ranglistáján. Valószínűleg még jobb az arány, ha nemcsak hexameterben, hanem úgy általában időmértékben, időmértékes verselésben gondolkodunk.

De vissza a hexameterhez! Legyen kiindulópontunk az 1998-as *Csehy Zoltán alagyái, danái, elegy-belegy iramatai* című verseskötet, amelynek néhány verse hexameterből áll – leglátványosabban talán az *Elégiák könnyű kézzel* használja a hexametert, a magyar és a világirodalom több szövegét és költőjét, alteregóként is. A hexameter természetesen kapcsolatot épít mind az időmértékes verseléshez, mind az antik, ógörög és latin, illetve a reneszánsz humanista irodalomhoz, továbbá a magyar irodalmi hagyomány egy jelentékeny részéhez is. Egyrészt önmagában, másrészt pedig azért, mert nem annyira természetes az utóbbi évtizedekben hexameterben verset írni, magyarul sem – a formaválasztáshoz ebben az esetben plusz jelentés társul.

Ez a plusz jelentés most már valódi hálózattermelő gépezetként működik. A hexameter a költő Csehy Zoltánt összeköti a műfordítóval, az antik és reneszánsz költészet műfordítójával, többek között a *Hárman az ágyban*, görög és latin erotikus verseket tartalmazó 2000-es, majd 2010-es kötettel. Továbbá – hogy csak néhány műfordításkötetre utaljunk – a hálózat elemeit alkotja a 2001-ben Polgár Anikóval közösen megjelentetett *Illatos kenőcsök háza*, amely *A középkori latin költészet gyöngyszemei*-t tartalmazta; szintén 2001-ből Antonio Beccadelli erotikus eposzának a fordítása, a *Hermaphroditus*; 2002-ből a Sztraton-versfordításokat tartalmazó *Kölyökműzsa* című kötet; a 2004-ben megjelent epigrammaválogatás Marcus Valerius Martialistól, a *Költők, ringyók, pojácák*; Francesco Petrarca latin nyelvű verseinek fordítása, az *Orpheusz lantja, Dávid hárfája*; 2009-ből Poggio Bracciolini: *Elméncségek* című *Reneszánsz egypervesei*; a 2012-ben kiadott *Amalthea szarva*, amely *Száz itáliai humanista költő* versei-ből összeálló válogatás.

2014-ben Petronius Arbiter *Satyricon* című regénye következik a sorban, amely a „hexameter – antik irodalom – műfordítás” jelentés- és kapcsolatteremtő gépezet-

sor első eleméhez többszörösen nyúlik vissza, hiszen megint csak plusz jelentés társul ahhoz, hogy egy eredetileg nem hexameterben íródott latin szöveget miért hexameterben fordít Csehy.

Erre több válasz is született. Krupp József szerint „Csehy Zoltán (...) a magyar nyelv teljesítőképességét vizsgálja, amikor hasonló vállalkozásokba fog. Létre lehet-e hozni azt az irodalmi nyelvet daktilikus hexameterben, amelyen meg tud szólalni Petronius vérbő világa? A válasz igen, de hogy ezt biztossággal kijelenthessük, nemcsak a nyelv, hanem a költő teljesítőképességére is szükség van” (Krupp, 2022). Benkő Krisztián pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy „Csehy részéről a hexameter versmérték tudatos választása az eposz szatírjává is teszi a regényszöveget – Odüsszeusz kalandjainak pikánsabb variánsává. Ezen a ponton mindenképpen érdemes megemlíteni Mihail Bahtyin híres tanulmányát az eposz és a regény közötti horizontváltásról: a regény felforgató, alakulóban lévő műfaj, az eposz felbomlásának legfontosabb mozzanata, radikális, hierarchián kívüli műfaj volt keletkezése korában – Csehy a hexameterformával ironikusan az eposz kanonikus rangjára emeli ennek a műfajnak a gyilkosát” (Benkő, 2015, 92).

Maga a műfordító költő „zenei túlkompensáció”-ról ír, a hexametert az antikvitás „legnemesebb ritmikai vívmánya”-ként említi, s megjegyzi, „a magyar fordítás-irodalom kezd lebecsülni a formát. Gyakorta ragyogó zeneiségű művek csetlenek-botlanak gyatra, megbicsakló vagy ritmustalan magyar lábakon, sorolni lehet a leegyszerűsítések és zenei kasztrációk kéjelgő magyarázatait. Tényleg a nyelv értelmi rétege a fontos, miközben a szöveg mögötti zenei formának nincs vagy nem lenne értelme? Pontosabban tudjuk-e egy-egy sor jelentését, ha lemondunk a zenéről, az asszociatív, absztrakt rendről, melyen egy-egy költői, írói világ alapszik? Én hiszek a zenében, s ha kell, túl is árasztom...” (Csehy, 2014, 180).

Vagyis a „hexameter – antik irodalom – antik, középkori, reneszánsz műfordítás” hálózatsor következő csomópontja nem csak maga a műfordítás lehet, az ógörög és latin műfordításhoz nem csak az olaszból, angolból, csehéből, szlovákból stb. fordító Csehy művei kapcsolódnak. Jelzésszerűen: 2013-ban Pier Paolo Pasolini olasz (friuli) nyelvű *La religione del mio tempo* (1961) című verseskötete jelent meg Csehy Zoltán fordításában, *Korom vallása* címen, 2017-ben Martin C. Putna cseh nyelvű *Képek az orosz vallásosság történetéből* című esszékötete, illetve szlovák, cseh, olasz és angol nyelvből fordított versek révén is folyamatos a műfordító Csehy jelenléte a magyar irodalomban, irodalmi lapokban (ezek főként a Kalligram, a Jelenkor, a Versum stb.).

Merthogy a hálózat eddigi elemeit a hexameter összeköti a zenével is. Legerőteljesebben és legnyilvánvalóbb módon ez részterület az *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz. 1945–2014* (2015) projektjében öltött testet, de ezen a ponton a jelentéstermelő hexameter három újabb elágazásához szükséges visszatérnünk. Egyrészt Csehy irodalomelméleti-irodalomtörténeti munkásságához, másrészt a zeneelmélethez kapcsolódó írásaihoz, harmadrészt pedig költészetéhez.



*Szerelmem, a hexameter* című tanulmánya így kezdődik: „A szöveg zeneisége a költészet alapelve: minden vers háttérmentázata, mögöttese, tartóváza a zene, legyen az látványosan szervezett, harmonikus vagy éppen disszonáns, atonális, netán önfel-számoló (ilyenkor a zenétlenség az elvárás rend otthonos zenei képleteivel szemben válik érvényes komponenssé). Az alábbi írás a görög–latin kultúra egyik meghatározó formaeleméről és annak fordíthatóságáról szól, arról az örökségről, amelynek úgyszólván váratlan felfedezése a magyar nyelvről és a magyar versről való gondolkodást alapvetően alakította át. Magyar hexametert írni nem különösebben nehéz, találni sem az („Áfásszámla-igényét, kérjük, előre jelezze!” stb.), itt van a nyelvben, mondhatni a nyelvünkön, nem igényel bonyodalmas rímtechnikát (persze, elviseli, ha már úgy alakul), a vers alakulását nem a szó hangtestének összecsengésén kibomló, irányt adó asszociativitás szervezi, hanem viszonylag spontán, növényyszerűen, szervesen alakulhat. Kellőképpen rugalmas, mint egy balett-táncos vagy sportoló teste. Ugyanakkor szinte észrevétlenül van jelen és tartja fenn a vers életét, akár a szívverés, a pulzus az életelvet a testben. Ha figyelünk rá, halljuk, ha nem, attól még jelen van” (Csehy, 2023, 569–570). Vagyis a hexameter az életelv megvalósulása, a folyamatos működés leállíthatatlan terepe és motorja.

Csehy *Zene és erotika* című kisesszéjében pedig ehhez a jelentéshez további konkretizációk társulnak: „Én azt gondolom, folyamatos zenében élünk, és itt nem elsősorban a kozmosz zenéjének orphikus misztikájára gondolok, és nem is csak arra, amit Cage mondott a L’Humanité újságírójának, amikor rákérdezett, jár-e operába: »Nem. A közlekedést hallgatom. A hatos számú sugárút mellett lakom New Yorkban, és az elég zajos. Ez az én zeném.« A zene azonosítható az életelvvél magával, és mint írással foglalkozó ember a nyelvben is hatványozottan érzékelem a jelenlétét: ám a csengés-bongás már zavar, azért is kedvelem például az antik, rímtelen formákat, hiszen a test szinte észrevétlenül lüktetéseit idézik, nem uralkodnak rajta, de mégiscsak éltetik (ha akarom, ott vannak, ha akarom, tudomást sem veszek róluk)” (Csehy, 2011, 9).

Továbbá: „Mindamelletts elsősorban operarajongó vagyok: ez a műfaj számomra a zene orgiája, az emberi elme legőszintébb, pszichoanalitikus remeklése, amelynek hallgatása során rendszerint szenvedélyesen és kendőzetlenül érzékenyülök el, hagyom, hogy leleplezzen a teatralitás vagy akár a kárhoztatott »természetellenesség«. De a zene története a személyre szabott erotika története is, hogy ismét egy kedvencet idézzek: Ligeti György nyilatkozta, hogy az életben két dolog izgatta, a zene és az erotika, de lehetséges, hogy ez a két dolog egy és ugyanaz” (Csehy, 2011, 9).

Tehát a jelentéstermelő gépezet által a zenéhez az erotika és erotográfia is kapcsolódik. Mint *A szöveg hermaphrodituszi teste. Tanulmányok a humanizmus, az antikvitás és az erotográfia köréből* (2002) című tanulmánykötet írásaiban, a monumentális *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészet-*

ben (2014) című monográfiában, a *Nút* (1993), a *Hecatelegium* (2006), a *Homokvíbar* (2010), a Rosmer János név alatt megjelent *Hátsó ülés* (2010) és a *Nincs hozzá visszamennem* (2013) verseskötetek verseiben, a már említett Sztraton-, Petronius- és Martialis-fordításokban...

A „hexameter – zene – líra” összekötöttségnek szép példája a *Danaidák* és az *Aigyptus fia*i disztichonjaiban felsorolt 50 női és 50 férfi nemiszerv a *Hecatelegium*ból. A „zene – szlovákiai magyar irodalom” összekötöttség az *Aritmikus képzelet. Avantgárd zene, chance poetry és epikus gravitáció Cselényi László műveiben* (2021) című Cselényi-monoográfián keresztül kapcsolódik a szlovákiai magyar irodalomról írott tanulmányokra, onnét az *Arctalanság, arcadás, arvrongálás: Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban* (2020) című kötetre, valamint átterjed a *Grieezi! Fél év Svájc* (2020) útinaplójának operaeloadás-leírásaira, a kisebbségi nyelvi helyzetről szóló gondolatfutamokra.

Mint az az eddigiekből is kiderült, ezeknek a kapcsolatoknak egy jelentős része transzkulturális kontextusban értelmezhető hibrid formákat hoz létre. A transzkulturális hálózatgenerátor működése révén a változatos műfajú magyar nyelvű Csehy Zoltán-szövegek folyamatosan kötődnek rá a világirodalomra (Anakreóntól Pasoliniig, Catullustól Giorgio Bassaniig), szinte követhetetlenül, megzabolázhatatlanul, önfeledten. A transzkulturális hálózatgenerátor működése világirodalommal változtatja a magyar és a szlovákiai magyar irodalmat.

## B.

Az utóbbi évtizedek irodalomtudományi diskurzusában egyre erőteljesebb figyelem kíséri azokat a tendenciákat, amelyek a globalizált világ új kapcsolatrendszerének szépirodalmi reprezentációjaként alakítják az irodalom terét. Az új világ, a folyamatos mozgásban levés, az információ áramlása, valamint a kulturális keveredés általánossá válása szükségszerűen új témákat és újfajta megközelítési módokat hozott létre, mint ahogy az irodalmi szövegek is megteremtettek egy újfajta világot, újfajta nézőpontokat, amelyek addig rejtve maradtak az olvasók előtt.

Az a korpusz, amely terminológiai robbanást idézett elő az irodalomtudományban, és amelynek egyes elemeire már több alkalommal utaltam, listászerűen a „bevándorló-irodalom”, az „új világirodalom”, a „transznacionális irodalom”, a „multikulturális irodalom”, a „külföldi irodalom”, „vendégmunkás-irodalom”, a „migráns irodalom”, „az idegenség irodalma”... (Kongslie, 2006, 61; Nagy, 2012, 9-11). Blomqvist Tünde a fent említettek mellett többek között a „migrációs irodalom”, „diaszpórai irodalom”, Wolfgang Behschnittre és Magnis Nilssonra hivatkozva a „többkultúrjú irodalmak”, továbbá az „entangled literatures”, „összefonódott irodalmak”, illetve a „transzlingvális irodalom” kifejezéseket említi (Blomqvist, 2021, 15-18).

A fenti kifejezések némelyike azóta nem állta ki a politikai korrektség próbáját, éles támadások érték például többek között a migráns irodalom és a vendégmunkás irodalom fogalmát, de a transzkulturális irodalomtudomány és a transznacionális irodalomelmélet szótára egyre erőteljesebbé vált annak a kulturális állapotnak az értelmezésére, amely a permeáció (áthatolási képesség), a hibriditás, valamint a kultúrák külső hálózatos összekapcsoltsága okán túlmutat a homogén nemzeti jelenségek határain annak a kulturális állapotnak az értelmezésére, amelyet együttesen alakítanak a 20. század nagy népmozgásai, migrációs hullámai, a globalizmus és az új média. Az utóbbi évtizedekben olyan társadalmi változások résztvevőiként szükséges értelmezni saját pozícióinkat és a körülöttünk zajló eseményeket, amelyeknek leírására alkalmatlanná váltak a hagyományos fogalmak. Itt újfent Arianna Dagnino észrevételére szükséges utalnunk, aki szerint a fizikai és a virtuális mobilitás vált a szuperdiverzivitás állapotát megélő társadalmak legfontosabb trópusává a folyamatosan növekvő migrációs áramlások, a gazdasági globalizáció nyomása és a digitális kommunikációs technológiák fejlődése nyomán (Dagnino, 2013, 130-160).

A továbbiakban olyan koncepció modelljére teszek javaslatot, amely a transzkulturalizmus és a hálózatelmélet interpretációs terének egymásra vonatkoztatott, egymást megtermékenyítő kapcsolatából épül fel (szépirodalmi szövegek hálózatelméleti értelmezéséről bővebben: Németh, 2018). Ezen a ponton arra szükséges utalni, hogy a transzkulturalizmus teoretikus tere eleve több elem kapcsolatából, összekapcsolódásából jön létre – de azzal együtt, hogy tudatosítja bennünk, ezek az elemek eleve nem homogének, vagyis hálózatelméleti szempontból folyton tovább oszthatóak, egyre kisebb – nem homogén, kiterjedő – részekre.

Tehát – hálózatelméleti modellben – a transzkulturális viszonyokat csomópontokként és azokat összekötő kapcsolódásokként, huzalokként képzelhetjük el. Ebben a modellben az irodalmi mű bármely komponense kódolhat transzkulturális viszonyt, amennyiben két vagy több kultúra elemei között létesít kapcsolatot, és azt egy materiálisan azonosítható jelcsoport csomópontként megjeleníti.

Hálózatelmélet és transzkulturalizmus egymásra vetítése új lehetőségeket nyújt a transzkulturalizmus tapasztalatáról, a transzkulturális szerzőkről és művekről való gondolkodásnak. Egyrészt újrastrukturálja előfeltevéseinket, másrészt új értelmezési lehetőségek körvonalazódnak általa. Különösen a transzkulturális viszonyok terméshelyére rákérdező értelmezői alapállás erősítése célom, hiszen hálózatelméleti szempontból egyetlen szöveg vagy életmű sem autonóm, hanem kapcsolatok sokaságába, viszonyaiba beágyazott. Vagyis kapcsolatok, viszonyok, kontextusok által léteznek, jelentéseit egy hálózat részeként fejt ki.

Csehy Zoltán *Grieszli!* (2020) című, *Fél év Svájc* alcímet viselő kötete kiváló alapanyagot biztosít egy ilyen minta létrehozásához. Ezt az elképesztő gazdagságú könyvet nevezhetjük kapcsolatépítőnek, hiszen a különféle tudástartalmak, művészeti ágak és jelenségek, helyek és terek, múlt és jelenbeli események, kultúrák és irodal-

mak, személyek és személyiségek között olyan gazdag kapcsolati hálót hoz létre és mozgat, amelynek a transzkulturalitás csak egyetlen komponense. Műfaji szempontból is túlmutat a primér útirajz műfajának lehetőségein, merthogy egyszerre művésztörténeti kalauz, filozófiai mélységű önvallomás, amelyben antik műfordítás-elméleti kérdések keverednek svájci természet- és tájleíró részekkel, galériákba tett látogatások nyomán miniatűr kiállítás kritikák közé vegyülnek szinte versszerű, poentírozott szövegrészek, egyperces novellák, anekdoták; operakritikák közé egy szlovákiai magyar költő életeseményei, autobiografikus jellegű önreflexiói.

A könyv kivételes nyelvi energiákat mozgósít, bátran állíthatjuk, hogy nyelvteremtő alkotás, amelyben páratlan tudás és műveltség jelenik meg pazar, vérbő, önreflexív nyelviség által. A könyvünk elején már idézett Elisabeth Måraldra utalhatalunk újra értelmezésünknek ezen a pontján, aki szerint a transzkulturalitás forradalmi lendületét éppen az biztosítja, hogy nem szűkíthető sem a centrum, sem a marginalitás diskurzusára, hanem éppen ellenkezőleg, a kettő közötti, eddig még nem képviselt felület diskurzusaként jelenik meg. Mivel erre a területre még nincsenek kidolgozott irodalmi egyezmények, ez a felület vagy inkább rés új dimenziók megjelenítésére, új koncepciók kidolgozására ad lehetőséget (Mårald, 1996, 4-5).

Csehy Zoltán *Griegzil!*-je éppen ilyen, nyelvteremtő könyv, amelynek egészen kiváló hálózatos felépítése különféle, különböző kultúrákat köt össze, állít dialógusviszonyba, az élet és a művészet élvezetének ihletésében. A mű mozaikos felépítése éppúgy különösen alkalmas hálózatelméleti szempontú értelmezésre, mint sajátos narratív tétje is, amelyben egymásra találnak az egyes elemek, tematizálódnak az összekötő kapcsolódások.

Bennünket a szöveg olvasása során felépülő mentális transzkulturális hálózatok érdekelnek,

1. egyrészt primér érzéki szinten (ahogyan megjelenítik a kapcsolódást, keveredést, ez eltérő minőségek kapcsolódását, keveredését),
2. másrészt azon a narratív szinten, ahogyan a szöveg színre viszi, megjeleníti azt, amilyen elemek és minőségek által létrehozza a transzkulturális viszonyokat, kapcsolatokat, vagyis értelmezi is önmaga folyton mozgásban lévő, határokat áthágó természetét.

Lássunk néhány konkrét példát erre Csehy útirajzából:

„A Philharmonica Hungarica 1957-ben alakult Bécsben 1956-os emigránsokból. Doráti Antal, Starker János, Yehudi Menuhin segítette őket. Negyvennégy éves fennállásuk alatt 360 lemezfelvételt készítettek. 1959-ben Marl város állandó szimfonikus zenekarává szerződtek, amikor letették a »marli magyar lakótelep alapkövét« – nyilat-

kozza Saáry Évának Kuster András brácsaművész. 1980-as luganói koncertjük műsorán Mendelssohn *Skót szimfóniája*, Schuman *A-moll koncertója* és Bartók *Csodálatos mandarin szvíje* szerepelt. Kazuhiro Koizumi vezényelt, a zongorista szólista pedig a svájci Christa Romer volt” (Csehy, 2020, 181).

