PHD-ÉRTEKEZÉS

DOMINÓKOCKÁK
– DOMONKOS ISTVÁN MŰVÉSZETÉNEK EX-JUGOSZLÁV IRODALMI KAPCSOLATFORMÁI –

ORCSIK ROLAND

TÉMAVEZETŐ:

PROF. DR. FRIED ISTVÁN

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI PROGRAM

ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNY DOKTORI ALPROGRAM

SZEGED, 2012.

TARTALOM

I. ALAPOZÁS

I.0. **Előhang a labirintus két kapujához ……4**

I.1. **Kentaur-irodalom. Az *Új Symposion* anyanyelvi idegenségéről ……..14**

I.2. **A műfordító maszkfelvétele. A kulturális különbségek el(ő)adhatóságáról 34**

II. VÁLOGATOTT MŰFORDÍTÁS-ELEMZÉSEK

2. 0. *Miloš Crnjanski* Stražilovo *című költeményének műfordítói teatralitása.* A fiatal Domonkos István arcjátéka ……46

2. 1. A vers zárt tere. Domonkos István Branko Miljkovićot fordít …….. 62

2. 2. A hallgatás extázisa. Momčilo Nastasijević verszenéje Domonkos István hangolásában …… 98

2. 3. Szonett-mámor. Domonkos István Srečko Kosovellal koccint ……126

2. 4. A szorongás fordíthatóságáról. Domonkos István Slavko Mihalić *városában*……143

III. DÉLI SZLÁV VONATKOZÁSOK, PÁRHUZAMOK, NYELVI INTERAKCIÓK, KAPCSOLATFORMÁK

3.0 Barkácsolni, barkácsolni, barkácsolni. Domonkos István nyelvi kollázsai és montázsai az *Új Symposion* hagyományainak tükrében ……173

3. 1. Fordítás mint létezés-metafora. Domonkos István nyelvváltása: *Prevodi trajanja* 213

3. 2. A gastarbeiter nyelv költői reflexiója. Ivan Slamnig és Domonkos István……227

3. 3. A költészet maradványa a gonosz banalitásával szemben. Domonkos István: *YU-HU-Rap* ……. 239

IV. UTÓHANG

4. 0. A labirintus körvonalai ……261

FÜGGELÉK. DOMONKOS ISTVÁN DÉLSZLÁV MŰFORDÍTÁSAINAK JEGYZÉKE ……..267

BIBLIOGRÁFIA ……269

I. ALAPOZÁS

1.0. Előhang a labirintus két kapujához

Belépni a labirintusba, zsákutcákba tévedni, keresni a rejtélyes középpontot és a kiutat. Persze, ez azon az előfeltevésen alapul, hogy lenne rejtély, s hogy azt meg is lehet oldani. Hogy ez a rejtély a labirintus feltételezett középpontjában található. S hogy van kiút. Ám aki a labirintusba lép, számtalan változattal találkozhat, többféle úton lehet benne eltévedni.[1] Elképzelhető az is, hogy a labirintus formája nincs eleve adva, hanem annak köszönhetően jön létre, , annak képzeletében jelenik meg az úthálózat formája, aki belépett. A forma azonban nem végleges, bármikor átalakulhat. A labirintus szó etimológiai jelentése már önmagában is útvesztőnek tűnik: vagy a görög *labrüsz*ból, a 'kettős baltá'-ból vagy a *labrá*ból, a 'sokjáratú barlang'-ot jelentő szóból eredeztetik. A mostani munkám a sokjáratú labirintus, a szövegelemzés, összehasonlítás építményét eredményezte. Gyakran megesett, hogy különféle művek értelmezése hasonló következtetésekhez, ismétlődő struktúrákhoz, folyosókhoz vezetetett.

A labirintus, mint a könyv vagy a könyvtár metaforája a XX. századi irodalmak egyik gyakori motívuma. A labirintus posztmodern változata Borges „könyvéből" bújt elő. Az argentin szerző *Bábeli könyvtár* című novellája egy ellentmondásra épül: egyrészt a könyvtárban nincs két azonos könyv, utalva arra a gondolatra, hogy nem lehet kétszer ugyanúgy elolvasni Hérakleitosz mondatait. Másrészt a határtalan és periodikus könyvtárban ugyanazok a kötetek ismétlődnek ugyanabban a rendetlenségben, „(amely így ismétlődve, renddé, a Renddé válik.)"[2] Az általam felépített labirintusban hasonló módon visszatérnek a gondolatok, az ismétlődő rendetlenség lett Renddé. Éppen ezért nehéz kijutni ebből a labirintus-könyvtárból, amiként az agg Alinardus értelmez egy középkori gondolatot a

[1] Vö.: Paolo Santarcangeli: *A labirintusok könyve*, Ford.: Karsai Lucia, Európa, Bp., 2009, 49-58.
[2] Jorge Luis Borges: *Bábeli könyvtár*, In: J. L. B.: *A titkos csoda*, Ford.: Boglár Lajos, Európa, Bp., 1986, 111.

borgesiánus Umberto Eco regényében, *A rózsa nevé*ben: „A könyvtár egy nagy labirintus, jele a világ labirintusának. Bemégy és nem tudod, kijutsz-e belőle valaha."[3]

Eco a labirintus-kutató Paolo Santarcangeli kutatásaira hivatkozva állítja, hogy: „A labirintus tehát archetipikus struktúra (bármilyen jelentést is tulajdonítsunk e kifejezésnek), amely azért tükrözi (vagy határozza meg) a világról való gondolkodásunkat, mert mindenekelőtt azt az emberi hozzáállásunkat tükrözi (vagy határozza meg), ahogyan a világ formájához alkalmazkodunk, ahogyan formát adunk a még megformálhatatlan világnak, vagy ahogyan készek vagyunk elfogadni mindkettőt. A labirintus képének ezredéves múltja pedig nyilván annak köszönhető, hogy az embert sok ezer éven át elbűvölte valami, ami a számára valamiképpen az emberi vagy kozmikus létezésről szól."[4] A gondolatlabirintust tovább folytatva, a mostani munkám a szövegekhez való hozzáállásomat tükrözi (vagy akár meghatározza) a világról való gondolkodásomat. S ez a szövegvilág a vajdasági magyar irodalom és az ex-jugoszláv irodalmak kapcsolatának bonyolult hálózatába vezeti az olvasót.

Az ex-jugoszláv irodalmak bonyolult kapcsolati hálózata labirintusszerű problémákat vet fel, kezdve a kultúrák közötti átjárhatóság, átjárhatatlanság, a két-, illetve a többnyelvűség, a fordítás mint a másik megértésének, vagy éppen ellenkezőleg, félreértésének a kérdéseivel. A vajdasági irodalom, s ezen belül is az *Új Symposion* folyóirat, szellemi bázisa izgalmasan viszonyult az említett problémákhoz. A vajdasági magyar irodalom tele van ellentmondásokkal, egymást kizáró szekértáborokkal. Ritka az integratív szemlélet, a különféle szellemi csoportosulások gyakran nem vesznek egymásról tudomást. Éppen ezért a vajdasági nagyar irodalom jugoszláv korszakának labirintusa több ösvényt, ajtót tartalmaz. S bármennyire nem hajlandóak a szellemi mikroközpontok bizonyos esetekben egymásról tudomást venni, a problémák szövevényében összefüggnek egymással, s nehezen értelmezhetőek a másik nélkül. Ugyanez vonatkozik a délszláv kultúrákra is: a vajdasági

[3] Umberto Eco: *A rózsa neve*, Ford.: Barna Imre, Árkádia, Bp., 1988, 185.
[4] Umberto Eco: *Előszó*, In: Santarcangeli: i. m. 9.

magyarság léte, identitása, kultúrája csak mesterségesen választható el tőlük, ám ez leszűkítené, leegyszerűsítené az értelmezés horizontját. Az egykori *Új Symposion* folyóirat, a *Tűz*, a *Vajdasági Írás*, a *Bácsmegyei Napló*, a *Kalangya*, a *Híd* stb. nyomán, felfokozta a másik kultúrára történő reflexiót, a folyamatos recepció, műfordítás, közös szereplések stb. által. A vajdasági magyar kultúrában ez a folyóirat volt az, amely a legélénkebben reagált az ex-jugoszláv szellemi klímára.

Amikor dolgozatomban „symposionistá"-t használok, akkor ezen a másik és a saját kultúrára reflektálni próbáló, összetett, többkultúrájú identitást értek. A „symposionista" nem azonos poétikai, esztétikai, nemzedéki identitást jelöl, ehelyett inkább a közös műhelyhez való tartozás gondolatát társíthatjuk hozzá.[5] Azzal a kiegészítéssel, hogy ez nem minden symposionistánál jelenik meg ugyanolyan mértékben. Valamint azt is figyelembe kell venni, hogy a másikra és a sajátra reflektáló vajdasági magyar kulturális attitűd nem a symposionistákkal indult. A *Bácsmegyei Napló*ban, a *Vajdasági Írás*ban, a *Kalangyá*ban vagy a *Híd*ban mindez jelen volt már. Szerbhorváth György tanulmánykötete szerint az *Új Symposion* annyiban különbözött ezektől, de főleg a *Híd*tól, hogy: „Az *Új Symposion* önjáróbb folyóirat volt. Ez lett a veszte."[6] Ez pedig azt jelenti, hogy a jugoszláv kulturális rendszerre jellemzően ambivalens módon ugyan, de zömében olyan szövegeket is közölt, amelyek nem a hivatalos rendszer politikai és esztétikai elvárásait szolgálták. S hozzá kell még adni azt is, hogy a korábbi vajdasági magyar folyóiratokhoz képest az *Új Symposion* radikálisabban viszonyult a vizualitáshoz, a folyóirat szerzői érzékenyebben építették be a látókörükbe a különböző művészeti ágak befogadási tapasztalatát, szélesebb világirodalmi irányultságuk volt.

[5] Vö.: Thomka Beáta: *Symposion-kollázs*, In: T. B.: *Déli témák*, zEtna, Zenta, 2009, 133.). A symposionistákkal kapcsolatos „nemzedékiség" problémáról bővebben lásd: Losoncz Alpár: *Kommentár? (Adalékok az Új Symposion szellemiségének értelmezéséhez)*, In: L. A.: *Hiányvonatkozások*, Forum, Újvidék, 1988. Faragó Kornélia Losoncz gondolatmenetét viszi tovább, amikor azt állítja, hogy a „Symposion-nemzedék a »véghezvitt megoszlás« nemzedéke, az egészet együtt-tartó »kalangyás ösztönök« sikeres megkérdőjelezője." (Faragó Kornélia: *Kulturális interpretáció – nemzedéki nyelvszakadadás – átsugárzó jelentéskörök*, In: F. K.: *A viszonosság alakzatai*, Forum, Újvidék, 2009, 75.)

[6] Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005, 39.

A folyóirat első generációjához tartozó Domonkos István e szellemi csoportosulás egyik reprezentatív alakja. A symposionistákat – az avantgárd, valamint a neoavantgárd szerzőkhöz hasonlóan – gyakran jellemezte a különféle művészeti ágazatokban való jártasság, kísérletezés: nem volt ritka, hogy egy festő pl. költeményeket vagy prózát is írjon, illetve irodalmi idézetekkel gazdagítsa a saját munkáit (pl. a symposionisták egyik meghatározó tanára, B. Szabó György, továbbá Benes József, Maurits Ferenc, Szombathy Bálint), vagy, hogy egy költő képzőművészettel, zenével vagy színházzal is foglalkozzon (pl. Ladik Katalin, Tolnai Ottó, Balázs Attila, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Jódal Kálmán), illetve, hogy egy színházi rendező irodalmi megnyilatkozási formákat is keressen (pl. Urbán András). A különböző művészeti ágakban való jártasság, kísérletezés mintáját az általuk nagyra tartott ex-jugoszláv (Miroslav Krleža, Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Danijel Dragojević, Leonid Šejka, Tomaž Šalamun stb.), illetve a magyarországi és a nyugat-európai avantgárd és neoavantgárd szerzőktől vették. Domonkos István ilyen szempontból „archetípikus" symposionista, hiszen verseket, prózát, esszét, drámát, irodalmi, zenei és képzőművészeti kritikákat, publicisztikát ír, ex-jugoszláv nyelvekből, valamint németből és svédből fordít, emellett pedig több hangszeren játszó zenész és képzőművész. Az induló symposionista generáció meghatározó költőinek egyike (Ladik Katalin, Fehér Kálmán és Tolnai Ottó mellett), díjakkal kitűntetett prózája ugyanúgy meghatározó, ahogyan az első generációból Tolnaié, Végel Lászlóé, Gion Nándoré vagy Brasnyó Istváné. Továbbá azon ritka szerzők közé tartozott, akik idegen nyelven, szerbül is írtak (akárcsak Ladik, Tolnai, Végel vagy Losoncz Alpár).

Domonkos munkássága a fentiek nyomán a közép-európai irodalmak szempontjából is értelmezhető. Fried István a közép-európai irodalom két jellegzetes metaforáját véli felfedezni a barokk kori szerző, Jan Amos Komenskỳt *Labyrint světa a Ráj srdce* (*A világ labirintusa és a szív Paradicsoma*) c. regényében: az emigráció és a labirintus. Fried szerint Komenskỳ volt az első olyan szerző, aki erre a problémára reflektált: „[…] az exodusok (elsősorban

politikaiak, de a XIX. század végétől kezdve gazdaságiak is) a nemzeti történelmek szerves, megkerülhetetlen részeivé válnak, s a világnak labirintusként való »megélése« ugyan elsősorban az irodalomban tematizálódik, ám ez az irodalom olyan értelemben jelzés-értékű, hogy egyszerre személyesíti meg a XX. századnak elidegenített és (nem utolsósorban) az emigrációs létet elszenvedni kényszerülő személyiségeinek személytelenedését."[7] S annak ellenére, hogy a különböző közép-európai írók labirintus-élménye eltér egymástól, közös bennük „a közép-európaiságnak – mint pluralitásnak – mint egymást értelmező kulturális szövegnek tételezése."[8] Fried szerint magyar emigráns neoavantgárd irodalom azért is fontos, mert megkérdőjelezte a diktatúrához hű, hazai irodalom kánonszerkezetét. Ugyanis a „diktatúrák és megszálló hatalmak kevéssé kedvelik a kísérletező, az ún. »elkötelezetlen« vagy a *másnak* elkötelezett művészeket, minek következtében a hazai és az emigráns művészeti »kánon« szerkezetében, hierarchiájában számos eltérések fedezhetők fel."[9] Fried megállapításai a történelmi események következtében határon túlivá lett kisebbségi, s így vajdasági magyar irodalom esetében is érvényesek lehetnek. Az *Új Symposion* olyan szövegeket is közölt, amelyeket a magyarországi szerzők nem publikálhattak a cenzúrázottabb hazai folyóiratokban. A symposionisták experimentális, neoavantgárd és posztmodern közötti irodalmi művei a diktatúra éveiben nem épülhettek be a hivatalos magyarországi irodalmi kánonba. Ilyen szempontból Domonkos munkái is az akkori magyarországi irodalmi intézmények alapjait kérdőjelezték meg. Az *Új Symposion* szerzőinek művészete az európai és az ex-jugoszláv nemzetek avantgárd és neoavatngárd műveivel dialogizál, s ilyen értelemben kiegészíti, differenciáltabbá teszi a magyar irodalmi beszédmódokat.

Domonkos nemcsak az utána jövő symposionista generációknak bizonyult inspiratív forrásnak. Az *Új Symposion* megszűnése utáni, fiatalokat tömörítő *Symposion*, a digitális

[7] Fried István: *Emigráció és labirintus. Kelet-közép-európai lét-és tudatformák*, In: F. I.: *A névadás lehetségessége*, Madách-Posonium, Pozsony, 2004, 113.
[8] Fried: i. m. 118-119.
[9] Fried: i. m.116-117.

zEtna folyóirat (www.zetna.org) alkotói bázisa, a legutóbbi balkáni háború miatt külföldre emigrált szerzők, illetve legújabban a *DNS* „posztkulturális folyóirat", a legfiatalakból álló internetes *Jel-folyam* (www.jelfolyam.org) köre, valamint a *Híd* folyóirathoz csatlakozott *Híd-kör* számára ugyancsak meghatározó élményt jelent(ett) a munkássága. Domonkos költészete, leglátványosabban a *Kormányeltörésben* c. poémája, *A kitömött madár* c. regénye, illetve a *Via Italia* c. „ifjúsági regénye" vagy novellái, publicisztikai írásai több ponton is reflektálnak a (kelet-)közép-európai emigrációs lét labirintusának problémájára. A (mű)fordítás pedig ugyanígy része ennek a labirintusnak. Bányai János a fordítást a kisebbségi kultúra egyik meghatározó jellemzőjének tartja: „Arra hivatkozni, hogy a megértés folyamataiban létező kultúra nemzeti ugyan – a többségi és a kisebbségi kultúra egyaránt nemzeti –, de egyúttal *befogadó* is, más, idegen (nemzeti) kultúrák befogadója és »fordítója«; minden kulturális fejlődés alapvető feltétele az idegen népektől és világoktól érkező jelzések fogadása és transzmutációja, minek következtében a nemzeti – kisebbségi és többségi – kultúra megértése nem is alapulhat máson, mint a hasonlítás, az összevetés rendkívül bonyolult műveletein. A kisebbségi kultúrák természetrajzának megértése meg végképp nem tekinthet el sem a »fordítástól« mint kulturális értékek legfontosabb forrásától, sem a komparatisztika művelésétől, hiszen éppen az összevetés nyomán tárhatók fel megkülönböztető jegyei és valós értékei."[10] Ezzel összefüggésben fontos kiemelni azt, amit Losoncz Alpár állít Friedrich Schlegelre és Derridára hivatkozva a fordítás és a másik kultúra értelmezése kapcsán: ez a folyamat lezárhatatlan, befejezhetetlen, mindig marad valami, ami lefordíthatatlan, értelmezhetetlen marad. A másikkal való foglalkozás nem minden esetben valósítja meg a humanista etikát, megesik, hogy éppen konfrontációt, a másik ellenfélként való felismerését is jelenti. Emily Apter továbbgondolva Carl von Clausewitz 1832-es háborús könyvét egészen odáig megy, hogy a fordítás problémáit a háború színházával hozza

[10] Bányai János: *Fordítás, összevetés. Adat a kisebbségi kultúra létmódjának leírásához*, In: B. J.: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996, 46-47.

összefüggésbe: „Én fenntartanám, hogy a háború a szélsőséges félrefordítás folytatása vagy nézeteltérés más eszközökkel. Más szóval a háború a fordíthatatlanság vagy a fordítási hiba feltételének legerőszakosabb foka."[11]

Most viszont nem a háborúval, hanem a lezárhatatlan fordítással, mint kulturális gyakorlattal foglalkozom. Losoncz szerint a folyamatosság ugyanúgy érvényes a fordításra, akárcsak az értelmezési stratégiákra: „mindig az írott és kimondott szövegek, a különböző kultúrák írott és leíratlan dokumentumainak fordításai között vagyunk. […] Minden fordítás megkérdőjelezhető vagy kimozdítható ellen-fordítással. […] A merev elválasztások, de a differenciálatlan promiszkuitások és összefonódások, szinkretizmusok, poliglottizmusok helyett itt a viszonyosság régiója jelenik meg."[12] Ez pedig összecseng Közép-Európa labirintusként való felfogásával: az értelmezés, a műfordítás „sokjáratú" labirintusában való bolyongás lezárhatatlan folyamat. S ahogyan Közép-Európának nincs centruma, hanem középpontjai vannak, úgy a másik és a saját kultúra értelmezése, illetve a műfordítás sem merevedhet le egy jelentésnél. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Közép-Európáról Danilo Kiš: „Mivel nincsenek világosan megvont határai és nincs középpontja, avagy éppenséggel több középpontja is van, »Közép-Európa« manapság mindinkább Anatole France második könyvének ama Sárkányára hasonlít, amelyhez a szimbolizmust szokták hasonlítani: sokan látták, de senki sem tudta megmondani, hogy néz ki."[13] Ahogyan Kiš szerint Közép-Európáról, úgy annak egyik metaforájáról, a labirintusról sem mondhatjuk, „hogy néz ki" a

[11] „I would maintain that war is continuitaition of extreme mistranslation or disagreement by other means. War *is*, in other words, a condition of nontranslatability or translation failure at its most violent peak.", Emily Apter: *The translation zone, A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, 16.

[12] „nalazimo se uvek u prevođenju pisanih ili izgovorenih tekstova, pisanih i nepisanih dokumenata različitih kultúra. […] Svaki prevod se može dovesti u pitanje ili pomeriti kontra-prevodom. […] Umesto krutih odvajanja, ali i umesto nediferenciranog promiskuiteta i isprepletanosti, sinkretizma, poliglotizma, ovde se pojavljuje regija relacionosti.", Alpar Lošonc: *Prevođenje kao društvena praksa*, *Nova misao* 2010/8., 26-27.

[13] Danilo Kiš: *Változatok közép-európai témákra*, In: D. K.: *Kételyek kora*, Ford.: Borbély János, Forum-Kalligram, Újvidék-Pozsony, 1994, Az idézet szerbül:„Bez jasnih granica, bez Centara ili sa više centara, »Srednja Evropa« danas sve više liči na onog Zmaja iz Alke iz druge knjige Anatola Fransa s kojim su upoređivali simbolistički pokret: niko od onih koji su tvrdili da su ga videli nije znao da kaže kako izgleda.", Danilo Kiš: *Varijacije na srednjoevropske teme*, In: D. K.: *Život, literatura*, Priredila: Mirjana Miočinović, BIGZ, Beograd, 1995, 35.

folytonos átalakulások hatására. Az értelmező, a műfordító úgy lép a maga alkotta labirintusába, hogy az egyetlen jelentés középpontját keresi, ám gyakran azzal szembesül, hogy a végső jelentés éppen annak hiánya lesz, amit a lefordíthatatlanság helyei bizonyítanak számára. Az eredeti műveket mindig a műfordító fejezi be, azzal, hogy számtalan befejezés lehetséges. Éppen ezért Domonkos műfordításainak és kultúrareflexióinak megítélésekor figyelembe vettem, hogy azok pusztán lehetőségek, variációk, nem végérvényes kinyilatkoztatások a másikról.

Dolgozatom labirintusának a mostani előszón kívül még két főbejárata van: az egyiken belépve a kultúraköziség problémáival és ezek poétikai relfexióival találkozhatunk. A kisebbségi létmód irodalmát Végel László metaforájával kentaur-irodalomként határoztam meg. Ezután a kultúrák közötti tapasztalat Domonkos által lereagált, különféle irodalmi megnyilvánulásait értelmezem. Szóba kerül a többnyelvűség, a nyelvi interakció problémája, az idegen nyelv otthonosságának kérdése, vagy az imaginárius tér viszonylagossága Domonkos legutóbbi, *YU-HU-rap* c. kötete kapcsán. Domonkos az a szerző, aki az elutazással, az emigrálással megpróbálta önmagát, a kisebbségi léttapasztalatot, az írást nem megtagadni, de elhagyni. A *Yu-Hu-Rap* ebből a szempontból olyan kudarcnak bizonyult, amely a kudarc ellenére kreatív erőket szabadított fel a hosszú időre elhallgatott szerzőben.

Labirintusom második főbejárata a műfordítás kulturális gyakorlatával foglalkozik. Az elméleti bevezető után néhány jellegzetes példán mutatom be Domonkos műfordítói műhelyének jellegzetességeit. S mivel Domonkos leginkább verseket fordított, ezúttal versfordításainak elemzésére szorítkoztam. Munkámban nem foglalkozom a szerző minden fordításával, a délszláv művek általa írt recenzióival, műveinek szerbhorvát nyelvű fordításaival, műveiből kiolvasható összes délszláv vonatkozással. Ehelyett néhány reprezentatív példán mutatom be Domonkos és az *Új Symposion* ex-jugoszláv irodalmakkal, művészetekkel való kapcsolatformáinak működését és értelmezhetőségét. A dolgozat végén

külön fejezetben sorolom fel Domonkos műfordításainak bibliográfiáját, ennek alapján tovább lehet tájékozódni.

Domonkos az ex-jugoszláv nemzetek irodalmából leginkább a szerb irodalmat tolmácsolta magyarra, illetve a horvátot, kisebb mértékben a szlovént. Emiatt döntöttem úgy, hogy több – a szerző szépirodalmi munkássága szempontjából is fontos – szerb költő művének fordítását elemzem, s kisebb mértékben a horvátot és a szlovént. Ez azonban nem minőségi szempont, hanem Domonkos műfordításainak mennyiségi mutatóival függ össze. A műfordítások elemzésének sorrendje a szerző munkáinak kronológiáját követi. A munka során többször eszembe jutott: vajon Domonkos utólag melyik műfordítását venné fel a válogatott műfordításait reprezentáló kötetbe? A kötetberendezés előtt vajon javítana-e egyik-másik munkáján? A dolgozat végére remélhetőleg kiderül, hogy mely általam értelmezett műfordításokon dolgoznék én tovább a könyv megjelenése előtt.

A symposionisták ritkán reflektáltak saját műfordítási tapasztalatukra. Ritkán ismertették egymás műfordításait. Az első ilyen jellegű elemzést Gerold László végezte el az *Ifjúság* nevű hetilap *Symposion-mellekélet*ében[14], ám sajnálatos módon ez az összehasonlító jellegű munka még a folyóirattá válás korában sem volt rendszeres. Ami azért is különös, mert a symposionisták igen sok ex-jugoszláv és külföldi irodalmi munkát ültettek át magyar nyelvre. A fordítás pedig a kisebbségi kultúra egyik fontos ága, így annak elemzése az önreflexió egyik neme lehetne. Domonkos műfordításairól, műfordítói poétikájáról eddig még nem született nagyobb lélegzetű munka. A mostani dolgozat ezt a hiányt kívánja pótolni.

Az *Új Symposion* kapcsán néhány közhely is megcsontosodott a szakirodalomban, ilyen a symposionisták előzmény nélkülisége, a velük kapcsolatos multikulturalizmus fogalmának problémátlan használata stb. Szerbhorváth idézett könyve volt az első, amely néhányukra rákérdezett, sajnálatos módon sok felszínes, ellentmondásos megállapítása, az olykor agresszív, sértő stílusa elhallgatatta az általa felvetett problémák szélesebb körű

[14] Gerold László: *Krleža magyar nyelven*, *Ifjúság* 1962. március 8.

recepcióját. A magam részéről igyekeztem a Symposion-közhelyekre eddig kevésbé tárgyalt nézőpontokból rávilágítani, vállalva az ismeretlennel járó tévedés lehetőségének kockázatát is. Az újvidéki folyóiratra és Domonkos munkáira nem úgy tekintettem, mint megkérdőjelezhetetlen szentségre, hanem mint továbbgondolandó, értelmezhető hagyományra.

Munkám során egy olyan közép-európai labirintusban tévedtem el, amely sokféle útvonalat, ajtót, kijáratot mutatott fel. A bejutáshoz elég volt fellapozni egy könyvet. A kijutáshoz azonban, úgy sejtem, nem lesz elég becsukni ugyanazt a könyvet. Ebben a labirintusban nincs bikafejű Isten, akit meg kell ölni a szabaduláshoz. Intuícióim vezérfonala arra csalt, hogy felismerjem: nem a kijutás, hanem a labirintus folytonos átépítése nyújt gondolatnyi szabadság-érzetet. A labirintus falai dominókockás számkombinációt mutatnak, amelyek az útkeresés során gyakran változnak, variálódnak. Dolgozatom fejezetei képezik ezeket a dominófalakat, folyton változó kombinációkat.

Záró megjegyzésként még annyit, hogy ahol a dolgozatban nincs feltűntetve a fordító neve, ott az idézet tolmácsolásáért a dolgozatírót illeti az elmarasztalás.