„Végre megnéztem Heinz Holliger *Lunea* című operáját: a Magyarországon született nagy osztrák biedermeier költőről, Nikolas Lenauról szól, aki mellesleg kiváló hegedűs is volt. Veress Sándor tanítványa, Ligeti és Kurtág barátja kedveli a magyar témákat: és kedveli az őrült, túlérzékeny költőket. Hölderlin után most Lenau: egy vérbajos holdkóros, ahogy a cím szójátéka is jelzi. Luna és Lenau, a hold istennője és a költő-Endymion, meg Lues, a romlás. A fő téma Lenau és a nők: a költői képzeletből és a betegségből fakadó asszociációk szétválaszthatatlansága. Szifilisz és költészet itt és most analóg módon működik, teremt maga köré önpusztító világot. Az első jelenet a költő fejében játszódik: a koponyában pedig Döbling jelenik meg. Lenau az utasítás szerint »mit falschen ungarischen Akzent«, azaz hamis magyar akcentussal recitál, s némi halandzsa után döbbenetes erővel jut el a magyar Halál szóig.” (Csehy, 2020, 35)

„Ilma Rakusa az életben is csodálatos. Ha nem lenne, ki kellene találni, már ha lenne elég fantázia hozzá. Három nyelven vezényel le egy irodalmi délutánt, mindvégig sziporkázóan szellemes, és bámulatos érzéke van, hogy hiteles érzelmeket keltsen: a vers mozogni kezd benne, kiárad és sugárzik, mágikus hely az, ahol van. *Lassabban!* című esszékötetét hozza ajándékba, és a *Love after love*-ba kérek dedikációt. Nádas Péter írta, hogy Ilma Rakusa gondolkodásának anyanyelve a német, érzelmeinek viszont »nyilvánvalóan a magyar«. Ír egy ragyogó mondatot arról is, hogy Ilma Rakusa költői anyanyelve a »kotorászás«, a Das Wühlen. *Love after Love* című poémája extatikus élmény volt: fantasztikus nyelvi körgyűrű-rendszere van, örvényszerű expresszivitása, és miközben látszatra »kotorászás«, egészen addig ügyködik, míg meg nem oldódik a »ki nem élt dolgok köteléke«. Kilchberggről beszélgetünk, Thomas Mann sírjáról: azt mondja, ott írta első verseit.” (Csehy, 2020, 63)

„A zürichi bolhapiac: rengeteg különös ember, egzotikus afrikai ruhákban gyönyörű fekete asszonyok, kendős arabok, elhízott, tülekedő orosz férfiak, szellemes és szerelmes hippifiatalok, és néhány migráns magyar is (egész kolónia él itt). Megragad egy gyönyörű katonakés, egy album a Prado antik szoborgyűjteményéről, és egy gót betűs imakönyv, de végül egy ügyes, absztraktba hajló grafikát veszek 10 frankért. Egy kikötőt ábrázol, bizonytalan kontúrokkal.” (Csehy, 2020, 61)

A fenti idézetekben az egyetemes műveltségigény globális kulturális térként mutatkozik meg, és épít a kultúra transznacionális létmódjából hálózatot. A szöveg olyan

stratégiát visz színre, amelyben a különféle kultúrákba tartozó elemek egymás mellett, saját idegenségüket felidézve, de egyúttal egy közös játék részeként jelennek meg. Az idézetekből jól láthatóan a hálózatok kétféle típusa rajzolódik ki:

1. Az elsőt nevezhetjük exteriorizált transzkulturális hálózatoknak, amelyben külső elemekből jönnek létre hálózatok, szubjektumokból, tárgyakból. Ezeket vagy különféle transzkulturális terek hozzák létre, vagy a tulajdonnevekbe íródó idegenség:

- a) egy műalkotás – amely által különféle hagyományok rakodnak egymásra, lépnek dialogikus viszonyba, mint egymásból jelentéseket kihasító, a priori hibrid minőségek. Mint Heinz Hollinger *Lumea* című operája, amelyben Lenau hamis magyar akcentussal recitál, miközben ez csak a transzkulturális kapcsolatok egyik szintje, hiszen Lenau Magyarországon született. A transzkulturális kapcsolat ebben a szövegrészletben mesteri módon oscillál, egyik iránya a németből a magyarba vezet a német nyelvű operába írt magyar utalás által, másrészt a magyarból a németbe is, hiszen Csehy felsorolja a Hollingerre hatást gyakoroló magyar zeneszerzőket. A transzkulturális hálózatba ráadásul bekerül a narrátor is: a magyar narrátor számára a „magyaros” német halandzsanyelvben váratlanul felbukkanó magyar „halál” szó primér érzéki élményt jelent – minden bizonnyal egyedülként éli át ezt a „transzkulturális katarzist” a nézőtérben;
- b) a műterem – az egy térbe kerülő, eltérő kultúrákból érkező műalkotások;
- c) az előadás tere – pl. színház, opera – ahol az eredeti mű transzkulturális elemei mellé az előadók is odakerülnek, pl. színészek, karmester, zenekari tagok, továbbá maga a helyszín is részt vesz ebben a folyamatban – mint pl. a Philharmonica Hungarica előadásai. Ebben a szövegrészletben a transzkulturális viszonyok összekapcsolódásának szintén több szintje figyelhető meg: személyek között, személyek és műalkotások között, személyek és helyek, terek között, műalkotások és terek között, műalkotáson belüli viszonyok stb. Csehy szövegében olyan érzékletesen rakódnak egymásra ezek a transzkulturális kapcsolatok, hogy bármely kis miniatűr jelenet képes bonyolult transzkulturális hálózatot létrehozni;
- d) a piac – annak forgataga, arcok, nyelvek, børszínek keveredése, tehát egyrészt az emberek és származási helyük, másrészt az árusított tárgyak kapcsolatai a szövegben. Transzkulturális viszonyok és helyzetek sokasága idéződik fel a kavalkádban, amelyet Csehy néhány jól megválasztott csomóponttal és relációval tesz érzékivé. Az idézet részlet ezen túl öntükröző szöveg is: egy-



részt Svájcot mutatja be mise-en-abyme-ként, másrészt pedig magának a szerzőnek és a könyvnek a kicsinyített képe. A transzkulturális viszonyok ebből adódóan megduplázódnak, megháromszorozódnak benne.

2. Ezzel párhuzamosan jönnek létre belső, interiorizált transzkulturális hálózatok:

- a) a szubjektumon belül – azon a szubjektumon belül, amely hibrid identitású, és hibriditásában részt vesz a származás (apa, anya), a szocializáció tere, az utazásai. Az Ilma Rakusa alakját megjelenítő részlet ennek plasztikus sokféleségét mutatja be – egyrészt a származás, másrészt a sors, az életpálya, harmadrészt a művek, műalkotások, negyedrészt az identitás rétegei, csomópontjai és hálózatai által. A németül író, magyar anyától és szlovén apától származó, svájci, német, szlovén és magyar identitású, „szlovákiai magyar”-ként is felfogható (Rimaszombatban született) több nyelvű szerző portréja megint csak felidézi a Svájcban ösztöndíját töltő, német gyökerekkel is rendelkező, ógörögből, latinból, olaszból, angolból, csehéből, szlovákból stb. fordító szlovákiai magyar Csehyt, annak androgün párját. Az egyéniség belső transzkulturális hálózata sok esetben láthatatlan – az idézet ezt a láthatatlanságot kísérel meg láthatóvá tenni a nyelv által;
- b) ehhez szorosan kapcsolódik a személynévbe írt hibriditás – hasonlatosan a bőr materialitásába írt színhez, a név és annak írásmódja is alapvető transzkulturális viszonyokat feltételez, s annak ígéretével kecsegtet, hogy az identitás rejtélyébe, mélyébe, misztikumába és történetiségébe vezet bennünket;
- c) az utazás – amely a transzkulturális tapasztalatok ikonikus lehetősége, a szubjektum transzkulturalizációjának terepe – tkp. a *Griiexji!* utazási regényként a transzkulturális kapcsolatok leállíthatatlan termelésének metaforája;
- d) az olvasás, a fordítás – ennek során a szubjektumon belül belső hálózatokat építenek ki az egyes elemek, amelyek maguk is csomópontokként működnek. A kötetben a fordítás és az olvasás (mint értelmezés is) alapvető jelentőségű trópus (akár a folyamatosan fordított Ovidius *Átváltozások*ján keresztül), az utazás mellett a transzkulturális viszonyok másfajta-másik generálója.

## **Konklúzió**

A fenti két hálózattípus egy jeleneten belül is többször kapcsolódik egymáshoz, le- és felépítik egymást, egymás jelentéseit értelmező és kisiklató jelenségekként működnek. Sőt, némely esetben parodisztikus önértelmező gesztusokon keresztül a transzkultu-



rális viszonyok párhuzamos világokat működtetnek, amelyek értelmezésfüggőek, és a kontextus meghatározó szerepére is ráutalnak.

A kötet egyik mély és egyúttal önfeledten humoros pontján a transzkulturális hálózatok a sztereotípiák leleplezésére is szolgálhatnak. Az egymásra kopírozott, összekötött elemek lehetőséget adnak egy sztereotíp értelmezésre, amelyet mesterien épít fel a szöveg – majd pedig a poentírozott történetalakítás hirtelen felépít egy párhuzamos transzkulturális világot, a trasznacionális globális magaskultúra elitizmusa által, s ez utóbbi teszi zárójelbe, leplezi le az első értelmezést egyfajta infernális humor segítségével:

„Badeplatz Choller Zugersee. A strandon egy felfújható matracon meztelen fekete férfi, kezében pezsgőspohár, körülötte három jóval idősebb nő, az egyik dinnyét szeletel, húsos szeméremajkai fittyedten, mégis hatásosan buknak ki a fara alól. A másik alaposan megnéz, amikor kijövök a vízből. Nem igazán szeretnék a fejébe látni. Lassan, teátrálisan lépek, mintha vajban járnék, élvezem a napot, a meztelenséget, a vizet, és mondjuk ki, méltóságteljesen ringó, formás-vaskos farkamat. Persze, azért ne hidd, kedves olvasó, hogy a Macho Men legfrissebb számából léptem ki: és igaz, ami igaz, ezért a mondatért megérdemelném, hogy most azonnal eltaknyoljak a vízben, vagy azt, hogy egy tavi kagyló felhasítsa a talpam. Szóval, ez a három matróna tartja ezt a férfiállatot: a látványból nem nehéz kitalálni, mire. Aztán közelebb érek, és hallom, hogy zenéről beszélgetnek, Bartók concertójáról, a rézfúvósok fugatóiról, a halkán villódzó fuvolákról, melyek a mélyvonósok röpke, szárnyas kvartjaira felelnek. Luzerni zenészek. Összezsugorodom.” (Csehy, 2020, 118.)



## X.

### Transzkulturalizmus és intertextualitás

#### A transzkulturalizmus kettős világa

Az utóbbi évek világirodalmában figyelmet kényszerítettek ki azok az irodalmi művek, amelyek a globális világ transznacionális és transzkulturális energiáiból nyerik jelentéseiket. Ennek a világnak a trópusa a mozgás, pontosabban az egyének és az információ mozgása, amely sajátos neomodizmust eredményez. Az új otthonosság és új intimitás a mozgásban képződik meg, az új otthon az átvitel megélése és művészete. Ez az új otthon, amely hagyományos és modernista értelemben otthontalanság, a globális posztmodern új otthonossága, a globalizált jóléti kapitalizmus ideális világa, az információévezet, a kulturális hibriditás élvezetének, a nyelvi sokszínűség élvezetének idealisztikus világa, amelynek utópiája és mítosza annak a logikáján alapul, hogy a hierarchia éppen a mozgás által rendül meg, számolódik fel, vonódik kétségbe.

Van azonban egy másfajta mozgás, másfajta otthonosság- és otthontalanság-diskurzus, az áramlásnak egy másfajta, eltérő logikája, a testek áramlásának egy másfajta neomodizmusa – az előző mondatok kulcsszavaiból egy egészen másfajta diskurzus is létrehozható. Ennek a világnak az alapja nem az élvezet, hanem a trauma, a szenvedés, a kitaszítotttság, a halálfélelem, a teljes kiszolgáltatottság – mert a mozgás itt nem ideális tér, hanem mások által kikényszerített szükségszerűség, menekülés. Ebben a másik világban a mozgás az élet átmentéséről szól, a nyelvi átlépés nem élvezet, hanem az identitás elvesztése, feladása, amely a kényszer és védekezés kettősében formálódó traumatikus élmény.

Gyakran feledkezünk meg arról, hogy a transzkulturalizmus fogalmába e két világ egyszerre írja bele magát, hogy a transzkulturalizmus kulcsfogalmaiba egyszerre íródik bele az önfeledtség és a trauma, az élvezet és a szenvedés, a szabadság és a kényszer. A mozgás és migráció, az otthon és otthontalanság, a hibriditás és transzlokáltság fogalmai mindig is kétértelműek és korántsem ártatlanok. Az mindig a konkrét szöveg döntése, hogy szabadság vagy kényszer, élvezet vagy szenvedés társul-e a kulturális állapot fogalmába.

A transzkulturális irodalom másik alapvető jelentőségű kettőssége a temporalitás problematikája. Wolfgang Iser nagy hatású tanulmányában (Iser, 1999, 194-213) a globalizmus diskurzusához köti a transzkulturalizmus fogalmát, miközben annak első írásos említése 1940-re datálódik. Ahogy Magdalena Roguska-Németh írja: „Alapjait sokkal korábban, nevezetesen a múlt század 40-es éveiben egy kubai antropológus, Fernando Ortiz hozta létre. Ortiz az afro-kubai kultúrával kapcsolatos

tanulmányaiban az ún. transzkulturáció fogalmát vezette be, amely véleménye szerint a legjobban írja le azokat a kulturális változásokat, amelyek Kubában történtek, amióta a szigetet az Ibériai-félsziget gyarmatosítói felfedezték” (Roguska-Németh, 2019, 14). A kérdés azonban nem is ennek az évszámnak a vonatkozásában vetődik fel, hanem inkább így: a Welsch által leírt állapot a kultúrák alapvető kevertségéről csak az 1990-es évektől kezdődő globalizmus sajátossága-e, s mint ilyen, történetiséggel még (alig vagy) nem rendelkező fogalom – vagy pedig olyan kulturális helyzeteket jelöl, amelyekben a keveredés, a soknyelvűség, a nemzeti, nyelvi, kulturális határoknak a heterogenitása alapvető tapasztalat. A birodalmi diskurzusok (hellenisztikus kultúra, Róma, brit gyarmatbirodalom, Monarchia), az univerzalitás formái (a latin nyelv szerepe a középkori és a reneszánsz irodalom idején) stb. vajon értelmezhetőek-e a transzkulturalizmus perspektívájából?

Harmadik kérdés pedig a kisebbségi kultúrákkal és irodalmakkal kapcsolatosan vetődik fel: használható-e a transzkulturalizmus szótára a nemzeti és etnikai kisebbségek kultúrájának és irodalmának értelmezésekor? A kisebbségi irodalom eleve mindig a transzkulturalitás állapotában van? Vagy pedig a kisebbségi és etnikai irodalmak esetében is eltérő, gyakran egymással is ellentétes stratégiák lépnek életbe? S így voltaképpen a transzkulturális értelmezés általánosító és homogenizáló tendenciáinak ellenállva kell szövegszerűen jól argumentálható álláspontot elfoglalni a kisebbségi irodalomba tartozó szövegek esetében, nem elfogadva a kontextus hatalmát? Természetesen ezek a kérdések inkább hipotetikusak, és mindenféle általánosító tendenciák ellenében tételeződnek, hiszen mindig a konkrét szoros olvasás hivatott dönteni arról, vajon egy kisebbségi irodalomba tartozó szöveg használja-e a sajátos kisebbségi transzkulturális jelentésképzés lehetőségeit vagy nem.

Negyedszer pedig a kínzó kérdés: ha komolyan vesszük a transzkulturalizmus fogalomkészletét, vajon nem minden szöveg eleve transzkulturális? Az irodalom létmódjából adódóan a szépirodalom nem szövegek, motívumok, szereplők, technikák, műfajok, írásmódok, intertextusok vándorlásából jön létre? Az egyes „nemzeti” irodalmak kanonikus szövegeit nem köti össze továbbá minden esetben a korszak, a paradigma, az írásmód, a hatásnak a továbbgyűrűző, gyakran ellenőrizhetetlen áramlása? És nem igaz-e ez – most már visszatérve napjainkra – a globális internet világában reprezentálódó irodalom darabjaira, amelyeket hálózatként köt össze az áramlás?

## **Transzkulturalizmus és intertextualitás**

Polgár Anikó *Régésző körömcipőben* című, 2009-ben a Kalligram Kiadó gondozásában Pozsonyban megjelent verseskötete élesen veti fel ezeket a kérdéseket. A könyv recepciója két fő szálon haladt az eddigiek során: egyrészt a biológiaságra, anyaság- és nőiségretorikájára figyelt fel, másrészt az intertextualitásra, allúziókra, egyszóval

azokra a kapcsolódási pontokra, amelyeket a világirodalommal, főként az antik és a középkori irodalommal hoztak létre a kötet versei. Ahogy Nagy Csilla írja, „Polgár Anikó második verseskötete, a *Régészőnő körömcipőben* a nőiségről való beszéd új alternatíváját kínálja: a versek a mindennapok női történeteit (így például: szülés, nőgyógyászati vizsgálat, vetélés, házasság) a mítoszok, kulturális emlékhelyek narratív közegébe illesztve beszélik el. Az antik tradíció és a kortárs tapasztalat egymásra vetülése szervezi a kötetet, a kettő összeolvasása teszi lehetővé a női identitás, és általában a megismerés és elbeszélhetőség lehetőségeinek újragondolását. A versekben elhelyezett klasszikus és középkori utalások, idézetek, allúziók nagymértékben kitérítik az értelmezési horizontot, mintegy sajátos fókuszban láttatják a felidézett kultúrát: Polgár Anikó hatalmas műveltséganyagot mozgat, azonban olyan versnyelvet alkalmaz, amely észrevétlenül sűríti magába a kulturális emlékezet szegmenseit és a nőiség tapasztalatának kódjait” (Nagy, 2011, 84).

László Emese szerint „Polgár Anikó új verseskötetének első fele a női lét legelemibb tapasztalatait járja körül: a terhességet és az anyaságot. Az első hosszú ciklus a mindennapok hősnőiről és istennőiről szól, olyan lányokról és asszonyokról, akik antik jelmezben, egy sajátos mondanakör »dramaturgiája« szerint szenvedik végig terhességük és anyaságuk hétköznapi-mitikus kínjait. A könyv második fele utazástörténet, a fülszöveg metaforáját továbbszöve a női sors *Odüsszeiája*, amelyben a nő nem az odahaza férjét váró Pénélopé mintáját követi, hanem Odüsszeuszét: a városról városra kalandozó tudós-költőnőt magával ragadja a görög és itáliai városok forgataga. Témáját tekintve tehát többretegű könyvről van szó, ahogy a versek utalásrendszere is igen kiterjedt: az antik görög és latin irodalom megidézése mellett középkori latin szövegdarabkák is fel-felbukkannak az intertextusok között, Polgár Anikó saját fordításában” (László, 2010).

Bánki Éva szintén női test és antikvitas kettőségében értelmezi a kötetet: „»roppant, átgondolt szintaxis« köti össze a múltat és a jelent, az antikvitást és a mát, és a tej- és vérfoltok, élet és halál, szerelem, erőszak és csalódás ismétlődése sohasem felszabadító igazán. Nincs feloldódás. A kétezer év múltán a tengerből kiemelt görög szobrok ugyanolyan felhorzsoltak, megsebzettek, csonkák, ugyanúgy forrón »lüktetnek«, mint ama modell-szerű női sorsok képviselői, az istennők, akikről ezeket a hófehér szobrokat mintázták” (Bánki, 2010). A *Régészőnő körömcipőben* versei által felkínált gazdag intertextuális hálózatra és kapcsolódási pontokra tehát a recepció folyamatosan reflektál, példákat hoz. Annak felismerése azonban, hogy az intertextualitás nemcsak mint a szöveg létmódja jelenik meg, hanem egyúttal mindig transzkulturális jellegű is, ennek az értelmezésnek lesz a tárgya.

Az irodalmi szöveg nem izolált jelenség, amely az irodalmiság egészétől való elválasztottságban konstituálódik, hanem éppen ellenkezőleg, az irodalmiság egészének kontextusában formálódik minden darabja, annak részeként nyeri el jelentéseit. A posztmodern intertextualitáselméletek vagy akár Harold Bloom kánonelmélete is

éppen abból a felismerésből eredeztethetőek, hogy az intertextualitás az irodalmiság trópusa, s mint ilyen, rákötve a világirodalom sok nyelvű és sok kultúrájú hálózatára és hagyományrendszerére, eleve transzkulturális.

A transzkulturális kutatások tárgya, legkisebb eleme, sejtje általában az ember, vagy még pontosabban annak identitása mint kulturális tényező. Amikor Wolfgang Iser már sokat emlegetett, nagy karriert bejárt tanulmányában (Iser, 1999) a kultúrák homogenitása és szeparációja ellenében olyan kulcsfogalmakat említ, mint a mixeltség, a permeáció, a hibriditás, valamint a kultúrák külső hálózatos összekapcsoltsága, amelyek túlmutatnak a nemzeti kultúrák határain, akkor a kulturális elemeket nem a szöveg, hanem azok humán antropológiai viszonylatába helyezi. Amikor Arianna Dagnino a transzkulturalizmust a határokon való áthatolással, az utazással, örökös úton levéssel, a kultúrák metszéspontjában való létezéssel, a hontalansággal hozza kapcsolatba (Dagnino, 2015), akkor elsősorban nem szövegekre, szövegtörmelékekre, hanem konkrét emberekre, identitásokra, kulturális jelenségekre gondol, és aztán majd csak innét, erről az alapról kezd neki az ennek megfelelő (transzkulturális) irodalmiságról való koncepció megfogalmazásába.

Vannak természetesen sokkal szövegszerűbb vonatkozó elképzelések is, mint például Mari Peepre-Bordessa már említett, *Beyond Multiculture: Canadian Literature in Transition* című tanulmánya (Peepre-Bordessa, 1994, 47-57), amely a kortárs kanadai emigráns fikció három új műfajára vonatkozik, s multikulturális, transzkulturális és interkulturális szövegeket különít el, azonban ez az elképzelés is a migráció alanyaként elképzelt írók által létrehozott szövegekre vonatkozik, és nem a szöveg eleve adott működéséről. Elképzelésem sokkal közelebb áll annak a cseh kutatócsoportnak a felfogásához, amelynek 2019-ben Ladislav Futtera, Václav Petrbo, Václav Smyčka és Matouš Turek szerkesztésében jelent meg *Jak psát transkulturní literární dějiny? – Hogyan újunk transzkulturális irodalomtörténetet?* című monográfiája. A tanulmánykötetből levonható következtetéseket részletesen tárgyaltam az V. fejezetben, témánk szempontjából a kötet utolsó blokkja válik izgalmassá, hiszen az a transzkulturalitás, az intertextualitás és a fordíthatóság kérdéskörével foglalkozó három tanulmánynak ad helyet. Jan V. Hon tanulmánya a „többnyelvű irodalmi tér transzkulturális kapcsolatainak egyetlen elemére” (Hon, 2019, 190), az irodalmi fordításra, tehát a műfordításra koncentrálja figyelmét, és filológiai aprólékossággal rajzolja fel az irodalom transzkulturális működését egy mű francia – német – cseh irodalmi átvételeinek során megjelenő átalakítások és fordítási stratégiák retorikai eljárásaiból.

Václav Smyčka abból indul ki, hogy az egyes irodalmak Deleuze-Guattari-féle rizómákat hoznak létre, amelyek összekapcsolódnak és egymásra hatva jöttek létre az egyes nyelvek irodalmi. A cseh irodalomtudós három konkrét modellt mutat be az irodalmak összefonódására – az intertextualitás specifikus típusaiként. Tanulmányában bírálja a hagyományos „hatás”-elméletet, mivel az egyoldalú, jól körülhatárolható, szinte mechanikus létmódot implikál, gyakran életrajzi jellegű, pozitívista perszona-

lizációként jelenik meg. A cseh strukturalisták pedig azt az elképzelést nem tudták magukévá tenni, hogy az irodalmi folyamatokat nem paralelizmusokként, hanem heterogén kontinuumokként szükséges vizsgálni. Smyčka bírálja a komparatista álláspontot is, amely különálló egységekként képzelel el a nemzeti kánonokat, csak multiplikálja azokat, nem tud számot vetni a kapcsolatok és átmenetek finom, kapilláris kapcsolataival, kontinuitásával. Ennek feloldását a már említett három intertextualitás-típussal gondolja sikeresen végrehajthatónak, miközben e három típust a beleírás (do-pisování), az átírás (pře-pisování) és az ellenírás (proti-psaní) fogalmaival írja le (Smyčka, 2019, 243). Ezek a rezonancia (az egymásra ható, sosem teljesen ekvivalens kódok kontinuitása, amely nem egyirányú), a palimpszesztus (átírat, beleírás a már létező szövegbe, amikor is egy létező szöveg egy részét egy másikkal, újjal helyettesítjük), valamint a potyautas (radikálisabb az előzőeknél, a plágiummal határos – a fordítás saját szöveggé váló prezentálása, amelyben elveszik az eredeti) stratégiái.

Természetesen Polgár Anikó verseskötetének címbe helyezett identitása, a „régészno” eleve kettős jelentésű témánk szempontjából: egyrészt kultúrák között közvetítő identitás, amennyiben a régészno eltérő kultúrákat bont ki, eltérő kultúrákkal szembesül és szembesít, tudása eleve többkultúrájú; másrészt pedig ezeknek a kultúráknak az időbeli távolságára is utal. Még izgalmasabb azonban, ha a kötet verseinek az intertextualitásból és a nyelvhasználatból adódó gazdag hálózatát, pontosabban annak néhány aspektusát vizsgáljuk. Polgár Anikó verseskötetének esetében azért speciális ez a kapcsolat, mert abban nem élő nyelvek is részt vesznek, mint az ógörög és a latin.

A kötet három nagy szövegegyütttest mozgat. A keretet és a strukturáló szerepet három ún. Szent Hildegárd-vers végzi el. A három vers több síkon tér el a kötet egészétől és többi verstől. Egyrészt vizuálisan – már tipográfiájában is, hiszen e három vers címe és minden sora kurzivált. Másrészt azonban a felidézett, magába épített szövegtér is eltér a kötet többi részétől. E három vers nem az antik világgal tart kapcsolatot, hanem a középkorival – a már említett Szent Hildegárd alakján és szövegein keresztül. A középkori misztikus költőről Polgár Anikó esszét írt (Polgár, 2001), illetve verseiből fordított is (Polgár, 2002), továbbá középkori szöveggyűjtemény részeként bővebben foglalkozott alakjával és műveivel (Polgár, 2020, 86-115).

E három vers – különösen az első – abban is eltér a kötet többi részétől, hogy sokkal személyesebbek, sőt önéletrajzi kódolásúak, és – ebből is következően – intertextuális hálózatosságuk által reprezentált, színre vitt transzkulturalizmusuk is némiképp eltér a kötet egészétől. Az első vers címbe foglalt állítása – *Szent Hildegárd szülőszoba-látogatáson* – a legintimebb pillanatoknak, mint például a szülésnek, a szövetségességére is utalhat: Szent Hildegárd nevén és műveiből vett idézetein keresztül maga a megidézett középkori költő, illetve rajta keresztül Polgár Anikó alteregója jelenik meg ezekben a szövegekben.



A Szent Hildegárd-versek által két részre osztott szövegkorpusz két eltérő vershelyzetet hoz létre. Az első ciklusban a versek főhősei antik, főként ógörög istennők, mitológiai hősnők, akik a teherbe esés, a szülés és a gyereknevelés háromszögében saját hús-vér női létüket élik meg. Az antik mitológia alakjai 21. századi környezetben találják magukat, a legintimebb és a legfájdalmasabb helyzetekben:

„Puha mohaszőnyeg az istennők feneke alatt.  
Oldalt, a paraván mögött szerényen meghúzódva  
egy-egy rabszolganő, frissítőkendők és lepel.  
Héra már beletörődött. Aphrodité még élvezte is.  
Csak Athénét öntötte el a pír.  
Párizs, mint egy orvos, kesztyűs kézzel  
kotort az asszonyokban.  
Az egyik még szűz volt.  
»Vetkőzzön le! A bugyiját is!  
A lábait rakja fel ebbe a karikába!«”

(Polgár Anikó: *Parisz rendelőjében*)

„Hónapok óta nem szoptatok, a mellem mégis  
duzzadt és kemény. Ezért vonulok el, naponta  
többször is, hogy nagy agyagkorsókba fejjem  
a tejet. Csak gyűlnek a pincében és egyre telnek.  
Édessájúak a halottak: szeretni fogják.  
A királynak azt mondom majd: oroszlántej,  
s kiküldöm a cselédeket, hogy húzkodják  
a kőoroslán dermedt tőgyeit. Italáldozatként  
a gyermeksírra ezt viszem. A kapu alatt állva  
már érzem is, amint rám csöpög, látom a zsiros  
foltot a mázsás kövön, aztán zubogni kezd...”

(Polgár Anikó: *Klütaimnésztra panasza II.*)

Ahogy Nagy Csilla írja, „A versek jóval túlmutatnak az antik történetek interpretációján: érvényesen szólnak a traumáról, a testről, a test és lélek viszonyáról, és a test változásából, destruálásából adódó identitás-válságról. A narratív keret volta-képp épp arra szolgál, hogy a tapasztalatot közvetettsége révén elbeszélhetővé, kimondhatóvá tegye. A második ciklusban ez az eltávolítás fordított módon történik. A versek egy régész nő mitológiai emlékhelyekre tett utazásait tematizálják, a kulturális emlékezet objektumai (épületek, szobrok, tárgyak) jelentenek (korlátozott) kapcsoló-

dási pontot a hozzájuk kötődő történet és az őket szemlélő régészről saját története között” (2011, 85). László Emese szerint egyenesen „A kötet második ciklusát szerepjátékok sorának is tekinthetjük” (László, 2010).

Az intertextualitás szempontrendszerét érvényesítve (amely Polgár Anikó irodalomtudományi munkásságában is meghatározó, lásd pl.: Polgár, 2020) elmondható, hogy mindkét ciklust összeköti a görög-római világ személy- és városnevekben, utalásokban, felidézett szerepekben, viselkedési módokban, értelmezésekben. A Genette-i szövegek közötti viszonyok (Genette, 1996, 82-90) minden kategóriája jelen van a versekben. Ezek az intertextuális kapcsolatok a felidézett – főként ógörög és latin – szövegeken keresztül a világirodalmiság egészében találják magukat, annak egy időleges centrumát létrehozva. Hálózatelméleti felismerésből adódóan elmondható, hogy minden utalás az antik mitológiára, irodalomra, szerzőkre és irodalmi szereplőkre összeköti a *Régészről...* verseit az összes világirodalmi művel, amelyben megjelenik az antik mitológia és irodalom, amelyben megjelennek a felidézett szerzők és szereplők. A világirodalom intertextuális hálózata ezáltal válik transzkulturálissá. Csanda Gábor már 2010-ben erre a felismerésre jutott a kötet kapcsán – csak még a transzkulturalizmus fogalomkészlete nélkül: „Polgár Anikó versei úgy bontják ki tárgyukat, hogy nem behelyezkednek valamely korba, hanem kibontanak egyet, természetesen nem a rég voltat, hanem a mait. Amitől ugyanilyen természetesen a rég volt is más oldalát mutatja” (Csanda, 2010). Vagyis a *Régészről...* vissza is hat a múltat és a múlt szövegeit érintő elképzeléseinkre, értelmezéseinkre. Az intertextualitás ezeken a neveken, idézeteken, megidézett helyszíneken keresztül válik transzkulturálissá.

A következőkben ennek a megidézett intertextuális-transzkulturális világnak az összetettségére egyetlen versen keresztül szeretnék utalni. A kötet első verse, a *Szent Hildegárd szülőszoba-látogatáson* idézetek sokaságán mutatja fel az intertextuális szövegalkítás lehetőségeit. Az idézetek egy része Szent Hildegárd-szövegekből érkezett a műbe, a Polgár Anikó által fordított Szent Hildegárd-versekből, amelyek a Palimpszeszt folyóiratban jelentek meg (Polgár, 2002), azonban módosult formában:

„»Legragyogóbb anyal!« – suttozja  
Hildegárd, s nézi a szívhangmérő-készülék  
nyúlványait. – »Fiad kenőcs a halál tátongó sebén,  
melyet a megkínzott lelkekbe Éva ujjá vajt.«”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd szülőszoba-látogatáson*)

Az idézőjelbe helyezett szövegrészek mind a Polgár Anikó által fordított Szent Hildegárd-szövegekből származnak, azonban egy sem abban a formában, ahogy a régebbi fordításban megjelentek, az idézetek eltérnek az ott közölt szövegváltozattól:

„Ó, szent orvoslás  
legragyogóbb anyja!  
Fiad  
kenőcs  
a halál  
tátongó sebén:  
a halálseben, melyet  
a megkínzott lelkekbe  
Éva vájt.”

(Szent Hildegárd, Polgár Anikó fordítása)

Az anyaság fogalmának átértelmezése úgy valósul meg, hogy míg a Szent Hildegárd-fordítás első részében az anya a „szent orvoslás” anyja, addig Polgár Anikó versében hűsvér gyermek anyjaként jelenik meg. Az idézet másik része nem mutat ilyen eltérést, mégis megváltozott: elmaradt a talán túl irodalmias „halálseben”, és kiegészült a sokkal érzékletesebb „ujja” kifejezéssel. Ezzel egy lehetséges értelmezés szerint voltaképpen a fordítás korrekcióját végezte el a szöveg, egy új fordításmutatvány áll elénk, amennyiben a fordító újragondolta és módosította egy régi megoldását.

Más értelmezés szerint azonban inkább az aktualizáció esetével állunk szemben. Eszerint a Szent Hildegárd-idézet úgy módosult, hogy minél hatásosabban illeszkedjen a vers nyelviségéhez, anyagiságához. És elképzelhető egy harmadik értelmezés is, amely a Polgár Anikó által a műfordítási köztudatba vitt intertextuális paradigma fogalmához és ezen keresztül a posztmodern műfordítási eljárásokhoz kapcsolható (Polgár, 2003). Eszerint a posztmodern irodalom általános elbizonytalanító eljárásai a szöveg státuszában is tetten érhetőek, amely olyan játékot hoz létre, melynek eredményeként végső soron eldönthetetlen lesz, hogy egy mű elemei, mondatai eredeti szövegek vagy inkább fordítások-e. Ez az eljárás kibillenti a szöveget az eredeti – fordítás és bináris oppozíciójának kettősségéből, sokkal inkább játékba hozza, újrakontextualizálja, új jelentésekkel látja el. Mint a fenti esetben is, amikor Szent Hildegárd mondatai közé „a szívhangmérő-készülék nyúlványai” kerülnek.

Hasonló jelentésteremtő és -termelő különbségek figyelhetők meg a kötet utolsó versének Szent Hildegárd-idézete esetében is:

„A tornyaid,  
ó, Jeruzsálem,  
pirosanak s fehérленek,  
akár a szentek vére s tisztasága.”

(Szent Hildegárd, Polgár Anikó fordítása)

„Piroslanak  
és fehérlenek a kövek, akár a szentek vére  
s tisztasága.”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd szülőszoba-látogatáson*)

Ebben az esetben a városnév, Jeruzsálem elhagyása teremt új helyzetet. Az elhagyás nyomán feltáruló üres helyet pedig a vers kontextusa úgy teremti meg, hogy abba több szó, több kifejezés is belekerülhet. Így tehát a szentek véreként és tisztaságaként pirosuló és fehérülő kövek első szinten a vers címébe emelt Hotel Verjina kövei is lehetnek, de visszaíródhatnak az első versbe, annak jajgatószobája, különszobája, medencéje, egyszóval a kórház kövezeteként is.

További példák a Polgár Anikó fordította Szent Hildegárd-versek és a Polgár Anikó-vers összefüggéseire:

„Ó, örökkévalóság ereje,  
szívedbe rendeztél mindent!”

(Szent Hildegárd, Polgár Anikó fordítása)

„Az örökkévalóság ereje rendezzi a nappalok  
és éjszakák menetrendjeit.”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd a Hotel Verjínában*)

„Ó, milyen nagy a Megváltó kegyelme,  
ki mindenkit megszabadított  
a megtestesüléssel,  
melyet az istenség lehelt ki  
a bűn bilincse nélkül.”

(Szent Hildegárd, Polgár Anikó fordítása)

„»Nem  
létezhetünk a bűn bilincse nélkül, meztelenül?«”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd a Hotel Verjínában*)

A három Szent Hildegárd-versen keresztül továbbá a középkori responsorium műfaja is beleíródik a kötetbe, de térjünk vissza inkább a választott első vershez, annak is utolsó mondatához! Ez a három sor rendkívül gazdag utaláshálót működtet úgy, hogy egy-egy szó önmagában egyszerre is különféle intertextuális hálózatok részeként jelenik meg, összeköti ezeket és jelentéseiket, a legváltozatosabb irodalmi műfajokat kapcsolja össze. Kezdjük a mondat rendkívül gazdag irodalomelméleti allúzióival:

„A folyékony hang (ahogy  
Hildegárdnál felbúg és zeng a vér) a szétfolyó  
szöveg bizonyossága és elkerülhetetlen öröme.”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd születésnapja-látogatáson*)

A „hang” és „szöveg” kifejezések egy mondatba kerülése első szinten a 20. századi irodalomtudományt forradalmasító saussure-i nyelvelmélet kulcsfogalmaira utal, de nem csak arra. Saussure-n keresztül a fonó- és logocentrizmus derridai kritikájára, tehát a dekonstrukció elméleti bázisára is ráláthatunk, amely hang és szöveg bináris oppozíciójában volt érdekelt, tehát a derridai szövegkonstruáló eljárás alapkifejezéseit is tartalmazza a vers. Nem lehet azonban nem észrevenni, hogy a mondatban a hangnak és a szövegnek tulajdonképpen közös, egymás szinonimáiként működtethető jelzői, a „folyékony” és a „szétfolyó” a női írás, az *écriture féminine* kulcsfogalmát társítják a derridai kifejezésekhez, mintegy kritikáját adva annak – a francia feminizmus felől. (A hang – szöveg bináris párja helyébe a feminizmusban a férfi – nő oppozíció kerül, felhasználva és egyúttal destruálva a derridai elképzeléseket.)

A hang ezen túl irodalomtörténetileg is releváns, amennyiben a középkori „énekelt vers” és „szövegvers” koncepcionális váltására utal. Ráadásul a szövegben „a folyékony hang” a felbúgó és zengő vérhez társul, nemcsak a 20. századi testpoétikák tárgyává téve, de a középkori misztikus irodalomhoz is csatolva a szöveget:

„Ó, élet kiömlő vére!  
A magasban zengtél,  
mikor siralmas, reszkető  
hangon  
felbúgtak az elemek,  
mert a Teremtő vére  
érintette őket.  
Kenj fel minket  
és mosd le bágyadtságunk.” (Szent Hildegárd, Polgár Anikó fordítása)

Az irodalomelméleti és irodalomtörténeti háló legnyilvánvalóbb megjelenésévé természetesen a vers utolsó sorának „szöveg (...) öröme” szerkezete válik, amely Roland Barthes híres tanulmánya felé is utakat nyit.

Ugyanilyen tanulságos annak az idézetnek az értelmezése, amelyet a recepció nem méltatott különösebb figyelemre eddig:

„Aztán a különszoba, a szépen berendezett  
(»Ez a nadstandard, kérem, az ötezerkoronás!«),  
ahol tompítja a fal a jajgatást, s a fájdalom  
ellen hat az esztétikum.”

(Polgár Anikó: *Szent Hildegárd szülőszoba-látogatáson*)

A zárójelbe helyezett idézőjeles mondatról van szó, amely a vers első sorában elhangzó „Tessék befáradni.” mondatra utal vissza, vélhetően a kórházi személyzet egy tagjának elhangzó mondatát idézve. A vers testétől, más szövegrészeitől kettős elkülönítő jellel, zárójellel és idézőjellel is szeparált mondat – („Ez a nadstandard, kérem, az ötezerkoronás!”) – egyrészt a szlovákiai magyar nyelvhasználatra, másrészt a vers megírásának idején használatos szlovák pénzeszközre, a szlovák koronára utal. Mindkét kifejezés idegen a magyar köznyelvi, magyarországi és más, „határon túli” nyelvhasználó számára. A korona azért, mert első olvasatban kalibrálhatatlan, ellenőrizhetetlen, nem kötődik hozzá az érték tiszta és egyértelmű elképzelése. A „nadstandard” kifejezés pedig azért, mert ún. szlovakizmus, a szlovák „nad” – „fölött, fölé” és a nemzetközi, több nyelvben ismert „standard” összetételekből álló, „standard feletti” jelentésű összetett szó, amely a szlovákiai magyar nyelvhasználatban állandósult kifejezés.

De vajon miért volt szükség a nadstandard és a korona versbe írására, használatára? Kétségtelen, hogy nagyon erős ajánlat, és nagyon erőteljes többletjelentése van. A szlovákiai magyar nyelvhasználat kisebbségi aspektusát viszi bele a szövegbe, erőteljesen konkretizálja a helyszínt. Egy lehetséges értelmezés szerint így válik a vers Szent Hildegárd-i önértelmező alakzata – „Középkori szabály: / A mondatnak mindig három szárnya van.” – a szerkezetre is érvényessé: az általános emberimitológiai-keresztényi (Szent Hildegárd) és az intim testi, női tematika (szülés) mellett egy konkrét helyhez kötött kisebbségi helyzet (szlovákiai magyar) íródik bele a szövegbe.

Polgár Anikó verse így válik többféle titoknyelv működtetőjévé: a középkori responsoriumok és misztikus szövegek nyelvére rakódik rá az irodalomelméleti irányzatok szótárainak nyelve, a kórháznyelv és a magyar nyelv egy határon túli (szlovákiai) nyelvváltozata. Ez utóbbi a pluricentrikus nyelvek elméleti kérdéseit éppúgy beleírja a szövegbe, mint a transzkulturális viszonyok egy újabb aspektusát. A nyelv ezáltal

nemcsak időben tágítja ki a transzkulturális jelentéslehetőségeket, hanem térben is.

Polgár Anikó versei magától értetődő természetességgel utalnak arra, hogy transzkulturalizmus és intertextualitás viszonyát az irodalom alapvető trópusaként hálózatos felépítésű organizmusként fogjuk fel, amelynek elemei közeli és távoli kultúrákkal, irodalmakkal, szövegekkel érintkeznek, állnak kapcsolatban, gyakran egy-egy értelmező számára beláthatatlanul. Thomka Beáta mellett érvel, hogy „A nemzeti irodalmak között közlekedő opuszok transzkulturális átlókat húznak a képzelt térképre” (Thomka, 2018, 22). Állítása interiorizálható is: egy-egy opus önmagán belül is átlókat és hálózatok képez, hoz létre a világirodalommal, meghaladva a nemzeti irodalom kereteit.



## XI.

### A nyelv- és identitásváltás transzkulturális poétikái

#### A terminológia és a perspektíva ellentmondásai

A transzkulturális irodalmi kutatásokba már kezdettől fogva beleírják magukat olyan eldönthetlenségi tényezők, amelyek jó esetben az értelmezés hajtóerejeként működ-tethetők. Egy naiv olvasat a transzkulturalizmust csupán terminológiai váltásként ké- pes kezelni, de voltaképpen az idegenség, a másság, a kulturális különbség, a kulturális és irodalmi egymásra hatás, valamint az irodalomköziség fogalmait olyan értelmezői gyakorlatként működteti, amely számára lényegtelen és reflektálatlan, hogy az inter-pretációs elméleti bázist imagológiai, komparatiztikai, interkulturálisnak, mul- tikulturálisnak, posztkoloniálisnak, transznacionálisnak vagy transzkulturálisnak ne- vezzük-e.

Márpedig az elkülönítés már Wolfgang Welsch „alapító” esszéjében alapvető jelentőségű (Welsch, 1999), főként a az interkulturalitás és a multikulturalitás kapcsán, más szerzők pedig további pontosításokat végeztek, mint például Václav Smyčka a transzkulturalizmus és a hatás fogalma kapcsán (2019, 221-249). Welsch már az 1990- es években meghaladott elméleti diskurzusoknak nevezi a multikulturalizmus és az interkulturalizmus megszólalási formáit, és érveléséből arra következtethetünk, hogy a kultúrák kapcsolódási formái és viszonyrendszerei bizonyos korokban, illetve társa- dalmi és irodalmi rendszerekben máshogyan jelennek meg, és ezekhez az eltérő for- mákhoz más és más elméleti bázis kapcsolható. Minden bizonnyal ez a belátás jelenik meg Mari Peepre-Bordessa (1994, 47-57) megközelítésében is, aki műfaji-tematikus kategóriák mentén különbözteti meg a multikulturális, interkulturális és transzkultu- rális elbeszéléseket, regényeket. Welsch és Peepre-Bordessa felől nézve jelentős téttel bír annak felismerése, hogy egy szöveg multikulturális, interkulturális vagy transzkul- turális stratégiát követ-e az egymástól eltérő kultúrák viszonyainak kezelésében és reprezentációjában.

Míg az imagológiai, komparatiztikai, interkulturális és multikulturális értel- mezésektől leginkább az különbözteti meg a transzkulturális vizsgálatokat, hogy ez utóbbi a kevert, hibrid, határokon elhelyezkedő, nem egyértelmű, nem elkülöníthető, nem homogén, többjelentésű, átmeneti, mozgásban lévő jelenségekkel foglalkozik, addig a transznacionalizmus és a transzkulturalizmus elkülöníthetősége más kategó- riák mentén történik. A transzkulturalizmus minden bizonnyal tágabb fogalom, amely magában foglalja a transznacionális értelmezési bázist is. Míg a nyugati irodalom- elméleti diskurzusokban a transznacionális jelző általában államok, országok közötti határátlépésekre utal, addig a transzkulturalizmusnak akár egyetlen országon belüli

kulturális hibridizáció is a tárgya lehet. A transznacionális jelzőbe talán inkább csak a közép-európaiak érzik bele a „nemzeti”-n való átlépést, a nyugati diskurzusban ez sokkal inkább az államhatárokon való áthatolásra utal. Filológiai szempontból valószínűleg a „national” szó jelentésének az elcsúszásáról van szó ebben az esetben, amennyiben az nem a közép-európai értelemben vett „nemzeti-ség”-re, hanem „állampolgárság”-ra utal.

Több kérdést vet fel a transzkulturalizmus és a posztkolonializmus viszonya. Ha igaz Szamosi Gertrud meghatározása, miszerint „a posztkolonialitás egyaránt magában foglalja az eredeti gyarmatosító gondolkodásmódokat és az azokat felváltó neokolonializmust, de mindkettőt egy genealógiai tudatosítás értelmező kontextusába helyezi, amely a megnyilvánuló helyett a rejtett, a titkolt, a racionális, a szervezett helyett pedig a disszeminálódó vágy- és hatalomszerű nyomába ered” (Szamosi, 1996, 417), akkor megint csak arról van szó, hogy a transzkulturális mintázatok sokkal tágabbak, a kultúrák közötti viszonyok tágabb kapcsolatrendszerére reflektál. A transzkulturális értelmezés többes hermeneutikai viszonyt feltételez, amelybe nemcsak a kolonizáció viszonyai, de például a nagy kultúrák közötti kevert formák éppúgy beletartoznak és értelmezés tárgyai, mint a nemzet, nyelven, kultúrán belüli kulturális viszonyrendszerek is.