1. 1. Kentaur-irodalom

– Az *Új Symposion* anyanyelvi idegenségéről –

„Bogastvo, sloboda i zrelost jedne kulture ispoljavaju se upravo u pluralizmu, kao što se bogatstvo jedne romaneskne kulture ispoljava u pluralizmu romanesknih stvarnosti i postupaka. Sve dok se taj pluralizam u kritici i u literaturi ne postigne, sve dok se jedan pogled na svet i umetnost bude proglašavao (svejedno da li od kritike ili od administracije) kanonskim, dakle jedinovažećim i jednosmislenim, sve dotle se jedna kultura neće moći domoći svoje elementarne slobode."[15]

(Danilo Kiš: *Za pluralizam*, 1972)

„rejtegeted kentaurságodat"

(Végel László: *Kisebbségi elégia,* 1981)

Homogén, a mohó gén

A XX. század második felétől kezdve annak ellenére, hogy nem tűntek el, átértékelődtek az „egységes", „esszenciális", „eredeti", „lényeg", „középpont", „hagyomány" stb. fogalmak addig bejáratódott értelmezései. Viszonylagossá váltak a modernség szilárdnak hitt alapjai, a klasszikus tipológiai szempontok gyanússá lettek a kultúra- és irodalomelméletekben. Ezekből kiindulva nemcsak, hogy nem beszélhetünk egységes irodalomról, az is kérdéses, fenntartható-e még az a szempont, amely egységes, illetve önazonos nemzeti irodalmakról, identitásképletekről beszél. Vagyis az egységes magyar irodalom feltételezése a modernségre

[15] „Egy kultúra gazdagsága, szabadsága és érettsége éppen a pluralizmusban fejeződik ki, ahogyan egy regényes kultúra gazdagsága a regényes valóságok és eljárások pluralizmusában. Amíg ez a pluralizmus a kritikában és az irodalomban nem valósul meg, amíg egyetlen egy világnézetet és művészetet hirdetnek meg (mindegy, hogy a kritika vagy az adminisztráció részéről) kanonikusnak, tehát egyedül érvényesnek és egyértelműnek, addig egyetlen kultúra sem ragadhatja meg a saját elementáris szabadságát."

jellemző utópisztikus sóvárgástól terhes. Helyesebb volna talán magyar nyelven írott irodalomról beszélni, amelyet Magyarországon, Felvidéken, Erdélyben, a Vajdaságban és ha egy napon a magyarok kikötnek a Marson, akkor ott is (majd) írnak.

A két nézőpont között az egyik alapvető különbség, hogy az egységesnek tekintett nemzeti irodalom homogén kánont és esztétikai ízlést, értéket ír elő, amely az általa kijelölt középpont hierarchiájában fogalmazódik meg, addig a heterogén irodalom- és identitásfelfogás felhagy az egyetlen középpont elméletével, és a többközpontúságot helyezi előtérbe. Ezekből következik az is: amiként nem beszélhetünk egységes magyar irodalomról, úgy nem beszélhetünk egységes magyar nyelvhasználatról sem, különben a Felvidéken, Erdélyben, a Vajdaságban és a különféle magyarországi tájszólásokban beszélt nyelvet a magyartól idegennek, lenyesendő vadhajtásoknak kéne tekintenünk. Hasonlóképpen, ami nem fér be az egységes kánon értékrendjébe, azt egyértelműen rossznak, értéktelennek kéne minősítenünk. Ezen felbuzdulva nemcsak a regionalitás, a couleur locale vagy a multikulturális tapasztalat jegyeit mutató magyar nyelven írott műveket, hanem minden olyan művet, amely nem egy egységes nyelvi, nemzeti és irodalmi kánon alapján szerveződik, egyetlen egy klikkeléssel törölni kéne az emlékezetből. „Igen, mindet." Ezek után a lomtárban kéne kurkászni pl. a posztkoloniális angol nyelven írott Salman Rushdie művei után. Pontosabban ezek csak az egységes nyelvekre történő fordításokban maradhatnának fenn. Az eredetieket le kéne tagadni, vagy miként Truffaut *Fahrenheit 451* című filmjében, arra kényszerülnénk, hogy titokban, fejben tároljuk őket.

A párhuzamos világok irodalma

Az egykori Jugoszláviában, pontosabban a Vajdaságban írott magyar nyelvű irodalom szintén nem egységes, hanem heterogén. Más szemléletű volt a XX. század első felében működő – először mellékletként, később önálló folyóiratként létező – *Vajdasági Írás* (1928-

1929), és más volt a 30-as éveiben indult *Kalangya* (1932-1944). Jórészt ugyanez a különbség érvényesül a második világháború utáni *Híd* (1945 –) és az *Ifjúság* nevű hetilapban megjelenő *Symposion-melléklet* (1961-63), valamint az ebből kinövő *Új Symposion* (1965-1992) között. De ezen belül az említett folyóiratok önmagukon belül is különböztek attól függően, hogy melyik szerkesztőség vezette éppen. És ezt a differenciálódási folyamatot tovább fokozhatjuk, amennyiben figyelembe vesszük az egyes szerzők saját életművükön belüli mozgásokat.

A vajdasági magyar nyelvű irodalomban alapvetően két tendencia figyelhető meg. Az egyik az, amely a nemzeti kisebbségi sorsot missziószerűen éli meg, s nem az esztétikai mércét, hanem a nemzeti konzerválást tartja szem előtt, vagy ahogyan Németh Zoltán fogalmaz a konzervatív szlovákiai magyar irodalom esetében: „Harmadrangú, sehol sem ismert szerzők és művek vég nélküli lajstromozásából egyetlen tény derülhet ki: ennek az irodalomnak a számára nem az érték a fontos, hanem a jelenlét."[16] A másik tendencia viszont az, amely folyton megkísérel kitörni a regionális lét- és irodalomtudatból, a kisebbségi fogalmat áttételesen kezeli, tágabb környezetre vágyik, nem elégszik meg a „templomtorony perspektívával": „A peremhelyzetű létezést, a kisebbségi sorsértelmezést az eredendően hamis regionalizmus-felfogás és a főfoglalkozású mártíromság szélsőségeivel ütköztették."[17] Ezt a progresszív felfogást a Vajdaságban az újvidéki magyar tanszék első tanáraihoz és alapítóihoz, Sinkó Ervinhez és B. Szabó Györgyhöz, valamint az ő közvetett vagy közvetlen hatásuk alatt születő Symposion-generációkhoz köthetjük, illetve az utánuk következő Symposion-inspirálta író-generációkhoz és orgánumokhoz.

Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a két kategória között gyakran sok átfedés, átjárás mutatható ki, hiszen pl. Koncz István, Tolnai Ottó, Domonkos István vagy Végel László művei nem pusztán a kisebbségi sors tematizálását, hanem elsősorban az elhasználódott formakultúrát, a berozsdásodott irodalmi eszközöket és az önbizalomhiányban küszködő

[16] Németh Zoltán: *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?*, In: N. Z.: *A bevégezhetetlen feladat*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2005, 13.
[17] Virág Zoltán: *A margó vándorai. Az Új Symposionról*, Híd 2005/6., 55.

kisebbségi öntudatot értékelték át. Podolszki József azt írja az *Új Symposion* és a vajdasági (jugoszláviai) magyar irodalom viszonyáról, hogy: „A jugoszláviai magyar irodalom esztétikai nagykorúságát kéri számon kezdettől fogva a Symposion; műveket, melyek nem csak azért lesznek érdekesek és értékesek, mert a Vajdaságban születtek.”[18] Tolnai egyik interjújában így nyilatkozik erről: „A kisebbségi író szerepét sose vállaltam […] Egy pillanatra úgy éreztem, hogy a mi irodalmunk megengedheti magának a modernség luxusát is. Hiszen a művészet felfogható tiszta művészetként is. Tehát úgy éreztem, hogy azt a kisebbséget, ami teljességre törekszik, teljes szabadságra, azt nem lehet, csak egy kicsi, zsugorított kisebbségi programra kényszeríteni, mert az már nem teljes élet, nem teljes szabadság.”[19] Tolnai irányultsága teljességgel más, mint pl. a II. világháború előtti, vajdasági műveletlen közönnyel, a „fénytelen sárral” szembesülő és küszködő Szenteleky Kornélé, aki a következőképpen vélekedett: „Nekünk, íróknak vállalni kell a bánáti, bácskai jelzőt, s ez nemcsak azt jelenti, hogy a vajdasági közönségnek írjunk, hanem, hogy földünkről s annak problémájáról írjunk, hogy úgy foglalkozzunk népünkkel, ahogy azt erdélyi és szlovenszkói társaink teszik.”[20], vagy másutt: „Éppen ezért az igazi vajdasági irodalom csak most vajúdik, eddig csak irodalom volt Vajdaságban.”[21] Viszont a két szempont összehasonlításakor nem szabad elfelejtenünk, hogy egy világháború választja szét őket. S ugyanúgy tévesen járnánk el és túl könnyen ítélnénk, ha empátia nélkül forgatnánk ki a Trianon utáni időhöz közelebb álló Szenteleky szűknek bizonyuló kategóriáit. Ezek a megjegyzések ugyan nem esztétikai természetűek, ám az irodalom diszkurzív tere – Roland Barthes *Leckéje* nyomán – nem pusztán esztétikai elemzésből áll, hanem minden olyan egyszerre ható, egymás fölé nem rendelhető megnyilatkozásból, amely mozgásba hozza az irodalom fogalmát. E szempontból

[18] Podolszki József: *Vidékiesség, jugoszlávság, európaiság – harc az autonóm irodalomért*, Új Symposion 1975/117-118., 8.
[19] Idézi: Csorba Béla-Vékás János: *A kultúrtanti visszavág (A Symposion-mozgalom krónikája, 1954-1993)*, szerzői magánkiadás, 1994, 161.
[20] Szenteleky Kornél: *Új lehetőségek – új kötelességek*, In: Sz. K.: *Új lehetőségek – új kötelességek*, Forum, Újvidék, 2000, 162.
[21] Szenteleky Kornél: *A vajdasági magyar kultúra és irodalom élete*, In: SZENTELEKY: i. m. 150.

Németh elképzelése zártabb, az irodalomkutatást pusztán esztétikai elemzésre és kritikai értékvonásra korlátozza, megfosztja a kisebbségi problematika vonatkozásaitól, illetve ezt szigorúan az identitás kérdéséhez sorolja: „Az esztétikának nincs szüksége a szlovákiai magyar irodalomra. […] Az identitásnak talán igen."[22] Vincent B. Leitch viszont az esztétika kapcsán a következőt állítja: „Az esztétika nincs elvágva az etikától, illetve a politikától. Ekképpen az irodalomtudomány feladata nem pusztán az esztétika alapos vizsgálata a kifinomultság és az érték meghatározása által, hanem olyan kulturális elemzés, amelyet a szociális megértés és emberi emancipáció érdekel."[23] Az esztétika privilégizációja tehát annak esszencializálásához vezet, és kizárja az irodalom többszempontú, interdiszciplináris kutatását.

Ugyanígy azt is érdemes szem előtt tartani, hogy a Szentelekyék generációjának először létre kellett hoznia a vajdasági irodalmi szituációt, úgy kellett szerveznie az irodalom működését, hogy egyáltalán legyen miről beszélni, vitázni, legyen mit később tagadni, átértékelni. A ma konzervatívnak tűnő szemlélet nélkül talán nem születik meg a Symposion radikalizmusa sem. Ezt támasztja alá az is, hogy a symposionisták milyen gyakran utalnak rá, vagy idézik az általuk elmaradottnak ítélt, nemzeti színekbe öltöztetett, „slágeros" irodalmi munkákat. Tagadással tartották érvényben a megtagadott irodalmat.[24] Ez a viszony később, főleg a kilencvenes évektől megváltozik, már nem tagadáson, inkább egy intertextuális viszonyon és továbbgondoláson alapul (lásd pl. Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok*, *Balkáni babér* c. verseköteteit, *Költő, disznózsírból* c. rádióinterjú-regényét és Fenyvesi Ottó *Halott vajdaságikat olvasva* munkacímű, készülőben lévő kötetének darabjait.[25])

---

[22] Németh: i. m. 5.

[23] „Aesthetics is not severed from ethics or politics. Thus, the task of literary study is not simply aesthetic scrunity in tthe pursuit of appreciation and refinement but cultural analysis in the interest of social understanding and human emancipation.", In: Vincent B. Leitch: *Cultural criticism, literary theory, poststructualism*, Columbia University Press, New York, 1992, 13.

[24] Vö. Podolszky: i. m. 20.

[25] Eddig csak az első része jelent meg a készülő anyagnak: Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva (versek, átköltések, másolatok). Első könyv*, szerk.: Virág Zoltán, zEtna, Zenta, 2009

A Symposion-beszédmódot ugyanakkor egy másik viszonyulás is meghatározta. A vajdasági magyar és a magyarországi magyar irodalmak mellett szoros kapcsolatban állt a déli szláv kultúrákkal (a bolgárral nem) s ezen keresztül a korabeli világirodalmi folyamatokkal. Ez a mozzanat lényegesen megkülönböztette az addigi vajdasági magyar, de a magyarországi, a felvidéki és az erdélyi irodalmaktól is. Persze, nem abban az értelemben, hogy a másik kultúrával való érintkezése egyedülálló az említettekhez képest. Ezzel kapcsolatban a kiváló, első Symposion-generációval indult költő, Tolnai mestere, Koncz István a következőképpen fogalmaz: „A magyar és a szerb kultúra egymásra hatása tény, abból következik, hogy a két nép egymás mellett él. De ez nem specifikus. Ilyen jelenségek kimutathatóak még olyan korokban és körülmények között is, amelyeknek gyökerei nem az egymás mellett élés tényére mennek vissza. A század eleji vagy a két világháború közti kor magyar kultúrája mennyit merített a francia kultúrából? Talán itt-ott franciásabbak voltak a franciáknál!”[26]

Ha nem is egyedülálló ez a jelenség a symposionista, illetve a vajdasági magyar irodalomban, mégsem hanyagolható el értelmezésekor, valamiféleképpen hozzájárult a szegényes magyarországi recepció-történetéhez is. Végel László ezt a kisebbségi irodalom különleges helyzetével, a derridai értelemben vett anyanyelvi idegenséggel hozza összefüggésbe, és gondolja tovább: „Az anyanyelv tehát egy másik nyelvi közegben idegenként reflektál önmagára, másféle jelentéstartalmakat hordoz, mint a nem idegen nyelvi környezetben. Vagyis a kisebbségi író nyelve szükségszerűen hordozza magában a másságot és az idegenséget.”[27] Eszerint nemcsak az esztétikai szempontok határozzák meg egy irodalom identitását, mibenlétét, hanem a nyelv használatának módozatai, az abban megnyilvánuló reflexió lehetőségei, amelyek aztán kihatnak az esztétikára is.

[26] *„… a magabiztosságot az Új Symposion generációja hozta magával…”*, Szergejev Zsuzsanna interjúja Koncz Istvánnal, In: *Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995, 54.
[27] Végel László: *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás 2003/11., 53.

Ez a szemlélet különbözik Németh Zoltán szlovákiai magyar irodalmat, és úgy tűnik, a kisebbségi irodalmat negligáló felfogásától: „[…] mindenféle kisebbségi géniusz (Győry Dezső) vagy kisebbségi messianizmus, a vox humana (Fábry Zoltán) és hídszerep ellenére inkább centrum felé irányuló mozgás észlelhető […] hogy egy szövegről (a szerző életrajzi adatainak ismerete nélkül) egyáltalán ne lehessen megállapítani, hogy szlovákiai magyar vagy magyarországi magyar szerző írta-e. A szlovákiai magyar irodalom egyre inkább a magyarországi kánon követőjének pozíciójába szorul."[28] Összehasonlítva ezt a vajdasági s ezen belül a symposionista irodalommal, a különbség sokrétű, az egyik minden bizonyára abban is tetten érhető, hogy: „[…] a szlovákiai magyar irodalom, pontosabban annak egésze nem tudott kialakítani olyan viszonyt a cseh vagy a szlovák irodalommal, amelyre a multikulturalitás lenne jellemző."[29] S amennyiben tüzetesen megvizsgáljuk az erdélyi magyar irodalmat, ott is azt találjuk, hogy általában kevés a kapcsolata a román irodalommal[30], számára is inkább a magyarországi irodalom az elsődleges, annak heterogeneitásával együtt. Talán ez az integratív törekvés magyarázza azt is, hogy a magyarországi recepció többet foglalkozott – noha nem teljesen kielégítően, főleg nem a diktatúra időszakában – ezekkel az irodalmakkal, mint a Vajdaságban születettekkel. Végel László az egyik, a nyolcvanas évek végén adott interjújában azt állítja, Radnóti Sándor bevallotta, hogy: „a jugoszláviai magyar írók műveit olvasva mindig az az érzése, hogy azoknak egyik kódrendszerét nem tudja megfejteni."[31] Ám ez az „egyik" kódrendszer nem pusztán a délszláv irodalmi hagyomány jelenlétéből származtatható, hanem a másik többségi, magyarországi esztétikai paradigmákhoz való viszonyulásból is. Éppen ez a különbség adja meg a kisebbségi irodalom létjogosultságát: „A kisebbségi kritika, akárcsak a kisebbségi poétikák, magában foglalja az

[28] Németh: i. m. 11.
[29] Németh: i. m. 22.
[30] Jóllehet többen fordítanak román irodalmi műveket. Ugyanakkor az Erdélyben íródó magyar irodalom ettől még nem kötődik szorosan a román irodalmi esztétikai paradigmákhoz.
[31] *A homogenitás eszményének agóniája*, Kondász Katalin interjúja Végel Lászlóval, In: *Rózsaszín flastrom*: i. m. 103.

oppozíciót az okság hegemónikus uralmának minden regiszterében."[32] Ugyanakkor a kisebbségi irodalmak, így a vajdasági magyar irodalom, befogadásának nehézségei nem pusztán a kisebbségi nyelvi dimenzió összetettségéből fakadtak, hanem abból is, hogy az akkor hivatalos magyar művelődéspolitika nem irodalmi, hanem politikai szempontok miatt nem foglalkozott, később meg éppen politikai indíttatásból törődött ezekkel az irodalmakkal. Mára ez a helyzet változott, ezt bizonyítják a nemrég Tolnainak, Végelnek és Domonkosnak odaítélt különféle díjak. Ehhez a változáshoz sajnos hozzájárultak a legutóbbi balkáni vérengzések is, mivel a hatásukra sok délvidéki író áttelepült Magyarországra. Érdekes azonban, hogy irodalmi munkáik – a magyarországi mellett – továbbra is abból az elhagyott világból merítenek (lásd pl. Ladik Katalin, Balázs Attila, Fenyvesi Ottó, Hász Róbert, Bozsik Péter vagy újabban Kollár Árpád munkáit). Mindezek ellenére mégsem mondhatjuk, hogy a magyarországi recepció figyelme intézményes szinten működik, még mindig az esetlegesség jellemző rá, akkor is, ha a mai helyzet jobb, kedvezőbb, mint a diktatúra idején. Ám ahhoz, hogy ez a helyzet tovább mozduljon, meg kéne oldani a könyvek szabad áramlását az országok között. Mind a kritikusok, mind a menedzserek, mind a könyvterkesztők részéről nagyobb erőfeszítésekre van szükség. Ebből a szempontból példamutató a pozsonyi (és budapesti) Kalligram kiadó, melynek kiadványait egyaránt megtaláljuk a magyarországi, illetve a felvidéki könyvesboltokban.

Heterogén, az erogén

Visszatérve a kisebbségi, határon túli irodalom helyzetére nem értek egyet azzal, hogy feltétlenül integrálni kell azt a jelenlegi, divatos magyarországi esztétikai paradigmákba. A hasonlóság nem megkérdőjelezhetetlen esztétikai erény, ahogyan nem is rossz stratégia. Inkább a magyarországi könyvpiacba kéne bekapcsolni a határon túli magyar irodalmat,

[32] „Minority criticism, like minority poetics, involves opposition across all the registers of hegemonic regimes of reason." Leitch: i. m. 94.

elérhetővé tenni a magyarországi olvasó számára, hogy az is olvassa, értékelje. Nem biztos, hogy a Roland Barthes-i értelemben vett erotikus magyarországi olvasó fennakad a számára idegen kódokon.

Németh Zoltánnal szemben úgy vélem, minden integratív törekvés ellenére a kisebbségi helyzetben (is) működő irodalmaknak mégis van egy mássága. Egy olyan mássága, amit nem kéne szégyellni, letagadni, szőnyeg alá söpörni. Ezt a másságot Deleuze és Guattari az anyanyelv re- és deterritorizációjával magyarázzák. Végel a párhuzamos világok szimultaneitásával: „Valójában a kognitív helyzet szüli a kisebbségi irodalmak másságát saját nemzeti irodalmakon belül is. Nem a téma, miként sokan hiszik, sem az, hogy hol született, hanem az teszi a kisebbségi írót kisebbségi íróvá, hogy a nyelv, amellyel megteremti műveit, más nyelvek mindennapi reflexeiben, feszültségében él, hogy a peremen lévő nyelv tudja, hogy a dolgoknak mindig van egy másik párhuzamos neve. Ezt a másságot nem lehet »integrálni«, mert akkor elveszik."[33] Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ezek a ún. kisebbségi irodalmak egyszerre részei, sajátjai és idegenjei az anyanyelvű kultúrának. E „kentauri" tapasztalat miatt ez nem „tiszta" nemzeti irodalom, így a kisebbségi fogalom nem esszenciális, mivel kulturális és poétikai különbség(ek), ellentétpárok, a mozgékony identitás feszültsége jellemzi: „[…] az ellentét a kulturális különbség alapegysége, és a kritika érdekeltsége vagy az ellentétek identitásképzése munkájának vizsgálatában rejlik, vagy a másság megszólaltatásában, ami csendre és kimondhatatlanságra van utalva, avagy hangot adni a reprezentációból általában kiszorított nézőpontoknak és identitásoknak."[34] Ugyanakkor fontos aláhúzni, hogy a kisebbségi irodalom fogalma nem homogén irodalmat, identitást jelent. Épp ellenkezőleg: a fent taglalt különbség nyomán heterogén, polifon hangzásra, a Másikhoz való viszony folytonos újraírására utal, ami kihat a kánon működésére, és más

[33] Végel: i. m. 54.
[34] „[…] the opposition is seen as a basic unit of cultural difference, and the critic's interest lies either in the analysis of the way that opposition works to produce identity, or in the voicing of otherness that is consigned to silence and ineffability, that is to say, actually giving voice to unrepresented point of view and identites normally excluded from representation.", In: Mark Currie: *Difference*, Routledge, London and New York, 2004, 87.

megvilágításba helyez(het)i az eddig meggyökeresedett centrum-periféria megosztást is. Innen nézve a kisebbségi irodalmaknak megvan az a lehetősége, hogy újradefiniálják a centralisztikus elven működő kanonizációs folyamatokat.[35] A bennük rejtőző vagy nyíltan kifejeződő másság ellenére egyenrangú jelenségei az anyaországi irodalmi munkáknak. Ahogyan működésük hozzájárul a többszempontú kánonmozgás (ki)alakításához, működtetéséhez, úgy esztétikájuk is polifón: egyszerre több irodalomhoz, szövegkörnyezethez kötődnek, nemcsak a magyarországihoz. A problémát tovább fokozza, hogy a magyarországi irodalom sem tekinthető egységesnek, az anyanyelvi kultúrában is többféle kánon-szerkezet létezik egymás mellett. Faragó Kornélia a következőt tartja kívánatosnak a kisebbségi léthelyzetben íródó kritika számára: „Mindenesetre az olvasás nem szűkíthető regionálissá, de semmiképpen sem mellőzhető a regionális perspektíva, a regionális olvashatóság felmutatása. A kritikának ebbe a hagyományba, de a szélesebbe is bele kell olvasnia az adott irodalmi művet."[36] Németh meglátásai alapján úgy tűnik, a fiatal szlovákiai irodalomban azonban a regionális sajátosság tagadása és a középpont felé irányuló mozgás a meghatározó. Ez önmagában sem nem jó, sem nem rossz. Pozitívuma mindenféleképp abban áll, hogy ez az irodalmi hozzáállás az esztétikai problémákat, kérdéseket helyezi előtérbe, nemcsak a kisebbségi irodalomra Deleuze és Guattari által is jellemzőnek tekintett politikumot. Ugyanakkor Fried István Németh meglátását értelmezve azt állítja, hogy: „A couleur locale – akár idézőjelbe téve – nem abszolutizálódik, nem a valahová tartozás monomániás ismételgetése, hanem az összeszövődésnek, egymásra reagálásnak, a nyelvváltozatok komplementaritásának igényéből fakad. S ha többen, hangsúlyosan Németh Zoltán, állították/állította, hogy egyes »szlovákiai magyar« alkotók nem az ún. hazai más szerzőkkel dialogizálnak, hanem esetleg magyarországiakkal vagy

[35] Vö. Leitch: i. m. 102.
[36] Faragó Kornélia: *A kritika helyzettudata*, In: F. K.: *Kultúrák és narrációk*, Forum, Újvidék, 2005, 172.

erdélyiekkel, akkor ez nem a » szlovákiai magyar irodalom« fogalmi eljelentéktelenítését célozza, hanem használati helyének esetleg az eddigieknél pontosabb kijelölését."[37]

Amennyiben olyan irodalommal találkozunk, mint amilyen a symposionistáké, akkor nem marasztalhatjuk el őket csupán azért, mert nem illeszkednek, nem alkalmazkodnak feltétel nélkül az anyaország kanonikus áramlataihoz. S ez nem feltétlenül jelenti az esztétikai szempontok figyelmen kívül hagyását a származás javára. Miután a symposionisták egyszerre több szellemi központ (Budapest, Belgrád, Zágráb, Ljubljana, Sarajevo stb.) hagyományához kapcsolódtak/kapcsolódnak, a pusztán magyarországi kritikai kódok alapján történő elemzésük korlátozónak bizonyulna. Bár az *Új Symposion* az ex-jugoszláviai szocialista „testvériség-egység" helyzetében született, és ez különbözik pl. a kanadai, amerikai vagy svájci multikulturális, illetve interkulturális helyzettől, a folyóiratban megjelenő műveken mégis észrevehetjük a „multikulturalizmus esztétikájá"-nak (Szigeti L. László) a jegyeit: „Feltűnő utalásokat tartalmaz a másik kultúrára, annak jelenlétét nyelvi- és/vagy stílusbeli eszközzel biztosítja".[38] Ugyanakkor a symposionista műveket nem sorolhatjuk be teljesen ebbe a kategóriába sem, amennyiben azt a Szigeti meghatározása alapján sematizáljuk: „Általában egy bizonyos írástechnikai konzervativizmus jellemzi a multikulturalista szöveget. Nem igazán kísérletező talaja ez az irányzat a narratív technikáknak, ami egyébként érthető, hiszen azon túl, hogy lételeme a többkultúrájúság, a szöveg igen gyakran egy meghatározott üzenetközvetítési szándékot is hordoz, amit csak akkor képes optimálisan végrehajtani, ha jól követhető, mondjuk úgy »szokványos« narratív sémát alkalmaz."[39] Vessük ezt össze pl. Domonkos István, Ladik Katalin, Tolnai Ottó, Brasnyó István, Balázs Attila, vagy akár a symposionista beszédmódokat továbbíró Virág Gábor (Aaron Blumm), Jódal Kálmán, Lovas Ildikó stb. több kulturális beszédmódot alkalmazó prózájával, látni fogjuk, hogy a

[37] Fried István: „Sorra megnevezünk minden olyat, / amire van szó". Szlovákiai magyar szép irodalom, Tiszatáj 2010/11., 58-59.
[38] Szigeti L. László: *A multikulturalizmus esztétikája*, Helikon 2002/4., 415.
[39] Szigeti: i. m. 415.

„meghatározott üzenetközvetítési szándék” feltételezése itt mindenféleképpen megbukik. Többek között ezért is vitatható az az állítás, hogy a multikulturális társadalmi helyzet egyben esztétikai is. Talán szerencsésebb az a megfogalmazás, hogy a multikulturális helyzet befolyásolhatja vagy inspirálhatja a művek esztétikai megformáltságát. Hiszen a symposionisták esetében ez folyamatos mozgást okozott az esztétikai és a műfaji paradigmákban, mivel az öröklött, anyanyelvi irodalom a Másik, az Idegen kultúra és irodalom talaján is megjelent, átalakult. Ebből kifolyólag ez a léthelyzet egy lezárhatatlan fordítás pozíciójába szorult. Mert ahogyan egy nyelvet lehetetlen tökéletesen egy másikra fordítani, az eredmény mindig az eredeti és az új közötti feszültségben ölt testet, úgy a symposionista poétika is a különböző kultúrák metszetéből, fordításából hozta létre a sajátját. Ez az összetettség a sympósok esetében műfaji értelemben is tetten érhető, gondoljunk csak az általuk írt kísérleti regényekre (pl. Végel *Egy makró emlékirataiá*jára, Tolnai *Rovarház*zára, Domonkos *A kitömött madár*jára), amelyeket később a recepció „posztmodern kezdeményezésnek”[40] fogott fel. Ez a fordítás valójában (át)ültetés, csakhogy itt a mag más táptalajban csírázik, emiatt másmilyen növény születik belőle, mint a pusztán egy kultúrájú környezetben. Ez a folyamat termékenységként is megélhető: „A saját közegtől való eltávolodás azonban a termékenység záloga is lehet, mert a saját és az idegen közötti mozgás a sajáthoz való önviszonyulás módosítását, a másként történő önértést, az önazonosság értelmezési dinamikáját sarkallja.”[41] Ilyen módon válhat a fordítás lételméleti metaforává: „A nyelv szétszóródása kecsegtet itt egy másik értelem, más hangok, más történelmek disszeminációjának ígéretével.”[42] Ezért beszélhet Végel az anyanyelvre történő fordításról: „Derrida nyomán, aki – hasonló tapasztalatok súlya alatt francia-francia fordításról beszél,

[40] Bányai János: *1965: A (poszt)modern(?) fordulat éve*, In: B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 94. (Erről lásd még: Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 61., Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991.*, Argumentum, Bp., 1993, 152., Csányi Erzsébet: *Titkosírás*, In: Cs. E.: *Világirodalmi kontúr*, Forum – Iskolakultúra, Újvidék – Pécs, 2000, 101..)
[41] Losoncz Alpár: *Európa-dimenziók*, Forum, Újvidék, 2002, 183.
[42] Ian Chambers: *Kivándorlás, kultúra, identitás*, Ford.: Marno Dávid, Helikon 2002/4., 470.

úgy szükség lenne magyar-magyar fordításról is szólni a magyar irodalmon belül."[43] Mindez azonban csak akkor jelent csonka irodalmat, ha nem fogadjuk el az irodalom és a kultúra plurális szemléletét.

Ezért vélem úgy, hogy Németh megállapítása paradox módon a homogenitás felé kacsingat, a modernség utópisztikus irányába kanyarodik vissza, amikor a magyarországi, általa sem egységesnek tekintett esztétikai paradigmákból követendő mintákat kovácsol. Ezt a megállapítását mindenféleképp csak az általa kiválogatott fiatal, Szlovákiában íródó magyar irodalomra vélem elfogadhatónak, egy tendencia leírásaként, abban az esetben viszont, amikor normatívvá válik – szűkítőnek érzem.

Ezzel szemben a symposionista és fent említett végeli magatartás egyik kezdeményezője a magyar irodalom pluralista, európai tudatú[44] szemléletének, az Itamar Even-Zohar-i értelemben vett többrendszerű kánonmozgásnak, miszerint: „a többrendszerűség elmélete elveti az értékítéletet, amennyiben az a vizsgálat tárgya *a priori* kiválasztásának kritériuma. Különösen hangsúlyoznunk kell ezt az irodalomtudomány kapcsán, ahol még mindig összekuszálódik a kritika és a kutatás. Ha elfogadjuk a többrendszerűség hipotézisét, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy az irodalmi többrendszerűség történeti vizsgálata nem szorítkozhat az úgynevezett »remekművekre«, még akkor sem, ha néhányan úgy tartják, elsősorban a művek vizsgálata képezi az irodalomtudomány *értelmét*."[45] Ha ez másként volna, akkor Németh értelmezése nyomán a magyarországi irodalomnak el kéne fojtania tarka-barka másságát, és követnie kellene a németországi vagy az angol, esetleg az amerikai irodalmak esztétikai teljesítményeit. Pedig a magyar irodalomnak is vannak erogén zónái, nem is kevés. Miért ne hoznánk izgalomba őket?

A térmegközelítés nehézségei

[43] Végel: i. m. 54.
[44] Az egyszerre több szellemi központhoz és irodalomhoz való tartozás, és a Másik általi lezárhatatlan önmeghatározás értelmében. (Vö. Végel: i. m. 56.)
[45] Itamar Even-Zohar: *A többrendszerűség elmélete*, ford.: Ambrus Judit, Helikon 1995/4., 437.

Miként azt már megállapítottuk, a vajdasági magyar irodalomra jellemző többnyelvű környezet meghatározta az *Új Symposion* kultúraközi helyzetét. A (mű)fordítás szerves része ennek a léthelyzetnek. Amennyiben fellapozzuk a folyóirat, illetve a *Symposion-melléklet* régi számait, akkor észrevehetjük, hogy a bennük lezajlott fordítói tevékenység nem feltétlenül a kommunista „testvériség-egység" jegyében működött. A symposionisták baloldali irányultságú szerzőket is fordítottak, ám ezek egy része kritikusan viszonyult az akkori társadalmi légkörhöz, problémákhoz, kísérleti és egzisztenciálista irodalmat műveltek szemben a háborús szocreállal, gyakran más művészeti médiumokra utaltak, pl. filmre, zenére, képzőművészetre (ld. Miroslav Krleža, Radomir Konstantinović, Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Vojislav Despotov, Vladimir Kopicl stb. munkásságát). Bányai János szerint ez a fajta kulturális nyitottság a Szenteleky Kornél szerkesztette, s a mostoha körülményekből fakadóan rövid életű *Vajdasági Írás*ra is jellemző volt: „A folyóirat tartalmi felépítése tehát, bár elsősorban szépirodalmi folyóirat akar lenni, a kultúra egészével számol, nyilván abból a meggondolásból kiindulva, hogy kulturális kontextus hiányában az irodalom sem érvényesülhet szabadon. Annak a jóval később, már a második [világ]háború után megfogalmazott gondolatnak az előrejelzése ez, hogy nincsenek részleges kultúrák, ami azt jelenti, hogy a kisebbségi kultúra csak teljes, megfelelő és fenntartható kulturális intézményrendszerrel, folyóirattal és kiadóval, színházzal, oktatási és tudományos intézményekkel, közösségek és társaságok alapításával lehet életerős. A folyóirat akkor tölti be rendeltetését ha szabadságát erre a teljességre építi."[46] A symposionista szerkesztők ezt az elvet a *Symposion-melléklet* idején úgy tűnik ösztönösen, az *Új Symposion*tól kezdődően viszont egyre tudatosabban követték.

Korábban már jeleztük a multikulturalizmus esztétikájának ellentmondásait a vajdasági magyar irodalommal összefüggésben. Ez az ellentmondás a vajdasági kulturális tér meghatározása szempontjából sem problémamentes. Nem mondhatjuk egykönnyen, hogy a

[46] Bányai János: *Folyóiratkultúra a Vajdaságban*, Alföld 2011/3., 80.

vajdasági, ezen belül is a symposionista irodalmi beszédmód a *multikulturalitás* zászlaja alatt született, legalábbis nem annak normatív értelmében. Mert a 60-70-80-as évek Jugoszláviájában, így a folyóiratban sem emlegették ezt a terminust. Utólag persze felfedezhetünk olyan jegyeket, amelyek arra csábítanak, hogy az *Új Symposiona* irodalmi beszédmóját multikulturálisnak határozzuk meg. Ám hamar ellentmondásokba bonyolódnánk. Akárcsak a folyóirat egyik értelmezője, Virág Zoltán, aki a Brasnyó Istvánról írott tanulmánykötetében azt állítja, hogy a symposionista szerzők: „A poliglottia és a multikulturalitás kérdésköréhez meglepően hasonló szellemi elképzelésekkel közelítenek valamennyien."[47] Egy későbbi tanulmányában azonban maga is korrigálja e kijelentését: Slavoj Žižeket idézve a multikulturalizmust a rasszizmus fordított formájának tekinti, amit felmértek a „legjelesebb symposionisták"[48]. Az adott időszak vajdasági kultúraközi helyzetét a szerb Miško Šuvaković is multikulturálisnak nevezi: „Fontos szembesülni azzal, hogy a vajdasági szerzők érdeklődése a szöveg és a textualitás problémája iránt a Vajdaság jellegzetes történelmi és **multikulturális** helyzetéből fakad, ahol maga a nyelv nem a *természetes* identitás lenyomata, hanem a beszéd jelben és a jel beszédben történő előadásának művészi nyoma."[49] Természetesen, amennyiben a multikulturalitás fogalmát ebben az esetben leíró szempontból használjuk, akkor az idézett megállapítások működőképesek, hiszen Vajdaság kulturális térképét valóban egymás közvetlen közelében élő nemzetek rajzolata jellemzi. Ám a fogalomhasználat ott kezd bonyolódni, amikor annak mai, a nyugati demokráciákban kialakult értelmezéseit használjuk az attól idegen kulturális terepre. Az egykori symposionista, Losoncz Alpár „felülről irányított multikulturalizmus"-nak nevezi a volt Jugoszlávia kultúraközi politikáját, miszerint: „Visszatekintve, a konstelláció

[47] Virág Zoltán: *A termékenység szövegtengere*, Forum –Messzelátó, Újvidék – Szeged, 2000, 23.
[48] Virág Zoltán: *A margó vándorai. Az Új Symposion*ról, In: V. Z.: *A szomszédság kapui*, zEtna, Zenta, 2010, 28-29.
[49] „Bitno je uočiti da interesovanje vojvođanskih autora za problem teksta i tekstualnosti proizlazi is specifične istorijske i **multikulturne** situacije Vojvodine u kojoj sam jezik nije upis *prirodnog* identiteta, već artificijelni trag prikazivanja govora u pismu i pisma u govoru.", Miško Šuvaković: *Slavko Bogdanović. Politika tela*, Književni novosadski krug K21K – Prometej, Novi Sad, 1997, 15-16.

különösségét Jugoszláviában egy ideológiailag inspirált nemzetfölötti program korszakos bukásának ténye biztosítja. Felszínre hozza az etinikumok közötti megértés hiányának tényét, az értelmezési összecsapások erőszakos feloldását, az ideológiai tető alatt felfokozódó félreértéseket, akárcsak az ál-dialógus építményét, ami az ideologikus, felülről irányított multikulturalizmus zászlaja alatt zajlik."[50] A „felülről irányított multikulturalizmus" itt a volt jugoszláv nemzetek közös életterének központi meghatározottságaként értendő. Will Kymlicka szerint a kelet-európai országok kisebbségi politikájára a biztonság-elve érvényes: „Céljuk annak biztosítása, hogy a kisebbségek ne lehessenek olyan helyzetben, hogy az állam létét és területi integritását fenyegessék."[51] Losoncz mintha Kymlicka elképzelését venné át a nyugati kisebbségi politika igazságosság-elvével kapcsolatban, amikor idézett tanulmányában azt állítja, hogy: „A nyugati multikulturalizmus eszményei talajra találhatnak Közép- és Kelet-Európában, de csak akkor, ha a régió etnikumai elegendő receptív és innovatív hajlandósággal rendelkeznek."[52] Ez mintha azt jelezné, a volt Jugoszláviában nem a nyugati demokráciákra jellemző multikulturalizmus eszménye működött. Ugyanakkor kérdéses, mennyiben alkalmazhatóak az „Nyugatról" importált eszmék Balkánon. Fried István szerint a balkáni világ „közép-európai többkulturáltsághoz fűződő cserekapcsolatai, »kölcsönhatásai« ugyan nemcsak a kultúra felületén rögződnek, mégsem hatolnak le a kultúra mélystruktúrájáig."[53] Ugyanitt olvashatjuk azt is, hogy: „az a mód, amiképpen a (divatos) »nyugati« ideák a Balkánon megfogalmazódnak, a többkulturáltságok vitájában artikulálódik."[54] Vagyis nem hagyhatjuk ki a balkáni térség vizsgálatakor a régió történelmi, kulturális problémáit. Az *Új Symposion* sem választható el a balkáni régió kérdéseitől.

[50] „Retrospektivno gledano, posebnost konstelacije u Jugoslaviji garantuje činjenica epohalnog poraza jednog ideološki inspirisanog nadnacionalnog programa. Ona izbacuje na površinu činjenicu nedostatka razumevanja između etniciteta, nasilnog razrešavanja interpretativnih konflikata, neraspozume koji se intenziviraju pod ideološkim krovom kao i građevinu kvazi-dijaloga koji se odvija pod zastavom ideološkog, odozgo regulisanog multikulturalizma.", Alpar Losonc: *Multikulturalnost u „evropskom zajedničkom prostoru": 1989 kao izvor mita*, Habitus 1999/mart, 93. A magyar szerző szerbül írta a szövegét, a magyar nyelvű változat a dolgozatíró (O. R.) tolmácsolása.

[51] Will Kymlicka: *Igazságosság és biztonság*, Ford.: Karnis Andrea, *Fundamentum* 2001/3, 5.

[52] Az idézet a magyar nyelvű rezüméből származik: Lošonc: i. m. 115.

[53] Fried István: *Balkanisztikai kétségek*, In: F. I.: *A közép-európai szöveguniverzum*, Lucidus, Bp., 2002, 156.

[54] Fried: i. m. 157.

Természetesen nem azt állítom, hogy a Balkán, s ezen belül a titói Jugoszlávia kapcsán teljes mértékben figyelmen kívül kell hagyni a nyugati demokráciák társadalmi modelljeit. Inkább arra a szemléletre hívnám fel a figyelmet, amire Fried is hivatkozik Ivo Andrić és Meša Selimović regényeit értelmezve: a Balkán erőszakos demokratizációja csak felszínes lehet, nem jut a mély-struktúrákig. A „Balkán" elnevezést némi óvatossággal kell kezelnünk, mielőtt még valamiféle fantom-Balkánképpel viaskodnánk. A kulturális, vallási és történelmi problémák heterogeneitásának tudatával érdemes arra reflektálni, amit Thomka Beáta állít a kulturális identitásról: „A kulturális azonosság beállítódás, megalkotandó tulajdonság, tevékenység, cselekvésforma, illetve az egyént a környezetéhez kapcsoló viszony eleme. Közösségformáló erőként képes hatni a vegyes nemzetiségű, nyelvileg, felekezetileg különböző, sokrétű etnikumközi kapcsolatokban élők körében."[55] Vagyis, nem hagyhatjuk ki a környezet szerepét az egyén kulturális azonosságának megalkotásában. Az *Új Symposion* esetében sem.

Az *Új Symposion* és a titói korszak vajdasági kulturális élete kapcsán az sem világos, hogy a multikulturalizmust favorizáló teoretikusok melyik modellt tartják mérvadónak: az amerikai „olvasztótégelyt" vagy a kanadai „kulturális mozaikot"? Slavoj Žižek azt állítja, hogy a nyugati multikulturalizmus a globalizációs politika ideológiája, s mint ilyen „távolságtartó rasszizmus": „És persze, e globális kapitalizmus ideológiájának ideális formája a multikulturalizms, egy olyan mentalitás, mely afféle üres globális pozícióból úgy viszonyul *minden* lokális kultúrához, ahogyan a gyarmatosító a gyarmatosított emberekhez – mint 'bennszülöttekhez', akiknek a *szokásait* óvatosan kell tanulmányozni és 'tiszteletben tartani'."[56] A žižeki gondolatból nem nehéz kihallani Stanley Fish „butik multikulturalizmus"-kritikáját, miszerint hiába törünk lándzsát a multikulturalizmus mellett, mindig is

[55] Thomka Beáta: *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Kijárat, Bp., 2007, 136.

[56] „And of course, the ideal form of ideology of this global capitalism is multiculturalism, the attitude which, from a kind of empty global position, treats *each* local culture as the colonizer treats colonized people – as 'natives' whoes *mores* are to be carefully studied and 'respected'." Slavoj Žižek: *The Ticklish Subject*, Verso, London – New York, 2000, 216.

„unikulturalisták” fogunk maradni: a pluralizmus jegyében nem tűrjük el azt, ami nem pluralista, s emiatt szerinte nem is létezik semmiféle multikulturalizmus.[57] A kortárs szlovén bölcselő, Dean Komel a „multikulturalizmust” a globális politika stratégiájaként elmarasztalja az európai interkulturalitás fogalmával szemben. Különbségtételében a multikulturalizmus a történelem vége ideológiájának szócsöve, eszerint a másikkal nem lehet beszélni, mert nincs különbség a kettő között, tehát a sok kultúrájú, történelmi múltú Európáról sem beszélhetünk. Ezért fontos az interkulturális dialógus: „Amikor az interkulturális értelem meghatározásának szükségéről és szükségességéről beszélünk, akkor nem valamelyik világi kultúrát és annak központi szerepét hangsúlyozzuk, hanem a *világ* kultúrájáról beszélünk, amely a maga *középpontjában beszédben lévő kultúraként* nyílik meg.”[58] Fish és Žižek, illetve Komel is az amerikai kultúraközi helyzet kritikai beszédmódját (vö. kánonvita) bírálják. Bajos lenne azt állítani, hogy a symposionisták tisztában lettek volna ezekkel a kései értelmezésekkel. A symposionisták nem csak a nyugati demokráciákat, multikulturalizmusokat, hanem a saját kulturális helyzetüket is kritikusan értelmezték, amely sok mindenben különbözött a nyugati mintáktól.

Hasonló ellentmondásos eredményre jutunk, amennyiben az *Új Symposion* beszédmódját a manapság divatos fogalomra, a *posztkolonializmusra* szűkítjük le. A sok hasonló vonás mellett itt is számos különbséget fedezhetünk fel. A két beszédmódot mindenféleképp rokonítja a kulturális idegenség problémája, ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a különbséget, amely a másmilyen földrajzi, történelmi, irodalmi szituációból adódik. Az egyik legszembetűnőbb eltérés az, hogy a posztkoloniális szerzők elsősorban posztkoloniális angol, pontosabban a saját mellett az idegen gyarmatosító hatalom átszínezett nyelvén írnak: „Olyan nyelvben kell közvetíteni a saját szellemiséget, amely nem a saját

[57] Vö.: Stanley Fish: *Butik-multikulturalizmus, avagy miért képtelenek a liberálisok a gyűlölet beszédéről gondolkodni*, Ford.: Farkas Zsolt, Lettre 2000/31.

[58] „Ko govorimo o nujnosti konstituiranja interkulturnega smisla, ne zagovarjamo te ali one svetovne kulture in njene centralne vloge, marveč se pogovarjamo o kulturi *sveta*, ki se v svoji *sredini* odpira kot kultura v *pogovoru*.” Dean Komel: *Multikulturnost in interkulturnost – neko fenomenološko razlikovanje*, Nova Revija 2007/300, 52.

nyelv. […] Az ’idegen’ szót használtam, noha az angol valójában nem idegen nyelv számunkra. Ez az intellektuális sminkünk nyelve – mint korábban a szanszkrit vagy a perzsa –, de nem az érzelmi sminkünk nyelve. Mi mindannyian ösztönösen kétnyelvűek vagyunk, sokan közülünk saját nyelven és angolul írnak. […] Kifejezési módszerünknek ennél fogva egy olyan dialektusnak kell lennie, amely egy napon olyan megkülönböztető erővel fog bírni, mint az ír vagy az amerikai.”[59] Az *Új Symposion* szerzői a posztkoloniálisakhoz képest többnyire magyarul, vagyis anyanyelvükön írnak. Akkor is, ha ez a magyar nyelv nem teljesen azonos a magyarországi magyarral, akkor is, ha elvétve akadtak olyan kísérletek, hogy a többségi, „szerbhorvát” kultúra nyelvén írjanak. A symposionisták nyelve nem a gyarmatosító kultúra egyik változata, hanem a több kultúra keresztmetszetében kialakuló „kentaur-léttapasztalat” idegen (anya)nyelve. Domonkos és Tolnai kortársa, az *Új Symposion* szintén első generációjához tartozó Végel László a következőképpen jellemzi ezt a nyelvhasználatot: „Minden egyes szóban van egy rejtett dimenzió, amely előtt tanácstalanul állsz, a megnevezés lehetetlenségét bonyolult kerülőutakkal hidalod át. Így lettél a közvetettség, az önreflexió mártírija. […] Nem puszta önvédelem ez. A két nyelv – akaratod ellenére – téged is megkettőz, s mindez visszahat anyanyelvi gesztusaidra.”[60]

Mindezekből levonhatjuk, hogy a multikulturalizmus és a posztkolonializmus fogalmai csak részben, s korántsem problémamentesen alkalmazhatóak a vajdasági magyar irodalom, illetve az *Új Symposion* kapcsán. Talán helyesebb lenne Tolnai Ottó *delta*-metaforájából kiindulni: „[…] a delta a határszituációnak megfelelő valami. […] A delta folyó és tenger is, de a folyón túl és innen is. A folyó az út. A delta az úton a FORRÁS, a forrás megismétlése, állandó lehetségessége.”[61] Csányi Erzsébet a következő módon értelmezi

[59] „One has to convey in a language that is not one’s own the spirit is one’s own. […] I use the word ’alien’, yet English is not realy alien language to us. It is the language of our intellectual make-up – like Sanskrit or Persian was before – but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English. […] Our method of expression therefore has to be dialect which will some day prove to be as distinctive and colorful as the Irish or the American.” Az indiai származású Raja Raot Dennis Walder idézi, In: D. W.: *Post-colonial Literatures in English*, Blackwell Publishers, Oxford, 1998, 43.
[60] Végel László: *Kisebbségi elégia*, In: V. L.: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003. 37.
[61] Tolnai Ottó: *Delta III*, Új Symposion 1971/59, 2.

Tolnai metaforáját: „A delta gyűjtőmedencéje az Én és a Másik, az otthon és az idegen, a kicsi és a nagy, a forrás és a cél, a periféria és a centrum, a marginalitás-minoritás és a dominancia közti ingalétnek.”[62] Tolnai nyomán Thomka Beáta is delta-térnek nevezi a Vajdaság kulturális környezetét: „E helyen nem, másutt a Vajdaságra mint olyan imaginárius régióra reflektál, amely a kulturális, szellemi értékek és áramlatok áteresztő, befogadó, magába ömlesztő közege. Kultúrák, égtájak, civilizációk kereszteződésében álló virtuális kapu.”[63] Tolnai szerint Domonkos István és a korai symposionisták erre a köztességre, az ide-oda „ingázásra” reflektálnak, a kultúrák, identitások közti állapotra, ahol minden lehetséges, semmi sem állandó a folytonos libikóka-mozgáson kívül.

[62] Csányi Erzsébet: *Vajdaság: az átalakulás tégelye*, In: *konTEXTUS KÖNYVEK I.*, Szerk.: Csányi Erzsébet, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2007, 53.
[63] Thomka Beáta: *Egy Tolnai-metafora visszavezetése*, In: *konTEXTUS KÖNYVEK I.*, i. m. 11.

1. 2. A műfordító maszkfelvétele

- A kulturális különbségek el(ő)adhatóságáról -

Ars interpretandi

„A műfordításnak nincs elmélete – csak története van."[64] – állítja Osvát Ernőre utalva Szabó Ede, a tapasztalt magyar fordító. Mint az köztudott, Osvát Ernő a nagymúltú magyar irodalmi folyóirat, a *Nyugat* egyik szerkesztője volt, annak a folyóiratnak, amelynek szerkesztőségi elvei közé tartozott, hogy a haladó szellemiségű kortárs magyar irodalom mellett időnként európai irodalmakat is közöljön. A folyóirathoz közelálló fordítók egy része ún. „impresszionista" módon fordított (néhány esetben Tóth Árpád, a korai Kosztolányi Dezső stb.): „az impresszionista fordító csak nagyjából követi az eredeti vers tartalmát, mondandóját, formáját, ritmusát, rímelését; nagyjából érzékelteti hangulatát; stílusával nem sokat törődik; a saját kedvenc jelzőit, képeit, hasonlatait, rutinos ötleteit építi bele a fordításba, akkor is, ha ezek nem odavalók; valóban csak impressziót ad az eredetiről, a maga szubjektív benyomásait, esetleg versélményét."[65] Ezek a fordítók az eredeti[66] szöveget feldolgozandó anyagnak tekintették. Például Kosztolányi Dezső a saját fordítói gyakorlata kapcsán a következőt fogalmazta meg: „„Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak."[67] Ezzel az elképzeléssel szemben működött a *Nyugat* másik meghatározó egyénisége, Szabó Lőrinc. Nevéhez fűződik a „fordítói realizmus" fogalma, melynek célja, hogy a műfordítás[68]: „az adott lehetőségeken belül megoldható, pontos és hű, vagyis realista fordítás legyen."[69] Végeláthatatlan viták szólnak hol az egyik, hol a másik fordítói poétika mellett, arról nem is

[64] Szabó Ede: *A műfordítás*, Gondolat, Bp., 1968, 337.
[65] Szabó: i. m. 72.
[66] Az 'eredeti' fogalmat a dolgozatban idézőjelesen értem, mivel azt nem a semmiből előpattant műnek (*creatio ex nihilo*), hanem különböző kulturális interferenciák során létrejött hibrid alkotásnak tekintem. Egy olyan műnek, amely maga is különböző kulturális kódok fordításával jön létre.
[67] Kosztolányi Dezső: *Előszó a* Modern költők *első kiadásához*, In: K. D.: *Nyelv és lélek*, Osiris, Bp., 2002, 501.
[68] A dolgozatban a 'fordítás, tolmácsolás, átültetés' szavakat a műfordítás szinonímaiként használom. Kivételt képez az 'átköltés' fogalma, amely más problémákat vet fel, mint a hűség/hűtlenség kérdései által megbélyegzett műfordítás.
[69] Szabó: i. m. 64.

beszélve, hogy maguk a műfordítók sem voltak mindig következetesek[70]. Talán most ez a kérdés túl messzire vezetne, egészen a mimézis és a valóság vitájáig. Mert amennyiben a „realista" műfordítás tökéletesen visszatükrözné az eredetit, akkor levonhatnánk azt a következtetést, hogy a mimézis értelmében az egyik nyelvi valóság reprodukálható a másikban: egy műalkotás nyelvi realitása leképezhető a célnyelvben. Ami azt is sugallja, hogy a valóság jelensége megkaphatja a maga utánzatát, a maga „klónját" a nyelvben. Ám, már a platóni bölcseletben megjelenik az az ismeretelméleti probléma, miszerint minden műalkotás valójában az utánzat utánzata, a valóságnak mint utánzatnak a még sápadtabb másolata (mindez együttvéve pedig az ideális, a metafizikus valóság hamis reprodukciója).