Egy másik horizont felől nézve a posztkolonializmus által felvetett kérdések tovább rezonálnak a transzkulturális értelmezésekben is, hiszen a kultúrák találkozása, keveredése, a hibrid jelenségek sosem ártatlanok, nem mentesek a hatalmi viszonyoktól. Egyrészt igaz az, hogy a transzkulturalizmus ideális világa a kultúrák határán álló, több kultúrájú, a kultúrák egyenrangúságának elvén álló utópisztikus (?) szubjektum vagy irodalmi szöveg, másrészt azonban a kultúrák keveredése gyakran érintkezik a traumadiskurzusokkal, a társadalmi és nyelvi kényszerhelyzetekkel. Ez az ellentmondásos helyzet beleíródik a transzkulturális szövegekbe és értelmezésekbe is.

Vagyis, innét egy újabb érzékeny területet megnyitva, felvetődik az a kérdés is, hogyan íródna bele a transzkulturalizmus diskurzusába a nyelvi, etnikai, kulturális kisebbségek perspektívái. Nem véletlen a felvetés, hiszen pozíciójukból, határhelyzetükből adódóan mindig is hatványozottan hibrid kulturális formációkban léteztek, különféle történeti és területi konstellációkat létrehozva, gyakran háromszoros, négyeseres kisebbségi helyzeteket. Bonyolítja a helyzetet, hogy természetesen nem minden kisebbségi, illetve transzkulturális identitású szerző alkotása reflektál a kisebbségi, transzkulturális helyzetre.

Egy következő problémakör, amely a transzkulturalizmusba íródik, pontosan innét, a referencialitás csapdája felől fogalmazható meg. Ahogy a női, a férfi, a nem bináris, a meleg, a queer, a fekete, a szlovákiai magyar stb. irodalom esetében, úgy a transzkulturális irodalom kapcsán is felvetődik: a transzkulturalizmus kontextusában a szerző életrajzi komponenseivel mennyire számolunk a poétikai megalkotottság értelmezése során. Rész-e a transzkulturális irodalomnak annak a bevándorló hátterű

szerzőnek a szövege, amely nem reflektál hibrid kulturális jelenségekre? (Hasonló kérdések a már előbb említett kategóriák esetében is felmerültek: Minden női szerző szövege része-e a női irodalomnak? Szlovákiai magyar szerző-e az, akinek a művei nem reflektálnak a szlovákiai magyar valóságra, identitásra? stb.) Vajon a transzkulturális kutatások tárgya az irodalom területén a szerző, a szöveg vagy egyszerre mindkettő?

Egy következő ellentmondás artikulálódik azáltal, ha azt az elvet képviseljük, hogy az irodalomtudományi transzkulturális kutatások tárgya kizárólag a szöveg. Mert ebben az esetben kérdésessé válik a transzkulturalizmus fogalmának relevanciája, hiszen az intertextualitás logikájából következően a szépirodalomban egész egyszerűen nem létezhet homogén nemzeti szöveg, amely mesterségesen el tudná magától távolítani a világirodalmi hatásokat, már csak azon okból kifolyólag sem, hogy antik és keresztény irodalmi hatások már a legrégebbi koroktól kezdve átjárják a „nemzeti” irodalmakat. Hogyan lehetséges egyáltalán homogén nemzeti irodalmi művet létrehozni, ha az világirodalmi hatások sokaságát akár öntudatlanul is tovább örökítve létezik?

Végezetül egy hatodik kérdés, amelyre már többször utaltunk, szintén vitákat generálhat, s a transzkulturalizmus történetiségét illetően merül fel. Ebben az esetben nem arról van szó, hogy a transzkulturalizmus egy viszonylag fiatal, néhány évtizedes múltra visszatekintő elméleti bázis, vagyis a kérdés nem arra vonatkozik, hogy emiatt ne lehetne történeti társadalmi-kulturális és irodalmi kérdésekre alkalmazni. Hanem a kérdés úgy vetődik fel, hogy vajon a transzkulturalizmus vizsgálati tárgya olyan új jelenség-e, amely erőteljesen a jelen globalizált, hálózatos, mediatisált világához kötődik, vagy pedig léteznek-e történeti dimenziói is. Mindkét felfogás mellett lehetne érveket találni. Maga Wolfgang Welsch legutóbbi tanulmányában a második elv mellett érvel, és így fogalmaz: „A transzkulturalitást általában új jelenségnek tekintik. Valóban, a kifejezés maga új eredetű. Német nyelvterületen jó 30 éve használtam először ezelőtt (Welsch 1992), spanyol nyelvterületen Fernando Ortiz hozta létre 1940-ben (transculturación). A több mint 80 éves időtáv azt látszik igazolni, hogy a transzkulturalitás modern jelenség, és a régebbi időkben, az ókorban vagy a középkorban ismeretlen volt. Ez azonban nem igaz. A transzkulturalitás mértéke ma ugyan megnőtt, de a kultúrák de facto már korábban is transzkulturálisak voltak...” (Welsch, 2022, 5).

### **Peter Macsovszky, Macsovszky Péter, a transzkulturális mintaszerző**

Peter Macsovszky, azaz Macsovszky Péter azért is tartható transzkulturális mintaszerzőnek vagy transzkulturális szuperszerzőnek, mert művei, szerzői identitása és életpályája szinte az összes, transzkulturalizmussal kapcsolatos kérdéseket felveti, tematizálja, alkotói stratégiája részévé avatja. Mint azt a szerzővel magyar nyelven legátfo-

góbban foglalkozó N. Tóth Anikó írja kiváló tanulmányában, „Magyar recepciója elmarad a gazdag szlovák kritikai visszhang mögött” (N. Tóth, 2022, 42). Ezt ellen-súlyozza, hogy az utóbbi évek magyar nyelvű transzkulturális kutatásaiban egyre fontosabb szerep jut a szerzőnek, hiszen „Macsovszky esetében eleve adott az a tény, hogy két kultúra határvidékén vált íróvá, ráadásul pályára lépésekor nem az anya-nyelvét, a magyart választotta írói nyelvén, hanem a szlovákot (amelyen szocializálódott). Családi neve azonban transzkulturális jelölőként funkcionál, hiszen két, magyar helyesírást követő mássalhangzó is utal idegenségére valamennyi szlovák kötete borítóján. Ráadásul 2007-ben feleségével együtt elhagyja Szlovákiát, s előbb néhány évig Hollandiában, majd Brazíliában, jelenleg pedig Ausztráliában él, vagyis migráns és kozmonómád élettapasztalattal, illetve identitáskomponenssel is gazdagodott” (N. Tóth, 2022, 42-43).

Macsovszky olyan (szlovákiai) magyar identitású, érsekújvári (Nové Zámky) magyar családból származó szerző, akit gyerekkorában szlovák tanítási nyelvű általános és középiskolába írtak. „A” nyelve kezdetben a magyar volt, majd a szlovák iskoláztatásnak köszönhetően, egy nyelvváltási folyamat eredményeként egy idő után valószínűleg a szlovák lett a szerző „A” nyelve. Ez volt az oka annak, hogy szlovák nyelven kezdett írni, és vált a kortárs szlovák irodalom fenegyerekévé, élő klaszszikusává, megkerülhetetlen egyéniségévé mind a költészetben, mind a prózában. Hatása a kortárs szlovák irodalomra, sőt a kortárs szlovák irodalomtudományra is szinte felmérhetetlen, nélküle minden biztonnal egészen más hangsúlyok mentén artikulálna napjaink szlovák irodalma. Abban ugyanis szinte Macsovszky költészetének minden értelmezője megegyezik, hogy egy egész irányzat, az 1989 után formálódó szlovák experimentális-dekonstruktivista líra inspirálójává és vezéregyéniségévé vált. Egyik legjelentősebb értelmezője, Jaroslav Šrank szerint „A 20. század 90-es éveiben az ő színrelépése változtatta meg a szlovák költészet arculatát, írásművészete az idősebb szerzőkre (Haugová), kortársaira (Šulej), valamint a fiatalabb generáció több költőjére is hatással volt (Habaj, Hablák, Kucbelová, Rehúš, Ružičková). Macsovszky írásai képviselték leginkább az experimentális-dekonstruktivista költészet szubverzív-explorációs irányzatát, írásművészete egyike volt a kor művészeti-gondolati szempontból legátütőbb és legkövetkezetesebb módon megvalósított egyéni művészi koncepciójának” (Šrank, 2021, 71).

Témánk szempontjából igazi mélyfúrásnak számító, transzkulturális szempontokat is érvényesítő interjú N. Tóth Anikó készített Macsovszkyval, amely nem ragad le pusztán az identitás kettős, hármass, sokszoros kötődéseinél, hanem az egyéni mintázatok bonyolult, sok tényező, hierarchikus viszonyrendszerét is felmutatja önértelmező stációkként. Az interjú készítőjének arra a kérdésére, hogy „Kétnyelvű szerzőként tartanak számon. Ez azt is jelenti, hogy két anyanyelved van?”, Macsovszky így válaszolt:

„Anyanyelv csak egy van, mivel az embernek nem szokott két anyja lenni, általában.

Az én anyanyelvem a magyar. Otthon, anyámmal, nagyszüleimmal és dédszüleimmal csak magyarul beszéltem. Iskoláim azonban szlovákok. Így mindkét nyelvet eléggé bizonytalanul használom. A szlovák nyelv nekem hivatalos nyelv marad. Meg eszköz, hogy kommunikálni tudjak a szlovák barátaimmal és a szlovák olvasókkal. Az irodalom, amikor könyv lesz belőle, hivatalos dolog.

A magyar nyelv viszont magánügy is. Örökre összeköt az ősökkel, az édesanyámmal, a nagy- és dédszülőkkel, a gyermekkorom világával, a varázslattal és a varázslással.

Időről időre próbálkozom magyarul írni, ami elég nagy szemtelenség a részemről. Még nagyobb szemtelenség, hogy azt képzem, fogyatékos magyar nyelvtudással egy cseppnyi eredeti hangzást csempészhetek a magyar irodalomba.

Az ösztönzés, hogy magyarul is próbáljak írni, a kilencvenes évek derekán érkezett Kukorelly Endrétől. Megkérdezte tőlem, miért nem írok magyarul. Azt válaszoltam, hogy nem egészen ismerem a magyar helyesírást. Kukorelly erre azt mondta, nem baj, annál érdekesebb eredmény születhet. Sokat köszönhetek Csanda Gábornak is, akitől rengeteg bátorítást kaptam. És nem utolsósorban Grendel Lajosnak is, aki bevezetett a modern magyar irodalom útvesztőjébe. Lajos nagyon szerette a *Lapkivágatok* című kötetemet. De bátorítást kaptam Hizsniai Zoltántól, Farnbauer Gábortól és Koppány Mártontól is.

Néha eszembe jut Pavol Ország Hviezdoslav is, aki eleinte magyar verseket írt, de állítólag az anyja hatására, aki szlovák volt, elkezdett szlovákul írni. Én meg talán úgy döntöttem egykor a szlovák mellett, mint ahogy Hamvas vagy Márai döntött a magyar mellett.

És megtanultam, hogy minden magyar írónak megvan a saját, különbejáratú magyar nyelve. Ez, persze, közhelynek hangzik, de tény és való, hogy egy Márai bizonyos közegben egészen másképpen használ bizonyos szavakat és szókapcsolatokat, mint mondjuk egy Kosztolányi vagy Karinthy. És akkor még nem beszéltünk a sajátos mondatszerkezetekről és szórendekről. Néha már úgy tűnik, mintha például Hamvas Béla, Szentkuthy Miklós vagy Füst Milán nem is tudnának magyarul, mintha nem ismernék a »normális«, helyes magyar nyelvet. Kassákról nem is beszélve. De ez így van rendjén. Diderot valahol azt mondja, hogy a költő az, aki idegenként mozog saját nyelvében.

Nem tudom, hogy én költő vagyok-e vagy sem, de nem is izgat. Kraftwerk, a neves német, elektronikus és robotikus zenét játszó együttes egyszer kijelentette magáról: »*Nem vagyunk művészek, sem zenészek. Munkások vagyunk.*« Szóval valószínű, hogy nem vagyok költő, sem író, csak afféle munkás, mégis idegenként mozog mindkét nyelvemben. A szlovákoknak nem vagyok eléggé szlovák és a magyaroknak eléggé magyar. Néha úgy érzem, hogy mikor a saját anyanyelvemen írok, olyan, mintha bizonytalan területre léptem volna. És fordítva is igaz: néha a szlovák tűnik idegennek” (N. Tóth – Macsovszky, 2021, 77-78).

Ez a hosszú idézet egyúttal annak argumentációja is, hogy a transzkulturalizmusnak nincs „egységes” modellje. Annyiféle transzkulturalizmus van, ahány individuum, ahány egyéniség, ahány ember, és az identitáskonstellációk ráadásul térben, időben és helyzetekben is folyamatosan változnak, illetve változhatnak. A transzkulturalizmus innét nézve pusztán értelmezési keret, kontextus, amely elősegíti az „individuális összetettségek” artikulálódását, reprezentációját, felismerését, értelmezhetőségének lehetőségét. A transzkulturális szubjektum a véletlenek bonyolult összjátéka, az egyéni sors és életpálya szakaszainak, az egyéniség természetének következtében létrejött sok tényezőzős massa, amelynek rengeteg kapcsolata, kimenete van, és amely sosem merev, lezárt struktúra. Éppen ezért nehéz, néha szinte lehetetlen a transzlingválás rögzítése is – hogy tehát adott esetben melyik nyelven szólal meg az író, melyik nyelv mellett dönt éppen és miért. N. Tóth Anikó erre vonatkozó kérdéseire Macsovszky így válaszolt:

„Párhuzamosan jelennek meg szlovák és magyar nyelvű köteteid, bár – egyelőre – szlovákból van több, és az is látszik, hogy prózaköteteid – legalábbis egyelőre – szlovák nyelvűek. Hogyan dől el, hogy egy szöveg milyen nyelvben, illetve milyen formában, műfajban »testesük«?

Nem is annyira párhuzamosan, de most nem fogom felsorolni az éveket és a szüneteket. Hogy hogyan dől el, hogy melyik szöveg milyen nyelvben? Az biztos, hogy valahol eldől, de hogy hol, azt nem tudom. Nincs mögötte racionális megfontolás. Van mondat, gondolat, elképzelés, ami szlovákul jelentkezik, van, ami magyarul.

A különböző nyelvek vendégségbe is járnak egymáshoz, nem ritkán fordul elő, hogy magyar, cseh, angol szavak, mondatok bukkannak elő egy-egy szövegedben. Milyen szándék van emögött?

Lustaság? Mert nincs kedvem az idegen nyelvű részt lefordítani? Vagy inkább az, hogy úgy látom, hogy az idegen nyelvű részlet hangzását a fordítás tönkreteszi?” (N. Tóth – Macsovszky, 2021, 78).

A transzkulturális szerző transzkulturális identitásának összetettsége jó esetben szövegszerűen is megjelenik – erre Macsovszky művei kiváló példát nyújtanak. A következőben arra nem vállalkozom, hogy a legapróbb részletekig felfejtsem ennek a szövegszerű transzkulturális identitásnak az elemeit, arra azonban látok lehetőséget, hogy a szöveg transzkulturális játékának néhány szintjére vázlatosan rámutassak, egyúttal lehetőséget nyújtva más transzkulturális szövegek értelmezéséhez.



## A transzkulturalizmus szövegcentrikus interpretációs modellje

Macsovszky szövegei több szinten visznek színre transzkulturálisnak nevezhető jelenségeket, amelyek egymásra rakódva alkotják meg a transzkulturális szöveget. A transzkulturalizmus szintjei Peter Macsovszky, Macsovszky Péter szövegeiben:

1. Az „A” nyelv köznyelvén írt szövegek, amelyek „B” idegen kulturális kontextusba kerülnek, jellemzően valamilyen „B” paratextuális elem közbeiktatásával. Az idegen kulturális kontextust Macsovszky esetében a szerzői név is megteremti, hiszen szlovák nyelvű versei, prózái, vers- és prózakötetei, valamint regényei fölé is egy magyar helyesírású (cs, sz) név kerül. Egyrészt tehát a „Macsovszky” mint magyar helyesírású név szlovák közegben eleve megjeleníthet egy kultúraközi, nyelvközi kapcsolatot, átmenetiséget. Másrészt Peter Macsovszky és Macsovszky Péter több mint 50 álnevet mozgat, a legkülönfélébb nemzetiségű költők szövegeit, akik számára rendkívül változatos idegen hangzású neveket teremt meg: Bajtala Ferenc, James Bowen, Kószei Harugumi, Petra Malúchová, Mira Petrusová, Jozef Varnusz, Attila Tárnoki, Rimpoche Sarmung, Pavel Smetal, amely nevek a szöveg nyelvétől függetlenül is, a szerzői (ál)név idegensége által is transzkulturális viszonyokat eredményeznek. A legtöbb álnév alá nemcsak szövegeket rendel Macsovszky, hanem több-kevesebb részletességgel kidolgozza az életrajzukat, megteremti az (irodalmi) identitásukat is.

Másrészt a saját szerzői név transzkulturális és irodalmi dekompozíciójára is felfigyelhetünk. Transzkulturális dekompozícióról beszélhetünk abban az értelemben, hogy szlovák nyelvű szövegeit a Peter Macsovszky, magyar nyelvű szövegeit a Macsovszky Péter névalakkal látja el a szerző, irodalmi dekompozícióról pedig azért, mert e két névalak egyike sem a szerző „valódi” neve, mindkettő irodalmi névalak – a valódi névalak a Mácsovszky, egy jellegzetesen transzkulturális hibridnév, magyar (cs, sz) és szlovák (ý) hangzókkal. Vagyis az eredeti név kétféle hasítása figyelhető meg a transzkulturális dekonstrukció következtében:

„Ami a kedvenc maszkot illeti: ha egy kicsivel jobban szeretném Macsovszky Pétert, akkor az lenne a kedves maszkom. De mint Macsovszky nem tudok olyan felszabadultan írni, mint más álnevek alatt. A Macsovszky is álnév, mivel az anyakönyvi hivatalban meg a bankban meg a rendőrségen mint Mácsovszky vagyok nyilvántartva. Daniel Heviernek, az első szlovák kötetem kiadójának volt az ötlete, hogy hagyjam el az ékezeteket. Így jött létre az irodalmi nevem” (N. Tóth – Macsovszky, 2021, 80).



2. Az „A” irodalmi köznyelven írott műben „B” nyelvre, irodalomra utaló nevek, címek, utalások jelennek meg, amelyek megbontják a homogén nemzeti formákat, köztes helyeket hoznak létre A és B nyelv és kultúra között. Mint például *Čínske kino (Kínai mozi)* című regényében, ahol a szlovák szövegben hirtelen feltűnik Hizsnyai Zoltán szlovákiai magyar költő neve:

„Zrazu mi svitne. Ved’ je to básnik Zoltán Hizsnyai. Nevšimol si ma, kráča na koniec miestnosti k poslednému stolu. Posadí sa, položí pred seba notebook, otvorí ho. Časníčka mu prinesie pivo. Zvažujem, či sa mu prihovorit’. Čo keď to predsa len nie je on? Napokon sa zdvihnem a idem k jeho stolu. Zoli, ty si to?” (Macsovszky, 2020, 20-21)

Macsovszky rengeteg művében használja ezt eljárást, a nevek által szövegbe írt és felidézett idegenségek gyakran egymásra rétegződnek, mintákat hoznak létre, „transzkulturális szőnyeg” képében jelennek meg. Mint például a James Bowen álneven írt versek esetében, amelyek alatt az Irodalmi Szemlében a következő paratextus jelent meg:

„A szövegeket közreadja: Macsovszky Péter  
Szlovákra fordította: Jozef Varnusz  
Magyarra fordította: Mészáros Tünde

**James Bowen** (1960) brit író, költő. Legismertebb kötetei közé tartozik a *Night Paintings* (1984); a *The Southampton Wounds* (1990); a *Pages & Days* (1992); a *Pedestrians* (1994) és a *Jocleen* (2002), valamint a *Pious orgies* (2006) prózákötet.” (Macsovszky, 2021, 33)

3. Az „A” köznyelvi nyelvhasználatban írt szöveg átveszi a másik „B” kultúra, nyelv logikáját, nézőpontját, perspektíváját, amelyet a kizárólag „A” nyelvű és kultúrájú olvasó gyakran nem is érthet.

„A nagy Kínáról, az anyaországi Kínáról – Mainland China – Melissa nincs jó véleménnyel. Szerinte a kínaiak durvák és ravaszak. És bosszúállók. Az ember elcsodálkozik azon, hogy Kína milyen sokszínű tud lenni. Kína nem csak az, ami Kína területén van. Sok kínai, aki nem Kínában született, hanem valamilyen több száz éves ázsiai diaszpórában, a saját Kínájukban élnek, és ezt a saját Kínát jobb Kínának tartják, mint az igazi, a központi Kínát. A Központi Birodalmat. Nyilván ez a Kínán kívül élő kínaiak összeesküvése.” (Macsovszky, 2020, 49).

A fenti idézetnek része egyfajta okfejtés, magyarázat, amely elérhetővé teszi a jelentést, azonban egy másik helyen az erdélyi Kolozsvár, a „magyar népi kultúra sámánizmusa”, valamint egy nem létező település említése a szlovák nyelvű olvasót minden bizonnyal saját kultúrájának felfüggesztésére kényszeríti, illetve elérhetetlenné teszi a jelentést az idegenség által:

„A kolozsvári kocsmában a titokzatos férfi valószínűleg hallotta a mi zarándokunkat, amint a magyar népi kultúra sámánizmusának elemeiről mesélt valakinek. A férfi leült a zarándok mellé, felfedte kilétét és akadémiai titulusait, majd pedig a Taróczka nevű, térképen szerintem nem is szereplő faluban előforduló furcsa jelenségekről kezdett értekezni.” (Macsovszky, 2020, 77) – „V klužskej krčme tajomný muž pravdepodobne počul nášho pútnika, ako niekomu vykladal o prvkoch šamanizmu v maďarskej ľudovej kultúre. Muž si prisadol k pútnikovi, odhalil mu svoju identitu aj akademické hodnosti a rozhovoril sa o podivných úkazoch vyskytujúcich sa v obci Taróczka, ktorá hádam ani nie je na mape.” (Macsovszky, 2020, 77).

Az ilyen szövegrészek egyúttal arra is utalnak, hogy a transzkulturalizmusnak mindig is része, mindig is belekomponálódik a jelentés uralhatatlanságának tapasztalata, a nem asszimilálható, nem megérthető, nem megélhető idegenség, másság. A transzkulturalizmus toleranciája a saját nem tudás tapasztalata által kényszeríti ki a sokféleség iránti empátiát.

4. „A” köznyelvű irodalmi szövegben idegen, más kultúra elemeire történő utalások jelennek meg, amelyek a homogén anyanyelvi olvasó számára ismeretlenek. A nevek és címek egymásra toluló sorozatai egyrészt felidéznek, megmutatnak egy ismeretlen világot, kulturális közeget a szlovák olvasó számára, másrészt a rengeteg információ, és a fel nem oldott nevek (pl. Pilinszky Jánosé) el is bizonytalanítják:

„My so Štefanom sa väčšinou tešíme na umelcov z Maďarska. Najmä na **Lászlóa feLugossyho** a **Jánosa Szirtesa**. Szirtes študoval v rokoch 1975 – 1977 na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení. Potom sa stal žiakom najdôležitejšieho maďarského konceptualistu **Miklósa Erdélya**. **László feLugossy** zasa patrila k umeleckej skupine, ktorá za socializmu fungovala na periférii oficiálneho umeleckého života, v mestečku **Szentendre**. Títo umelci sa dištancovali od akéhokoľvek intelektualizmu. Odmietli konceptualizmus budapeštianskych nasledovníkov **Miklósa Erdélya**. Stavili na maľbu. Na maľbu expresívnu, naivnú až primitívnu. Ich diela charakterizujú robustné ťahy, karikatúristické skratky, infantilné kompozície, brutálne farby a oplzlé

detaily. Neobmedzovali sa však iba na výtvarné formy. Názor na svet sa snažili tlmočiť aj prostredníctvom písaného slova, hudby a happeningu. Pod názvom **A. E. Bizottság** si založili kapelu, v ktorej spolu so spomínaným **feLugossym** hrali aj ďalší výtvarníci a básnici: **András Wahorn** a **István efZámbó**. **FeLugossy** sa presadil aj ako herec. Zahral si v bežná osemhodinovom filme **Bélu Tarra** Satanské tango, nakrúteného podľa románu **Lászlóa Krasznahorkaia**. Hudbu skupiny **A. E. Bizottság** (ako aj hudbu skupiny **Vágtázó Halottkémek**) využil vo svojom filme Nočná pieseň psa tajomstvami opradený režisér **Gábor Bódy**. Jeho film **Narcis a Psyché** kritici porovnávajú s dielami **Buñuela**, **Felliniho** a **Wenera Herzoga**. Scenár napísal spisovateľ **Vilmos Csaplár**. V **Narcisovi a Psyché** si zahrali aj **Miklós Erdély**, básnik **János Pilinszky** a etnograf **Mihály Hoppál**. Hlavná úloha sa ušla **Udovi Kierovi**. A zahral si aj **György Cserhalmi**, ktorého radi obsadzujú aj v slovenských filmoch všelijakej kvality. **Cserhalmi** takýmito príležitosťami neopovrhuje, hoci zrejme vie, že filmový svet ho eviduje ako jedného z najväčších európskych hercov. V Nočnej piesni psa hral titulnú úlohu samotný **Gábor Bódy**. Rolu hvezdára zveril hvezdárovi, šamanovi a hudobníkovi **Attilovi Grandpieroovi**, spevákovi skupiny **Vágtázó Halottkémek**, autorovi knihy *Živé univerzum* (Macsovszky, 2015, 65-66, kiem. NZ).

Az idézet arra a felismerésre is jó példát nyújt, hogy a transzkulturalizmus logikájából adódóan szinte szakadékszerű különbség van a transzkulturális, több nyelvű szerző és a szlovák olvasó horizontja között, amelyet a szöveg egyszerre próbál áthidalni és elmélyíteni – de mindenesetre erőteljesen jelzi is azt.

5. Kevert, hibridnyelvi megoldások, „A” és „B” nyelv és kultúra együttes erőteljes jelenléte, játékos formák, amelyeket csak a két vagy több kultúrában otthonos olvasó ért meg. Ide sorolható Macsovszky Paľo Kaláb álnéven írt *Earis* című verse is, amelynek keletkezéstörténetéhez érdemes a szerzői (ön)értelmezést idéznünk: „Kiindulópontként a Ballada Irisz fátyláról című vers szolgált (In: Babits Mihály: Válogatott versek, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992.) Babits Mihály magyar szimbolista költőtől. A magyar szöveget a Google translate segítségével olaszra fordítottam – mert Babits latin szakos és italista volt, lefordította Dante Isteni színhjátékát – és az olaszból utána szlovákra” (Macsovszky, 2016, 192).

A nyelvek közötti átjárás – magyar-olasz-szlovák – mesterséges intelligencia általi modellálása következtében a vers a transzkulturális retorika és poétika mintaszövegeként mutatkozik be. Megint csak az uralhatatlan, félreértett, félre-

fordított vers képében. Macsovszky verse azt sugallja, a szövegek és a kultúrák nem fordíthatók, csak darabjaikban, csak részleteikben – s csupán ezeket a darabokat, részleteket érthetjük meg a másik nyelvből, kultúrából, még akkor is, ha szabatos, választékos mondatokban, gondolatokban áll elénk a szöveg és a kultúra. A transzkulturalizmusnak az egész heterogenitásával, hibriditásával, megérthetlenségével, követhetlenségével kell szembesülnie. A rengeteg kapcsolat, utalás követhetlenségével és felfejthetlenségével, ergo megérthetlenségével. Arra utal, hogy a transzkulturalizmus mint beláthatatlan táj artikulálódik, emberfeletti igényként és feladatként jelenti be magát. Érdeemes tehát a vers egészével, annak többé-kevésbé szöveghű fordításával szembesülni magyar nyelven, ahol a kurzívval kiemelt szavak az eredeti szlovák szövegben is magyarul szerepeltek, magyarul íródtak bele a szlovák szövegbe.

„Peter Macsovszky

**Paľo Kaláb**

**Earis**

Megszerez a tavasz sakktábláját:  
fehér pöttyök és piros pöttyök  
növények, fák, sírok. Tavasz  
*ciprusága* problémák tavaszra,  
fehér virágok hullanak barna iszap.  
Kiemelni az alkonyat vörössége  
sőt mondani, átruházott múzsák  
szomorú halál kívánságra  
amikor  
zöld ruha *cifrázza* Iris.  
És megkap a nyár sakktábláját:  
poros, száraz aréna *kertkarókon*.  
A vörös billentyű ezüst esője  
a vörös rózsák mákvirága.  
*Hullós* virágok: minden virág ősz,  
amikor  
a csipke: *hajlós* rozs  
elérni a kaszát,  
amikor Iris meleg szemű nyitva.  
És ő jön a sakktábláról:

kedveskedő levelek, vöröslő levelek,  
kertek, erős dombok, fény  
a telephely szürke levelei  
*S Avár* csörgő sivatagi szél  
roadster nevet, sírhat  
a nagyon esti égbolt  
szabálytalanul sárga,  
amikor Iris eső a könnyek fátyla.  
Herceg! ha van télen egyforma?  
Fehérség lesz, égetéssel,  
matt sakktáblák lesznek,  
amikor  
White Irist tesz a fájalmára.” (Macsovszky, 2016, 191-193)

A fordítóprogram tevékenysége nyomán nemcsak magyar, hanem angol szavak is részévé váltak a szlovák szövegnek, s a nyelvi sokszínűséget az álnév fikatív életrajza is gazdagabb huzalozásúvá változtatja:

„Paľo Kaláb (1972, Nagymegyér). Vegyes, magyar-szlovák családból származik. Vendéglátóipari szakközépiskolát végzett. Nem sokkal később filozófiát hallgatott Pozsonyban, tanulmányait nem fejezte be. Jelenleg egy panziót vezet Nagymegyeren (Čalovo). Munkája mellett írással is foglalkozik. A publikálás elől eddig kitért. Nem akar semmiféle kapcsolatot az intézményesített irodalommal. Kísérletező költőnek tartják, Stéphane Mallarmé, Raymond Roussel, az OuLiPo-csoport tagjai, ill. a két háború közötti magyar avantgárd irodalom kevésbé ismert képviselői, Szittyta Emil, Kudlák Lajos, Barta Sándor, Gerő György, Karly Ágost és Németh Andor tevékenységéhez kapcsolható. Szavai szerint, amelyek a szerkesztőségbe küldött írásaihoz csatolt levélben találhatók: eredeti, egyéni stílust nem lehet létrehozni, vagy, ha lehet, akkor eredeti tartalmat nem lehet létrehozni; a tartalmak, stílusok, módszerek ismétlődnek, meglepőek csak a szavak csoportosulásai lehetnek, ezek diktálják később a téma további irányulását. A lírai szubjektum a görcs, a póz eredménye, a pszichologizáció pontosan saját ellentétébe torkollik, a lehetséges mélységek felhígításába, nivellálásába.” (Macsovszky, 2016, 191)

Macsovszky a *Kloaka* című lap 2014/1. számában Paľo Kaláb álnév alatt egy egész sorozatot mutat be ilyen típusú játékos átváltásokból – például Mallarmé *Egy faun délutánja* című versének magyar fordítását Google Translate segítségével fordítja franciára, majd azt szlovákra, Mallarmé egy másik versének cseh fordítását franciára, majd ebből szlovákra, Vítězslav Nezval cseh költő



KORMALDUM  
KORMALDUM  
DUMDUMDUM  
KORLALDUM

LIM PIN LIN PIN PIM  
LIM PIN LIN PIM PIM  
LIPIPIIMPIN” (Macsovszky, 2021, 25-29)

A Bajtala Ferenc név alatt közzétett Macsovszky-szövegek a Hlebnyikov, Krucsonih és Cvetajeva által képviselt zaum, az orosz futuristák értelmén túli nyelv kísérleteihez (Bíró-Nink, 2010, 474-478) kapcsolódnak, miközben a szerző által képviselt transzkulturális szövegalkotás végső lehetőségére ér: olyan szövegtípushoz, amely minden nyelvet és minden kultúrát magába foglal, ahol a hangsorok minden nyelven megszólalnak elérhetetlen jelentésként. Elérhetetlen jelentésként színre víve a transzkulturalizmus utópiáját.

### **A transzkulturális mintaszerző transzkulturális mintaregénye Peter Macsovszky: Tantalópolis**

A transzkulturális poétikát a legrétegzetteben, a transzkulturális identitást a legerőteljesebben felmutató Macsovszky-mű minden bizonnyal a szlovák nyelven íródott *Tantalópolis* (2015). Egy hagyományos nemzeti irodalomtörténet-írás koncepciója felől ez a mű egy bilingvális szerző szlovák nyelvű köteteként a szlovák irodalom történetében kapna helyet. A helyzet azonban nem ennyire egyszerű.

A *Tantalópolis*, amely sajátos mondatritmusban íródott, az interpunkciókat és főként a mondatzáró pontokat nem a megszokott helyükön használva, a megszokottvárt mondatokat folyton megakasztva, leállítva-újrakezdve ugyanis olyan szlovák nyelvet használ, amelynek mindvégig kísérői, komponensei – sőt többször a perspektívát is átveszik tőle – más nyelvek és más kultúrák. Főként a magyar, hiszen a regény főhőse-narrátora egy bizonyos dél-szlovákiai, szlovákiai magyar származású egyetemi tanár, Szoborkay, aki a regényben felidézi gyerekkorát, gyerekkori – főként magyar – olvasmányélményeit, tudományos karrierjének állomásait, ebben a regényben teszi közzé kedvenc írójáról, Szentkuthy Miklósról és kedvenc festőiről, Csontváryról és Hokuszaíróról szóló eszmefuttatásait, valamint írja le braziliai élményeit, tapasztalatait. A szlovák nyelvű regény magyar rétege tehát nem az egyetlen transzkulturális komponens, sőt azt lehet mondani, hogy a szlovákiai magyar perspektíva mellett egyenrangú alkotóelemek a braziliai, a japán, a braziliai japán, továbbá a braziliai afroamerikai perspektívákat érvényesítő részek is. A regénynek ebben a szövegesében a nyelv gyakran idegenséggként, nem elégséges, nem tökéletes hordozóanyagként vesz részt, ame-



lyen nem mindig mondható el egy szlovákiai magyar kisfiú, egy brazil afroamerikai vallási rituálé, a braziliai japán léthelyzet vagy a brazil valóság – s amely az idegenséget (az eltérő klímát, munkamorált, hétköznapi életet, állat- és növényvilágot stb.) sokszor abszurditásként, brutalitásként, megmagyarázhatatlanként, elviselhetetlenként képes bemutatni.

Ahogy N. Tóth Anikó utal rá, a regény „– transzkulturális – eljárása az idegen nyelvi elemek beépítése a szövegbe. Ezek általában toponimák (város-, tér-, utca- és háznevek, pl. *Piqueroibi*, *Varginha*, *Ipiranga* bulvár, *Líber Badar* utca, *Epitácia Pessou* utca, *Martinelli*, illetve *Copan* felhőkarcoló, *Don Onço* étterem), címek (műalkotások, művészettörténeti monográfiák, enciklopédiák címe, pl. Hamvas *Europa Minor* című regény-esszéje) és személynevek (a szlovák szövegben természetesen idegennek számítanak a magyar nevek is, mint a *Csontváry*, *Szentkuthy*, *Hamvas*, *Szöllősy* stb.) Különösen izgalmasak a brazil környezetben előbukkanó személynevek, melyek az őslakosok és bevándorlók kulturális keveredését is felfedik (pl. a portugál *Rui* vagy *Ana Jacinta*, az olasz *Gerinaldo*, a német *Jürgen Bierhandel*, a német-portugál *Wagner Carvalho*, a japán *Nirton Tamagura* vagy az exotikusan hibrid *Divalyr Nienicki*, *Alina Hasegawa*, illetve az istennevek, mint pl. a *Xangó*). Előfordul az is, hogy Szoborkay maga ad nevet a megfigyelt személynek, ilyen pl. *Admilson*, a szemközti házban lakó fekete férfi, aki a narrátor feltételezése szerint afrikai rabszolgák leszármazottja. A couleur locale megérzékítéséhez jelentősen hozzájárulnak az olyan szavak, mint pl. *bemteví* (madár), *umbanda* (vallási rituálé), *incorporação* (csoda), *cachaça* (pálinka), melyek a kontextusból és a narratori magyarázatokból felfejthetőek, még ha nem is az első említéskor” (N. Tóth, 2022, 49-50, kiem. NZ).

Macsovszky regénye folyamatosan ugrál a különböző nyelvek és kultúrák között, folyamatosan perspektívákat váltogat, a szöveg a transzkulturális jelentésadás különféle szintjein és stációin helyezi el önmagát, folyamatosan mozgásban van ezek között, határokon hatol át, áthatol és visszatér, kétségbe von minden rögzült kulturális alapot, kimozdíthatatlannak hitt entitást. Éppen ezért érvényes mind Macsovszkyra, mind regényére az, amit Magdalena Roguska-Németh állít, hogy „a transznyelvű írók olyan szerzők, akiknek a munkásságát nem lehet egyértelműen besorolni a nemzeti irodalmak egyikébe sem. Mindannyiuk működési területe (legalább) két nemzet, nyelv és kultúra között található. Műveik olyan történetekből állnak, amelyek feloldják a kultúrák és nyelvek határait, kultúraközi helyzeteket hoznak létre. Emiatt munkásságuk sokszor e két kultúra, két irodalom közti senkiföldjén találja magát, ami akadályozza kanonizációjukat” (Roguska-Németh, 2022, 34). Hasonlóan fogalmaz Dánél Mónika is, aki szerint „Magyar vonatkozásban a határon túli magyar irodalom és a nyugati/emigráns magyar irodalom történeti kategóriái újraérthetővé válnak a transznacionális perspektíva által, hiszen problematizálják a nyelv-nemzet-állam organikus egységét és közvetve a nemzeti irodalom metodológiai nacionalizmusát” (Dánél, 2022, 14).

A két irodalomtudós véleményére reflektálva azt is szükséges megjegyezni, hogy Macsovszky életműve kapcsán mind a transznyelvűség, mind a transznacionális érvényes kategória. A szerző – mint arról már szó volt – többször váltott nyelvet, A és B nyelve többször felcserélődött, és brazil regénye transznacionális kontextusban is értelmezhető. Mint ahogy a „határon túli” és „nyugati”, „emigráns”, „migráns” kategóriák is érvényesíthetők. Dánél Mónika ennek kapcsán Rogers Brubakerre utal, aki kétféle mozgást különböztet meg: amikor a határok lépnek át az emberek fölött, illetve amikor az emberek lépik át a határokat, tehát a „the movement of borders over people” és a „the movement of people over borders” hoz létre transznacionális-transzkulturális helyzeteket (Brubaker, 2015, 136). Macsovszky így vált többszörösen kisebbségi szerzővé: 1. szlovákul író szerzővé a magyarul író szlovákiai magyarok között, 2. magyar nevű és magyar reáliákkal, perspektívával dolgozó szerzővé a szlovák írók között, 3. migráns íróvá mind a szlovák, 4. mind a szlovákiai magyar, 5. mind a magyar irodalom viszonylatában, 6. palóc identitású szerzővé a szlovákiai magyar, 7. és a magyar irodalom viszonylatában. Ez utóbbi két kategóriáról eddig kevés szó esett, de az N. Tóth Anikó által készített kiváló interjú erre a transzkulturális viszonyra, pozícióra, illetve identitásra is kitér:

„Mit jelent az identitásodban a palócság?”

Ez talán azzal kapcsolható össze, amit már fentebb mondtam: a szlovákoknak nem vagyok elég szlovák és a magyaroknak eléggé magyar. Mikor Magyarországon járok, mindig megkérdem tőlem, honnan jövök, mivel hallják az akcentusomat. Nem tudok tőle megválni. Ha megpróbálnék budapestiesen beszélni, vagy ahogy a tévében beszélnek, azt hiszem, elég nevetségesen hangzana. Maradok hát annál a kiejtésnél, amit az édesanyámtól, a nagy- és dédszülőktől tanultam el. Az olyan kifejezések, mint a „lóbam” (lábam), „mádór” (madár), „pákróc” (pokróc), „párketta” (parketta), „kalócs” (kalács), „éjcaka nem tuttam alunnyi” (éjszaka nem tudtam aludni) gyermekkori nyelvvilágom tartozékai. Kassák sem tudta megváltoztatni „tótos” akcentusát, úgyhogy megnyugtató példának tartom.” (N. Tóth Anikó – Macsovszky, 2021, 88)

A kérdéssel Dánél Mónika foglalkozott más kontextusban: „Az akcentus az esszenciális nyelvfelfogások felől stigma, a nem helyesség szinonimája, míg a mai kortárs felgyorsult mobilitások hatására alapvetően globális hangzó tapasztalattá válik, és véleményem szerint a különbségek együttesének, az együttélésnek a hallható transznacionális médiumaként érthető. Az akcentus mint a poszt-monolingvális olvasás, mint a többnyelvű kulturális emlékezet hangzó testi médiuma kaphat szerepet a transznacionális perspektívában” (Dánél, 2022, 22-23). A „néma” palóc akcentus beleíródása a szlovák és a magyar nyelvű szövegekbe, a dialektus logikájának és stratégiájának a felfejtése a transzkulturalizmus további szintjeire utal.

## **Konklúzió**

Macsovszky Péter művei éppen a többféle transzkulturális önértelmezésnek és pozíciónak köszönhetően írhatják bele magukat a szlovák, a cseh, a brazil, a brazíliai japán, a kínai, a japán, a magyar, a szlovákiai magyar stb. irodalomba. Túlmutatnak a homogén nemzeti paradigmán, a hibriditás energiáit szabadítják fel, a kulturális perspektívák keveredése által válnak originális szövegtárggyá.

Mai globalizált világunkban az irodalmi mű megírásának nyelve nem kizárólagos kritérium annak megítélésében, hogy egy szerző melyik nemzeti irodalomba tartozik, ergo egy szerző több irodalom részévé is válhat. De mindez fordítva is igaz: egyetlen irodalmon belül is elfoglalhat eredeti, szokatlan, nem bejárt pozíciókat.



## XII.

### Transzkulturalizmus és ubikvitás

#### A transzkulturális irodalomtörténet-írás

Tanulságos vállalkozás megfigyelni az irodalomtörténetnek mint a romantikában kialakult műfajnak az egyes stádiumait, átmeneteit, válságát, kiterjesztését, hiszen a műfajok – mint ahogy az irodalomtörténet műfaja is – változnak az időben, új kihívásokra adnak választ, új lehetőségekre reflektálnak. Egy fejezetnyi terjedelem arra kevés, hogy érvényes áttekintést lehessen adni erről a kérdésről, tehát a magyar irodalomtörténet műfaja által megjelenített válaszokat az egyes korszakok irodalmi és irodalomelméleti kihívásaira, azonban arra talán vállalkozhatunk, hogy egy elméleti tér kihívásait egy konkrét irodalomra összpontosítva felvessük, átgondoljuk.

Nemrég *Az interkulturalitás poétikái* című konferencián (ELTE BTK, Budapest, 2022. február 24-25.) Thomka Beáta utalt arra, hogy a 19. században a homogén nemzeti kánon megteremtése céljából létrejött irodalomtörténet műfaja vajon hogyan képes megfelelni a 21. századi kihívásoknak, és kapcsolódva a konferencia hívószavához konkrétan a transzkulturalizmus felől érkező kihívásokat említette. Anders Pettersson 2008-ban azzal a megállapítással kezdte a témában írt tanulmányát, hogy az irodalomtörténetek általában megállnak a nemzeti vagy kulturális határoknál, amiben nincs semmi rossz, de néha át kell lépni ezeket a határokat – például egy transzkulturális irodalomtörténet esetében el kell hagynunk a nemzeti és időbeli korlátokat (Pettersson, 2008, 463).

Vagyis, témánknál maradva és konkrét példákat hozva, egy szlovákiai magyar irodalomtörténetből, amely eleve transzkulturális képződmény (még akkor is, ha az ide sorolható szövegek jelentős része nem az), kihagyhatatlan például Catullus, hiszen a szlovákiai magyar Polgár Anikó *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben* (2003) címmel monográfiát írt a magyar nyelvű Catullus-fordításokról, a szintén szlovákiai magyar Csehy Zoltán *Hárman az ágyban* (2000) című kötetében több Catullus-verset újrafordított, ráadásul Csehy Zoltán *alagyái, danái, elegy-belegy iramatai* (1998) című verseskötetében *Catullusi* címmel verse is megjelent, amely Catullus-fordításokból, Catullus-újraírásokból is építkezik. Kihagyhatatlan Bohumil Hrabal, akivel a szlovákiai magyar Szigeti László készített interjúregényt *Zsebcsелеk* (1992) címmel, a szlovákiai magyar Grendel Lajos pedig a hrabali írástechnikát a szlovákiai magyar Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* (1998) című utolsó könyvével hozta összefüggésbe. És kihagyhatatlan egy szlovákiai magyar irodalomtörténetből Mészöly Miklós is, akivel szintén Szigeti László készített beszélgetőkönyvet *Párbeszédkísérelt* (1999) címmel, és akinek életművéről a szlovákiai magyar

Görözdi Judit, Grendel Lajos és N. Tóth Anikó is monográfiát írt (Grendel, 2002; Görözdi, 2006; N. Tóth, 2006).