Amennyiben szemügyre vesszük a posztstrukturalista nyelvelméleteket, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy minden fordítás pusztán az eredetinek mint töredéknek a fragmentuma. Erre vonatkozik Walter Benjamin elhíresült amfora-hasonlata, amit Paul de Man a következő módon értelmez: „A kép szerint létezik tehát egy eredeti, egy tiszta nyelv, amelynek egyes művek törött darabjai csupán. Mindez nem is okozna gondot, ha a töredéktől eljuthatnánk az eredeti műhöz. […] Elfogadjuk, hogy a fordítás töredék: ha azonban a fordítás úgy viszonyul az eredetihez, mint egy töredék, és a fordítás helyreállítja az eredeti egészet, akkor minden művet úgy kell elképzelnünk, mint a tiszta nyelv töredékét – jóllehet nem hasonlít rá, de tökéletesen illeszkedik hozzá (akár a *symbolon* szóban, amely két darab vagy két töredék egymásba illő voltát fejezi ki) – akkor pedig Benjamin tétele valójában egy vallásos tétel a nyelv alapvető egységéről."[71] Azonban de Man azt is hozzáfűzi, hogy ez a tiszta nyelv egysége számunkra elérhetetlen, s a fordításban pusztán trópusként mutatkozik meg, az anyanyelvi idegenség trópusaként: „Még kevésbé létezik *reine Sprache*, tiszta nyelv, amely legföljebb a minden nyelvet, de különösképp a saját nyelvünket érintő állandó

[70] Erről bővebben lásd: Rába György: *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Akadémiai, Bp., 1969

[71] Paul de Man: *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról*, Ford.: Király Edit, *Átváltozások* 1994/2, 79.

szétdarabolásban érhető tetten. Épp a sajátunknak hitt nyelv a legeltérőbb, a legelidegenedettebb."[72] Ekképp értelmezi de Man Benjaminnak Rudolf Pannwitzhoz fűződő tételét, miszerint a fordításnak érzékeltetnie kell az eredeti szöveg idegenségét.[73] Ugyanakkor kérdéses, hogy ez az idegenség a műfordítás kudarcából fakad-e vagy valami eleve jelenlévőből, ami az eredetiben láthatatlan, ám éppen a kudarcnak köszönhetően válik láthatóvá? Ebben az esetben a műfordítás a „minden egész eltörött" tanúságtétele lenne? Funkciója pedig leleplezni, láthatóvá tenni ezt a kudarcot, az egész hiányát?

A műfordítás teatralitása

Amennyiben a töredék fogalmát a korai német romantika felfogásában vesszük, akkor a fordítás nem a rész-egész viszonyból fakadó hiány szemléltetésére korlátozódik. Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya szerint a korai német romantikus korszak viszonyult elsőnek radikálisan másként a fragmentumhoz: „Éspedig olyan formában, amely ugyan nem szüntette meg fragmentum és totalitás klasszikus ellentétpárját, de – s ebben áll a korábbi korszakok tapasztalatától való nagyfokú eltérésének lényege – a kölcsönös érzékelhetőség olyan horizontjába helyezte, amely a lezár(hat)atlanság, a nyitott kiteljesít(het)etlenség új tapasztalatát lényegében az irodalmi-esztétikai önmegértéstől elválaszthatatlan alakban tette hozzáférhetővé."[74] A fragmentum egy olyan paradoxont tartalmaz, miszerint: „már nem valamely Egész (vagy egy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége, s szisztematikusan nincs más egyedekhez kötve: a töredék univerzumának nem rendszer a következménye, hanem 'aszisztázia', 'változékonyság', 'egységnélküliség'."[75] parafrazálja Manfred Frank eszmefuttatását Kulcsár Szabó, és ez összecseng Friedrich Schlegel megjegyzésével: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező

[72] de Man: i. m. 79.
[73] Vö.: Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, Ford.: Szabó Csaba, In: W. B.: *„A szirének hallgatása"*, Osiris, Bp., 2001, 82.
[74] Kulcsár Szabó Ernő*: A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában*, Literatura 1999/3, 260.
[75] Kulcsár Szabó: i.m. 263.

világtól, önmagában teljes mint egy sündisznó."[76]. A francia teoretikus páros, Philippe-Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy az *Az irodalmi abszolútum* c. német romantikával foglalkozó könyvükben az előbbi schlegeli kijelentést a szimultán és befejezetlen (töredékes) totalitás/individualitás értelmében vonatkoztatják a fragmentumra: „A fragmentált totalitás, összhangban az úgynevezett sündisznó-logikával, nem lehet egy rögzített pont: egyidejűleg létezik az egészben és minden részletben. Minden töredék önmagát képviseli és a formát, amelyiktől elkülönül. A totalitás maga a fragmentum annak befejezett individualitásában. […]"[77] Ebből a megközelítésből a fordítás, az eredetihez illeszkedő töredékként, önálló világot alkot. Nem abban az értelemben, hogy semmi köze az eredetihez, hanem abban az értelemben, hogy képes az alkotás szintjén működni, önálló egységként, ha nem is teljes egészként. Ugyanakkor a forrásnyelvet nem ismerő olvasónak a műfordítás adja meg az egész esztétikai illúzióját, de csak akkor, amennyiben a műfordítás maga is alkotásként hat. Ebben az esetben a műfordító színészként jár el: egy másik szerző maszkjában szólal meg. Luigi Pirandello Benedetto Croce elmélete nyomán állítja párhuzamba a színészt és a műfordítót: „Hasonlóképpen egy fordítás is lehet jobb az eredetinél; ám akkor az eredeti számít fordításnak, hiszen a fordító nyersanyagként használta azt, és saját fantáziájával alkotta újra; éppúgy, ahogyan a színész bánt a darabbal, azaz egyszerű szövegkönyvként fogta fel, és a színpadon életet lehelt belé."[78] Itt érdemes figyelembe vennünk az elhunyt angol rendező, Peter Brook észrevételét a maszk és a színész viszonya kapcsán: „Ám ha [a színész] a hagyományos maszkot odateszi az arca elé, akkor egy fényévvel haladt előre, mert a maszk valami olyannak a vonzáskörébe helyezi, amit a színész képes megérteni, megteremteni

[76] In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, az idézett töredéket Tandori Dezső fordította, Gondolat, Bp., 1980, 301.

[77] „Fragmentary totality, in keeping with what should be called the logic of the hedgehog, cannot be situated point: it is simultaneously in the whole and in each part. Each fragment stands for itself and for that form wich it is detached. Totality is the fragment itself in its completed individuality. […]" (Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy: *The literary absolute*, Angolra fordította: Philip Barnard és Cheryl Lester, State University of New York Press, Albany, 1988, 44.)

[78] Luigi Pirandello: *Illusztrátorok, színészek és műfordítók*, Ford.: Lukácsi Margit, *Holmi* 2008/3., 369-370.

azonban képtelen."[79] A műfordítás ezzel összefüggésben a megértés, az értelmezés fokát mutatja. Vagyis a műfordító munkája nem egyenértékű az eredeti alkotással, annak ellenére, hogy része van az alkotásban, mégis a már eleve adott hatására keletkezik, a lefordított mű fölött az eredeti szerző neve szerepel. A műfordító maszkfelvétele olyan mértékben sikeres, amilyen szinten képes a forrásanyagot s vele kapcsolatban önmagát értelmezni, illetve amilyen mértékben képes a saját nyelvében érzékeltetni az eredeti nyelv másságát.

A műfordításnak ez a teatralitása akkor működik, ha az olvasó elfogadja azt a játékot, hogy egy pillanatra ő is megfeledkezik arról, most pusztán fordítást olvas, s úgy engedi át magát a műélvezetnek, mintha az eredetit olvasná. Akárcsak a színházban: noha tudjuk, hogy a fiktív szereplőket valóságos emberek játszák, elfogadjuk, és engedelmeskedünk a fikció szabályainak, ellenkező esetben folyton az eredeti/másolat kettőségben vergődnénk. Többek között ezért is mondhatjuk azt, hogy az eredeti és a fordítás közötti ekvivalencia illúzió. Ezt támasztja alá többek között az is, ahogyan az elején a műfordítást nem reprodukcióként fogtuk fel. Gálosi Adrienne de Man Benjamin-írását értelmezve leszögezi, hogy: „Azokkal az ismeretelméleti megfontolásokkal analóg módon, melyek a tükrözési elmélet (*Abbildtheorie*) lehetetlenségét bizonyítják, nem juthatunk el a fordítás valódi megértéséhez, ha azt az eredetihez való hasonlóság alapján közelítjük meg, mivel a fordítás az eredetinek nem reprodukciója, hanem megváltoztatója."[80] Amennyiben lemondunk annak makacs bizonyításáról, hogy a fordítás kudarcra ítéltetett az ekvivalencia szempontjából, és belépünk a fikció játékterébe, akkor a fordítás – akárcsak az eredeti – bizonyos értelemben alkotásként, az összehasonlító vizsgálat általi különbségek kimutatásával pedig értelmezésként, maga is olvasatként működik.

[79] Peter Brook: *A maszk – az álarcok alatt*, Ford.: Dobos Mária, In: P. B.: *Változó nézőpont*, Orpheusz–Zugszínház, Bp., 2000, 257.
[80] Gálosi Adrienne: *A dekonstrukció mint fordítás. Paul de Man Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, In: *Keresztez(ődd)ések*, Szerk.: Bókay Antal – M. Sándorfi Edina, Janus/Gondolat, Bp., 2003, 122.

Samuel Weber Antonin Artaud „kegyetlen színházát" értelmezve azt állítja, hogy az nem a semmiből való teremtési aktusként működik, hanem egy eleve meglévő, virtuális tér elfoglalásaként. Ugyanakkor ez a térmegszállás sohasem adja meg a teljes birtoklás jogát: „Viszont az elfoglalt hely sohasem lehet teljesen a sajátja. Az örökké a *másikhoz* tartozik. […] Ez egy vég és cél nélküli *peripeteia*, és ennélfogva olyan színházat hoz létre, amelynek virtuálisnak kell maradnia. Emiatt a Kegyetlenség Színházának »helye« vagy »színpada« sohasem lehet szimpla, illetve közvetlen. Az mindig a *szinguláris kettőség* helye lesz, ahogy Nietzsche írja *A tragédia születésé*ben, mely a két antagonista erő, a dionüszosi és az apollóni »kettőség [Duplizität]« kifejtett állításával kezdődik, hogy később ezek egymással szembeni küzdelmét magyarázza."[81] A műfordítás színházában hasonlóan egy már meglévő hely elfoglalása zajlik, hiszen az eredeti szöveg eleve adott, ugyanakkor a célnyelvbe történő átültetésével valami mégis hiányozni fog, az idegenség mindig is érzékelhető lesz. A Weber által említett *szinguláris kettőség* a műfordítás során a forrásnyelv és a célnyelv kettőségére vonatkoztatható, azáltal, hogy a forrásnyelv a hiány általi idegenség tapasztalataként körvonalazódik a célnyelvben. És ez az ide-oda mozgás lezárhatatlan. Ezzel pedig visszakanyarodtunk a töredékhez.

Balassa Péter Büchner *Woyzeck*jéről azt állítja, hogy: „A *töredék* a művészetben nemcsak válságjelenség, hanem *váltásjelenség*. A romantika a művészet öndefiníciójának újratárgyalását hirdeti meg ezzel, funkcióváltást, nem pedig eleve destruktív programot. Az individuális műalkotás végleges és tragikus emancipálódásának, többek között az eredetiség követelményének, vagyis önellentmondásai kiéleződésének jegyében áll a fragmentalizmus, amennyiben a töredék a polgári kultúra, *tehát* az individuális mű szerkezetének zárt

[81] „But the place it takes can never be fully its own. It must allways belong to *another*. […] It is *peripeteia* without end or goal, and therefore produces a theater that must remain virtual. This is way the »place« or »stage« of the Theater of Cruelty can never be simple or straigthforward. It must be allways a place of *singular duplicity*, as in Nietzsche's *The birth of Tragedy*, which begins by explicitly asserting the »duplicity [Duplizität]«, of the great antagonistic forces, the Dionysian and the Apollonian, whose struggle it will then unfold.", In: Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004, 293-294.

klasszicizálódására reagál a maga nyitottságával."[82] A műfordítás során is váltás működik: az eredeti szöveg egy másikra vált át. Míg az eredeti csak egy lehet, addig a műfordítás a nyitottság terében áll, számtalan változata lehetséges. Ugyanakkor a fordítás töredék-mivolta nem vonja kétségbe azt, hogy az olvasó számára önállóan is megállja a helyét. Ez volna a műfordítás színháza, ahol az olvasó egy pillanatra felfüggeszti a mindennapi valóság törvényeit, átadja magát a fikció játékának, úgy tesz, mintha az eredetit olvasná. Ez akkor működik ideálisan, amikor mind az eredeti szerző, mind pedig a fordító szerző nevét elhagyjuk, s marad a puszta szöveg. A hűség/hűtlenség, a fordítás értékelése, csak később jelennek meg a játékban – miután véget ért az olvasási színház, legördülnek a függönyök, és a műsorfüzetből kiderül a szereplők valódi kiléte. Ebből is kitűnik, hogy a műfordítás sikeressége nem pusztán saját eredményein, hanem az olvasó készségén is múlik, akinek értelmezői, befogadói hozzáállása a műfordítás színházának működési feltétele.

A kultúra fordíthatósága

Albert Sándor szerint a fordítás értékelése kapcsán nem állíthatunk fel objektív kritériumokat, mert: „A fordításnak ugyanis (csakúgy mint az olvasásnak, a megértésnek vagy az értelmezésnek) nincsen pontosan leírható, kodifikálható szabályrendszere."[83] Ugyanakkor ez nem vonja automatikusan kétségbe a műfordítás elméletét. A műfordítás elmélete és gyakorlata közti feszültség és különbség kapcsán a horvát műfordító és teoretikus, Srđan Rahelić a következőt állítja: "[…] saját tapasztalatomon tanulva megkockáztatom, annak ellenére, hogy az elmélet nem nyújt konkrét megoldásokat, és gyakran tehetetlennek mutatkozik a nyelv és a kifejezések gazdagsága és metaforikussága előtt, mégis »kiszélesíti a látókört«, és lehetővé teszi, hogy könnyebben rátaláljunk bizonyos megoldásokra, gondolkodásra serkent, ami végsősoron odavezet, hogy minőségileg fejlődjünk a fordítói

[82] Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva…", In: B. P.: *A másik színház*, Szépirodalmi, Bp. 1989, 85.
[83] Albert Sándor: *Lehet-e objektív kritériumokat adni egy fordítás értékeléséhez?*, *Átváltozások* 1994/2, 81.

gyakorlatunkban."[84] Ezek az elméletek pedig nemcsak a műfordítás területéről, hanem akár a társadalmi antropológia köréből is érkezhetnek, segíthetnek a műfordító munkájában. Ugyanis egy szöveg fordítása során nemcsak a nyelv kerül terítékre, hanem annak minden diskurzusa, vagyis a fordítás nem pusztán az adott irodalmi művet, hanem az ahhoz tartozó kultúrát és diskurzusait is értelmezi. Sherry Simon szerint ez kitágította a fordításkutatás feladatát: "A fordítással foglalkozó kutatások a kultúrák kapcsolatainak intellektuális és nyelvi térképét rajzolják meg, láthatóvá téve az ezeket működésbe hozó politikai elnyomást. Megmutatják, hogy – mivel nincs teljes ekvivalencia a kulturális rendszerek között – a forrásszöveg és a fordítás szükségszerűen aszimmetrikusan illeszkednek egymáshoz. Emellett a nyelv tapasztalatot formáló képességére is felhívják a figyelmet."[85]

A műfordítás önálló egységként, fiktív játékként való felfogása nem azt sugallja, hogy teljesen le kell mondanunk az eredetihez való hűségről. A hűség, illetve a hűtlenség, a „gúzsba kötve táncolás" (Kosztolányi) valójában az eredeti szöveg, nyelv és kultúra értelmezésével függ össze. Azzal, hogy a másik, az idegen arca sohasem homogén egység. Mint már az elején említettük, az 'eredeti' fogalmát idézőjelesen kell érteni, mivel azt nem homogén egységnek, a semmiből előpattant műnek, hanem különböző kulturális interferenciák során létrejött alkotásnak tekintjük. Egy olyan műnek, amely maga is különböző kulturális kódok fordításával alakul ki. Így a 'megértés' hermeneutikai fogalma nem biztos, hogy célravezető a plurális kultúrafelfogás értelmezésekor. Ugyanakkor helytállónak tűnik Rudaš Jutka hermeneutika-rehabilitációja, amikor azt állítja, hogy: „a hermeneutikus fordításelmélet megengedi, hogy arra összpontosítson, amilyen a fordítónak a világhoz, a nyelvhez, a szöveghez való viszonya. Így kikerüli a szövegstruktúrák, funkciók és

[84] „[…] poučen osobnim iskustvom usuđujem se kazati da nam teorija, iako nam ne daje konkretna rješenja i često se pokazuje nemoćna pred bogatsvom i metaforičnošću jezika i izraza, „proširuje vidike" i omogućuje nam da lakše iznađemo određene solucije, potiče nas na razmišljanje, što u krajnjoj liniji dovodi do toga da kvalitativno napredujemo u našoj prevoditeljskoj praksi.", Srđan Rahelić: *Teorija i praksa prevođenja*, *Tema* 2004/5-6., Zagreb, 109.

[85] Sherry Simon: *A kultúra és a fordítás határainak újgragondolása*, In: *A fordítás mint kulturális praxis*, Jelenkor, Pécs, 2004, 178.

tényezők tárgyalását, amelyek az információ átvitelére hatnak. Ezek helyett a fordítókról mint egyénekről beszél, akik egy meghatározott módon kezdenek fordítani, és ilyenkor nyelvi döntéseket hoznak."[86] A radikalizálódó hermeneutikus nézőpont egyik különbsége a posztstrukturalizmustól érintett fordításelméletekkel szemben az, hogy az utóbbiak a másik kultúrához, a világhoz való viszonyt nem állandónak, hanem folyamatos alakulásként, konstruálásként fogják fel. N. Kovács Tímea a kortárs fordítás-és kultúra elméletek kapcsán megjegyzi: „Döntő változás, hogy a fordításnak a polifón kulturális világokkal egybehangzó elgondolásai korántsem tekintik kiindulópontjuknak az adott »eredetit«: épp oly kevéssé beszélnek fellelhető kultúrákról, mint egy adott szövegről, vagy megkérdőjelezetlen identitásról. A kultúra, a szöveg vagy az identitás tárgyiasítása helyett ezek folyamatban levése, ha úgy tetszik, fordítás alatt állása kerül előtérbe."[87] Ez a megközelítés többek között Homi K. Bhabha meglátásain alapul, aki Benjamin elméletéből a másik, illetve a kulturális különbség performativitását vezeti le: „Az 'idegenség' koncepciójával Benjamin kerül legközelebb a fordítás performativitásának a kulturális különbségek felállításaként történő meghatározásához."[88] Vagyis a humanista felfogáshoz képest, ahol a fordítás a két kultúra közötti hidat jelképezte, a bhabhai felfogás a másik kultúra különbségére, eredendő idegenségére veti a hangsúlyt. Ez a megközelítés sem mentes az esszencializmustól, amikor az idegenséget eleve adottnak, a kultúra eredendő állapotának értelmezi. A közvetítő szerep nem tagadható meg teljesen, mivel nélküle nem létezne kulturális cserefolyamat, irodalmi kölcsönhatás. Ez nem vonja kétségbe, hanem rétegzettebbé teszi a benjamini alapozású bhabhai meglátást, miszerint a fordítás a kulturális különbségeket nem elmossa, hanem hangsúlyozza. Rudaš Jutka ezzel kapcsolatban azt állítja, hogy: „Ha az értelmezés a fordítás egy módja, akkor olyan kérdések is felmerülnek, mint az, hogy hogyan fordíthatók le úgy az

[86] Rudaš Jutka: *A szellem finom játéka*, Kijárat, Bp., 2006, 58.
[87] N. Kovács Tímea: *Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás*, In: *A fordítás mint kulturális praxis*: i. m. 18.
[88] „With the concept of 'foreigness' Benjamin comes closest to describing the performativity of translation as the staging of cultural difference.", Homi K. Bhabha: *The location of culture*, London – New York, Routledge, 1994, 227.

egyes kultúrák és kulturális szintek, hogy közben lehetővé váljék az ismerős és az idegen kölcsönhatása."[89] Az „ismerős és az idegen kölcsönhatásának" kiemelése teszi lehetővé, hogy a közvetítés működjön, de addig, amíg általa elérhetjük, számunkra értelmezhetővé tehetjük a másik idegenségét. Ugyanakkor ez az idegenség a sajátunk is, hiszen a másik számára mi képezzük azt a kulturális különbséget hordozó idegenséget, ami a fordítás során válik láthatóvá. Ebben a felfogásban azonban nem az idegenség kerül a centrumba, hanem a kölcsönhatás, illetve a kulturális kapcsolatok lezárhatatlan folyamata.

A műfordítás mint aktív befogadás

Amennyiben a műfordítás szerepét értelmezésként fogjuk fel, akkor az hozzájárul a fordítandó mű befogadás-történetéhez. Ilyen szempontból talán érdemes volna a műfordítást a recepció egyik alosztályának tekinteni, mivel megmutatja azt, hogy az eredeti műnek milyen értelmezési lehetőségei vannak a másik kultúra kontextusában. Általa az eredeti mű nemcsak az anyakultúra szövegkörnyezetében, hagyományában kap helyet, hanem a célnyelvi közegben is fontos szerepet játszhat. Itamar Even-Zohar többrendszerűség elmélete segítséget nyújthat az irodalmi kölcsönhatások értelmezésekor: „Röviden, a többrendszer elméletének fő célja és megvalósítható lehetősége, hogy azokkal a konkrét feltételekkel foglalkozzon, amelyek mellett egy bizonyos irodalom hatással lehet egy másik irodalomra, amelynek következtében tulajdonságok átvivődnek egy többrendszerből a másikba. […] Hasonlóképp, az irodalomban közreműködő többrendszerűségi struktúrák adhatnak számot a különféle bonyolult egymást átható folyamatokra (interferenciákra)."[90] Even-Zohar elmélete nyomán a fordítandó, eredeti mű nem pusztán az anyakultúra része, hanem a célnyelvi, illetve a befogadó kultúráé is. Főleg abban az esetben, ha a műfordítás során kialakul egy hatástörténeti mechanizmus, mint pl. Baudelaire vagy Rilke költeményeinek magyar nyelvű,

[89] Rudaš: i. m. 89.
[90] Itamar Even-Zohar: *A többrendszerűség elmélete*, Ford.: Ambrus Judit, Helikon 1995/4, 449.

„nyugatos” tolmácsolásai során. Talán nem véletlen, hogy Baudelaire és Rilke legnépszerűbb magyar fordításai eddig többnyire a klasszikus modernség ikonikus szerzőinek tollából kerültek elő (Rilke esetében kivételt képeznek a nem nyugatos Nemes Nagy Ágnes és Tandori Dezső kiváló tolmácsolásait).

Even-Zohar többrendszerűség elmélete lehetővé teszi a több kánon egymás melletti meglétét, és ezek között kapcsolatokat, interferenciákat feltételez. Ezáltal egy irodalmi mű több hagyományban gyökerezik, s hajtásai hol láthatóbbak, hol kevésbé, attól függően, hogy az irodalomkritika milyen mértékben veszi figyelembe a recepció alosztályának tekintett fordítási irodalmat. Walter Benjamin szerint a műfordítás hozzájárul az eredeti mű kanonizációs továbblétéhez: „Hiszen a fordítás mégiscsak későbbi, mint az eredeti mű, és hát a jelentős művek esetében – hisz ezek sohasem keletkezésük korában találják meg kiválasztott fordítóikat – továbbélésük stádiumát jelöli. […] Az eredeti mű élete bennük éri el a maga mindig megújult legkésőbbi és legátfogóbb kibontakozását.”[91] Innen nézve a műfordítás mindenféleképp része az eredeti műnek, s a recepciónak figyelembe kéne ezt vennie, amikor az eredeti művet (újra)értelmezi. És tulajdonképpen ebben a mozzanatban rejlik az összehasonlító irodalomtudomány egyik fontos szerepe, mivel a különbségek tettenérésével kimutathatja azt a dinamikus folyamatot, amely a két mű (az eredeti és a fordított) között zajlik.

A fordítás recepciós szempontú felfogása helyet biztosít annak a hagyományalakításban, a kanonizáció folyamatában. Ugyanakkor ezt a kanonizációt célszerű even-zohari *dinamikus kanononicitás*ként felfognunk: „Az első esetben (amelyet statikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott szöveget végleges formába öntött műként fogadják el, és belehelyezik azon felszentelt szövegek sorába, amelyeket az irodalom (a kultúra) meg kíván őrizni. A másik esetben (amelyet dinamikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott irodalmi modellnek sikerül a játéktáron keresztül a rendszerben produktív alkotóelemként

[91] Benjamin: i. m. 73.

meghatároznia önmagát."[92] Téves volna ezek után azt állítani, hogy a műfordítás szerepe kevésbé fontos az eredeti mű megalkotásához képest.

A műfordítás teatralitása fejezetben azt állítottuk, hogy a műfordítás is alkotásnak tekinthető, mégha a fordító nem azonos is az eredeti szerzővel, műve egy másik nyelven, a már az eleve adott alapján jön létre. Vagyis a műfordítás a forrásnyelv és a célnyelv már említett *szinguláris kettősségé*nek jegyében születik meg. Többek között ezért tekinthetjük a műfordítást aktív befogadásnak a dinamikus, többrendszerű kanonicitásban.

[92] Even-Zohar: i. m. 443.

II. VÁLOGATOTT MŰFORDÍTÁS-ELEMZÉSEK

2. 0. Miloš Crnjanski *Stražilovo* című költeményének műfordítói teatralitása – A fiatal Domonkos István arcjátéka –

A szerző halotti maszkja

A szerző halott − hangzik Roland Barthes, a metafizikus szubjektummal szemben megfogalmazott, ma már elcsépelt frázissá vált kijelentése. Talán hozzáfűzhetjük, a szerző lehet, hogy „lekopott", de szelleme ott kísért tovább a fordításokban. Hiszen, ahogy a már idézett Walter Benjamin állítja: „a fordítás mégiscsak későbbi, mint az eredeti mű, és hát a jelentős művek esetében – hisz ezek sohasem keletkezésük korában találják meg kiválasztott fordítóikat – továbbélésük stádiumát jelöli."[93] Amennyiben elfogadjuk Michel Foucault azon meglátását, miszerint a szerzőség fogalma bizonyos funckionalitást jelöl (a hatalmi apparátus mechanizmusára vonatkozóan)[94], akkor a mostani elemzés szempontjából a szerző fogalmát maszkként foghatjuk fel. Eszerint a szerző képe mindig az adott értelmezés maszkjában tűnik fel. Számunkra a szerzőség fogalma poétikai, esztétikai elképzelések értelmezéseként jelenik meg. Vagyis a most következő fordításelemzés során azt figyeljük meg, hogy a szerb irodalmi modernség klasszikusnak tartott alakja, Miloš Crnanjanski (1893−1977) *Stražilovo* című poémájának Domonkos István általi magyar fordítása milyen mértékben számolt az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival, és milyen értelmezést tükröznek a tolmácsolási különbségek.

A szerb Miloš Crnanjanski a magyarországi Csongrádon született, később Temesváron járt gimnáziumban, az '50-es évektől pedig Londonban élt, emigrációban, hogy aztán élete utolsó szakaszában visszaköltözzön az akkor még jugoszláviai Belgrádba. Vagyis szinte egész

[93] Benjamin: i. m. 73.
[94] Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző?*, In: M. F.: *Nyelv a végtelenhez*, ford.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000

életét anyakultúrájától távol, idegenben töltötte. A vándorlás nemcsak életének, hanem irodalmának is egyik fő, létértelmező motívumává vált. A különböző kultúrákkal való érintkezése is nyomott hagyott a munkáiban. A szerb szakirodalom egyfajta enfant terrible-nek tekinti a saját hagyományán belül: „[…] mert a szerb irodalom fejlődésének perdöntő idejében utat tört magának − a hagyományos vers- és prózaformák polemikus tagadásával − afelé, amit a saját új stílusának tekintett."[95] Crnjanski a saját poétikáját hol *éterizmusnak*, hol *szumatraizmusnak*, hol pedig *hiperboreizmusnak* nevezte. Vagyis nem pusztán átvette a kortárs avantgárd formaromboló-formateremtő törekvéseit, hanem a saját érzékenységének megfelelően a „saját képére és hasonlatosságára" alakította át azokat. Természetesen érezni nála az expresszionizmus, illetve a futurizmus poétikai eszközeinek inspirációját, az Apollinaire által is oly kedvelt szimultaneizmust, illetve a szürrealista álomnyelv használatát. Ugyanakkor Crnjanski tovább is gondolja ezeket a formai, tartalmi vonatkozásokat, és egy öntörvényű világot teremt általuk. Ám nemcsak a szerb irodalmi hagyomány klasszikus nyelvezetét bontja fel, hanem a merev, kanonizált műfaji határokat is elmozdítja: prózai munkái gyakran versszerű, ismétlődésen alapuló mondat- illetve történet-építkezésen alapulnak (*Seobe*)[96], másutt keverednek a memoár, a napló és a levél műfajai (*Dnevnik o Čarnojeviću*)[97] stb. Kísérletező magatartása miatt a szerzőnek rengeteg vitája akadt a korabeli elmaradott kritikusi körökkel. Hasonló fogadtatásban részesült a végleges formáját 1921-ben elnyert *Stražilovo* c. hosszúvers is.[98]

Az elmúlás melankóliája és extázisa

A *Stražilovo* újdonsága a hagyományos versbeszédnek, formahasználatnak és ezek egyidejű felbontásának, fellazításának keverésében, variálásában mutatkozott meg. A metrikus ritmusokat folyamatosan megakasztja, a melodikusság és a ritmikussága ezáltal egy

[95] „[…] zato što je u prelomnome času razvoja srpske književnosti otvarao sebi put – tako reći u samom činu polemičkog osporavanja tradicionalnih oblika u stihu i prozi – prema onome što je smatrao svojim novim stilom.", Novica Petković: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1996, 9.
[96] Magyarul: *Örökös vándorlás*, ford.: Csuka Zoltán, Bp., 1940
[97] Magyarul: *Csarnojevics naplója*, ford.: Csuka Zoltán, Európa, Bp., 1973
[98] Leszámítva Ivan Zahar, Observateur álnéven megjelent méltató és értő rövid írását 1922-ből.

fragmentált hangzásvilágot érzékeltet. Mégis, a szabad strófa- és verssorkezelés ellenére a poémát összetartják az ismétlődő motívumok, mondatrészek, versszakok, a kompozíció semmi esetre sem véletlenszerű.[99] A szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov erről azt írja, hogy: „A *Stražilovo* komopozícióját klasszikusnak tekinthetjük, a verssorait pedig a szabad és a kötött formák határán lévőnek, amelyek azonban az utóbbi felé vonzódnak."[100] A költemény 7 versszakos egységekből áll, ezek formai sajátosságai 6-szor ismétlődnek meg az egész szerkezetben. A kötöttséget sugallja a költemény rímtechnikája is, ami alapvetően hét, strófáról strófára változó rímképletet jelent: 1. abcbb, 2. ababcdc 3. abcdcdb, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcbb (megegyezik az 1. versszakkal). Emellett nemcsak a rímelés kötött, hanem a sorok száma is. Eszerint három fajta strófát különböztethetünk meg: 4, 5 és 7 számú verssorokból állót, melyek a következő sorrendben ismétlődnek a vers végéig: 5, 7, 7, 4, 4, 4, 5. A szótagszám azonban jóval szabadabb és változékonyabb, versszakról versszakra haladva különböző összetételt mutat. A hagyománytörés a mondatok szintaktikus rendjének átstrukturálásában is szerepet kapott. Az önkényes vesszőhasználat által a cezúra itt nem a mondat, illetve a gondolatrész lezárásával függ össze, hanem nemegyszer szavakra forgácsolja a mondatot, és ezáltal a ritmust lelassítja, fragmentálttá teszi, mint pl. már az első versszak esetén: „Lutam, još, vitak, sa srebrnim lukom, / rascvetane trešnje, iz zaseda, mamim, / ali, iza gora, zavičaj već slutim, / gde ću smeh, pod jablanovima samim, / da sahranim."[101] Ilyen szempontból az ismétlődő szerkezeteken belül felfedezhetünk összefüggéseket, azonban eltéréseket is találunk, ami megnehezítené a vers szintaktikai törvényszerűségének általánosítását. Mindezekből kitűnik, hogy a *Stražilovo* annyiban tekinthető szabadversnek, amennyiben a kanonizált versformákhoz viszonyítjuk sajátos formavilágát. Ám a rendkívül szigorú, időnként

[99] A *Stražilovo* kompozíciójának fontosságára először a szerb szürrealista költő és író, Marko Ristić hívta fel a figyelmet egy 1954-es esszéjében. (Később könyv alakban: M. R.: *Prisustva*, Beograd, 1966).
[100] „Kompozicija *Stražilova* može se nazvati klasičnom, a stih *Stražilova* stihom koji je na granici između slobodnog i vezanog, ali koji stremi ovom drugom.", Aleksandar Petrov: *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Nolit, Beograd, 1988, 106.
[101] Miloš Crnjanski: *Stražilovo*, In: M. C.: *Lirika*, vál.: Stevan Raičković, Slovo ljubve, Beograd, 1981, 105.

önkényesnek is ható törvényszerűségei miatt eltér azoktól a szabadversektől, amelyek mindenféle előre megszerkesztettség nélkül, ezáltal a spontaneitást hangsúlyozva építkeznek. A *Stražilovó*ban ez nem csupán formai síkon, hanem tartalmi szinten is manifesztálódott.

A *Stražilovo* kapcsán fontos megemlíteni a költemény alapszituációját, az idegenség-tapasztalatot. Vagyis a vers végén olvasható filológiai adat, a megírás dátuma és helyszíne szerint (Fiesole, 1921) a szerző külföldön írja meg a művet, ugyanakkor ennek az idegen tájnak a képei és ideje keveredne az otthon világával, a különböző szintek összeolvadnak és szétfolynak a poémában. A már idézett szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov szerint a *Stražilovo* a haza, illetve az otthon fogalmát állítja középpontba, ebben különbözik a szerző addigi műveitől. Még a *Stražilovó*t formai és létértelmező szempontból megelőző *Sumatra* című, kultikus Crnjanski-versben sem jelenik meg az otthon motívuma.[102] Ehhez azonban hozzá kell fűznünk, hogy Crnjanskinál a haza fogalma amennyire konkrét (a versben megidézett Szerémség, Fruška Gora hegysége, a Duna stb.), annyira elvont, transzcendens jelkép. A poéma címe utal a szerb romantika kiemelkedő alakjára, Branko Radičevićre, akit az újvidéki Fruška Gora hegység Stražilovo nevű csúcsán temettek el. Radičević motívumai ott kísértenek Crnjanski versében (az elmúlás melankóliája, a boldog ifjúság, a betegség, a halványodó szerelem, a hulló, sárguló lombok stb.). Ez intertextuálisan kitágítja a költemény értelmezési köreit, illetve összekapcsolja a két idősíkot: Branko 19. századát és Crnjanski versírásának idejét, a 20. század első felét. Crnjanski költeménye mintha azt sugallná, hogy a klasszikus költészet motívumvilágát, problémáit − az avantgárd átértékelésre hívó felszólításának megfelelően − új formákban, más költői eszközökkel kell felvetni, mert így azok másmilyen érzékeléshez, a korábban csak sejtett ismeretlen dimenziók közvetlen költői megtapasztalásához vezethetnek. A költemény formafelfogásában az a gondolat tükröződik, ami áthatotta az avantgárd irodalmat és művészetet: a régi világ elavult, újat kell teremteni. Ám ezzel kapcsolatban érdemes figyelembe venni az orosz teoretikus, Mihail Epstejn

[102] Vö. Petrov: i. m. 108. A *Sumatrá*nak egyébként hét magyar fordítása született eddig.

véleményét az avantgárdról, miszerint az „[…] nem új tartalmat kínál, hanem sokkal inkább egy új kommunikációs módozatot, azaz olyan megismerhetetlen objektumként mutatkozik meg, melynek már esztétikai természete is kétségbe vonható.”[103]

Crnjanski a poémájában a végsőkig feszítette az individualitás szerepét. Ugyanakkor a feszültséget az adja, hogy ezt az individualitást a kollektív létélmények hálójában szerepelteti: a (metafizikus) honvágy, az idegenség-érzet, az elmúlás sejtelme, az elmúlt iránti nosztalgia, a dionüszoszi létélmény életigenlő kacaja, a természettel, a kozmikus dimenziókkal való egyesülés stb. A képek helyenként lautréamont-i módon groteszkek, távoli eseményeket, dolgokat kapcsolnak egybe, összezavarják az idősíkokat, az önazonosságban bízó identitást, a fizikai törvényszerűségeken alapuló valóságdimenziót. A vers gyakran az álomnyelv hatását kelti. Mindez párhuzamba állítható azzal, amiről a szürrealisták egyik „őse”, Arthur Rimbaud írt „Látnok leveleiben”: „Arról van szó, hogy az összes érzékek összezavarásával eljussunk az ismeretlenhez.”[104] Crnjanski költeményének rimbaud-i nyelvérzékeltetését misztikusnak tekinthetjük, amennyiben azt a Kabbalát értelmező Gershom Scholem alapján fogjuk fel: „A misztika ezen mozgó elemei határvonalán megjelenik egy radikális eset, amikor a misztikus nemcsak a vallási tekintélyelvűség fejtegetését változtatja meg, hanem igényt támaszt egy újfajta tekintélyelvűség irányítására, mely saját tapasztalatain nyugszik. Sőt a legtöbb esetben igényt támaszt arra, hogy mindenfajta tekintélyelvűség fölé kerüljön, rendelkezzék saját törvénnyel. Hiszen az eredeti tapasztalat alaktalansága elvezethet bármiféle forma és fejtegetés megszűnéséhez.”[105] Crnjanskinál ez többek között a „misztikus” nyelvkezelésben ölt formát, a felaprózott mondat részecskéi egyszerre több jelentéshez tapadhatnak, a megakasztott szavak önmagukban is, és többféle vonatkozási lehetőségben is, kontextualizálhatóak. Petković ezt a következő módon értelmezi: „A lexikális jelentések ezért

[103] Mihail Epstejn: ford.: *Az avantgárd és a vallás*, ford.: Bagi Ibolya, In: M. E.: *A posztmodern és Oroszország*, szerk.: H. Nagy Miklós és Szőke Katalin, Európa, Bp., 2001, 189.
[104] Arthur Rimbaud: *Georges Izambard-nak*, ford.: Somlyó György, In: A. R.: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Budepest, 1989, 301.
[105] Gershom Scholem: *A kabbala szimbolikája*, ford.: Ladányi Lóránd, Hermit, Bp., é. n., 17.

ingadoznak, meghatározhatatlanok, sőt diffúzak. […] Az ingadozó jelentések áramlata és a látensen jelenlévő, közvetítő jelentések (a már eleve lexikalizáltak vagy csupán a lehetségesek) időszakos realizációja a himerikus, kétértelmű képek létrejöttét gerjesztik."[106] Aleksandar Petrov a vers szubjektumát mítikus, dionüszoszi lénynek tekinti, majd arra figyelmeztet, hogy: „[…] ez a dionüszoszi viszony *illuzionisztikus*, a dionüszoszi érzés pedig *múlandó*."[107] Mindez összevethető Nietzsche Dionüszoszával, az „intuitív emberrel", aki nem a fogalmak absztrakciójával védekezik érzéseivel szemben, hanem azokat teljes intenzitásukban éli át, nem a jelentésre, hanem az intuícióira bízza magát: „Más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, és ezt a mítoszban, illetve egyáltalán a művészetben találja meg, aholis szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, akképpen, hogy új [név]átviteleket, metaforákat, metonímiákat teremt, minden módon azon van, hogy az ember létező nappali világát olyan tarkán, szabálytalanul, szeszélyes-összefüggéstelenül és csábítóan jelenítse meg az új meg új alakban, amilyen az álom világa."[108] *Stražilovó*ban ez a teremtett nyelv tehát nem a jelentést konzerválja, hanem éppen a jelentésbeli konvenciók fellazításával, a mondatlendület megfékezésével, töredékességével a hangulatkeltést, a költői nyelvre és tapasztalatra való ráhangolódást segíti elő. Ahogyan a már említett, egy évvel korábban írt, hasonló nyelvkezelésű *Sumatra* c. vers kapcsán kommentálta: „Banális négyszögek és az eddigi metrumok doboló zenéje nélkül, mi az extázis tiszta alakját adjuk. Közvetlenül! Megkíséreljük kifejezni azoknak a lelkiállapotoknak a változó ritmusát, melyeket nálunk már jóval korábban felfedeztek! […] Nem húzunk mindent előkészített kaptafákra! Végre egyszer újra hagyjuk, hogy formáinkra a kozmikus alakzatok formái hassanak: a felhők, a virágok, a folyók, a patakok."[109] Crnjanski ezt az önálló törvényű

[106] „Leksička se značenja zato kolebaju, postaju neodređena, pa i difuzna. […] Opšta struja kolebljivih značenja i povremena realizacija u jeziku latentno prisutnih prenosnih značenja (već leksikalizovanih ili samo mogućih) podstiče nastanak himeričnih, dvosmislenih slika.", Petković: i. m. 86, 87.
[107] Petrov: i. m. 90.
[108] Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford.: Tatár Sándor, Athenaeum 1992 I/3, 12.
[109] Miloš Crnjanski: *A* Szumátra *magyarázata*, ford.: Danyi Magdolna, In: M. C.: *Ithaka*, Forum, Újvidék, 1993, 64-65.

„álomnyelvet” tehát már korábbi költeményeiben is használta, viszont a *Stražilovó*ban nyerte el legkidolgozottabb formáját. Ez a nyelv egyszerre sugallja a minden összefügg, a pan to pan (mindenben minden) hermetikus filozófiai hagyományon alapuló mágikus gondolatot, a valóságon túli ismeretlen valóságot, ahogyan a széttöredezett, rend és összefüggés nélküli világot, a benne elhagyatott, elveszett egyén szétforgácsolódását, a valóság nyelvi működésként való leredukálódását, felületességét. A versben mindkét elképzelésre bőven találhatunk példát. E kettősségből fakadó feszültség teszi a költeményt olvasói szempontból izgalmassá. Kérdés, hogy mindezek a formai és tartalmi jegyek, összefüggések milyen mértékben őrződtek meg egy speciális értelmezés, a fordítás során.

A saját és az idegen metamorfózisa

A *Stražilovó*nak eddig két magyar fordítása született. Először Ács Károly fordította és közölte 1957-ben az újvidéki *Híd* folyóiratban. Később Domonkos István ültette át magyarra, munkája az *Ifjúság* c. újvidéki hetilap *Symposion* nevű mellékletében jelent meg 1962. IX. 27-én. Most csak Domonkos tolmácsolásával foglalkozunk részletesebben, Ács munkáját a kérdéses részek másféle megközelítésének példájaként fogjuk említeni, vizsgálatunk azonban mindvégig Domonkos munkájára fog fókuszálni.

Talán nem véletlen, hogy Domonkos a *Stražilovó*t egy olyan lapban, pontosabban mellékletben közölte, amely az avantgárdban találta meg az egyik szellemi forrását, annak formabontó eszközeivel óhajtotta felfrissíteni a korabeli vajdasági magyar irodalom áporodott levegőjét. Ugyanakkor Domonkos fordítása nem követte minden esetben Crnjanski radikálisnak ható nyelvkezelését. És nemcsak formai, hanem tartalmi különbségeket is észlelhetünk a munkájában.

Figyeljük meg először a Crnjanski-féle nyelvhasználat Domonkos-szerű változatát. Már az első versszak különbözik az eredetitől: „Ezüstijasan, még, sudáran, barangolok, / a

lesükön kifeslett cseresznyefákat csalom, / de az ormokon túl szólít már hangom, / ott mosolyom magános tölgyekre hagyom, / majd elhantolom."[110] Az idézetből látszik, hogy Domonkos csak az első sorban használta a felbontott mondatszerkezetet, a további részekben viszont hagyományos mondatépítkezéssel dolgozott. S hasonlóan járt el az egész poéma átültetésekor: hol használta a mondatbontást egy-egy sor erejéig, hol klasszikus mondatokban szólaltatta meg a verset. E szempontból Domonkos *Stražilovo*-felfogása konzervatívabb az eredetihez képest. Akárcsak Ács Károlynál, nála is tetszőlegesnek hat az eredeti formabontó mondattechnika alkalmazása. A fordítások ilyen szempontból pusztán illusztrációként hatnak, felvillantanak néhány részletet az eredetiből, de nem tartanak lépést vele. Vagyis inkább alkotó módon viszonyultak a fordítandó (nyers)anyaghoz. Az eredeti szerző halotti maszkjában a saját világuknak megfelelően alakították át a Crnjanski-poémát. És ezzel alapvető változtatásokat eszközöltek. Domonkosnál és Ácsnál a nyelvhasználat nem érzékelteti oly radikálisan a szétesett, fragmentált nyelvi világot és a 'minden összefügg' panteista-szürrealista gondolatot. Domonkosnál további különbségeket látunk a gondolati hangsúlyok szempontjából is. Az eredeti szöveg első verssorának első szava: „Lutam" [kóborlok, vándorlok]. Vagyis a vándorlást, a kóborolást, a barangolást emeli ki, ami a Crnjanski-világ egyik alapvető motívuma. Ez a mozzanat a *Stražilovó*ban misztikus létállapotot tükröz, lényegi összetevője a különböző idősíkok, jelenségek, elemek egymásba áramlása, vándorlása. Másfelől viszont Crnjanskinál a vándorlás az otthonkeresés egyik metaforája, azzal, hogy az otthon nála a halálsejtelemmel függ össze. Domonkos változatában az első sor: „Ezüstijasan, még, sudáran, barangolok,", vagyis a vándorlás motívuma a sor végére kerül. Az önkényes központozás ugyan kiemeli a 'barangolás' szót, ám nem kapja meg azt a főhangsúlyt, ami az eredetit jellemzi. Az 'ezüst íj' több értelmezési lehetőséget kínál. Felfoghatjuk a mitikus lény attribútumának, ugyanakkor a fogyó Hold állapotát is kifejezheti képi síkon. A versszubjektum ezüstíjasan barangol, vagyis a kozmikus tágasságok

[110] Milos Crnjanski: *Sztrazsilovó*, ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. IX. 27., 8.

egyben a sajátjai is. Domonkos tehát ezáltal a poéma képi nyelvére fókuszálja a figyelmet, azzal, hogy a barangolás motívuma nála sem hiányzik, csak éppen nem annyira hangsúlyos, mint az eredeti szövegben. E különbségeket leszámítva Domonkos szöveghűen adja vissza az első versszak további részeit. A következő nagyobb eltérés a harmadik versszak tolmácsolásában érhető tetten, annak is negyedik sorától kezdődően. Crnjanskinál itt az áll, hogy: „i vidim vitak stas, preda mnom, što se roni, / verno i tužno, / senkom i korakom, kroz vodu što zvoni, / u nebesa čista." (Crnjanski: i. m. 105. ['és látom a karcsú alakot, magam előtt, elmerül, / hűen és búsan, / árnyékkal és lépéssel, a vízen átcseng, / a tiszta egekbe.]) Domonkosnál: „magam előtt látom lebukón, alakom, / hű s panaszos, / s csendül lépése, árnyéka a vízben, / alámerül a szűzi egekbe." (i.m. 8.) A fordítás kétségtelenül költői, csak éppen a versszubjektum sajátjává teszi az eredetiben idegenként is értelmezhető alakot, s így a fordításból hiányzik az önmagát idegenként megfigyelés lehetősége. Crnjanski művében végig viszonylagosak ezek a vonatkozások, gyakran nem tudni pontosan, mi mire és ki kire utal. Ez azonban mégsem vezet következetlenségez vagy zűrzavarhoz, hanem kitágítja a nyelv érzékeltető terét, szétfeszíti a jelentések határait. Crnjanski többek között ezzel éri el azt a lebegő hangulatot, amit ars poeticája lényegi vonásának tart, és *szumatraizmus*nak nevez. Ezzel szemben Domonkos megoldása egyértelműbb, a viszonylagosságból fakadó, álomszerű lebegés helyett a világos megfogalmazást választja. Innen nézve fordítása inkább csak megközelíti az eredeti szokatlan hangulatát. A következő tartalmi különbség a 4. versszakban található: „I, tako već živim, / zbunjen, nad rekama ovim, golubijski sivim." (i.m. 105.) Vagyis szószerint: 'És, így élek már, / zavartan, e folyók, a galambszürkék felett'. Domonkosnál itt az eredetihez képest hiányzik a zavart állapotra való utalás, illetve a folyók feletti életmód láttatása: „S így élek már / a folyóval, ha mint szürke galamb száll." (i. m. 8.) Ugyanakkor a zavart állapotra utalhat a szokatlan kép: a szürke galambként szálló folyó. Ám hiányzik az erre utaló Crnjanski-féle önreflexív gesztus. A másik fontos elem a dolgok feletti

állapotra történő utalás, Crnjanskinál ez szintén visszatérő szervező elem, több költeményében használja. Ezáltal válik érzékelhetővé a dolgok feletti lebegés. Ami utal a világ ősállapotára, amikor a bibliai genezis szerint: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és puszta vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten lebeg vala a vizek felett." (Mózes I. könyve, 1-2.)[111] A szerb Ószövetség-fordító Đura Daničić a földet itt alaktalannak mondja. Vagyis Crnjanski itt a Kezdet állapotára utal (nem a Kezdet előttire), amikor Isten máris aktusban, teremtésben van. Ugyanakkor még semmi sem oly élesen körülhatárolt, még nincs fény, és még minden lehetséges, alaktalan. Akárcsak a *Stražilovo* álomnyelvében. Mindebből kitetszik, hogy ez az apró utalás milyen fontossággal bír, és hogy mennyit veszített a magyar olvasó ennek hiányosságával. Mellesleg Ács Károly változata a Domonkoséhoz képest itt még távolabb kerül az eredetitől: „És így, már balgán / élek a hamuszín folyók partján."[112]

További fontos különbséget észlelünk a 6. versszakban. Crnjanski itt veti fel a hiány, a valamitől való megfosztottság állapotát: „I, tako, bez tuge, / oči su mi mutne od neke bolje, duge. / I, tako, bez bludi, / na usnama mi gorka trulost rudi." (i. m. 106. [És, így, bánat nélkül, / szemem egy jobb, szivárványtól részeg. / És, így, paráznaság nélkül, / ajkamon keserű rothadás érik.]) Az „I, tako, bez […]" önkényes központozású szerkezetet azért fontos megtartani a fordítás során, mert többek között ez biztosít koherenciát az ismétlődő szerkezeteken alapuló poéma struktúrájának. Ezzel szemben Domonkosnál a következőt találjuk: „S ím, vidámság, / szemem kór kavarta, szivárvány. / S ím, mirha, / számon fanyar rothadás pirkad." (i .m. 8.) Hasonló eltéréseket találunk a 8. versszak második részének tolmácsolásánál is. Crnjanski itt megidézi a *Sumatra* c. költemény lebegését, ezzel is kapcsolatot teremtve a korábbi vers világával, mintegy jelezve a továbbértelmezés csapásvonalait. A versbeszélő szubjektum a szerelem légiesítő, szárnyaló, létformáló

[111] *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991. A Đura Daničić által lefordított szerb változatban − amit Crnjanski ismerhetett − is szerepel ez a dolgok feletti állapot.
[112] Miloš Crnjanski: *Stražilovo*, ford.: Ács Károly, In: Ithaka: i. m. 73.

hatásáról szól: „Već davno primetih da se, sve, razliva, / što na brda zidam, iz voda i oblaka, / i, kroz neku žalost, tek mladošću došlom, / da me ljubav slabi, do slabosti zraka, / providna i laka.” (i. m. 106. [Már rég észrevettem, hogy, minden, szétfolyó, / amire hegyeket építek, folyóból és felhőből, / és, valami bánaton át, épphogy fiatalsággal érkezettel, / a szerelem gyengít, a levegő gyengeségéig, / az áttetszőig és könnyűig.]) Domonkosnál ezzel szemben egy képileg megfogalmazott tétel értelmezi és teszi központi elemmé a szerelmet: „Hogy minden szétfolyó réges-rég tudom, / mit felhőkből, vízből építek hegyekre, / valami ifjonti bú mondja, fájdalom, / hogy erőd sugárnyi oka tán szerelmed, / a szerelem.” (i. m. 8.) Míg Hérakleitosz a *pantha rei*, a ’minden elfolyik’ eszméje által többek között a múlandóságra hívta fel a figyelmet, addig Crnjanski Hérakleitosz-parafrázisa a dolgok szétfolyására, széttartó alakzatára fókuszál, aminek következtében minden pillanatban bármi lehetséges. Amint az idézetekből láthattuk, Domonkos megtartotta ezt a vonatkozást a fordításában, a különbség annyi, hogy a szerelem fogalmának központivá tételével világosabbá tette a szerelem arkhészerű felfogását. Az eredeti ezzel szemben homályosabb, rejtélyesebb, a szerelemnek először gyengítő erőt, majd áttetszővé és könnyűvé változtató hatást kölcsönöz, levegőszerűvé teszi a létezést.

A következő jelentősebb eltérés Crnjanski egyik kulcsfogalomként felfogható tételét érinti: I, tako, bez veza, / stiže me, ipak, rodna, bolna, jeza. / I tako, bez doma, / ipak će mi sudba postati pitoma.” (i. m. 106.[És, így, kötelékek / kapcsolatok / összefüggések nélkül, / elér, mégis, a születési, fájdalmas, félelem. / És, így, otthon nélkül, / mégis megszelídül sorsom.]) Domonkos teljességgel kihagyja a kötelékek, összefüggések hiányára vonatkozó részt, ami nem pusztán a beszélő versalany lelkiállapotára, hanem az ebből fakadó verses beszédmódra is reflektál: „S ím, egyedül, / a dús, fájó borzongásba elmerülsz. / S nincs otthonod, / hogy szelidül merengsz sorsodon.” (i .m. 8.) A fordítás záró sorai nélkülözik a megszelídülő sors finoman sejtetett halálszerűségét. Ezenkívül Domonkos elhagyja az

eredetiben érzékelhető fonikus összefüggéséeket (bez veza […] jeza […]; doma […] pitoma), a „dús, fájó” megoldása pedig nyugatos költészeti és műfordítói hagyományt idéz.

Crnjanski poémája többször él ellentmondásos kijelentésekkel, képzavarokkal. Ilyen pl. a 13. versszak első mondata: „I, tako, bez bola, / vratiću se, bolan, voćkama naših polja.” (i. m. 107. [És, így, fájdalom nélkül, / visszatérek, fájdalmasan, mezőink gyümölcsöseibe.]) Domonkos kihagyja a már korábban is kiemelt, ismétlődő mondatrészt, megfosztja a zavart keltő ellentmondástól, értelmileg világosabbá teszi a mondatot: „S ím, múló fájdalom, / lobogó gyümölcsfák árva vágyadon.” (i .m. 8.) Ráadásul nem említi a visszatérést sem, ami a poéma egésze szempontjából azért fontos, mert sejteti a honvágyat, a honi tájra való visszatérés óhaját, ami a születés előtti állapotra is utal egyben. És ugyanakkor párhuzamba állítható az „örök visszatérés mítoszával” (az ókori görögöket értelmező Nietzsche nyomán M. Eliade), ami összefügg a legtöbb pogány termékenységi természetkultusszal és történelemfelfogásával.[113] Hiszen azáltal, hogy *Stražilovó*ban a visszatérés a halált asszociálja, a vándorlás pedig az élet hömpölygését (ami egy másik helyen tavasszal mindig megismétlődik: „jer se, u proleću, sve to opet zbiva, / svuda, gde ja volim.” (i. m. 109.)[114], a kettő együtt szorosan összefüggő, egymást feltételező, létgerjesztő erőként tételeződik. Az említett 10. versszak Domonkos-féle átirata elhagyta e szempontokat. A másik szembeszökő különbség az, hogy míg Crnjanski ezekről egyes szám első személyben, addig Domonkos egyes szám második személyben szólal meg. Crnjanski én-beszélője ugyanakkor az ellentmondásos nyilatkozatoknak köszönhetően mégsem tekinthető önazonosnak. Domonkos önmegszólító pozíciója jobban rájátszik erre az idegenségtapasztalatot sugalló, belső meghasonlottságra.