A homogén nemzeti alapú irodalomtörténet-írás másik mítosza a nyelv kizárólagosságának a hirdetése, vagyis hogy egy nemzeti irodalomtörténetbe csak az adott nyelven írt irodalom sorolható. Ezt a dogmát a magyar irodalomtörténet-írás is elfogadja, bár különös módon csak az újkori irodalomra alkalmazza, hiszen azt mindenki természetesnek veszi, hogy a magyarországi középkori vagy a reneszánsz latin nyelvű irodalom is része a magyar irodalomtörténetnek – Anonymus vagy Janus Pannonius magától értetődően, természetes módon válik elemévé a magyar irodalomtörténeti narrációnak. Ilyen „engedmény” Agota Kristof francia, Ilma Rakusa, Melinda Nadj Abonji vagy Terézia Mora német, Edit Bruck olasz nyelvű regényei esetében nem nagyon vetődik föl, jelentős határsértésnek számítana. Pedig a nyelv csak egyetlen kritérium, amely mellé/helyett odahelyezhető az identitás vagy éppen az államalakulat is az irodalomtörténeti narráció alapkategóriájaként, illetve kontextusaként. Amikor a 2022-ben Ryszard Kapuściński-díjban részesült Ander Izagirrét arról kérdezték, személyében spanyol vagy baszk író kapta-e a díjat, témánk szempontjából nagyon érdekes választ adott. Azt nyilatkozta, annak ellenére, hogy Spanyolországban él, baszk írónak tartja magát, mert a baszk irodalomhoz kapcsolja az identitása (Szot, 2022, 3).

Mondta mindezt úgy, hogy díjazott regényét spanyol nyelven írta. Jogos és logikusan argumentált vélemény ez is, amelyet éppúgy figyelembe lehet venni, mint a nyelv vagy az állam primátusa mellett érvelőkéét. Ez utóbbihoz szintén több releváns megoldást lehetne példaként hozni. Mint mondjuk a finn irodalomtörténeteket, amelyekben egészen természetes módon foglal helyet a finnországi svéd vagy a finnországi számi irodalom. Dionýz Ďurišin pedig *A nemzetiségi irodalom mint irodalomtörténeti egység* című tanulmányában jut el ahhoz az első pillantásra meghökkentő, sőt sokak számára talán botrányos kijelentéshez, miszerint „A cseh-szlovák irodalommal egységet képező magyar nemzetiségi irodalomnak a céljaiból és rendeltetéséből következik, hogy nem lehet a magyar nemzeti irodalom szerves része” (Ďurišin, 1985, 117). Tózsér Árpád ennek kapcsán megjegyzi, hogy „Dionýz Ďurišin és mások az ilyen kategorikus kijelentések megfogalmazása során feltehetően abból a kardinális marxista tételből indultak ki, hogy a lét határozza meg a tudatot (így az irodalmat is), s a lét alatt természetesen az ideológiák közvetítette társadalomszerkezeteket s nem az ontológiai értelemben vett egzisztenciát értették. Az irodalom »célja és rendeltetése« e szerint a marxista episztemológia szerint a társadalom és a társadalmilag meghatározott ember tükrözése, s a szlovákiai magyar író magától értetődően a szlovákiai szlovák, illetve a szlovákiai magyar embert tükrözi” (Tózsér, 1999, 51).

Mindenesetre az látható, hogy ebben az esetben sem a nyelv az irodalomtörténeti besorolás alapja és generálója, hanem egyrészt az államalakulat, sőt paradox módon – talán Ďurišin eredeti célkitűzésével szemben, másrészt – az identitás. Nem vé-

letlen, hogy a Ďurišini tézisekből logikusan következik az önálló szlovákiai magyar irodalomtörténet megteremtésének igénye, sőt – és most újra Tózsért idézhetjük – a szlovákiai magyar specifikus irodalom tudata. Hiszen „az ilyenfajta elméleteket pont azok a szlovákiai magyar írói körök tették magukévá a legsimábban – s már jóval előbb a Ďurišin-féle összefoglalások előtt –, amelyek pedig egyébként a magyar nemzeti hagyományok és a nemzeti közösség védelmére rendezkedtek be, s (az irodalmat e védelem eszközeként használva) tulajdonképpen szemben álltak a minden hagyományt és hagyományos értéket manipulálni igyekvő szocialista és csehszlovák hatalommal. Ezek a körök ugyanis pontosan olyan inadekvát, irodalomidegen eszközökkel próbálták meghatározni a szlovákiai magyar irodalom fogalmát, mint maga a politikai hatalom (pontosabban az annak megfelelő irodalompolitika és irodalomtudomány). Így születtek meg a különféle kisebbségi-nemzetiségi irodalmi paradigmák, mint például a »kisebbségi messianizmus« formulája, továbbá a »híd-szerep«, a »szlovákiai magyar regény«, a »helyi színek«, a »valóságirodalom« elmélete stb.” (Tózsér, 1999, 51).

Sem Tózsér, sem Ďurišin nem foglalkozik azonban azzal, hogy ezt a kérdést egészen más oldalról is vizsgálhatjuk, hogy nézhetjük a lehetőségek tárházát egy teljesen eltérő, másik perspektívából is, amely a transzkulturális irodalomfelfogás érvényesítéséből adódik. Ehhez kiindulópontként és felvezetésként Görözdi Judit és Pénzes Tímea tanulmányai, illetve Halász Iván monográfiája szolgálhatnak számunkra.

## Szlovák-magyar nyelvi és kulturális határátlépések

Pénzes Tímea *A szlovák expat szerzők műveiben előforduló kultúraspecifikus kifejezések és vendégszavak fordítása* (Svetlana Žuchová, Ivana Dobráková, Zuzka Kepplová, Mária Modrovich) című tanulmányának egy alfejezetében utal arra, hogy a vizsgált expat (expatriált, hosszabb ideig külföldön tartózkodó) szerzők szlovák nyelvű szövegeibe több helyen magyar kifejezések, szavak, mondatrészletek vagy akár egész mondatok ékelődnek. Mint megjegyzi, „A magyar kifejezések szlovák irodalmi művekben való előfordulása nem kifejezetten az expat próza jellegzetessége, lásd Pavol Rankov *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)/ Szeptember elsőjén (vagy máskor)*; Balko: *Vtedy v Lošonci/Akkor, Lošoncon*, Veronika Šikulová *Miesta v sieti/Menettértilt*, Silvester Lavrík *Nedel'né šachy s Tisom/Vasárnapi sakkepartik Tisóval* című műveit (valamennyi kötet Mészáros Tünde fordítása)” (Pénzes, 2021, 59), de a vizsgált expat szövegkorpusz is kapcsolódik ehhez a jellegzetességhez. Pénzes a Thomka Beáta által bevezetett „többnyelvű éntudat” (Thomka, 2018, 34) kifejezéshez csatlakozik, amikor megjegyzi, a „tárgyalt szerzőknél a több nyelv együttes jelenléte gyerekkoruk meghatározó élménye (...), hozott és nem szerzett élmény. Žuchová és Dobráková nagyanyja is beszélt magyarul, gyerekkoruk részét képezte a magyar szókinccs. Kepplová többek közt Magyarországon tanult, és több magyar kifejezést, mondatot találunk a művei-



ben.” (Pénzes, 2021, 60) A regényekben felhasznált magyar kifejezések egyes esetekben a szlovák (naďmama, naďapa, kiškut’a, ištenem, had’d, nešegič), más esetekben a magyar (Hogy vagy?, Az élet nem torta., apuka) helyesírás szabályainak megfelelően kerültek be ezekbe a szlovák nyelvű kötetekbe (Pénzes, 2021, 60-61).

A kortárs szlovák nyelvű irodalom egy jelentős vonulatának ez a vonzódása a magyar reáliákhoz, magyar szavakhoz különösen azért érdekes, mert a szlovák szépirodalom, irodalomtudomány, illetve irodalomtörténet-írás számára hosszú ideig tartó kihívás volt Dél-Szlovákia, a „szlovák Dél” megjelenítése, integrálása (?) a szlovák irodalomba. A kérdésről Halász Iván írt monográfiát *Dél-Szlovákia az irodalomban (Sztereotípiák és interetnikus összefüggések)* címmel, amelyben a szlovák irodalom makrorégiói kapcsán jegyzi meg, hogy „Az utolsó nagy szlovák régió, amely a szlovák irodalom szerves részévé vált, Dél-Szlovákia. Erre csak a 20. század utolsó harmadában került sor, amikor fellépett három déli író – Ivan Habaj, Ladislav Ballek és Peter Andruška” (Halász, 2018, 31). Halász aprólékos gondossággal mutatja be a három szerző bizonyos kérdésekben eltérő, más esetekben egymásra rezonáló perspektíváit Dél-Szlovákia, illetve a dél-szlovákiai magyarok ábrázolása során. Dél „felfedezése” a szlovák irodalom és irodalomtudomány számára különösen Habaj Csallóköz-ábrázolásán és Ballek Ipolyság-regényein keresztül ment végbe. Utal arra is, hogy az utóbbi évtizedek irodalmából már sokkal szélesebb példatár említhető: „az 1989 utáni időszak gazdag terméséből kissé önhatalmúlag válogatva a legfontosabb szerző mindenekelőtt Peter Pišt’anek (1960–2015), Daniela Kapitáňová (1956), Pavol Rankov (1964), Luboš Dojčan alias Koloman Kocúr (1964) és Peter Balko (1988). Egyébként egyikük sem igazi déli szerző. Kapitáňován kívül nem is a nemzetiségileg vegyes délről származnak, bár Balko losonci szülőhelye és Kocúr Kassája határesetnek tekinthető” (Halász, 2018, 65-66).

Ezen a ponton vitatkozni lehet Halásszal, mind Balko, mind Kocúr kapcsán, hiszen egyrészt Losonc és Kassa bizonyosan része Dél-Szlovákiának, másrészt Kocúr (vagyis eredeti nevén Luboš Dojčan) életrajzából tudható, hogy bár Kassán született, és négyéves korától a dél-szlovákiai, szlovák többségű Bellegszencsén (Podhájska) élt, regényeinek alapanyagául a magyar többségű Érsekújvár és Nyitra között található Nagykéren (Veľký Kýr) tapasztalt nyelvhasználat szolgált. Itt, a nagyszüleinél töltötte ugyanis az iskolai szüneteket (Kocúr, 2002). Az életrajzi adatoknál jóval fontosabb természetesen a szövegek intonációja, a nyelvi tér, hogy tehát a transzkulturális jelenségsadás, a hibridizáció milyen típusú és milyen tág technikáival élnek ezek a regények.

Ennek kapcsán témánk szempontjából Görözdi Judit alapvető jelentőségű tanulmányát szükséges említeni. *Két kultúrában – vice versa. Magyar-szlovák és szlovák-magyar átmenetek* című írásában ugyanis hétfokozatú skálán helyezi el azokat az irodalmi alkotásokat, amelyek két kultúra és nyelv határán helyezkednek el, vagyis a „kettős kötődés” (Görözdi, 2016, 30) poétikájából építkeznek. A teljesség igénye nélkül: „mutathatják a többségi kultúra elhatárolódó látószögét a kisebbségitől” (1), „a több-

ségi kultúra látószögét, amely integrálja a kisebbségi kultúra elemeit” (2), az „ismertető szándékot, amely a többségi kultúra szempontrendszerét alkalmazva, többségi nyelven megszólalva helyezi középpontba a kisebbségi kultúrát” (3), „a kisebbségi kultúra nézetét a többségi kultúra nyelvén kifejezve, ütköztetve a kultúrákat” (4), illetve amely „a kisebbségi kultúra nézetét a többségi kultúra nyelvén képviseli, mintegy kisajátítja azt” (5). Ez az öt szint Görözdí Judit szerint a „többségi nyelvű irodalmi művekben” (...) a „marginális pozícióban levő kultúra megjelenésének különböző fokozatai”-ra utal. Ezt egészíti ki az „átmenet a kisebbségi nyelvű és aspektusú szövegek”-hez, „amelyeken belül legalább két nézőpontot különböztethetünk meg”: az egyik „a többségitől elhatárolódó, amelynek fontos jegye, hogy a többséggel szemben határozza meg a kisebbség identitását” (6), a másik pedig „a többségi kulturális hatásokat is integráló kisebbségi megszólalási mód” (7) (Görözdí, 2016, 30).

Görözdí Závada Pál *Jadviga párnája* és Veronika Šikulová *Menettérti* című regényét, illetve azok szlovák és magyar fordítását értelmezi részletekbe menően, de a kategorizáció során a Halász Iván által említett Ivan Habaj-, Ladislav Ballek-, Pavol Rankov-, Koloman Kocúr (Luboš Dojčan)-regények egy részét is említi. Írásának végén arra a konklúzióra jut, hogy Závada és Šikulová regényei „olyan látószöveget képviselnek, ahonnan mindkét kultúrára van (Zavadánál teljesebb, Šikulovánál redukáltabb) rálátás, és ahol az elméletileg »tisztá« identifikációs minták és kategóriák közötti átmenetek érvényesülnek” (Görözdí, 2016, 33).

A fenti három szerző elméleti írásaiból olyan szlovák nyelvű irodalom képe áll elénk, amely több síkon hozza játékba a hibriditást, a különféle transzferjelenségeket, transzkulturális poétikaként működtetve azt. Olyan irodalomfelfogás lép működésbe, amely a kevert nyelvi színtereket, a nyelvközi interferenciajelenségeket és a kódváltást prezentálja. A fenti regények többsége kevert identitású egyéneket reprezentál, hibrid kulturális tereket mutat meg. Ezek a területek az átváltási és translációs műveletek, a folyamatos jelentésmozgás és a kultúrák közötti interakciók helyszínei.

A fent említett regények egészen tág korpuszt foglalnak magukba, olyan szövegeket, amelyek a szlovák-magyar kontaktusjelenségekbe helyezik magukat, éppen ezért hozzákötésük kizárólag a szlovák irodalomhoz leegyszerűsítő és kérdéses. Hiszen ezeket a regényeket teljesen átjárják a különféle transzkulturális rétegek, a városok neveitől a személyek nevéen, a származástörténeteken, a családi genealógián, a többnemzetiségű városok és falvak terein át az egymástól eltérő és egymással mégis párhuzamosan létező identitástörténetekig, történelemértelmezésekig – odacsatolva ezeket a szövegeket nemcsak a szlovák, hanem a magyar irodalomhoz is. A szlovák művekben található magyar szereplők, magyar identitástörténetek, magyar nevek, magyar szavak, magyar mondatok, magyar történelmi események a magyar irodalom kontextusában új jelentéseket nyernek, mint ahogy a magyar irodalom is új perspektívákkal gazdagodik.

Minden említett regény a maga sajátos eszközeivel járul hozzá ehhez az oda-csatoláshoz, ezek a sajátos eszközök egy-egy jellegzetes síkon létesítenek kapcsolatot a magyar irodalommal és kultúrával. Koloman Kocúr *Apáka és mamáka* (*Apáka a mamáka*) című regényében a cím és a szöveg a nyelvi hibridizáció által, a szlovák és magyar nyelv kontaktusjelenségei révén idézi fel a szlovák-magyar nyelvhatár jellegzetes beszédmódját. Nicol Hochholzerová *Ezt a szobát nem lehet megenni* című regényének, amelyet Mészáros Tünde fordított magyarra, sajátos narratív szerkezete van: a szöveg szlovákul íródott, tehát a szlovák irodalom része, de narrátorának az anyanyelve magyar („az anyám is magyar, mint a Rumoš”), és legfontosabb – explicitté tett – irodalmi viszonyítási pontja a magyar irodalom, hiszen folyamatosan utal Esterházy Péter alakjára és műveire („olyan férjet szeretnék, mint a nagyapám vagy mint Esterházy Péter”). Mintha Csokonai Lili szólalna meg ebben a regényben – de nem a férfitró női álarcában, hanem a szavakat kereső, szavakat dadogó „alárendelt” (Hochholzerová, 2022).

Jakub Juhás *PS* című regényének egyik főhőse a címben jelzett Petőfi Sándor, akinek alakja a térben és időben megvalósított identitáskeresésének egyik központi alakja. A szlovák nyelvű regény utolsó mondata is ennek transzkulturális hibriditására utal, hiszen így hangzik, magyarul: „Gyere!” (Juhás, 2022, 240). Peter Balko *Vtedy v Lošonci*, Mészáros Tünde által találóan *Akkor, Lošoncon* címmel fordított regénye szintén, már címével jelzi a kulturális és nemzeti kettősségek nyelvi játékanak kitett szöveg intonációját. A Balko-könyv mágikus realizmusába néha hosszabb történetek, anekdoták, máskor egy-egy elejtett mondat szövi bele a közös, gyakran neuralgikus szlovák-magyar történelem eseményeit:

„Ha pedig eluntuk a telefonbetyárkodást, visszatértünk a testi konfrontációhoz. Érdeklődésünk homlokterébe az Adorian nevű rendőrpáncsnok került, aki felfofozta Kápia apját, amiért az a templomban nem szlovákul, hanem magyarul beszélt. – Nem az öreggel fogom rendezni az ügyet – morogta pár nappal az incidens után Kápia, miközben apró golyókat formált a leharapdált körömbőréből, és megdobálta velük az arra járókat. – A bűn örökletes – jelentette ki olyan megfellebbezhetetlen magabiztossággal, mintha a balkezes fenéktörlésről értekezne.” (Balko, 2022, 129)

A témánk szempontjából legkomplexebb, legtöbb síkot megjelenítő mű talán Daniela Kapitáňová eredetileg Samko Tále álnéven írt regénye, a *Könyv a temetőről* (*Knihy o cintoríne*), amely nemcsak Komárom-regényként prezentálja magát, hanem – többek között – a nacionalizmus és sovinizmus parodisztikus bírálatát is mesteri módon mutatja be:

„Az apukám mindig mondta, hogy a kefirt a mongoloidok találták ki és ebből látszik, hogy azok kultúrnemzet, mert kitalálták a kefirt. De nemcsak a kefirt, hanem még a

magyarokat is kiűzték Mongóliából, mert a magyarokat a világon senki se szereti, mert magyarok. A szlovákokat a világon mindenki szereti, mert szlovákok.

Mert a szlovákok a legjobbak a világon és a szlovák nyelv is a legszebb a világon.

Tanultuk az iskolában és a televízióban is mondták, hogy a szlovák nyelv a legszebb a világon.

Ezt abban a tekintetben lehet tudni, hogy a szlovák nyelvben van ľ betű. A ľ a világon a legszebb betű, mert nagyon szép. A cseh nyelv példának okáért nem lehet a világon a legszebb, mert nincs benne ľ. Úgyhogy a legszebb a világon a szlovák, mert van benne ľ.

A legneveltségesebb nyelv a világon a magyar nyelv.

Ezt abban a tekintetben lehet tudni, hogy amikor valaki mond valamit magyarosan kifejtve, az nagyon humoros és mindenki nagyon jól szórakozik rajta. Mert az nagyon vicces.

Én is nagyon jól szórakozom rajta, mert az nagyon vicces.” (Kapitáňová, 2016, 59-60)

Ebből a szempontból még erőteljesebb ajánlat érkezik Peter Macsovszky szlovák nyelvű *Tantalópolis* (2015) című regénye felől. Az előző fejezetben már értelmezett regény kapcsán itt azt szükséges elmondani, hogy Macsovszky olyan, szlovákiai magyar identitású író, aki szlovák tanítási nyelvű iskolákat végzett, és irodalmi pályafutását szlovák nyelvű vers- és prózakötetekkel kezdte, majd az 1990-es évek végétől magyar nyelvű kötetekkel is jelentkezett. Ehhez az „autochton transzkulturalitás”-hoz, többszörös nyelvváltáshoz, bilingvizmushoz társult később a „neonómád transzkulturalizmus”. A szerző életrajzából tudjuk, hogy Macsovszky hosszú éveket töltött először Hollandiában, majd Brazíliában, később az ausztráliai Perth-be költözött, ahol ma is él. *Tantalópolis* című regényében hasonló komplexitással jelenik meg a magyar-szlovák viszony, mint Daniela Kapitáňová regényében, de egészen más perspektívából és teljesen más regisztereken. Az – ismétlem – szlovák nyelven írt és megjelent, autobiográfiai elemekkel is játszó regény főszereplője és narrátora ugyanis egy szlovákiai magyar, bizonyos Szoborkay, aki térben és időben kiterjesztett utazásai során szembesíti önmagát és olvasóját gyerek- és felnőttkorával, illetve gyerekkori és felnőttkori olvasmányaival, festőivel. Nem tudom a szlovák olvasók perspektívájába beleélni magam, de minden bizonnyal különleges élményt jelenthet számukra, amikor kiderül, hogy a regényben komplett műelemzéseket elhelyező narrátor főként Szentkuthy Miklós és Csontváry műveinek értelmezésébe mélyed bele, gyakran oldalakon keresztül. És például olyan mondatokkal találkozhat, mint:

„Miért nem olvas útirajzokat Szoborkay? Mert magyarul vannak. Sokáig úgy gondolja, hogy ő azon a nyelven nem tud olvasni, és soha nem is lesz szüksége arra, hogy tudjon. Hasznosabb jól elsajátítani az államnyelvet. Mondja anyja, és a nagy-

szülők helyeselnék. És továbbra is mindnyájan magyarul beszélnek Szoborkayval. Eszébe sem jut, hogy ha már beszél valamilyen nyelven, akkor helyénvaló lenne azon a nyelven olvasni is. És írni? Ah, azt aztán végképp nem! Vagy inkább így: később, amikor Szoborkay bátorságot gyűjt magyar szöveg olvasásához, automatikusan rögtön azt képzei, hogy írni is tud. Így keletkezik első, kézzel írt, befejezetlen regénye, Verne *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* című művének és Wilde egy színdarabjának mintájára, amelyet a tévében látott (anglománia!): írd a magyart, ahogy hallod. Minden lehetséges nem irodalmi, beszélt fordulattal, amelyet otthonról, a konyhából kapott.” (Macsovszky, 2015, 25)

A mű egy szlovák nyelven megírt magyar, illetve szlovákiai magyar regény képét is képes közvetíteni sok egyéb mellett, mivel olyan határhelyzeteket modellál az értelmező számára, amelyek az egyértelmű nemzeti kategorizáció és besorolás ellen hatnak. A szlovák nyelven megírt szlovákiai magyar Szoborkay története, emlékfragmentumai, művészettörténeti és irodalmi értelmezései minden bizonnyal eltérő nyelvi-nemzeti kontextusokként manifesztálódnak egy szlovák, egy szlovákiai magyar vagy egy magyarországi magyar olvasó számára. Az viszont hiba lenne, ha a nyelve miatt, a megírás nyelvére hivatkozva kirekesztenénk, kizárnánk a magyar irodalom és a magyar irodalomtörténet kontextusából egy olyan regényt, amely magyar identitáskérdésekkel foglalkozik egy hangsúlyosan magyar narrátor nézőpontján keresztül.