További lényegi változást észlelünk a 37. versszak kezdő sorában. Crnjanski itt mintha a saját nyelvhasználatával ironizálna, a ’nélkül’-t jelentő szót éppen fordítva, nem a hiány,

[113] Vö.: Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*, ford.: Pásztor Péter, Európa, Bp., 1998, 36-50., 164-190.
[114] Domonkos tartalmilag hű tolmácsolásában: „mert tavasszal minden újra történik, mindenütt, hol szeretek.” (i. m. 8.)

hanem a telítettség szempontjából használja: „I, ovde, bez boje tajne, / ni jedne voćke nema, / nebesne one boje, gorke i beskrajne.” (i. m. 110. [És, itt, titkos szín nélkül, / egy gyümölcsfa sincsen, / ama égi szín, keserű és végtelen.]) Domonkosnál: „S itt, titkok színét bírja, / minden gyümölcsfa, / az égi színt, a keserűt, a határtalant.” (i. m. 8.) Domonkos ugyan visszaadja az érzetek telítettségét, a szinesztézitát, ám nem játszadozott el a Crnjanski-féle szimultaneizmussal. E szerint az egyidejűség szerint az egész úgy is olvasható, hogy sem titok (’titkos szín nélkül’), sem gyümölcsfa (’egy gyümölcsfa sincsen’), illetve hogy mindez van. Vagyis a kérdéses mondatrész egyszerre érzékelteti a telítettséget és a hiányt. Ez az egyszerre összefüggő és feszültségkeltő kettősség egysége dominál a vers hangulatában, világában.

Crnjanskinál, akárcsak a világirodalomban, a tenger kiemelt szerepű motívum, főleg az első, *Ithaka* c. kötetében. A *Stražilovo* ebből a szempontból a tengerhiányt érzékelteti, ami mintha azt sugallná, hogy ez az abszolútumot jelképező motívum elkopott, önmagában alkalmatlan az elveszített egész megjelenítésére, ehhez új eszközökre van szükség, amit *Stražilovó*ban többek között a Fruška Gora-i hajnalokban talál meg: „I, tako, bez mora, / preliću život naš, zorama Fruških gora. / I, tako, bez pića, / igraću, do smrti, skokom, sretnih, pijanih, bića.” (i .m. 111. [És, így, tenger nélkül, / életünket leöntöm, Fruška Gora hajnalaival. / És, így, ital nélkül, / táncolni fogok, halálig, a boldog, bódult lények ugrásával.]) Domonkos nem pusztán nem utal a tengerhiányra, hanem meg sem nevezi azt, a hajnal képét is viszonylag megfoghatóbbá teszi: „És ím, még életben, / életünk átöntöm hajnalaiba a fruškagorai hegyeknek. / S ím, poharam üres, / halálomig táncolok, leszek boldog s tüzes.” (i. m. 8.) És itt sem sejteti az ellentmondást, hogy bár a versbeszélőnek nincs itala, mégis a részegekhez hasonlóan halálig táncol. Ugyanakkor Domonkosnál megvan a révület, csak a mondatok és a képalkotás klasszikusabb építkezésének köszönhetően, az olvasás során annyira nem érzékelhető a szétfolyásból fakadó lebegő és extatikus állapot.

Az utolsó szembetűnő eltérés az utolsó, 42. versszak (ami egyben a 36. megismétlése). Crnjanski egész művében bizonytalan a versbeszélő kiléte, egyszerre értelmezhetjük a szétforgácsolt én különböző hangjainak, ugyanakkor a kettősséget magában foglaló, a létmozgást kifejező kollektív-én hangja is lehet. Semmi esetre sem azonosító azzal a szilárd lírai pozícióval, ami a megidézett romantikus költő, Branko Radičević költeményeinek sajátja. Crnjanski többször félrevezető módon használja az „én”-t, az utolsó versszakban kétszer is megismétli a „mene” [engem] vonatkozó névmást. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy ez a szóismétlés zárja nemcsak a versszakot, hanem az egész poémát. Ám a hangsúlyos pozíció ellenére továbbra is vitatott, hogy kire vonatkozik az „engem”. Ilyen szempontból ezt akár ironikusan is felfoghatjuk, az önazonosságban hívő, klasszikus lírai beszédpozíció deszakralizációjának. Ezzel szemben Domonkosnál ez az utolsó sor nem számol ezzel: „Kéjjel suttogva, míg, sudáran, ballagok, / markom öntözte, lerázom róla a mosolyt, / de lassan, sejtem, követve a nyomom, / majdan minden hervadó, a csend / ér utól, utól.” (i .m. 8.) Az „én”-re itt pusztán a személyragok utalnak. Ám bizonyos szempontból izgalmasnak is tűnhet Domonkos megoldása. Az „utól” után odaérthetjük a hiányzó vonatkozó névmást: a csend ér utól *engem*. Ilyen értelemben a hiányzó, üres hely válik hangsúlyossá, az a csend, amire a vers zárása is utal.

Domonkos változata formailag is jelentős eltéréseket mutat, rímképlete nem annyira kötött, mint az eredeti, hiányzik belőle az ismétlés jellege. Emlékeztetőül, Crnjanski rímképlete: 1. abcbb, 2. ababcdc 3. abcdcdb, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcbb (megegyezik az 1. versszakkal). Az egész struktúra következetesen végig ismétlődik. Az első versszak minduntalan visszatérése a hetedikben erősíti az „örök visszatérés mítoszának” gondolatát. Domonkosnál ezzel szemben már az első, 7 versszakos egység strófáinak rímelése is másként hangzik: 1. ababa, 2. ababcd, 3. abaaacd, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb, 7. ababa. És ez a szerkezet nála nem ismétlődik, hanem tovább variálódik. Az

ismétlést csak a változatlanul ismétlődő versszakok érzékeltetik, ez azonban Domonkosnál nem vonatkozik az egész struktúrára (Ács többé-kevésbé követi az eredeti kompozíciós elveit, ám nála a tartalmi eltérések sokkal nagyobbak). Domonkos inkább a rímelés önkényére, variabilitására helyezte a hangsúlyt, azonban nem vette figyelembe az eredeti szöveg szerkezeti, kompozíciós szempontjait. Fordításából hiányzik a fentiekben indokolt irodalomtörténeti megközelítés.

A játszma végén

A fordításelemzés során elsősorban a különbségekre összpontosítottunk. Fő kérdésünk arra vonatkozott, hogy mennyire számolt a fordító az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival? A szerző halotti maszkja mennyire a saját és mennyire a másik, a tolmácsoló vonásait tükrözi? Természetesen egy percig sem állítjuk azt, hogy a szerző halotti maszkja gond nélkül illeszthető egy másik, tőle idegen arcra. Elcsépelt közhely, hogy egy nyelvet képtelenség a maga egészében átültetni egy másikra. Az eltérések kimutatásával inkább befogadás-történeti kérdéseket, az Itamar Even-Zohari értelemben vett *dinamikus kanonicitás* szempontjait körvonalazhattunk.

Összegezve a tapasztalatainkat: Domonkos nem számolt a *Stražilovo* irodalomtörténeti vonatkozásaival. Csak időnként, következetlenül követi a Crnjanski szokatlan, töredékes nyelvhasználatát. Néhány esetben ugyan alkalmazta a szétforgácsolt nyelvi működést, tolmácsolása azonban inkább az érthetőségre helyezte a hangsúlyt, nem lépett ki a klasszikus magyar mondatok és a helyenként végigvitt metrikus ritmusok bűvköréből. A szokatlan nyelvi működés nála nem jár együtt világteremtő erővel, felfogása nem tükrözi az eredeti radikalizmusát, a kanonikus hierarchiákkal szembeni lázadást, s ezáltal nélkülözi a töredékből fakadó iróniát és a felfokozott, nyelvi önreflexivitást. Domonkos fordítói ars poeticája önarckép-poétika: a szerző maszkja nála inkább a sajátja. Munkája a korai, ún.

„impresszionisztikus” módon fordító Kosztolányi felfogását tükrözi, semmi esetre sem a kései Kosztolányi elképzelését, miszerint a fordítónak: „Tilos felöntenie azt, ami tömör, legyalulnia, ami érdes, elsápasztania, ami pirospozsgás, leegyszerűsítenie, ami bonyolult. Pontosan meg kell értenie, mi van a szövegben és a szöveg mögött, de ha egy részlet homályos, nem szabad kifényesítenie, nem szabad kibontania a maga burkolt titokzatosságából, különben az egészet meghamisítja.”[115] Ez kísértetiesen emlékeztet Walter Benjamin fordítás-elméletére, miszerint a fordításnak nem kell tartania a célnyelvben érezhető idegenségtől, hiszen éppen ezáltal válik észlelhetővé a nyelv(ek) és a lét bábeli, fragmentált tulajdonsága.

Ugyanakkor mindezek ellenére Domonkos munkáját nem rossznak, hanem továbbgondolásra érdemesnek minősítjük. És ez alól a *Stražilovo* másik fordítója, Ács Károly sem kivétel. Mindebből levonhatjuk, hogy még nem született meg a szerb poéma irodalomtörténetileg is hiteles magyar változata. Vagyis e kérdés mindaddig lezáratlan, amíg a *Stražilovo* radikalizmusa elavulttá nem válik a kortársi irodalomelméleti problémák szövevényében. Szemlátomást ettől egyelőre még nem kell tartani.

[115] Kosztolányi Dezső: *A* Téli rege *új szövegéről*, In: K. D.: *Nyelv és lélek*, Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál, Osiris, Bp., 1999, 519.

2. 1. A vers zárt tere

– Domonkos István Branko Miljkovićot fordít –

„Hunyd be a szemed és tapogatózz…”[116]

A Symposion-melléklet szerkesztősége két alkalommal szentelt figyelmet a niši születésű szerb költő, Branko Miljković költészetének. Ha összehasonlítjuk a többi délszláv szerzővel, akkor Miljković azok közé tartozott, akik a melléklet megjelentetésének rövid időtartama alatt (’61-’63) megkülönböztetett figyelmet kaptak a többi délszláv szerzőhöz képest. Az első közlés az 1962. január 11-i számban, a második ugyanebben az évben, február 8-án látott napvilágot. Domonkos István először csak egy költeményt, utána már kettőt fordított le. A közlés apropója a szerb költő 1961. február 12-i halálának (feltehetően öngyilkosságának) első évfordulója. Ugyanakkor a melléklet szerkesztősége a második alkalommal nemcsak versfordításokkal, hanem külön blokkal emlékezett meg a második világháború utáni szerb költészet egyik meghatározó szerzőjéről. Bányai János összefoglaló esszét írt Miljković költészetéről *A szó: tűz* címmel, a következő oldalon pedig egy Mihajlo Blečić által készített interjú olvasható a szerb költővel. A melléklet szerkesztősége a blokknak *Utolsó könyörgés a halottakért* címet adta. Miljković fontosságát a fiatal symposionisták számára az is jelzi, hogy Bányai később a Symposion-mellékletet bemutató *Kontrapunkt* antológiában újraközli az esszéjét, a címváltoztatásból az is kiderül, hogy Bányai írása valójában a szerb költő 1960-as, utolsóelőtti *Vatra i ništa* [Tűz és semmi] c. kötetének kritikája.[117]

---

[116] Paul Valéry: *Füzetek,* Ford.: Somlyó György, Mérleg, Bp., 1997, 47.
[117] *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Vál.: Bányai János és Bosnyák István, Symposion Könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 153-157.

Koncz Miljkovića

A Symposion-mozgalomhoz (Bosnyák István terminusa) távolról kapcsolódó Koncz István számára is jelentős költő volt Branko Miljković, erre utal a szerző *A halott Miljković idézése* című költeménye az 1969-es *Átértékelés* c. kötetéből.[118] Koncz első könyvét négy évvel Domonkos István *Rátka* és Tolnai Ottó *Homorú versek* c. első kötetei után adta ki. Ám mindkettőjüknél jóval korábban kezdett hagyománytörő költeményeket publikálni. Azt is mondhatnánk, hogy a magyar lírában talán nála jelentkezik először az a „nyelvi fordulat", amit később Tandorihoz és Petrihez, illetve a Vajdaságban Tolnaihoz és Domonkoshoz köt az irodalomtörténet.[119] Akárcsak a symposionista költőket, Konczot is megérintették a kortársi délszláv irodalmi mozgások. Azonban míg Tolnainak és Domonkosnak elsősorban Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Radomir Konstantinović, Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Tomaž Šalamun stb. szolgált inspiratív forrásul, addig Koncznál úgy tűnik elsősorban a neoszimbolista szerb Branko Miljković és a szimbolista, illetve avantgárd horvát Tin Ujević tekinthetők szellemi gerjesztőnek. Verseket is szentelt az említetteknek. Poétikailag talán leginkább Miljković hermetikus verselképzelése izgatta (azzal, hogy tovább is lépett a szerb költői nyelvbe, illetve a költői szóba mint fenoménbe vetett hitén). Miljković a francia, mallarméi szimbolizmust, illetve a Valéry-féle neoszimbolizmust gondolta tovább. A *Nerazumljivost poezije* [*A költészet érthetetlensége*] c. esszéjében arról ír, hogy: „Mivelhogy, amint azt Cassou mondja, a lineáris megértése eltűnt az életünkből, az egész folytonosságának formaeszményét el kellett vetni. Amennyiben a linearitás az, amely létrehozza a formát, akkor a klasszikus értelemben vett forma többé nincsen. A költészet szabad és diszkontinuitás formái felé fordult."[120] Ebből következik, hogy Miljković – Valéryhez hasonlóan – nem a mimetikus valóságbrázolást, hanem a költészet mibenlétét, a nyelv és a gondolat viszonyát

[118] Ld. Koncz István: *Összegyűjtött versei,* Szerk.: Toldi Éva, zEtna, Zenta, 2005, 40.
[119] Vö.: Elek Tibor: *Pusztulás és pompa az örökös meghasonlásban*, Ex Symposion 1997/19-20.
[120] „Budući da je, kako kaže Kasu, shvatanje linearnog iščezlo iz našeg života, ideja o obliku kao neprekinutosti celine morala je biti odbačena. Ako je linearno to što konstituiše oblik, onda oblika u klasičnom smislu te reči više nema. Poezija je pribegla slobodnim i diskontinuiranim formama.", In: Branko Miljković: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 351.

kutatta a műveiben. Miljković ezt a hagyományos szimbolista és neoszimbolista, illetve az avantgárd, s ezen belül is elsősorban a szürrealista költészeti formák és megszólalási módok kísérletezésével hajtotta végre. Koncz költeményei jobban eltávolodnak a hagyományos formáktól és verses beszédmódoktól, ám verseinek hermetizmusa, „megszakítottsága”[121] párhuzamba állítható a miljkovići elképzelésekkel, amely párhuzam kimutatható az avantgárd és a neoavantgárd poétikák iránt erőteljesen vonzódó Tolnai Ottó és Domonkos István költészetében is. E szerzők korai művei néha valóban nehezen megközelíthetőek, nem adják olcsón és könnyen magukat. Miljković ezt a hermetikusságot – többek között – Paul Valéry gondolati lírájának mintájára alkotta meg.

Miljković Valéryje

James Lawler szerint Valérynél „[…] a gondolat a forma kérdése volt, és ezért a figyelmét annak különféle módozataira, s nem a tartalom vizsgálatára fordította.”[122] És éppen ez különböztette meg Mallarmétől, aki a „műalkotásban” látta a mentális folyamatok végét.[123] Bányai az említett Miljković-esszéjében a következőt állítja a gondolat, a kép és a forma kapcsán: „Miljković a dolgokat mint a gondolat szenzációját értelmezi: a gránitkőnek már önmagában is határozott formája van, amorf testének olyan jelentősége, mely, ha pusztán csak érdeklődéssel nézzük, hangulatot teremt. Ez a hangulat azonban merőleges Miljković költészetének képeire. Az a szigorúság, mellyel Miljković ezeket a képeket megformálta, nem tűrhet meg semmi véletlent: tehát a forma tökéletességét követi.”[124] Az esszé további részében Bányai a szimbolizmus tagadását emeli ki, ám mintha megfeledkezne a szürrealizmussal való

[121] Bányai János Koncz poétikáját a „megszakított gondolat” költészetének tartja: „Mondatai bonyolultak, sőt az olyan mondatoktól sem retten vissza, és sok helyütt épp tudatosan alkalmazza őket, amelyeknek a közvetlen jelentése homályban marad, nem világosodik meg” (*A „megszakított gondolat” költészete*, Híd 1970/10-11., 1144.)

[122] „[…] thougth was a question of form, and that he would concetrate his attention on analyzing its various modes and not its content”, James Lawler: *Valéry and his international reputation*, In: *The symbolist movement in the literature of European languages*, Ed.: Anna Balakian, Akadémia, Bp., 1982, 274.

[123] „For, unlike his master in poetry who saw as his end the artifact, he centered his quest ont he prospection of thoguth […], Lawler: i. m. 275.

[124] Bányai János: *A szó: tűz*, Ifjúság 1962. február 8., 8.

kapcsolat kidomborításáról, talán azért, mert az avantgárd hagyománytörés gondolatába nem fért be a tradicionális, pontosabban a szimbolista formatökély ideájának koncepciója. Ilyen szempontból a fiatal Bányai nem foglalkozik talán kellő mértékben Miljković poétikájának szimbolista, neoszimbolista és szürrealista vonásaival, inkább az autonóm költői nyelv kidolgozásának módozataira figyel, ám ennek bonyolult poétikai összetevőire kevesebb figyelmet fordít. A szürrealizmus és a hagyományos versesformák közti kapcsolatot Jelena Novaković a következőképpen értelmezi Miljkovićnál: „A szürrealista irracionalista alapvetéseket Miljković lényegében egy racionális esztétika funkciói szerint alkalmazza, előnyben részesítve az inspiráció és a spontán alkotás fölötti munkát, a költői érthetetlenséget szimbolista érvekkel védelmezi, amelynek okait magában a nyelvben és annak erőtlenségében látja, mert az képtelen kimerítően kifejezni a gondolatok és érzések túl gazdag világát."[125] Bányai megállapítását a következő módon egészíthetjük ki: a gondolat s nem a szimbolista verstan formatökélye az, amely kordában tartja a szürrealista spontaneitást és asszociációs áradást.

Miljković versműhelye

A szerb irodalomtörténet a legtöbbször a paradoxont és a metaforikusságot, illetve a hermetikusságot emeli ki Miljković poétikájában. Ez összefügg a szerző nyelvkritikai tevékenységével, miszerint: „A nyelv ereje kizárólag a gyakorlatias jelentésében rejlik. A költői beszédben ez az erő elfojtott és láthatatlan, s ezzel együtt van átalakítva. A nyelv többé nem a jelentésére hivatkozik, hanem arra az érvényességre, amit a költő nyújt számára. […] A költői érthetetlenség nyelvi okai a kortárs költői szó azon vágyán alapulnak, hogy az meghaladja és megszűntesse az ontos – logos dualizmusát, és hogy szóvá – lénnyé – alkotássá

[125] „Nadrealističke iracionalističke postavke Miljković upotrebljava u funkciji jedne u suštini racionalističke estetike koja daje prednost radu nad inspiracijom i spontanim stvaranjem, i brani pesničku nejasnoću simbolističkim argumentima, nalazeći njene razloge u samom jeziku i njegovoj nemoći da iscrpno izrazi prebogati svet misli i osećanja.", Jelena Novaković: *Poezija kao „patetika uma": Branko Miljković i Pol Valeri*, In: *Poezija i poetika Branka Miljkovića*, Zbornik radova, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Dom Kulture „Branko Miljković" u Gadžinom Hanu, Bg. 1996, 59.

váljon."[126] Miljković esszenciálisan gondolkodik a költészet mibenlétéről, számára a költői szó a mimetikus valóságábrázolás tagadásán alapul, a nyilvánvaló és a hasznosság-elven működő jelentések meghaladásán. Ez a megközelítés kísértetiesen hasonlít a Miljković által is olyannyira kedvelt Maurice Blanchot filozófiájára. Blanchot a következőt állítja a mallarméi „költői beszéd" kapcsán: „A költői beszéd a létezők hallgatását fejezi ki. De hogyan történik ez? A létezők hallgatnak, de akkor a lét szeretne újra beszéddé válni, s a beszéd létezni akar. A költői beszéd már nem egy adott ember beszéde: senki nem beszél benne, és az, ami beszél, senki; olyan ez, mintha egyedül a beszéd beszélné önmagát."[127] Azzal, hogy Blanchot – Miljkovićhoz képest – világosabban kidomborítja, illetve problémaként kezeli a mű „létére" vonatkozó elképzeléseit: „A nyelv e hatalmas konstrukcióját, e szerkezetet, melynek kiszámíthatósága ki akarja zárni a véletlent, s mely kizárólag önmagától létezik és önmagán nyugszik, műnek és létnek nevezzük, csakhogy ebben az értelemben egyiknek sem felel meg."[128] A végső meghatározás híján a hiány fogalmára összpontosítja a mű létének a természetét: „Csakhogy a szavak – mivel képesek arra, hogy a dolgokat hiányuk kellős közepén »keltsék« életre – e hiány uraiként arra is képesek, hogy ebben eltűntessék önmagukat is, hogy csodás módon hiánnyá váljanak annak a mindennek a kellős közepén, amit létrehoznak, amit önmaguk felszámolásával kinyilvánítanak, önmagukat szüntelenül rombolva örökösen megvalósítanak […]"[129] Miljković nézetei kísértetiesen emlékeztetnek Blanchot elgondolásaira, a szerb szerző számára a költészet „negatív ontológia": „[…] a költészet a dolgok eltűnésének tudata. Vagy pontosabban a költészet a hiányzó realitás érzetét

[126] „Snaga jezika leži isključivo u njegovom praktičnom značenju. U poetskom govoru ta je snaga samo potisnuta i nevidljiva, a samim tim i izmenjena. Jezik se više ne poziva na svoje značenje već na svoje važenje koje me pridaje sam pesnik. […] Jezički razlozi poetske nerazumljivosti počivaju na težnji savremene pesničke reči da prevaziđe i ukine dualizam ontos – logos i da postane reč –biće – delo.", In: Miljković: i. m. 352–353.
[127] Maurice Blanchot: *Mallarmé tapasztalata*, Ford.: Lőrinszky Ildikó, In: M. B.: *Az irodalmi tér*, Ford.: Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Lőrinszky Ildikó, Kijárat, Bp., 2005, 27.
[128] Blanchot: i. m. 27.
[129] Blanchot: i. m. 28.

hozza létre. A költészet által létrehozott érzés az üresség érzete. A meghatározás, hogy a költészet negatív ontológia, önellentmondásos, ám nem lehetetlen."[130]

Mindez hogyan valósul meg Miljković költeményeiben és a fordításokban? Novica Petković „poétémáknak" nevezi Miljković költeményeiben azokat a szövegrészeket, amelyek megbontják a lineáris versbeszédet, a mű klasszikus homogeneitásának eszményét, teret adván ezzel a gondolatiság és a líraiság ötvözetének: „Nem átmenetekkel él, az egyikből a másikba, közelítve ahhoz, ami közös az elemekben, hanem megtartott különbségekkel köti össze őket, amelyeket könnyen észlelhetünk a szöveg szintjén. A gondolatiságot úgy vezeti a versbe, mint szöveget a szövegbe."[131] A mérleg ezzel a gondolatiság felé billen, a vers – Valéry felfogásához hasonlóan – a „gondolat" megtestesítőjévé válik: „[…] a költészet ezáltal a gondolatiságig emelkedik, amelynek ő maga a tárgya."[132] A gondolatiságot az önreflexivitás foka határozza meg a versben. Ugyanakkor Miljković szerint: „A költészet nem a gondolat gondolata, nem is a gondolat megverselése, hanem a verselés gondolatisága."[133] Ezt az elsőre homályos és nehezen fordítható mondatot a vers poétikai sajátosságaira vezethetjük vissza. Miljković számára a vers önálló entitás, hermetikus tér, már-már fenomenológiai kategória: „A vers nem élet, nem is a költő élete, hanem párhuzamos az élettel. […] Önmagát hozza létre, belül rendeződik át, saját vérkeringésével táplálkozik, megakadályozza, hogy bármi is belé kerüljön, és elvegye a leheletét. Védett az idő korróziójától. Kívül fosszilis, belül élő organizmus."[134] Miljković vers-felfogása párhuzamba hozható a platóni idea-tannal: a vers egy olyan abszolútum, melynek nincs, lehetetlen a tökéletes megtestesülése. Ezzel függnek

[130] „Jer: poezija je oset o tome da su stvari iščezle. Ili, tačnije, poezija stvara oset odsutne realnosti. Oset koji poezija stvara je praznina. Definicija poezije kao negativne ontologije je protivurečna, ali nije nemoguća.", Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In: Miljvković: i. m. 337-338.

[131] „On se ne služi prelazima, od jednoga ka drugome, približavajući se onome što im je zajedničko, nego ih spaja sa zadržanim razlikama, koje se tekstualno lako uočavaju. On mišljenje uvodi u pevanje kao tekst u tekst.", Novica Petković: *Inverzija poezije i poetike*, In: Zbornik: i. m. 15.

[132] „[…] poezija se time diže do mišljenja čiji je predmet ona sama.", In: Zbornik: i. m. 17.

[133] „Poezija nije mišljenje misli, niti opevanje misli već mišljenje pevanja.", Branko Miljković: *Biće i pevanje*, In: Miljković: i. m. 348.

[134] „Pesma nije život, niti pesnikov život, ona je paralelna životu. […] Ona samu sebe stvara, preuređuje se iznutra, svojim vlastitim krvotokom se hrani, sprečava da išta u nju uđe i oduzme joj dah. Zaštićena je od korozije vremena. Spolja je fosil, iznutra živi organizam.", Branko Miljković: *Hermetička pesma*, In: Miljković: i. m. 334.

össze a szerző következő sorai: „Nem félek attól az állítástól, hogy a forma megsejtése megelőzi a verset: itt a ritmus, kihallatszanak bizonyos rímek, itt az **ötlet** [O. R. kiemelése], ám még nincsenek szavak. Tehát a vers nem a szavakkal kezdődik, akárcsak a gondolat, az a szavakkal végződik. A vers valóban nyelv, de csak miután leíródik. De ki tudja, nem akkor szűnik-e meg versnek lenni, hogy szöveggé váljon. Amennyiben az írásunk önmagunkból fakad és teljesen a miénk, akkor a vers alkotása ténylegesen a megfelelő forma előkészítésére és kidolgozására vezethető vissza, mert minden más már létezik."[135] Azért emeltem ki félkövérrel az idézetben az „ötlet" szót, mert a szerb „ideja" szónak az ötleten túl más konnotációja is lehetséges: idea, eszmény, alapgondolat stb. Ez pedig aláhúzza Miljković elképzelését az ideális vers kapcsán. Hasonló versvéleménye a fiatal Domonkosnak is van, amikor a verset, illetve annak „ideáját", fogalmát „fetisizálja": „A vers totális: önmagát, értelmét veszti el, ha elemezzük; magyarázni annyi, mint megsemmisíteni. A vers elemzése rombolás, mert a vers tó, melyben halként csak jelenléted lehet; szem: fényállását kormoddal csak csökkenheted."[136] Amennyiben a fordítást az értelmezői munka egy speciális válfajának tekintjük, akkor Domonkos felfogása szerint a fordítással elvész a mű eredeti értelme. Kérdés, hogy az eredeti szövegnek hány értelme van? A fordításelmélet francia teoretikusa, a Biblia-fordító Henri Meschonnic Szent Ágoston mára közhelyessé vált megállapítására hivatkozik, miszerint fordítani lehetetlen. Ám, amennyiben az olvasás a fordításhoz hasonlóan szintúgy az értelmezés függvényében zajlik, kérdésessé válik, lehet-e ártatlanul olvasni? A dekonstrukciós nyelvkritika óta közhelyszámba megy az olvasói naivitás nemcsak hangoztatása, de a tagadása is. Ezzel összefüggésben állítja Meschonnic a következőt: „[…] sem az olvasónak, sem a fordítónak nincs közvetlen hozzáférése a szöveghez. Elfelejtik, hogy senki nem fér

[135] „Ne plašim se da tvrdim da osećanje oblika prethodi pesmi: tu je ritam, iskrsavaju neke rime, tu je ideja, ali još nema reči. Dakle pesma ne počinje rečima, kao ni misao, ona se završava rečima. Pesma jeste jezik, ali tek pošto bude napisana. Ali, ko zna da li ona baš tada ne prestaje da bude pesma i postaje tekst. Ako je ono što pišemo izvučeno iz nas samih i bilo je potpuno naše, onda se stvaranje pesme zaista svodi na pripremanje i stvaranje odgovarajućeg oblika, jer sve ostalo već postoji.", Branko Miljković: *Poezija i oblik*, In: Miljković: i. m. 331-332.