## Új horizontok

Mint látható: ami a szlovák irodalomtudományban Dél-Szlovákia „behozatala” a szlovák irodalomba, az a magyar irodalom és irodalomtudomány számára egy újfajta önismeret lehetősége. A kortárs szlovák nyelvű irodalom egy része magyar irodalom is, amennyiben a magyar történelem, a magyar identitás feldolgozásának folyamataira láthatunk rá ezekben a művekben – szlovák nyelvű szövegek által. És ahogyan a Radoslav Passia és Ivana Taranenková által szerkesztett 21. századi szlovák irodalomtörténet, óvatosan ugyan, de mégiscsak említette Grendel Lajos és Hunčík Péter regényeit (Passia – Taranenková, 2014, 69), úgy a magyar irodalomtudománynak sem kéne lemondania a szlovák irodalom magyar regényeiről.

Hiszen a mi a „magyar irodalom” kérdése valójában egy terminológiai pontatlanság eredménye. A „magyar irodalom” szókapcsolat éppúgy jelentheti a magyar nyelven írt irodalmat, mint „Magyarország irodalmát”, továbbá a magyar nemzetiségű szerzők által írt irodalmat, de a magyarokról, magyar identitásról szóló szépirodalmat vagy a magyar jelenségekkel foglalkozó irodalmat is.

Ezt a terminológiai pontatlanságot akkor tudjuk kivédeni, ha a magyar irodalom legtágabb koncepcióját képviseljük. Ezt csak erősíti az utóbbi évtizedek globalizmusának transznacionális és transzkulturális stratégiája, amely témánk szempont-

jából egy sajátos ubikvitást eredményez. Jelesül azt, hogy a magyar irodalom és a magyar irodalomtörténet kontextusába tartozó szövegeket nemcsak Magyarországon, nemcsak magyar nyelven írt művekben, nemcsak magyar nemzetiségű írók alkotásai között tudjuk megtalálni, hanem mindenhol, bárhol előfordulhat – fordítás, allúzió, intertextus, hatásviszony révén az ókorban éppúgy, mint akár egy Brazíliában szlovák nyelven írott szövegben is. Hogy ez mégsem akkora provokáció, arra kiválóan utal a Szegedy-Maszák Mihály által szerkesztett *A magyar irodalom története I-III.* című irodalomtörténet, amelynek külön fejezetként része Jacobus Piso *Schediája* (Jankovits, 2007, 266–273), Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye (Györffy, 2007, 730–743), illetve annak magyar fordítása Tandori Dezsőtől éppúgy, mint Tibor Fischer 1956-ról írott angol nyelvű regénye, illetve ezek értelmezése (Szegedy-Maszák, 2007, 831-837). Érvelésem csak arra szeretne volna felhívni a figyelmet, hogy a latin, a német és az angol nyelvű alkotások mellett a magyar irodalom történetének léteznek szlovák nyelvű szövegei is.





## Utószó

Az eddigiekben tárgyalt kérdések és a transzkulturális megközelítés íve logikusan vetik fel egy újfajta irodalmiság, egy újfajta „magyar” irodalom és irodalomtörténet igényét. Olyan folyamatokról volt ugyanis szó az eddigiekben, amelyekkel előbb-utóbb valószínűleg minden „nemzeti” irodalomnak és irodalomtörténetnek szembe kell néznie. Ennek – hasonlóan a magyar irodalomhoz – legalább négy vetülete van:

1. egyrészt az őshonos-autochton kisebbségeknek az állam nyelvével azonos vagy nem azonos irodalma – és helyük a „nemzeti” irodalomtörténetben;
2. a betelepülő, „migráns” kisebbségeknek az állam nyelvével azonos vagy nem azonos irodalma – és helyük a „nemzeti” irodalomtörténetben;
3. a „határon túli” íróknak az „anyaország”-ével azonos vagy nem azonos nyelvű irodalma – és helyük a „nemzeti” irodalomtörténetben;
4. az új világirodalom globális intertextuális hálózatokból mozaikszerűen felépülő korpusza – és az így feltárt kapcsolatok helye a „nemzeti” irodalomtörténetekben.

Balázs Renáta több tanulmányban foglalkozott azzal, hogy a finn irodalomtudomány hogyan reagált a transznacionalizmus és transzkulturalizmus tapasztalatából adódó kérdésekre. Mint írja, „Ma ugyanis, amikor finn irodalomról beszélünk, akkor arra egy többnyelvű és többkultúrájú irodalmi közegeként gondolhatunk, amelyben a finn és a svéd mellett jelen van az őshonos számi nyelvek irodalma, részesei az ország történelmi kisebbségeihez tartozó orosz és roma szerzők művei, de beletartoznak a bevándorlók alkotásai is. A bevándorló háttérű női szerzők voltak azok, akik a finn irodalom mibenlétének újragondolására készítették az irodalomtörténészeket. A 2000-es évek elejéhez képest a finn irodalmi mező ma már sokkal tudatosabban viszonyul a különböző határokat érintő irodalomhoz. Ezt az állapotot egy sokrétű metadiskurzus előzte meg, melynek során a finn irodalomtörténet-írás kritika alá vonta a finn nemzeti irodalom fogalmát. Ennek lenyomatai azok a terminusok is, amelyek a finn irodalom meghatározására jöttek létre az elmúlt években, úgymint a *bevándorló-* és az *újfinn* irodalom, majd íródtak felül a folyamatos metatudományos reflexió során. Habár a folyamatot a bevándorlók által írt irodalom a nemzeti kereteket szétfeszítő jelenségként indította el, a legújabb javaslatok, mint például a transznacionális fogalmát kitágító *ylirajainen* (határok fölötti) vagy heterolinational, a finn irodalom egészét kívánják lefedni” (Balázs, 2022, 218).

Balázs Renáta Mehdi Ghasemire hivatkozik, aki szerint „az olyan elnevezések, mint az *etangled*, *transnational*, *cross-border*, *New Finn Literature(s)*, csak növelték a szakadékot a finn és a bevándorló háttérű szerzők irodalma között” (Balázs, 2022, 219), s aki éppen ezért tesz javaslatot a „heterolinational” (hetero-language-national) fogalmára. A „heterolinációs irodalom” kifejezés magában foglalja mind az őslako-

sok, mind a bevándorlók, továbbá mind az akadémiai, mind a nem akadémiai közösségek irodalmát, illetve a multikulturális és többnyelvű társadalmi csoportok különböző nyelveken készült irodalmi műveinek minden típusát. Ghasemi amellett érvel, hogy egy új irodalmi korszakba léptünk át, ahol az irodalom folyamatosan a poszt-nacionális, posztnyelvű és posztetnikus irodalmak sokféleségévé fejlődik, s a nemzet, a nacionalizmus és a nemzeti irodalom korlátozott hatóköréin túlra, a heterolinizációba kerültünk. Ennek megfelelően a „heterolinációs írók” a kultúrák, az etnikumok, a nyelvek és az identitások sokasága által létrejött többszörös összetartozási kötelékbe bonyolódnak. Ezen túlmenően az irodalom különböző korokból és területekről érkező szereplői saját nemzetiségük, nyelvük és kultúrájuk sokféleségét importálják a szövegekbe, és a heterolinacionalizmus auráját hozzák létre (Ghasemi, 2022).

A magyar nyelv pluri- és a magyar irodalom policentrizmusa, a ki- és bevándorlások, a határtologatások dinamikája, valamint a politikai és kulturális megosztottság az idióma destruálását és dekonstruálását vonták maguk után az utóbbi százegynéhány év tapasztalataként. Az újfajta sokszínűség és sokféleség pedig a kultúra, az irodalom és az olvasó nyeresége is az esztétikai empátia és a sokféle perspektíva együttes megjelenítésével.

Könyvem sok irányból, több, egymástól akár eltérő perspektívából közelítve próbált szempontokat adni, illetve rámutatni egy újfajta, „patchwork”-irodalmiság, egy mozaikos transzkulturális irodalomfelfogás és irodalomtörténet kidolgozására. Ennek gyakorlati megvalósítása azonban már egy másik kaland lehetne.

## Felhasznált irodalom

- BALÁZS Imre József. 2014. *Sanyi bá Elvisszel találkozik*, Szépirodalmi Figyelő, 1, 84-88, [http://epa.oszk.hu/01400/01433/00060/pdf/EPA01433\\_szepirodalmi\\_figyelo\\_2014\\_01\\_084-088.pdf](http://epa.oszk.hu/01400/01433/00060/pdf/EPA01433_szepirodalmi_figyelo_2014_01_084-088.pdf)
- BALÁZS Imre József. 2015. *Erdélyi magyar irodalom-olvasatok*, Bolyai Társaság – Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár.
- BALÁZS Imre József. 2017. *A nyelvhasználat kérdései a kortárs erdélyi magyar kultúrában*, *Nyelvünk és Kultúránk*, XLVII., 1-4., 115-121, <https://mnyknt.hu/a-nyelvhasznalat-kerdesei-a-kortars-erdelyi-magyar-kulturaban/>
- BALÁZS, Géza – TŐZSÉR, Árpád. 2016. *Kicservenülve*, *Édes Anyanyelvünk*, 4, 10-11, <http://anyanyelvapolo.hu/edes-anyanyelvunk-pdf/ea-2016-XXXVIII-4.pdf>
- BALÁZS Renáta. 2022. *A guest in your country. Transzkulturális és transzlingvális jegyek Tompa Andrea Hazza című regényében* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA-NÉMETH, Magdalena, *Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4.*, Bázis, Ipolyság, 213-230.
- BALKO, Peter. 2022. *Akkor, Lošoncon*, ford. MÉSZÁROS Tünde, Pesti Kalligram, Budapest.
- BÁNKI Éva. 2010. „*Én az istenek tenyerén lakom, / és szomszédja vagyok önmagamnak*”, *Irodalmi Szemle*, <https://irodalmiszemle.sk/2010/05/en-az-istenek-tenyeren-lakom-es-szomszedja-vagyok-onmagamnak/>
- BÁNYAI Éva. 2012. *Terek és határok: Térképzetek Bodor Ádám prózájában*, Kolozsvár, RHT.
- BÁNYAI Éva. 2018. *A hibrid rózsá. Transzkulturalizmus Tompa Andrea regényeiben* = Németh, Zoltán – Roguska, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 233-242.

- BERAN, Ondřej. 2013. *Úvod* = Ondřej Beran (szerk.), *Soukromé jazyky : útanká*, Filosofia, Praha.
- BERRY, Ellen – EPSTEIN, Mikhail N. (szerk.). 1999. *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, New York, Palgrave Macmillan.
- BHABHA, Homi K. 1996. *A posztkoloniális és a poszttmodern – A társadalmi hatóerő kérdése*, ford. HARMATI Enikő, Helikon, 4, 484-509.
- BÍRÓ-NINK, Beáta. 2010. *A hollandiai Russian Literature*, Helikon, 3, 474-478.
- BLOMQUIST Tünde. 2021. *Két szék között. Szépirok magyar nyelvi háttérrel Svédországban (1945-1915)*, Lector Kiadó, Marosvásárhely.
- BREŽŇNÁ, Irena. 2017. *Hálátlan idegen*, ford. VÁLYI HORVÁTH Erika, Irodalmi Szemle, 6, 23-32.
- BRUBAKER, Rogers. 2015. *Grounds for Difference*. Cambridge – London, Harvard University Press.
- CLYNE, Michael, *Pluricentric Languages – Introduction* = CLYNE, Michael (szerk.), *Pluricentric Languages. Differing Norms in Different Nations*, Mouton de Gruyter, Berlin – New York, 1992, 1-9.
- CSANDA Gábor, 2010. *Zavar Kalliopé jászlabán*, Új Szó, <https://ujso.com/kultura/zavar-kalliope-jaszlaban>
- CSEHY Zoltán, *Nút*, Kalligram, Pozsony, 1993.
- CSEHY Zoltán. 2002. *A szöveg hermaphrodituszi teste. Tanulmányok a humanizmus, az antikvitás és az erotográfia köréből*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2006. *Hecatelegium*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2010. *Homokvihar*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2011. *Zene és erotika*, Korunk, 6, 9.

- CSEHY Zoltán. 2011. „Nem jártunk a szavak közé, mert féltünk a szavaktól”. *Antológiaszerkesztési elvek és önláttatási stratégiák kisebbségi kontextusban I. (1920–1930)* = MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.), *Nova Posoniensia. A pozsonyi magyar tanszéké évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry* FF UK, Pozsony: Szenczi Molnár Albert Egyesület – Kalligram Kiadó, 127-166.
- CSEHY Zoltán. 2012. „Kis életem körül szeges palánk”. *Antológiaszerkesztési elvek és önláttatási stratégiák kisebbségi kontextusban II. (1930–1937)* = *Nova Posoniensia II. A pozsonyi magyar tanszéké évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry*, MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.), Pozsony, Szenczi Molnár Albert Egyesület – Kalligram Kiadó, 249-288.
- CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2014.
- CSEHY Zoltán. 2014. *Jegyzet a fordításhoz* = PETRONIUS Arbitr, *Satyricon*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2013. *Nincs hová visszamennem*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2015. *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz. 1945–2014*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2016. *Arc, arcrongálás, maszkos játék (Az ún. szlovákiai magyar irodalom nyelveiről – vázlat)* = MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.), *Nova Posoniensia VI. A pozsonyi magyar tanszéké évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry*, FiF UK, Szenczi Molnár Albert Egyesület, Pozsony, 166-190.
- CSEHY Zoltán. 2023. *Szerelmem, a hexameter*, Magyar Tudomány, 5, 569–570.
- CSEHY Zoltán. 2020. *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*, Reciti, Budapest.
- CSEHY Zoltán. 2020. *Griézi! Fél év Svájc*, Kalligram, Pozsony.
- CSEHY Zoltán. 2020. *Ó kastélyok, ó nyarak! (Kastélynapló I.)*, Forrás, 11, 19-33.
- CSEHY Zoltán. 2021. *Aritmikus képzelet. Avantgárd zene, chance poetry és epikus gravitáció Cselényi László műveiben*, Kalligram, Pozsony.

- CSEHY Zoltán. 2021. *Indázó futamok magyar csákányra (Kastélynapló 2.)*, Forrás, 5, 66-76.
- CSELÉNYI Béla. 1994. 42 = MARTOS Gábor (szerk.), *Marsallbot a bázisokban. A Forrás harmadik nemzedéke*, Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó, Kolozsvár, [http://adatbank.transindex.ro/html/alcim\\_pdf4920.pdf](http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf4920.pdf)
- DAGNINO, Arianna. 2012. *Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Mobility*, *Transnational Literature*, [https://www.researchgate.net/profile/Arianna\\_Dagnino/publication/277183388\\_Transcultural\\_Writers\\_and\\_Transcultural\\_Literature\\_in\\_the\\_Age\\_of\\_Global\\_Modernity/links/55d3532e08ae0b8f3ef92ab9/Transcultural-Writers-and-Transcultural-Literature-in-the-Age-of-Global-Modernity.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Arianna_Dagnino/publication/277183388_Transcultural_Writers_and_Transcultural_Literature_in_the_Age_of_Global_Modernity/links/55d3532e08ae0b8f3ef92ab9/Transcultural-Writers-and-Transcultural-Literature-in-the-Age-of-Global-Modernity.pdf?origin=publication_detail)
- DAGNINO, Arianna. 2012. *Comparative literary studies in the twenty-first century: towards a transcultural perspective?*, 2., <https://www.unisa.edu.au/Documents/EASS/MnM/csaa-proceedings/Dagnino.pdf>
- DAGNINO, Arianna. 2013. *Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity*, *Transcultural Studies*, 2, 130-160, <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/viewFile/9940/5677>
- DAGNINO, Arianna. 2015. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1980. *A német kutatás időszerűsége*, ford. G. GAÁL Zsuzsanna, *Helikon*, 1-2, 129-131.
- DÁNÉL Mónika. 2022. *Nemzeti (kulturális) örökség transznacionális és transzmediális átfordításban (Vranik Roland: A z állampolgár, 2016)* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA-NÉMETH, Magdalena, *Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4.*, Bázis, Ipolyság, 11-26.
- DECZKI Sarolta. 2017. *Ex libris*, *Élet és Irodalom*, 27., <http://www.es.hu/cikk/2017-07-07/deczki-sarolta/ex-libris.html>
- DOBRAKOVÓVÁ, Ivana. 2014. *Kígyógombolyag*, ford. Vályi Horváth Erika = *Halál a családban*, AB-ART.

- DUNPHY, Graeme. 2001. *Migrant, Emigrant, Immigrant: Recent Developments in Turkish-Dutch Literature*, Neophilologus 85, 1-23,  
[http://www.academia.edu/3455116/Migrant\\_Emigrant\\_Immigrant\\_Recent\\_Developments\\_in\\_Turkish-Dutch\\_Literature](http://www.academia.edu/3455116/Migrant_Emigrant_Immigrant_Recent_Developments_in_Turkish-Dutch_Literature)
- ĐURIŠIN, Dionýz. 1985. *A nemzetiségi irodalom mint irodalomtörténeti egység*, ford. SZEBERÉNYI Zoltán = TŐZSÉR Árpád (szerk.), *Kontextus. Madách-műhely 1985*, Madách Kiadó, Bratislava, 109-118.
- ECO, Umberto. 1998. *A tökéletes nyelv keresése az európai kultúrában*, ford. GÁL Judit és Kelemen János, Atlantisz, Budapest.
- ENGBERG-PEDERSEN, Anders. 2017. *Introduction – Estranging the Map: On Literature and Cartography* = ENGBERG-PEDERSEN, Anders (szerk.), *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London.
- EPSTEIN, Mikhail N. 2009. *Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism*, American Journal of Economics & Sociology, 1, 327-351.
- FÁBIÁN Nóra. 2002. *A nagyváros meséi*, Kalligram, Pozsony.
- FARAGÓ Kornélia. 2005. *Kultúrák és narratívák*, Újvidék, Forum.
- FARAGÓ Kornélia. 2016. *Idők, terek, intenzitások*, Újvidék, Forum.
- FEISCHMIDT Margit. 1997. *Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzus* = FEISCHMIDT Margit (szerk.), *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 7-28.
- FLERAS, Augie – ELLIOTT, Jean Leonard. 1997. *A multikulturalizmus Kanadában: „a sokféleség felmagasztalása”* = FEISCHMIDT Margit (szerk.), *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 29-38.
- FÓNOD Zoltán (szerk.). 2004. *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona 1918 – 2004*. 2. kiadás. Madách-Pozsonium, Pozsony.
- FÓNOD Zoltán. 2014, 2015. *Mérlegen I-II. A magyar irodalom Cseh/Szlovákiában (1945 – 2010)*. Madách Egyesület: Pozsony.



- FUTTERA, Ladislav. 2019. *Ve spárech času. K problematice periodizace transkulturně pojatých literárních dějin českých zemí* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 137-164.
- GENETTE, Gérard. 1996. *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, *Helikon*, 1-2, 82-90.
- GHASEMI, Mehdi. 2022. *Post-postmodernism and the Emergence of Heterolnational Literatures*, *Contemporary Aesthetics*, <https://contempaesthetics.org/2022/07/14/post-postmodernism-and-the-emergence-of-heterolnational-literatures/>
- GINTLI Tibor – SCHEIN Gábor. 2008. *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs.
- GINTLI Tibor. 2010. *A modern és a kortárs magyar irodalom (kb. 1890-től napjainkig)* = Gintli Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 641-852.
- GÖRÖZDI Judit, 2016. *Két kultúrában – vice versa. Magyar-szlovák és szlovák-magyar átmenetek*, *Magyar Lettre Internationale*, 30-33.
- GÖRÖZDI Judit. 2006. *Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatásalakzatok Mészöly Miklós írásművészetében*, Kalligram, Pozsony.
- GÖRÖZDI Judit. 2016. *Grendel Lajos „szlovák írói” karriertörténete* = BIRÓ Annamária – BOKA László (szerk.), *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások 2*, Partium Kiadó – Reciti, Nagyvárad – Budapest, 307-320.
- GRENDÉL Lajos. 2001. *Nálunk, New Hontban*, Kalligram, Pozsony.
- GRENDÉL Lajos. 2002. *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*, Kalligram, Pozsony.
- GRENDÉL Lajos. 2010. *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*, Kalligram, Pozsony.
- GYÖRFFY Miklós. 2007. *A modern regény magyarul. 1977 Musil: A tulajdonságok nélküli ember Tandori Dezső fordításában* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története III.*, Gondolat Kiadó, Budapest, 730-743.

- GYÖRGY Norbert. 2004. *Klára*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely.
- H. NAGY Péter. 2007. *Hagyománytörténet. A „szlovákiai magyar” líra paradigmái 1989-2006*. AB-ART, Pozsony.
- HALÁSZ Iván. 2018. *Dél-Szlovákia az irodalomban (Sztereotípiák és interetnikus összefüggések)*, Selye János Egyetem Tanárképző Kar, Komárom.
- HALL, Stuart. 1997. *A kulturális identitásról* = FEISCHMIDT Margit (szerk.), *Multikulturalizmus*, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium Budapest, 60-85.
- HANGÁCSI Zsuzsanna. 2017. „*Minek nevezzelek?*” *A (Cseh)szlovákiában születő magyar irodalom elnevezéseiről* = DOMOKOS Gyöngyi – KÁLI Anita – MAJOR Ágnes – SZABÓ P. Katalin (szerk.), *Nyomkövetés. A Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete és a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály I. közös konferenciájának tanulmánykötete*, Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, Budapest – Újvidék, 37-44.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN Päivi. 2012. *Idyllic Childhood. Jagged Youth Finnish Books for Children and Young People Meet the World* = KIRSTINÄ Leena, *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, Finnish Literature Society, Helsinki, 136-151.
- HEIMBÖCKEL, Dieter – WEINBERG, Manfred. *Projekt interkulturalität revisited. Region – interkulturalita – Kafka* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 81-103.
- HEIMBÖCKEL, Dieter – Weinberg, Manfred. 2014. *Interkulturalität als Projekt*, Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, 2, 119-146.
- HITES Sándor. 2007. *A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében. 1975 A hollandiai Mikes Kör konferenciája a nyugati magyar irodalomról* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*, Gondolat Kiadó, Budapest, 701-717.
- HOCHHOLCZEROVÁ, Nicol. 2022. *Ezt a szobát nem lehet megenni*, ford. MÉSZÁROS Tünde, Womanpress, Pozsony.