[136] Domonkos István: *A vers fetisizálása*, In: *Kontrapunkt*: i. m. 44.

hozzá közvetlenül a nyelvhez, csupán a nyelvről kialakított és meghatározott elképzelésein keresztül."[137]

Bármennyire is úgy tűnik elsőre, Miljković és Domonkos vers-felfogása nem különbözik annyira a dekonstrukciós nyelvkritikáétól. Eszerint amit elérhetünk fordítás vagy olvasás során, az nem az eredeti vers, hanem pusztán annak értelmezése. Viszont a dekonstrukciótól való különbség abban áll, hogy Miljković és Domonkos –Benjaminhoz hasonlóan[138] – feltételeznek egy tiszta, a költészet által megsejthető állapotot, amelyből a vers születik, de attól eltávolodván, a nyelvi „testöltés" során be is mocskolódik. Ezek után figyeljük meg, hogyan semmisíti meg (és alkotja újra) a fordítás általi értelmezéssel Domonkos a Miljković-költeményeket. Kérdés, mennyire sikerült megőriznie az imént vázolt miljkovići líra hermetizmusát, metaforikusságát, „poétémai" sajátosságait, paradoxonait.

Domonkos Miljković-maszkja

I.

Annak ellenére, hogy még nem jelent meg magyar nyelvű Miljković-kötet, a szerb szerző magyar nyelvű műfordítás-története gazdagnak mondható. Több költő, műfordító próbálkozott meg költeményeinek magyar nyelvű átültetésével. Nem egy antológiában olvashatóak a művei, időrendben haladva az elsők az 1963-as *Jugoszláviai költők antológiájában* című könyvben jelentek meg.[139] Majd a *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája* két kötetes összeállításban (első kötet: 1965, második kötet: 1967).[140] A *Csillagpor* című versgyűjteményben, mely Csuka Zoltán, a délszláv irodalom egyik

[137] Henri Meschonnic: *Fordításpoétika*, Ford.: Haas Lídia és Józan Ildikó, In: *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Szerk.: Józan Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Balassi, Bp., 2007, 406.

[138] Erre vonatkozik Paul De Man Benjamin-kritikája (Vö.: Paul de Man: *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról*, Ford.: Király Edit, *Átváltozások* 1994/2.)

[139] Branko Miljković: *A tenger, mielőtt még álomba merülök*, Ford.: Képes Géza, In: *Jugoszláviai költők antológiája*, Válogatta és az előszót írta: Vujcsics Sztoján, Móra, Bp., 1963

[140] Branko Miljković: *A növények dicsérete*, *A tűz dicsérete*, Ford.: Torok Csaba; B. M.: *Requiem*, Ford.: Dudás Kálmán, B. M.: *Ballada*, Ford.: Laták István, In: *Napjaink éneke. A jugoszláv költészet antológiája*, második kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1967

legtermékenyebb magyar műfordítója tolmácsolásainak válogatását mutatja be.[141] Majd Fehér Ferenc a *Találkozások*[142] című '80-as, illetve Ács Károly '85-ös munkáival találkozni a *Kiásott kard*[143] című antológiákban. Úgy tűnik, Miljković költészete ma is kihívást jelent a műfordítók számára, nemrég éppen Radics Viktória műfordításai nyújtottak ízelítőt a *Beszélő* folyóiratban.[144]

Ám térjünk vissza a *Symposion-melléklet* Miljković-blokkjához, Domonkos versfordításaihoz, melyek mindenképpen az első között foglalnak helyett, s a blokkal együtt időben reagálták le a modern szerb költészet egyik legmarkánsabb jelenségére.

Domonkos első fordítása a *Symposion-melléklet* 1961/január 11-es számában jelent meg. A szerb prózavers eredetileg a költő *Vatra i ništa* [Tűz és semmi, 1960] című kötetében látott napvilágot. Már a „prózavers" műfaja Baudelaire, Rimbaud, Turgenyev illetve Valéry munkáit idézi. Miljković művének címe: *O anđelu na zidu*, s az *Ariljski anđeo* ciklusban található, mely a Szt. Ahilijének szentelt, XIII. századi szerb kolostor freskójára utal. A prózavers a kolostori freskó ekphrasisaként olvasható. Ugyanakkor a költemény nemcsak a szerb kultúrkinccsel, hanem a Paul Valéry halála előtt befejezett, 1945-ös *Angyal* (L' Ange) című prózaversével is összefüggésbe hozható. A két mű közti alapvető különbség abban áll, hogy Miljković darabja, mint azt már említettük, ekphrasis, így nemcsak a szemléltre, hanem a szemlélőre is reflektál, s e módon közvetlenebbül utal az észlelés, a befogadás és a nyelv képi erejének a problémájára. Valéryéhez képest Miljković műve nyíltabban reflektál arra, amit Gottfried Boehm mond az ekphrasis kapcsán: „Mint retorikai szakág vagy irodalmi

---

[141] Branko Miljković: *Ballada*, In: *Csillagpor. Jugoszláv lírai antológia*, Ford.: Csuka Zoltán, Magvető, Bp., 1971

[142] Branko Miljković*: Első ének; Triptychon Eüridikének; Goran; Vasfű; Világdicséret; Költő; Agon; Sírfelirat; Az utolsó vers; Üstökösmadár*; *Közös vers*, In: *Találkozások. Jugoszlávia népei és nemzetiségei mai költészetének antológiája*, Szerk.: Sárosi Károly, Tankönyvkiadó Intézet, Újvidék (Subotica : Birografika), 1980. A költemények előtte az újvidéki *Híd* folyóirat 1979/11-es számában jelentek meg.

[143] *Epitáfium*; *Agon*; *Bányászok*; *Vers*; *Alvók*; *A tenger költő nélkül*, In: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből*. Válogatott versfordítások 1945-1984, Ford.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1985

[144] Branko Miljković: *Mindenki ír majd verseket*, Beszélő 1999/6. Radics mellett meg kell említenünk még a kevésbé ismert Laszity Nikola műfordítását (B. M.: *Szonett*) a *Desiré* nevű folyóirat 2003/5-ös számában, melyet a fordító értő elemzése követett: *A poliszémia Branko Miljković „Szonett" című versében*.

műfaj, az ekphraszisz a nyelv képi erejéről, képelbeszélő képességéről tanúskodik."[145] Boehmnél ez a képelbeszélő képesség kétségessé válik.[146] Miljkovićnál is felmerül ez a probléma: a hagyományos képteológia által megalkotott freskó szürreális színezetet kap, kérdésessé válik, mi az az őskép, amit lírai alany szemlél, s nem válik-e a képbefogadás módja maga is alkotássá.

Amennyiben Miljković művét a szerb művelődés hagyománya felől nézzük, akkor az ikonnal kapcsolatos képteológia kérdése is felmerülhet. Lepahin Valerij szerint: „A szakrális esemény időn kívüliségét, örök értelmét az ikon a térviszonyok sajátos megszerkeszésével fejezi ki. […] Az ikonfestőt nem köti a háromdimenziós fizikai tér törvényszerűségeinek és az esztétika által megszabott arányoknak az ábrázolása az emberi alakok, az épületek, a növények stb. megfestésekor. Az ikonfestő »átalakítja«, »átformálja« a teret annak megfelelően, mit kíván tőle az ikon és a szöveg szemantikája."[147] A szöveg szemantikája az ikonfestés „hogyanját" határozza meg. Miljković esetében e hagyományos téridő átalakítása a prózavers szürreális látásmódjával rokonítható. Dupla fordítás figyelhető meg a szöveg és az ikon kapcsolatában: először a szent, biblikus szöveg (verbális ikon) lesz vizuális ikonná, majd ezt fordítják vissza nyelvi síkra. A művészi alkotás s ezáltal a kép nyelvi szintre történő fordítása a profanizáció folyamataként értelmezhető. Az ikonológia ezt „metaszemantikai" szintnek nevezi. Lepahin szerint itt az a kérdés, hogyan hatott egy adott ikon a róla író szerzőre. Ugyanakkor a „szerző" helyett talán izgalmasabb lenne megfigyelni a visszafordíthatóság lehetőségeit. A kérdés és vele a vizsgálat tehát így módosul: miként lesz a vizuális ikon költői tárggyá? Amint már említettem, az ikon és Miljković művei közti párhuzamot a hagyományos téridő koordináták megváltoztatása teszi lehetővé. Ám míg

[145] Gottfried Boehm: *A képleírás. A kép és a nyelv határairól*, In: *Narratívák 1.*, Válogatta, szerkesztette és a szöveget gondozta: Thomka Beáta, Ford.: Rózsahegyi Edit, Kijárat, Bp., 1998, 19.

[146] A szintén képleírással foglalkozó Mieke Balnak Boehmhez viszonyítva ellentétes a véleménye a verbális kifejezőeszközök hatáskörét illetően (Vö.: Mieke Bal: *Látvány és narratíva egyensúlya*, In: *Narratívák 1.*: i . m. 155-180.)

[147] Lepahin Valerij: *Szemantika – narráció – képiség. Megjegyzések az ikonértelmezéshez*, In: Szent művészet és az ikon, Szerk.: Ágoston Magdolna, A Szláv Történeti és Filológiai Társaság Orosz Történeti Szekciója, Szombathely, 2007

ikonológiában ezt a metamorfózist egy kanonikus, szakrálisnak tartott szöveg határozza meg, addig Miljkovićnál a szürrealista, asszociatív költői logika formálja át a hétköznapi világ törvényszerűségeit. Boehm a képleírást akkor tartja sikeresnek, ha „láthatóvá teszi a láthatatlant, szem elé tárja, megmutatja azt."[148] Miután Miljkovićnál, az ikonokhoz hasonlóan, felborul a hagyományos téridő, láthatóvá válik az a dimenzió, ahol a tér és az idő asszociatív módon észlelhető. Miljković műve e módon provokálja az olvasás „kronológiai illúzióját" (Roland Barthes).

Miloslav Šutić szerint Valéry angyal-archetípusa individuális jelleget ölt: „[…] ennek az archetípusnak az alapjain jelenik meg a teljes világ felett lebegő, mindentudó szellem parabolája, illetve a dramatikus harc az értelem és az érzelem, a létezés és a tudás, a valami és a minden, a tudomány és a megértés között. Ám itt is, ahol az első pillantásra az angyal vallásos ősmintája a mitológiai Nárciszéval kapcsolódik össze, a költőnek ez csak arra szolgál, hogy megfogalmazza a saját szellemi, alkotói és erkölcsi kétségeit. Az ősminta állandósult elemei, a keresztény ikonográfia, az angyal isteni-emberi kettősége, döntően befolyásolják és követik a költő asszociációit."[149] Hasonló eredményekre jut Šutić Miljković prózaversének értelmezésekor, azzal, hogy kiemeli a szerb szerző tagadó attitűdjét is: „Miljković tehát hű marad a mitológiához és a valláshoz, ám egyidőben kimutatja a saját mitológiaellenes, illetve vallásellenes álláspontját."[150] Mindebből az következik, hogy Miljkovićnak a szerb pravoszláv angeológia pusztán kiindulási pont, amely a lírai alany paradoxitását definiálja: sohasem tapasztalható meg a maga teljességében.

---

[148] Boehm: i. m. 36.

[149] „[…] na temelju ovog arhetipskog obrasca ispisuje parabola o sveznajućem duhu koji lebdi nad celinom sveta, odnosno uspostavlja se dramatična borba između intelekta i osećajnosti, postojanja i znanja, nečega i svega, znanja i shvatanja. Ali, i ovde gde, na prvi pogled, religijski obrazac anđela, povezan sa mitskim obrascem Narcisa, pesniku služi samo zato da iskaže neke svoje duhovne, stvaralačke i moralne dileme, ustaljeni elementi ovog obrasca, njegova hrišćanska ikonografija, njegova božansko-ljudska dvojnost, bitno određuju i prate pesnikove asocijacije.", Miloslav Šutić: *Arhetip i pesnički doživljaj („Ariljski doživljaj" Branka Miljkovića)*, In: Zbornik: i. m. 127.

[150] „Miljković je, dakle, privržen mitologiji i religiji, ali istovremeno iskazuje i svoje antimitsko, odnosno antireligijsko opredeljenje.", In: Zbornik: i. m. 133.

A szerb eredeti cím: *O anđelu na zidu*, vagyis 'A fali angyalról / A falon lévő angyalról'. Ezzel szemben Domonkos már a címen változat: *Falra festett angyal*. Miljković nem leplezi le a címben, hogy pusztán festett jelenségről van szó, hanem az archetípust (angyal) azonosítja a tartalmával, a jelöltet a jellel (és később a műben a jelölővel). Domonkos megoldása felfokozta a líraiságot a címben lévő alliterációval. A szó szerinti fordítás valóban szerencsétlenebbül hangzik, Domonkos megoldása ennél költőibb. Miljković címe előrevetíti, hogy valaki valamiről szól majd, ezzel szemben Domonkos címe egyszerűbb, csak a látványt jeleníti meg, a szemlélő és a szemlélt viszonyára való reflektálás hiányzik. Ám a veszteség ellenére Domonkos megoldása gazdagabb egy lehetőséggel: a falra festett angyal a „ne fesd az ördögöt a falra" szólással függ össze. Vagyis a falra festett angyal annak jelenlétét érzékelteti, amiről szó van, akkor is, ha Miljković verse az ellentmondásra játszik rá: a metafizika megidézésével annak hiányával, pontosabban nyomaival szembesülünk. További különbség észlelhető a cím ritmikájában: az eredeti két részre oszlik, az angyal hangsúlyos helyet kap: 1. O anđelu, 2. na zidu. Domonkos változatának merevebb a ritmusa, a három két szótagos szó ritmusa lassú és kimért: trochaikus, középen spondeusszal, nála a hangsúly a falon van, az angyal a végére kerül.

A prózavers második mondatában található az újabb módosulás, amely nem a fordító, hanem a nyelvi sajátosságból adódik. Az eredeti mondat a következőképpen hangzik: „Anđeo usamljen na zidu, možda on stvarno postoji u zidu, ali kada nije na zidu, on je sen."[151] Domonkos változata hűen adja vissza ezeket a sorokat: „Magános angyal a falon, lehet hogy tényleg létezik a falban, de ha nincs rajta, árnyék ő."[152] Az első különbség a hangsúlybeli eltolódásokban észlelhető: az eredetiben az angyal szerepel a mondatkezdő helyzetben, a fordításban a magányosság, s így az angyal elhagyatottsága kerül középpontba. Viszont ez pusztán árnyalatnyi változás. Ennél talán fontosabb, hogy az eredeti „sen" szó Domonkosnál

[151] Miljković: i. m. 175.
[152] Branko Miljkovity: *Falra festett angyal*, Ford.: Domonkos István, *Ifjúság* 1961. január 11., 8.

’árnyék’, ám ez csupán egy konnotációja a szerb szónak, mely jelenthet még ’alakmást’, ’kísértetet’, ’árnyalakot’ és ’fantomot’. Nem véletlen az sem, hogy a szerbben az ’angyal’ kezdi a mondatot, a ’sen’ pedig zárja, ezáltal felfokozódik az angyal illuzórikus mivolta, amely a metafizikus jelenség hiányának érzékeléséből adódik. A következő mondatban újabb apró módosítást találni. A szerb eredeti: „U svojoj prvobitnoj ozbiljnosti smanjuje vidljivost nekim stvarima.”[153] Domonkosnál ez ekként szól: „Eredeti komolyságában csökkenti bizonyos tárgyak láthatóságát.”[154] A szerb „prvobitan/a/o” ’elsődlegest’ jelent, az ’eredetiség’ inkább asszociációként, illetve szinonimaként kapcsolható hozzá. A következő szerb mondat („Tada počinje lutanje, osetim da se menja struktura mojih čula i da umesto čela imam jednu jedinu misao.”[155]) Domonkosnál: „Ekkor barangolás kezdődik, érzékeim szerkezeti változását érzem s homlokom helyén az egyetlen gondolatot.”[156] A „lutanje” magyarul ’kóborlás’, vagyis céltalan, az eltévedéssel és a kereséssel függ össze. Ehhez képest Domonkos megoldása, a „barangolás” mást is felidéz: céltudatos cselekvést (pl. bebarangolni az erdőt). Az „egyetlen gondolat” magányosságát az eredeti szöveg a „jednu jedinu” (’egyetlen egy’) hangsúlyozással is alátámasztja. Ebben a mondatban nem nehéz kihallani a rimbaud-i „minden érzék összezavarását”, illetve a Radnóti Miklós által *Kóborlásaim*nak fordított költeményt. Rimbaud prózaverseihez hasonlóan Miljkovićnál is felborulnak a hagyományos érzékelési szerkezetek, a valóság nem változatlannak, hanem folyamatosan átalakulónak, fantasztikusnak tűnik. Ebben a megváltozott állapotban másmilyen megismerési módok jelentkeznek, a dolgok, a tárgyak kontúrjai összemosódnak, csökken hétköznapi láthatóságuk, a látható a láthatatlannal elvegyül, az érzékek összezavarodnak. Arthur Rimbaud egyik levelében a költői látnokká válás folyamatát hasonló módon ecseteli: „A Költő azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant, meggondolt munkával *összezavarja összes érzékeit*.”[157]

[153] Miljković: i. m. 175.
[154] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[155] Miljković: i. m. 175.
[156] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[157] Levél Paul Demenynek, Ford.: Somlyó György, In: Rimbaud: i. m. 304.

Miljković lírai alanya is látnokká válik, amikor a konkrét angyalban meglátja a „tiszta lehetőséget” és a fal mögötti erőket: „Ő akkor tényleg létezik, az elemek és viszonyok között, melyek a világot egyengetik, a tiszta lehetőségben létezik, mint csoda és hűség a fal mögötti erőknek.” [158] (Az „hűség az erőknek” a szerbhez képest agrammatikus megoldás.)

Eddig tartott a prózavers első része. A második rész mintha az első egység kezdő mondatának variációját tartalmazná, mert ismét a kristályosodás kezdetére utal. És itt merül fel szintén egy apró, ám lényeges módosítás. Az eredetiben ezt olvashatjuk: „To mogu da objasne samo vode koje ne teku, taj mirni lik kada prestaje vatra i zbivanje i počinje kristalizacija.”[159] Domonkosnál szinte semmi változás nincs, leszámítva egy motívumot: „Nagy állóvizek magyarázhatják csak e nyugodt arcot, amikor megszűnik a tűz, a történés s a tiszta kristályosodás kezdődik.”[160] Ugyanis a „vode koje ne teku” nem állóvizet, hanem nem zajló, nem folyó, mozdulatlan vizet jelent. Az állóvíz szerbül „stajaća voda”, éppen ezért kisebb hibának tartható ez a változat, mert a szerb szövegben olyan vízzel találkozunk itt, amely nem zajlik, nem folyik, mintha megfagyott volna az időben. Vagyis ebben a mondatban felborul a hagyományos időfelfogás, s ez kihat a valóságra is, a reális helyett az irreális, illetve a szürreális kap itt teret. Domonkos ebben az esetben leegyszerűsítette a képet, a látomást szokványos látvánnyá tette. Az idő mozdulatlanságának érzékeltetése azért is lett volna fontos, mert ez magyarázza azt, hogy a nem mozgó, nem zajló állapotban mutatkozik meg az a nyugalom, amely az angyal arcán látható. Éppen ezért a „vode koje ne teku”-t lehetett volna akár „mozdulatlan vizek”-nek fordítani, semmit sem veszített volna a költőiségből, és megmaradt volna a látomásossága is. Ez a mozdulatlanság ugyanakkor az ellentétjével függ össze: a változással. Ugyanis a mondat zárása a kristályosodás kezdetére utal. Itt megjelenik a Miljković által gyakran idézett és parafraezált herakleitoszi filozófia, az ellentétek egységéről és a folytonos változás állandóságáról szóló tan. A változás és a

[158] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[159] Miljković: i. m. 175.
[160] Miljković-Domonkos: i. m. 8.

mozdulatlanság abban is észlelhető, hogy a prózavers két egysége hasonló mondattal kezdődik: a „tiszta kristályosodás” mindkét esetben előfordul.

A következő nagyobb eltérés a második egység negyedik mondatában észlelhető, a transzcendens arc érzékeltetésében: „Valakinek a vére vár mögötte arra, hogy megszülessen és felismerje.”[161] Szerbül más a mondat zárása: „Iza toga lica nečija krv čeka da bude rođena i ona će prepoznati to lice.”[162] Domonkosnál a vér arra vár, hogy megszülessen, és felismerje az angyal arcát, Miljkovićnál a várakozás csak a születésre vonatkozik, a felismerés már bizonyosságként hangzik el: fel fogja ismerni azt az arcot. A szerbben a második mondatrészben a vérre egy nőnemű személyes névmás utal, amit pedig fel fog ismerni, az angyal hímnemű főnév, az arc pedig semleges nemű. Magyarul lehetetlen visszaadni a nyelvtani nemek egységének ezt a szintjét. „Dotle treba sačuvati svoje oči koje gledaju sa nekoga zida i čuvati se oslepljenja i zaslepljenja.”[163] – szól a következő problémás mondat, mely Domonkosnál így hangzik: „Addig is, a falakról bámuló szemeinket kell megőriznünk a vakulástól, ámítástól.”[164] A kérdéses rész a személyragok használatát érinti. Az eredetiben a szem a sajátra vonatkozik: „svoje oči”, vagyis saját szemek. Domonkosnál itt a többes szám használatával általánosítja a szemet és a nézést, talán azért, mert a saját szem a falról, vagyis az angyal arcáról tekint le. Ez az a pont, ahol a szemlélő összeolvad a szemlélttel. Domonkos a többes szám használatával kitágítja a horizontot, az eredeti inkább a lírai alany átalakulási folyamatát mutatja be. Ugyanakkor az eredetiben a konkrétságot elbizonytalanítja a „valamely falról” való nézés („sa nekoga zida”), ezáltal az általános ötvöződik a konkréttal, az egyedivel. Domonkosnál „falakról bámuló” szemeink vannak. A különbség árnyalatnyi, alapjában nem zavarja meg a jelentésképződés mechanizmusát. Fontosabb módosulásnak tűnik az a mondat, melyben az örökkévalóság helyéről olvasunk: „Ám semmi sem nehezebb,

[161] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[162] Miljković: i. m. 175.
[163] Miljković: i. m. 175.
[164] Miljković-Domonkos: i. m. 8.

mint egy falról nézni le az örökkévalóságba."[165] Miljkovićnál az örökkévalóság nem fent vagy lent, hanem a térben van, amire a Domonkos által pontosan fordított előző mondat ad magyarázatot: „Nisam prvi koji se plašim da ne oslepim zabrinut za dubinu svoga oka kad gledam u jezero ili u prostor."[166] Vagyis a tekintet az előtte lévő térbe merül, ahol a következő sor szerint az örökkévalóság van: „Ali ništa nije teže nego gledati čitavu večnost sa nekog zida."[167] Domonkos ezzel szemben az örökkévalóság helyét lent határozza meg, miközben az angyalos freskót fent helyezi el. Zavarba ejtő Miljković megfogalmazása: mintha a fal nem lenne a szemlélt örökkévalóság része, mintha egy fal választaná el a kettőt egymástól, az angyal pedig a közepén helyezkedik el, vagyis rajta a falon, a kettő közötti dimenzió közvetítő hírnökeként. A költői látnokság határátlépés: arra buzdítja a szemlélőt, hogy átlásson a képen, felfedezze, mi rejlik a fal mögött, ebben van segítségére a freskó. Miljković az egyik esszéjében a következőt állítja a költői képről: „Ebben az értelemben a költői kép a dolgok és a világ hiányának kezdete, a metafora és az allegória pedig lényegileg meghatározza ezt a létrejött ürességet. Az életet és a világot így váltja fel a költészet."[168] E szempontból Miljković angyalát a metafizikus művészet allegóriájának is tekinthetjük, amennyiben a látomás szintjén a látható világot felválja a láthatatlannal.

A prózavers lírai alanya eljut a kimondhatóság határáig, ahogy Domonkos a fordíthatóság határáig, vagyis addig a pontig, ahol a nyelvek közötti átmenet már lehetetlen, ezért saját képzelőerőre van szükség ahhoz, hogy az idegen mű a saját nyelven megszólaljon, pontosabban átalakuljon. Domonkos nagymértékben híven adta vissza Miljković nehezen megközelíthető prózaversét, az eltérések csak akkor voltak zavaróak, amikor eltorzították Miljković műve gondolatiságának elemeit.

---

[165] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[166] Miljković: i. m. 175-176.
[167] Miljković: i. m. 176.
[168] „U tome smislu pesnička slika je početak odsutnosti stvari i sveta, a metafora i alegorija suštinsko određivanje te nastale praznine. Tako život i svet bivaju zamenjeni poezijom.", Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In: Miljković: i. m. 337.

II.

Domonkos következő Miljković-fordításai az évfordulós Symposion-blokkban jelentek meg, egy hónapra az első versfordítás megjelenését követően. Ezúttal két költeményt ültetett át magyarra. *A tengerről mielőtt elalszom* Bányai János esszéje, a *27. születésnapomra* pedig Mihajlo Blečić interjúja mellett olvasható.

A tengerről mielőtt elalszom Miljković utolsó, *Tűz és semmi* című kötetének záró darabja, eredetileg így hangzik: *More pre nego usnim*. A verset azonban nemcsak Domonkos, hanem Képes Géza is lefordította, munkája a Domonkoséhoz képest egy évvel később, az 1963-as *Jugoszláv költők antológiájában* jelent meg. Domonkos, akárcsak az elemzett prózavers esetében: már a címben változtat. A szerbben a tengerhez nem kapcsolódik semmilyen rag: A tenger mielőtt még elalszom. Képes Géza ezt pontosan adta vissza: *A tenger, mielőtt még álomba merülök*.[169] A cím az egész miljkovići poézist átható Valéry egyik remekművét, a *Le cimetiére marin*-t[170] idézi, illetve itt is megjelenik a fal motívuma, mint az *O anđelu na zidu* című prózaversben. Miljković címe akár úgyis felfogható volna, hogy a halál előtti élet hullámzó, háborgó, örökké változó állapotát jeleníti meg. A szerb vers első versszakának első mondata: „Svet nestaje polako."[171] Domonkos kihagyta ebből a lassúságra („polako") vonatkozó szót: „Tűnőben a világ."[172] Így az ő változatában a lassúság inkább érzékeltetve van, nincs kimondva (Képes pontosabban adja vissza az eredetit). A következő mondat azonban teljesen átalakult mindkét fordításban. Miljkovićnál azt olvashatjuk, hogy: „Zagledani svi su / u lažljivo vreme na zidu: o hajdemo!"[173] Szószerinti fordításban:

[169] Branko Miljković: *A tenger, mielőtt még az álomba merülök*, Ford.: Képes Géza, In: *Jugoszláv költők antológija*, Móra, Bp., 1963, 626-627.
[170] Magyarul két fordítása létezik: *Tengerparti temető* (Kosztolányi Dezső) és *A tengerparti temető* (Somlyó György) címekkel. (In: *Mallarmé és Valéry versei*, Válogatta, szerkesztette és az utószót írta: Szegzárdy-Csengery József, Lyra Mundi, Európa, Bp., 1990)
[171] Miljković: i. m. 235.
[172] Branko Miljkovics: *A tengerről mielőtt elalszom*, Ford.: Domonkos István, *Ifjúság* 1962. február 8. Érdekes megfigyelni, a fiatal symposionisták milyen bizonytalanok voltak a szerb nevek írásával kapcsolatban: Miljković nevét magyarított formában, hol Miljkovitynak, hol pedig Miljkovicsnak írták. A tizenegyedik kiadású *A magyar helyesírás szabályai* szerint ez a helyesírási törvény inkább a közismert történelmi és irodalmi múltú személyek tulajdonneveit érinti. Miljković esetében ez problémás, mert a magyar olvasók számára kevésbé közismert személyről van szó, a nevének nem létezett és nem létezik magyaros alakja.
[173] Miljković: i. m. 235.