- HON, Jan K. 2019. *Překlad, převyprávění a světská epika v transkulturních literárních dějinách* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 189-220.
- HUNČÍK Péter. 2016. *Szlovmagy*, Látó, 4, 6-8. [http://epa.oszk.hu/00300/00384/00144/pdf/EPA00384\\_2016\\_04\\_006-008.pdf](http://epa.oszk.hu/00300/00384/00144/pdf/EPA00384_2016_04_006-008.pdf)
- HVORECKÝ, Michal. 2019. *Tri desiat'ročia slovenskej literatúry (1989 – 2019) V.*, Plav.sk, <https://plav.sk/node/163>
- JABLONCZAY Tímea. 2015. *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*, Helikon, 2, 137-156, <http://real-j.mtak.hu/6091/4/Helikon2015.2.pdf>
- JANKOVITS László. 2007. *Jacobus Piso Schediája. 1554: Jacobus Piso verseskötetének megjelenése* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története I.*, Gondolat Kiadó, Budapest, 266-273.
- JUHÁS, Jakub. 2022. *PS*, Rubato, Praha.
- JUHÁSZ Katalin. 2013. „*A neten ugyanaz zajlik, ami a társadalomban*” (Interjú Jubász R. Józséffel), <http://artportal.hu/magazin/kortars/a-neten-ugyanaz-zajlik-ami-a-tarsadalomban>
- KAPITÁŇOVÁ, Daniela. 2016. *Könyv a temetőről*, ford. MÉSZÁROS Tünde, Magvető, Budapest.
- KASÁČ, Zdenko – BAGIN, Albín. 1986. *Dejiny slovenskej literatúry 3. Novšia slovenská literatúra (1918 – 1945)*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava.
- KEGELMANN, René. 2008. „*Kezdetben csak egyetlenegy nyelv létezett*” – *Hazavesztés és nyelvcsere Agota Kristof és Zsuzsanna Gabse életművében*, *Létünk*, 38, 4., [http://epa.oszk.hu/00900/00997/00014/pdf/EPA00997\\_Letunk\\_2008\\_04\\_04-051.pdf](http://epa.oszk.hu/00900/00997/00014/pdf/EPA00997_Letunk_2008_04_04-051.pdf)
- KOCÚR, Koloman. 2002. *Knihá týždňa / A hét könyve: Koloman Kocúr, Apáka a mamáka*, L.C.A. Levice, [https://www.watson.sk/index.php?option=com\\_](https://www.watson.sk/index.php?option=com_)

content&view=article&id=88&PHPSESSID=85e3993bcc752289de8aa11401331b4a

- KONGSLIEN, Ingeborg. 2006. *Migráns írók Skandináviában / Migráns vagy multikulturális irodalom az északi országokban*, ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 61, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre61/kongslie.htm>
- KRÄMER, Sybille. 2016. *Térképek – térképolvasás – kartográfia – Kulturtechnikák által ihletett gondolatok*, ford. DÉVÉNYI Erzsébet, Prae, 1, 10-19.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. 1994. *A magyar irodalom története 1945–1991*, 2. kiadás, Argumentum, Budapest.
- LAITINEN, Kai. 1981. *A finn irodalom története*, ford. JÁVORSZKY Béla, Gondolat Kiadó, Budapest.
- LAKATOS Krisztina. 2016. *Rokkó adja a nyelvet, és várja a verseket*, Új Szó, <https://ujsoz.com/kultura/rokk-adja-a-nyelvet-es-varja-a-verseket>
- LANSTYÁK István, *A magyar nyelv Szlovákiában*, Osiris Kiadó – Kalligram Könyvkiadó – MTA Kisebbségkutató Műhely, Budapest – Pozsony, 2000.
- LANSTYÁK István. 1996. *Gondolatok a nyelvek többközpontúságáról*, Új Forrás, 6, <http://www.jamk.hu/ujforras/960603.htm>
- LÁSZLÓ Emese. 2010. *Életpróba, szülőtanfolyam*, Élet és Irodalom, 8, <https://www.es.hu/cikk/2010-02-28/laszlo-emese/eletproba-szulotanfolyam.html>
- LÁSZLÓ Laura. 2019. *Irodalom és kartográfia*, Helikon, 2, 138-155.
- MACSOVSZKY, Peter. 2014. Paľo Kaláb: *Všekažy (výňatky)*, Kloaka, 1, [https://kloaka.membrana.sk/downloads/kloaka\\_1-2014](https://kloaka.membrana.sk/downloads/kloaka_1-2014)
- MACSOVSZKY, Peter. 2015. *Povrch vašej planéty*, Občianske združenie Vlna – Drewo a srd, Bratislava.
- MACSOVSZKY, Peter. 2015. *Tantalópolis*, Drewo a srd, Bratislava.

- MACSOVSZKY, Peter. 2016. Paľo Kaláb: *Earis*, ford. NÉMETH Zoltán = NÉMETH Zoltán (szerk.), *Szlováknak lenni csodás... A kortárs szlovák irodalom antológiája*, Tiszatáj Könyvek, Szeged.
- MACSOVSZKY, Peter. 2020. *Čínske kino*, Vlna – Drewo a srd, Bratislava.
- MACSOVSZKY Péter. 2021. *Bajtala Ferenc*, Irodalmi Szemle, 7-8, 25-29.
- MACSOVSZKY Péter. 2021. *James Bowen*, fordította MÉSZÁROS Tünde, Irodalmi Szemle, 7-8, 30-33.
- MALMIO Kristina. 2012. *Phoenix-Marvel Girl in the Age of fin de siècle Popular Culture as a Vehicle to Postmodernism in Diva by Finland-Swedish Author, Monika Fagerholm = KIRSTINÄ Leena* (szerk.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, Helsinki, Finnish Literature Society, 72-95.
- MÅRALD, Elisabeth. 1996. *In Transit. Aspects of Transculturalism in Janice Kulyk Keefer's Travels*, Umeå, Umeå University, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:868764/FULLTEXT01.pdf>
- MAREŠ, Petr. 2012. *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*. Mnemosyne, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha.
- MODROVICH, Mária. 2013. *Árvíz után*, ford. FORGÁCS Ildikó, <http://www.litera.hu/hirek/maria-modrovich-arviz-utan>
- MUHR, Rudolf (szerk). 2012. *Non-Dominant Varieties of Pluricentric Languages. Getting the Picture*. In Memory of Michael Clyne, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.
- MUSZKA Sándor. 2012. *Sanyi bá. Székely egypercesek*, Erdélyi Híradó – Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy, Kolozsvár.
- N. KOVÁCS Tímea. 1999. *Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány*, Helikon, 45, 4, 479-493.
- N. TÓTH Anikó – MACSOVSZKY Péter. 2021. *A meg nem valósított tervek kísértetként visszajárnak. N. Tóth Anikó beszélgetése Macsovszky Péterrel*, Irodalmi Szemle, 7-8, 74-104.

- N. TÓTH, Anikó. 1999. *Alacindruska*, AB-ART, Pozsony.
- N. TÓTH Anikó. 2006. *Szövegvándor. Közéltések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony.
- N. TÓTH Anikó. 2017. „Tér batárolta tudat” – *Marakész és Jasná Horka a mítosz és valóság határán*, Irodalmi Szemle, 6, 33-44.
- N. TÓTH Anikó. 2022. *Város az emlékek táplálta fikció és az egzotikus valóság határán* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA-NÉMETH, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4.*, Bázis, Ipolyság, 39-58.
- N. TÓTH Anikó, 2022. *A szalamandra mosolya. A selmeci különös hölgy legendáriumból*, Kalligram, Dunaszerdahely.
- N. TÓTH, Anikó. 2018. *Pluricentrikus nyelv és transzkulturális jelenségek Norbert György Klára című regényében* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúrach strednej Európy*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 73-84.
- NAGY Csilla. 2011. *Egy mítosz relikviái*, Palócföld, 1, 84-85.
- NAGY Hajnalka. 2012. *Az irodalom senkiföldjén. Transzkulturális irodalom és osztrák kultúra*, Forrás, 10, 8-15, <http://www.forrasfolyoirat.hu/1210/nagy.pdf>
- NEKULA, Marek. 2019. *Franz Kafka a historiografie národních literatur* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 55-77.
- NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.). 2018a. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra.
- NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.). 2018b. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúrach strednej Európy*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai

Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra.

- NÉMETH Zoltán. 2003. *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem? Néhány fésületlen gondolat egy fogalom lehetőségeiről*, Irodalmi Szemle, 8, 46-57.
- NÉMETH Zoltán. 2005. *Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban* = NÉMETH Zoltán, *A bevégezhetetlen feladat. Bevezetés a „szlovákiai magyar” irodalom olvasásába*, NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 24-34.
- NÉMETH Zoltán. 2008. *Nyelvi interakciók a kortárs magyar irodalomban*, Irodalmi Szemle, 9, <http://irodalmiszemle.sk/2008/09/nemeth-zolstan-nyelsvi-instersakscisok-a-korstars-masgyar-irosdaslomsban/>
- NÉMETH Zoltán. 2013. *Posztmodern emberáldozat (Juhász R. József Duna-performance-a)*, <https://nemethzoltan.wordpress.com/2013/06/07/2013-junius-7-posztmodern-emberaldozat-juhasz-r-jozsef-duna-performance-a/>
- NÉMETH Zoltán. 2013. *A kisebbségi irodalom provokációja* = BALÁZS Imre József (szerk.), *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak. Posztkolonializmus, gender studies, litt ératüre mineure. A VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus szekcióelőadásai (Kolozsvar, 2011. augusztus 22–27.)*, Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, Kolozsvar, 16-24.
- NÉMETH Zoltán. 2018. *Hálózatelmélet és irodalomtudomány*, NAP Kiadó, Dunaszerdahely.
- NÉMETH Zoltán. 2018. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 9-18.
- NÉMETH Zoltán. 2021. *Critical Plant Studies – a növényesített nyelv perspektívái*, Műút, <http://www.muut.hu/archivum/37243>
- NIKOLOV, Elit. 1987. *A titok*, ford. Dudás Gyula, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.



- ONGHENA, Yolanda. 2008. *Transculturalism and Relation Identity*, Quaderns de la Mediterrània 10. Intercultural Dialogue between Europe and the Mediterranean, 10, [http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/10/q10\\_181.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/10/q10_181.pdf)
- OPOLDUSOVÁ, Jena. 2016. *Cena Anasoft litera leti do Brazílie*, Pravda, <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/405512-cena-anasoft-litera-leti-do-brazilie/>
- PASOLINI, Pier Paolo. 2013. *Korom vallása*, ford. CSEHY Zoltán, Kalligram, Pozsony.
- PASSIA, Radoslav – TARANENKOVÁ, Ivana. 2014. *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*, Literárne informačné centrum, Bratislava.
- PEEPRE-BORDESSA, Mari. 1994. *Beyond Multiculture: Canadian Literature in Transition = Transcultural Travels: Essays in Canadian Literature and Society*, PEEPRE-BORDESSA, Mari (szerk.), Lund, The Nordic Association for Canadian Studies, 47-57.
- PÉNZES Tímea. 2021. *A szlovák expat szerzők műveiben előforduló kultúraspecifikus kifejezések és vendégszavak fordítása* (Svetlana Žuchová, Ivana Dobráková, Zsuzka Kepplová, Mária Modrovich), Irodalmi Szemle, 11, 55-80.
- PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.). 2019. *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella. 2017. *Idegénetapasztalat Durica Katarina Szlovákuul szeretni című regényében*, Irodalmi Szemle, 6, 54-64.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella. 2018. *A kétnyelvűség komplikációi. Mila Haugová Zrkadlo dovnútra (Belső tükör) c. önéletrajzáról* = NÉMETH, Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 165-174.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella. 2018. „Hijábo beszíll így vagy úgy a ember, akkor is csak a magájét mongya.” *Szűz Pál Fűje sarjad mezőknek című műve nyelvhasználatáról* = NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v*

- literatúrach strednej Európy*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 85-94.
- PETTERSSON, Anders. 2008. *Transcultural Literary History: Beyond Constricting Notions of World Literature*, *New Literary History*, 3, 463-479.
- POLGÁR Anikó. 2001. *Hildegardis Bingensis*, Kalligram 9-10., <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2001/X.-evf.-2001.-szep-tember-oktober/O-SZENT-ORVOSLAS/Hildegardis-Bingensis>
- POLGÁR Anikó. 2002. *Hildegardis Bingensis*, *Palimpszeszt*, 16, [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/16\\_szam/03.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/16_szam/03.htm)
- POLGÁR Anikó. 2003. *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Kalligram, Pozsony.
- POLGÁR Anikó. 2009. *Régészeti körömcipőben*, Kalligram, Pozsony.
- POLGÁR Anikó. 2020. *Szöveggyűjtemény a középkori latin és görög irodalomból* (Oktatási segédlet magyar szakosoknak), Szenci Molnár Albert Társulás, Comenius Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Pozsony.
- POLGÁR Anikó. 2020. *Poszeidón gyöngyszakála. Görög–latin intertextusok nyomában, Janus Pannoniustól Weöres Sándorig*, Kalligram, Pozsony.
- POMOGÁTS Béla. 1995. *Erdélyi tükrök*, Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 1995.
- POURJAFARI, Fatemeh – VAHIDPOUR, Abdolali. 2014. *Migration Literature: A Theoretical Perspective*, *The Dawn Journal*, 1, <http://thedawnjournal.com/wp-content/uploads/2013/12/2-Fatemeh-Pourjafari.pdf>
- PUTNA, Martin C. 2017. *Képek az orosz vallásosság történetéből*, ford. CSEHY Zoltán, Kalligram, Pozsony – Dunaszerdahely.
- REBER, Ursula. 2009. *Ex-territórium: Feltérképezések és térinformációk*, ford. Nagy Hajnalka = CSÚRI Károly – MIHÁLY Csilla – SZABÓ Judit (szerk.), *Határátlépések. Kulturális határok reprezentációi*, Gondolat Kiadó, Budapest.

- ROGUSKA, Magdalena. 2017. *Identitásnarratívák a kortárs magyar származású írók prózájában*, *Hungarológiai Közlemények*, 3, 24-36, <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/view/2095>
- ROGUSKA, Magdalena. 2017. *A migráció mint transzkulturális tapasztalat lengyel és magyar származású, transznyelvű írók prózájában* (Eva Hoffman: *Lost in Translation*, Terézia Mora: *Nap mint nap*), *Irodalmi Szemle*, 6, 7-21.
- ROGUSKA, Magdalena. 2017. *The Hungarian-French Language Shift in Agota Kristof's The Illiterate* = BORODO, Michał – HOUSE, Juliane – WACHOWSKI, Wojciech (szerk.), *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, Springer, Singapore, 69-78.
- ROGUSKA-NÉMETH, Magdalena. 2019. *A transzkulturalizmus. Metodológia és fogalmi történet* = HEGEDŰS Orsolya – NÉMETH Zoltán – N. TÓTH Anikó – PETRES CSIZMADIA Gabriella (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara – Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Nyitra – Nitra, 11-19.
- ROGUSKA-NÉMETH, Magdalena. 2022. *A transzkulturalizmus és a transznyelvűség jelensége a kortárs magyar irodalom kontextusában* = NÉMETH Zoltán – Magdalena ROGUSKA-NÉMETH (szerk.), *Transzkulturalizmus és bilingvizmus 4.*, Bázis, Ipolyság, 27-38.
- ROSMER János. 2010. *Hátsó ülés*, Kalligram, Pozsony.
- SÁNTHA Attila. 2004. *Kemál és Amál*, Ulpius-ház, Budapest.
- SCHEIN Gábor. 2010. *A második világháború befejezésétől a 70-es évek elejéig: A közelmúlt irodalma; Kortárs irodalom* = GINTLI Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 853-1062.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2002. *Nach-Klänge und Ent-Faltungen: Hölderlins Am Quell der Donau und seine Schallgeschwister* = SCHMELING, Manfred – SCHMITZ-EMANS, Monika (szerk.), *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 69-95.
- SEDLÁK, Imrich a kol. 2009. *Dejiny slovenskej literatúry II.*, Matica slovenská – Literárne informačné centrum, Martin – Bratislava.

- SIEGERT, Bernhard. 2016. *A térkép a terület*, ford. Mezei Gábor, Prae, 1, 3-9.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1988. *Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť*, Tatran, Bratislava.
- SMYČKA, Václav. 2019. *Intertext české a českoněmecké literatury. Rezonance, palimpsesty a černí pasažéri* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 221-249.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1996. *Szóra bírható-e az alárendelt?*, ford. MÁNFÁI Alice – TAMNAY László, Helikon, 4, 450-483.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*, Columbia UP, New York.
- ŠRANK, Jaroslav. 2021. *Individualizált irodalom. A 20. század végi és a 21. század eleji szlovák líra az új generáció perspektívájából*, ford. DOBRY Judit, Irodalmi Szemle, 7-8, 50-72, <https://irodalmiszemle.sk/2021/08/jaroslav-srank-individualizalt-irodalom-a-20-szazad-vegi-es-a-21-szazad-eleji-szlovak-lira-az-uj-generacio-perspektivajabol/>
- SZABOLCSI Miklós (szerk.). 1966. *A magyar irodalom története VI.*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SZAMOSI Gertrud. 1996. *A posztkolonialitás*, Helikon, 4, 511-519.
- SZARVAS Melinda. 2018. *Tükörterem flamingóknak. Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági irodalomról*, Fiala Írók Szövetsége, Budapest.
- SZÁZ Pál. 2017. *Fűje sarjad mezőknek. Phytolegendárium*, Dunaszerdahely – Pozsony, Kalligram.
- SZEBERÉNYI Zoltán. 2000, 2001. *Magyar irodalom Szlovákiában (1945-1999) I-II.* AB-ART, Pozsony.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. 2007. *A magyarság (nyelven túli) emléke. 1992* *Megjelenik Tibor Fischer regénye az 1956-os forradalomról* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története III.*, Gondolat, Budapest, 831-837.

- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.). 2007. *A magyar irodalom története III.*, Gondolat, Budapest.
- SZIRÁK Péter. 1999. *Regionalitás a huszadik századi magyar irodalomban*, Literatura, 4, 396-415.
- SZOT, Wojciech. 2022. *Dlaczego w Boliwii lubią Basków. Rozmowa z Anderem Izagirrem*, Gazeta Wyborcza, 30. maja, 3.
- SZŐCS Géza. 1994. *Adalék egy Cselényi Béla-vershez* = MARTOS Gábor (szerk.), *Marsallbot a hátizsákban. A Forrás harmadik nemzedéke*, Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó, Kolozsvár, 293, [http://adatbank.transindex.ro/html/alcim\\_pdf4920.pdf](http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf4920.pdf)
- SZŐCS Géza. 1994. *Cselényi Béla 42. című verséről* = MARTOS Gábor (szerk.), *Marsallbot a hátizsákban. A Forrás harmadik nemzedéke*, Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó, Kolozsvár, 293, [http://adatbank.transindex.ro/html/alcim\\_pdf4920.pdf](http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf4920.pdf)
- TALAMON Alfonz. 1998. *Samuel Borkopf: Barátainnak, egy Trianon előtti kocsmából*. Kalligram, Pozsony.
- TALAMON, Alfonz. 2001. *Samuel Borkopf: Mojím priateľom z predtrianonskej kermy*, ford. DEÁKOVÁ, Renata, Kalligram, Bratislava.
- TERÉK Anna. 2011. *Duna utca*, Forum, Újvidék.
- THOMKA Beáta. 2018. *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*, Kijarat Kiadó, Budapest.
- TOLDI Éva. 2019. *Transznyelvűség, műfordítás, kánon*, Hungarológiai Közlemények, 3, 93-105.
- TOLDI Éva. 2022. *Transzkulturális tapasztalat és transzlingvális formaalkotás Oto Horvat regényeiben*, Hungarológiai Közlemények, 2, 91-102.
- TOMPA Andrea. 2017. *Omerta*, 2. kiadás, Jelenkor, Pécs.
- TŐZSÉR Árpád. 1999. *Az irodalom határai. A nemzetiségi irodalom, a nemzeti irodalom és*

- a világirodalom fogalmáról Cselényi László és Grendel Lajos néhány műve kapcsán*, Tiszatáj, 3, 50-68.
- TŐZSÉR Árpád. 2016. *A kódváltás pragmatikája (Példaszöveg egy szakdolgozathoz)*, Édes Anyanyelvünk, 4, 11, <http://anyanyelvnaplo.hu/edes-anyanyelvunk-pdf/ea-2016-XXXVIII-4.pdf>
- TURCZEL Lajos. 1967. *Két kor mezsgyéjén. A magyar irodalom fejlődési feltételei és problémái Csehszlovákiában 1918 és 1938 között*. Bratislava – Budapest, Tatran – Szépirodalmi.
- TUREČEK, Dalibor. 2018. *Summář. Diskurzivita české literatury 19. století*, Host, Brno.
- TYLER, Stephen. 1991. *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*, München, Trickster.
- PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.). 2019. *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha.
- SMYČKA, Václav – PETRBOK, Václav. 2019. PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 7-17.
- SMYČKA, Václav. 2019. *Intertext české a českoněmecké literatury. Rezonance, palimpsesty a černí pasažéři* = PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (szerk.), *Jak psát transkulturní literární dějiny?*, Akropolis, Praha, 221-249.
- VANČO Ildikó. 2020. *Investigating the Slovakia Hungarian variety as a factor of identity formation* = Ildikó VANČO – Rudolf MUHR – István KOZMÁCS – Máté HUBER (szerk.), *Hungarian as a Pluricentric Language in Language and Literature*, Peter Lang, Berlin, 49-65.
- VÍGH Árpád. 1992. *A frankofón irodalmak sajátossága*, Helikon, 1, 3-17.
- VINCZE Barbara. 2013. *Villáminterjú a Dunában ácsorgó esernyős emberrel*, <http://budapest.reblog.hu/villaminterju-a-dunaban-acsorgo-esernyos-emberrel>

- VOBKAMP, Wilhelm, *Irodalom és kortörténet az egyesítés előtt és után – a Németországban jelenleg folyó irodalmi vitáról*, ford. SZABÓ László, *Helikon*, 3, 203-215.
- WELSCH, Wolfgang. 1999. *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* = FEATHERSTONE, Mike – LASH, Scott (szerk.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London, 194-213.
- WELSCH, Wolfgang. 2022. *Transculturality in literature: A phenomenon as old as it is current*, *World Literature Studies*, 3, 5-11, [https://www.sav.sk/journals/uploads/10041157WLS3\\_2022\\_welsch.pdf](https://www.sav.sk/journals/uploads/10041157WLS3_2022_welsch.pdf)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1998. *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest.
- ZAJAC, Peter. 2019. *Wlachovský Grendele, Grendel Wlachovskýja*, ford. G. KOVÁCS László, *Kalligram*, 5, 6-8.



# Jegyzetek