Mindannyian a falon lévő hamis időre bámulnak: ó, gyerünk! Domonkosnál: „Szemeimnek az idő / valószínűtlen játék a falon: ó induljunk”.[174] Képesnél: „Szemünk meredten / nézi a gyors időt: mennyi van hátra még?”[175] Domonkos az általánosat konkréttá teszi: míg Miljković lírai alanya ismeretelmélet-kritikát fogalmaz meg (mindenki az időre, az elmúlásra bámul, mely hamis), addig Domonkos nem másokat, hanem kizárólag az időt teszi hamissá, „valószínűtlen játék”-ká. Az eredetiben a második sort a többes számú felszólítás zárja, a lírai alany megkülönbözteti azokat, akik a hamis időt bámulják, s akik nem az idővel, hanem az utazással foglalkoznak. Domonkosnál is megvan ez a megkülönböztetés, ám inkább sejtetve van, semmint kimondva (Képes a miljkovići időt nem hamisnak, hanem hamar múlónak fogja fel, a zárás pedig nem az utazásra összpontosít, hanem a végső cél elérésére). Ez a modern odüsszeia a francia szimbolista költők műveit, Baudelaire *Az utazás*[176] és Rimbaud *A részeg hajó*[177] költeményeit juttatja eszünkbe: ott is a szürke kispolgári élettel, a lét banalitásával, a költőietlenséggel, a hagyományos formavilággal és felfogással szemben fogalmazódik meg a végtelennek tűnő utazás és keresés motívuma.

Domonkos fordításában újabb különbségeket észlelünk a folytatásban: „Életünk határain, ha kinő / a táj, mely másé, a haldoklásé.”[178] Ezzel szemben a szerbben a következőt találni: „Granice u kojima živimo nisu / granice u kojima umiremo.”[179] [Életünk határai nem egyeznek a halálunk határaival; Képes megoldása – az „emberek” betoldástól eltekintve - közelebb áll ehhez: „A határok, amik közt élünk, emberek, nem / azok, mint amik közt elér a vég”[180]] Az eredeti egyszerűbben hangzik, Domonkosnál nem egészen világos, mi célt szolgál a feltételes kötőszó, zavaros a táj haldoklással (nem a halálhoz!) való párosítása és az élet határain való megjelenése. Leegyszerűsítve, Domonkos verzióját a következőképpen

[174] Miljković-Domonkos: i. m. 8.
[175] Miljković-Képes: i. m. 626.
[176] Vö.: *Charles Baudelaire válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 178-183.
[177] Rimbaud: i. m. 105-119. Rimbaud versét nemrég Dunajcsik Mátyás is átültette magyarra (In: D. M.: *Repülési kézikönyv*, JAK-L’Harmattan, Bp., 2007).
[178] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[179] Miljković: i. m. 235.
[180] Miljković-Képes: i. m. 626.

értelmezhetjük: az élet bár hozzánk tartozik, nem a miénk, hanem a haldoklásé, folyamatos elmúlásban létezünk. Hasonló módosulásokat észlelünk a továbbiakban is: „Fanyar holttestű éj, / halott a szív, mozgók a mélységek."[181] Miljkovićnál viszont más olvasható: „Opora noći mrtva tela, / mrtvo je srce al ostaju dubine."[182] [Nyersfordításban: A holttestek fanyar éjjele, / halott a tenger, ám a mélységek maradnak/változatlanok/állandóak; Képesnél: „Halott test fanyar éjszakája, / halott a szív, de a mélységek élnek."[183]] Az alapvető különbség abból adódik, hogy a nehezen tolmácsolható „dubine ostaju" kifejezést Domonkos „mozgó mélységek"-nek, Képes pedig (a halott éjhez és szívhez képest) élő mélységeknek fordítja. Ez a mozzanat jó példája annak, hogy nemcsak a műfordítás, hanem az eredeti is kérdésessé válik: hogyan értelmezzük a „dubine ostaju" kifejezést? Mélységek maradnak – ám hol? Esetleg állandóak, nem érinti őket a halál-élet váltakozása, drámája? Vagy pusztán ellentétpárról van szó: a halálnak kitett élet változékonyságával szemben állnak a változatlan mélységek? Amennyiben a tenger metaforájából indulunk ki, akkor valóban azt állíthatjuk, hogy a felszín hullámzik csupán, a mélység nem. Ám ennek ellentmond az, hogy a tenger mélye sem állandó, mert áthatják a különféle áramlások. Ezért Miljković gyakori kifejezése, a „mélység"-en valami metafizikai, valóságon, vagyis a változatlan élet-halál változáson túli, nyelven túli dimenziót kellene megsejtenünk. Nem véletlenül költötte át a verset itt mindkét fordító: Domonkos a halállal szemben a mozgást, Képes az életet határozza meg. Ám itt jól kiviláglik az a pont, amiről már korábban is szó esett: Miljković eljut a nyelv határáig, mely után az üresség következne. A műfordítók ennek nyomán a fordíthatóság határáig érkeztek meg, a hiátust, az eredeti idegenségét sajáttá tették: a szerző halotti maszkja mögül a fordító tekint ki az olvasóra. Hasonló problémára bukkanunk a versszak záró mondatában, mely Miljkovićnál a következő módon szól: „Noćas bi voda samu sebe htela / da ispije do dna i da

[181] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[182] Miljković: i. m. 235.
[183] Miljković-Képes: i. m. 626.

otpočine."[184] [Éjjel a víz önmagát / inná ki fenékig és lepihenne / kezdődne]. Domonkos fordítás közben eljátszott a variálás lehetőségével, ám ismét túlbonyolította a képet: „Az éjjel a víz önmagából kért / fenékig inni álomporként a kékséget."[185] A kékség mint álompor kétségtelenül izgalmas költői kép, kár, hogy kevés köze van az eredetihez. Képes változata pontosabb: „A víz ma éjjel önmagát kívánja / fenékig hörpinteni, s rá aludni mélyet."[186] Mindkét fordító 'pihenésként', 'alvásként' fogta fel az „otpočinuti" szót. Ám a szerbben az „otpočinuti" kísértetiesen hasonlít az „otpočeti"-re, vagyis a 'kezdődni'-re. Az „otpočinuti" helyett Miljković használhatta volna a „leći" ('lefeküdni') vagy a „odmoriti se" ('lepihenni') szavakat. Ám az otpočinuti-otpočeti hangalaki hasonlósága újabb jelentés-dimenziókat nyit meg a versszak végén: a megnyugvás nem a vég, hanem egy újabb kezdet lehetősége. A herakleitoszi „minden változik" filozófiája alapján nincs abszolút megnyugvás, csak időleges, mert ki van téve a változás örök folyamatának.

Az első versszak legszembetűnőbb átalakítása az eredeti forma torzulásában jelenik meg Domonkosnál. Képes végig követte az első versszak keresztrímes formáját (változó szótagszámmal): ababcdcd. Domonkos elkezdi, ám nem viszi végi következetesen az eredeti rímelését: abaxxcxc. Képes fordításának módosulásai részben elfogadhatóak, mert az eredeti forma betartását tűzte ki célul. Domonkos nemcsak tartalmilag, hanem formailag is átalakítja, sajáttá teszi az idegen szöveget.

A második verszak domonkosi változata már szorosan igazodik az eredeti rímeléséhez: abbacdcd (Képes sem változtat a rímelésen). Az első mondat kiválóra sikerült: „Míg a világ létezik a megismerés, utazz:"[187] Miljković esetében ez kissé egyszerűbb, a világ és a megismerés lazábban kapcsolódik össze: „Putuj dok još ima sveta i saznanja:"[188] [Utazz míg van világ és megismerés; Képes pontosan fordít, kis hozzátoldással a végén a rím

[184] Miljković: i. m. 235.
[185] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[186] Miljković-Képes: i. m. 626.
[187] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[188] Miljković: i. m. 235.

kedvéért: „Utazz! Míg van világ s megismerés: van út.”[189]] Domonkos radikálisabb Képesnél és Miljkovićnál, nála a megismerés világtól függ, csak annyiban létezik, amennyiben a világ is. Itt talán érdemes lett volna merészebben belenyúlni az eredeti gondolatiságába, mely a világot a megismeréstől függővé teszi. Így még inkább felfokozódna az a tudat, hogy a világ nem teljes valóság, hanem értelmi konstrukció, s ezúton illúzió. Igaz, hogy ez nem felelt meg az eredeti szöveg sejthető intenciójának, ám másfelől izgalmasabbá is tette volna az eredeti szöveget, a fordítás az eredeti szintjére emelkedett volna. Ezáltal pedig az eredeti nem megdönthetetlen tekintélyként meredne a fordítások fölött, hanem a megvalósíthatatlan, ideális költemény egy változata lenne csupán, azon a módon, ahogy Benjaminnál a fordítás úgy illeszkedik az eredetihez, mint egymáshoz a korsó széttört cserepei. Igaz, ebben az estben viszont átköltésről, nem pedig „objektív” műfordításról beszélhetünk.

Domonkos inkább hangulati, képi változtatásokat hajtott végre, ritkán formálta át az eredeti szöveg gondolatiságát. A költemény folytatása is ezt tükrözi: „a por feldíszít, tiéd lesz fény és homály.”[190] Ehhez képest a szerb sor: „bićeš lep od prašine, spoznaćeš prah i sjaj.”[191] [szép leszel a portól, megismered a port és a ragyogást/fényt; Képes: „Szép a por, mely belep – a ragyogás is az!”[192] Képes is, Domonkos is egyaránt kihagyta a „megismerés”-t, ám ez mégsem lett lényegi torzulás, mert az előző sor, ha távolabbról is, de az összetett mondat előző sorával bent tartja a háttérben a „megismerés” fogalmát. Domonkosnál a megismerés birtoklással is párosul: „tiéd lesz fény és homály”. Miljkovićnál „homály” helyett por szerepel, a két kép csak asszociációs úton rokonítható. S miként jelenik meg a megismerése Miljković versében? A „fény és por” utalásában, s így az asszociációk útján minden ellentétpár egységének felfedezésévé válik. A következő mondat a szerbben különösen bonyolult a többszörös betoldások és a központozás önkénye miatt, már az első része is

[189] Miljković-Képes: i. m. 626.
[190] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[191] Miljković: i. m. 235.
[192] Miljković-Képes: i. m. 626.

feladja a leckét: „Oslepi svojim koračajući putem, al znaj: / lažno je sunce, istinita je njegova putanja.”[193] [Szó szerint: Vakulj meg utadon járva, ám tudd: / hamis a nap, a pályája igaz] Mindkét fordító leegyszerűsítette az eredeti mondatot, Domonkos képzavarhoz közeli szintagmát is becsúsztatott az első mondatrész végére: „De tudjad, utad hosszán, szemeid fogytán, / hogy a Napnak csak pályája igaz”[194] Arról nem is beszélve, hogy ritmikailag is sántít a rímpár, mert a „fogytán” az előző sor „homály”-ára válaszol, vagyis Domonkos hímrímre nőrímet feletet meg. (Képes megoldása ennél jóval világosabb: „Vakulj meg útadon, de tudd meg, így igaz: / a nap pályája nem csal, bár a nap hazug”[195]). A szerb bonyolultsága a jelentésadás, a könnyen érthetőség ellenében hat, a magyar változatok nem reflektálnak e mozzanatokra. A költemény következő mondata Odüsszeusz mítoszát juttatja eszünkbe: „Nek trgovci vremenom plove sa voskom u ušima, / ti smelo slušaj kako pevaju pustinje, / dok kleče bele zvezde pred zatvorenim morem i ima / u tebi snage koja te raspinje.”[196] [Az időkereskedők viaszos fülekkel hajózzanak, / te bátran hallgasd a sivatagok énekét, / míg fehér csillagok térdelnek a zárt tenger előtt és még benned / az erő, mely szétfeszít.] Domonkosnál több változást találni: „A hajózók időnként fülükbe viaszt öntsenek, / te a sivatag dalát szemtől szembe fogadd, / míg fehér csillagok alázatát élvezik zárkózott tengerek / s belülről vad erő dagaszt.”[197] Képes vele szemben pontosabban adja vissza az eredeti képeit és ezáltal a gondolatiságot is.[198] Domonkosnál nincsenek „kereskedők”, hanem „hajózók”, akiknek csak „időnként” van viasz a fülükben. Ellenben a második sor Domonkosnál kiválóra sikerült, a folytatás azonban újabb többletet tartalmaz: az önmagában álló „tenger” helyett antropomorfizált, vagyis „élvező tengerek” vannak, a csillagok pedig nem térdelnek, hanem alázatosak, az erő nem szétfeszít, nem fájdalmat okoz, hanem

[193] Miljković: i. m. 235.
[194] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[195] Miljković-Képes: i. m. 626.
[196] Miljković: i. m. 235.
[197] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[198] „Viasz-füldugasszal az időn át kalmárok / hajózzanak – te hallgasd bátran sivatagok dalát! / Míg zárt tenger előtt térdeplő fehér csillag-raj sóvárog: / téged majd szétfeszít az erő és a vágy.”, Miljković-Képes: i. m. 626.

nagyobbá tesz, duzzaszt. Miljkovićnál a szétfeszítő erő több asszociációt kelt, mint Domonkos megoldása: egyszerre utal Krisztusra és egyben Odüsszeuszra, akinek a szirének éneke nem csábító, mert a sivatagok dalát hallja helyettük. Miljkovićnál, miként az *O anđelu na zidu* című prózavers esetében, a sivatag gyakran a transzcendens üresség egyik motívumaként szerepel. Miljković Odüsszeusza tisztában van a szirének dalának illúziójával, mert az abszolút ürességre figyel, ám ez az összpontosító erő szétfeszíti belül. Ezáltal lesz Miljkovićnál a költő modern Odüsszeusz, aki nem a tapasztalati valóságot, hanem a láthatatlant figyeli. Ez a láthatatlan pedig az ürességgel rokon.

Erre a transzcendens ürességre utal a költemény következő, harmadik versszakának indító sora: „Praznino, kako su zvezde male!”[199] Domonkos ezt pontosan adja vissza: „Üresség, mily parányiak a csillagok!”[200] Képes az ürességet mintha a csillagokra vonatkoztatná: „Milyen kicsinyek a csillagok: üresség”[201] A folytatás azonban problematikusabb, összetettebb a mondat: „Tvoj san bez tela, bez noći noć, / pridev je čistog sunca pun pohvale.”[202] [Testetlen álmod, éjtelen éj, / mellékneve a tiszta napnak, mely csupa dicséret] A testetlen álom az előző versszakban megszólított ürességé, akárcsak az éjtelen éj. A fosztóképzők szerbül elöljáró szavakkal vannak megoldva („bez”), s mintha a szavak ürességére utalnának, mert az „éj” szó mögött nincs abszolút referenciális valóság. A költemény mondatának folytatása kiragadja a szavakat a hétköznapi jelentéshálójukból, s jelentés helyett érzeteket, hangulatokat, szokatlan, szürreális képzettársításokat keltenek. Miljković egyhelyütt a következő módon fogja fel a költészetben a szó szerepét: „A szó, ontikus értelemben, nem az érthetőség kérdését veti fel, mert az érthetőség problémája a tükrözésre és a kifejezésre vontakozik. Ezért Mallarmé a világköltészet legérthetetlenebb költője. Ám ez az érthetetlenség, amint azt látjuk, nem a nyelv önkényességén,

[199] Miljković: i. m. 235.
[200] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[201] Miljković-Képes: i. m. 626.
[202] Miljković: i. m. 235.

ambivalenciáján és elégtelenségén, hanem az eltárgyiasításán alapul. A szó mindenhatóságát hirdető felfogással, pontosabban érzéssel szemben áll az az elképzelés, hogy a szó semmi, saját magába veszett[203], amennyiben egyáltalán szeretnénk valamit mondani. Eszerint a szónak csak jelentése van, viszont nem rendelkezik semmilyen erővel és hatalommal, amellyel önmagát megvalósíthatja. Úgy szerzi meg erejét, hogy addig tartja vissza önnön jelentését, míg az csak szuggerált lehet, ahelyett, hogy nyíltan közölnék. A szó elégtelensége így lesz energiájának forrása. Az ilyen költészet érthetetlensége az erő és a jelentés disszonanciáján alapul, a következménye pedig az, hogy a szó többet mond, mint amennyit hinni lehet neki."[204] Ez a gondolat a most elemzett költeményben azokon a helyeken nyilvánul meg, ahol a szavak elveszítik szokványos jelentés-dimenziójukat. Jó példa erre a korábban megkezdett „pridev je čistog sunca pun pohvale" sor. Elsőre úgy tűnik, hogy a dicséret a naphoz tartozik, a nap van tele dicsérettel, ám ha újra és figyelmesebben elolvassuk a mondatot, akkor kitetszhet, hogy a „melléknév" van tele dicsérettel. Ám a nap attól lesz valamilyen, hogy ez esetben melléknevek dicsérik. Szavak nélkül a Nap semmilyen, a szavak hozzák létre azt az érzetet, amitől tulajdonságokkal ruházzuk fel a Napot. Ám miután a szavak mögött nincs valóság, a Nap csak látszat, elfedi az ürességet. Miljković költeményében a szó szerepe, hogy ezt az ürességet érzékeltesse, ezzel függ össze az, hogy a „bez" fosztó-elöljáró szavas mondatrészek lesznek a melléknevek, melyek dicsérik a tiszta Napot. Domonkosnál ez a hermetikus mondat a következő módon fogalmazódik meg: „Éjnélkül az éj, test nélküli álmod / dicsért melléknevek a súrolt Napon."[205] A szórendcsere mellett Domonkos a „tiszta"

[203] A szerb eredetiben: „u njoj samoj". A szövegkörnyezetből nem világos, ez hogyan értelmezhető, ezért értelmeztem úgy, hogy a 'szó önmagába veszett'.

[204] „Reč, ontički shvaćena, ne postavlja pitanje razumljivosti, jer problem razumljivosti je problem odraza i izraza. Zato je Malarme najnerazumljiviji pesnik koga je poezija imala. Ali ta nerazumljivost, kao što vidimo,ne počiva na proizvoljnosti, ambivalentnosti i nedovoljnosti jezika, već ne njegovoj opredmećenosti. Nasuprot shvatanju, bolje reći osećanju, da je reč sve, stoji shvatanje da reč nije ništa, da je treba izgubiti u njoj samoj ako uopšte želimo nešto njome reći. Po ovome shvatanju reč ima samo značenje, ali ne poseduje nikakvu snagu i moć kojom bi samu sebe mogla ostvariti. Ona pribavlja sebi snagu tako što potiskuje svoje značenje do mesta sa koga ovo može biti samo sugerirano, ali ne izričito saopšteno. Nedovoljnost reči tako postaje izvor njene energije. Nerazumljivost ovakve poezije počiva na nesuglasnosti snage i značenja, koja ima za posledicu t oda reč više kazuje nego što joj se može verovati.", Branko Miljković: *Nerazumljivost poezije*, In: Miljković: i. m. 351-352.

[205] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.

melléknév helyett a „súrolt”-at használta. Ez alapján arra asszociálhatunk, hogy a Napot a melléknevek súrolják tisztára, vagyis a vers gondolatiságát követve: üresre. Képes Géza viszont olyan mértékben megváltoztatta ezeket a sorokat, hogy lényegi torzulásról beszélhetünk, pontosabban Képes más „lényeget” fogalmazott meg: „álmod test nélkül, s az éj árny nélkül pereg, / amint a tiszta nap megszabja s a tüzes ég.”[206] Képes Domonkossal szemben nem ismerte fel a „melléknév” szerepét, fordítása horizontjából hiányzik a nyílt, önreflexív nyelvkritikai feszültség.

A költemény folytatása alátámasztja az ismeretelméleti problematikát: „To što te vidim je l’ moja il’ tvoja moć?”[207] [Az, hogy látlak, vajon az én vagy a te erőd/hatalmad?] Képes szinte szó szerint azt adja vissza, amit az eredeti: „Az, hogy látlak, az én erőm vagy a tied?”[208] Domonkos líraibban fogalmaz: „Melyikünk hatalma, hogy arcod látom?”[209] A kérdés a látásra, s így az érzékelésre, áttételesen pedig a megismerési viszonyokra vonatkozik: bizonytalan, hogy a látás a valóságot látja-e avagy sem, a látvány mennyire függ attól, aki látja. A költemény folytatása rendkívül nehezen értelmezhető: „Prozirna ograđo koju sjaj savlada, / pusta providnosti koje me strah hvata, / tvoj cvet je jedini zvezda iznad grada, / tvoja uzaludnost od čistoga zlata!”[210] [Áttetsző kerítés, fénytől leigázott, / puszta áttetszőség, melytől félek, / a virágod az egyedüli csillag a város fölött, / hiábavalóságod tiszta aranyból!] Domonkosnál ezt találjuk: „Csillogós szolgája áttetsző korlát, / remegésem tárgya sivár átlátszóság, / virágod egyetlen, csillag várostornyán, / színarany veretű hiábavalóság.”[211] Szemlátomást az első sor csak távolról emlékeztet az eredetire, a másodiktól kezdve már pontosabb a fordítás. Az első sor tehát a legproblémásabb, de nemcsak a fordításban, az eredetiben is homályos a gondolati síkja: a fény leigázza a kerítést, az áttetszőt, mely félelmet kelt, csillogó hiábavalósága ijesztő. A transzcendens fény teszi láthatóvá a hiábavalóságot, a

[206] Miljković-Képes: i. m. 626.
[207] Miljković: i. m. 235.
[208] Miljković-Képes: i. m. 626.
[209] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[210] Miljković: i. m. 235.
[211] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.

dolgok üres mivoltát. A „tvoj cvet je jedini zvezda iznad grada” sor ismét áthidalhatatlan nyelvi akadályt jelent a nyelvtani nemet nem ismerő nyelvek számára. Miljković a vessző hiányával összemossa a két főnév nyelvtani nemét : „a te virágod az egyedüli”, a virág hímnemű főnév, a melléknév is rá vonatkozik, ám a folytatásban – miután nincs elválasztó, értelmező vessző – az „egyedüli” („jedini”) melléknév a csillagra is vonatkozik. Ezáltal a két távoli kép (virág, csillag) asszociációs összetartozása felfokozódik, a nyelvtani nemek pedig összemosódni látszanak. Ezt egyik magyar fordító sem tudta visszaadni, Domonkos vesszőt is tesz a kérdéses helyre, hogy átláthatóbb legyen az összetettsége. Képes szintén átalakít bizonyos részeket, ám nála minden változtatás az érthetőség javára megy: „Áttetsző mezsgye, fény függvénye: ennyit látok, / puszta látszat: legyőz, lelked hiába óvják. / Város felett égő csillag a te virágod, / a színaranyból vert vak hiábavalóság.”[212] Nála csak az utolsó két sor illeszkedik problémátlanul az eredetihez (ám Domonkoshoz hasonlóan a nyelvtani nemekre vonatkozó problémákat ő sem tudta megoldani). Izgalmas az eredeti versszak rímtechnikája: ababcccc. A két egységet a megszólítás köti össze, a „Praznino” (üresség) és a „Prozirna ogrado”-s (áttetsző korlát) rész. A második rész két tisztaríme (savlada-grada) keresztezi a másik kettőt (hvata-zlata), így a rímtechnika itt olyan, mintha első hallásra a bokorrímelés és a keresztrímelés ötvöződne. Domonkos fordított sorrendben ugyan, ám visszaadja ezt a hangjátékot: a „korlát” asszonáncos rímpárja a „várostornyán”, a tiszta rímpár pedig az „átlátszóság”-„hiábavalóság”. Képesnél megváltozik a második rész rímképlete, cccc helyet cdcd van, azzal, hogy hangalakilag hasonlóak rímeket használt: látok/óvják // virágod/hiábavalóság. Az „á-o” hangot a következő sorokban felcseréli az „ó-á”, s ez ad szorosabb összetartozás-jelleget a szerkezetnek, így lehet hasonló az eredetihez.

A negyedik versszakban Domonkos sok jó megoldást hoz, nagyobb eltérések a strófa utolsó két versszakában észlelhetőek. Hogy világos legyen a mondat és a szövegkörnyezet, az egészet kell idéznünk: „Svet nestaje polako, tužni svet. / Ko će naše srce i kosti da sahrani /

[212] Miljković-Képes: i. m. 627.

tamo gde ne dopire pamćenje, pokret / gde nas ne umnožava i ne ponavljaju dani! /Iščupajte mi jezik i stavite cvet: / počinje lutanje kroz svetlost. Reči zaustavi! / Sutra će sigurno i kukavice moći / ono što danas mogu samo hrabri i pravi / koji su u prostoru između nas i noći / našli divne razloge drugačije ljubavi."[213] [A világ lassan eltűnik, szomorú világ. / Ki fogja a szívünket és a csontjainkat eltemetni / ott, hol nem ér el az emlékezet, a mozdulat / nem szaporít minket és nem ismétlődnek a nappalok! / Tépjétek ki a nyelvem és tegyetek virágot a helyére: / kóborlás kezdődik a fényen át. A szavakat állítsd meg! / Holnap biztos a gyávák is megteszik azt, / mit ma csak a bátrak és az igazak, / akik a köztünk és az éjszaka közötti térben / megtalálták a másfajta szerelem gyönyörű okait.] Domonkos szinte végig pontosan és bravúros megoldásokkal értelmezi, költi újra az eredetit, mint pl. ezeken a helyeken: „Lesz-e ki szívünk eltemeti s csontjaink, / hova kísérni emlékezet se jár, / hol meddő a mozdulat s hétköznapjaink."[214] A probléma itt is a nehezen megközelíthető helyeken észlelhető, parafraezálva az eredetit: az igazak és a bátrak a szerelem okait találják meg a köztünk és az éjszaka közti térben. Kérdés, ezt hogyan értelmezzük? Mi lenne az a tér, ahol a szerelem okaira lehet találni? A transzcendens létező tere, ahonnan világok teremtése zajlik? Domonkos ezt a homályosságot nem oldja fel, de nem is teszi érthetőbbé, pusztán átalakítja: „Holnap futó gyáváknak is sikerülhet / a bátrakhoz, igazakhoz méltó hőstett, / kik tőlünk távol az éj terein ülve, / szerelmet terveznek, s benne hinni mernek."[215] Nála a tér nem a köztes létben jelenik meg, hanem embertől távol (amennyiben a többes számot a kollektív emberi közeggel azonosítjuk). A szerelem oka, mintha az ésszel fel nem fogható dimenzióban lenne, vagy legalábbis túl a hétköznapi világon. Miljković külön hangsúlyozza a másfajta szerelmet, Domonkosnál viszont arról a szerelemről van szó, amelyben hinni lehet, vagyis ő már értelmezte a másfajta szerelem fogalmát. Képes ezen a helyen pontosabban jár el, a különbségek inkább a hozzátoldásokból adódnak, betoldásait félkövérrel jelöltem: „Holnap a

[213] Miljković: i. m. 235-236.
[214] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[215] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.

gyávák is megtehetik talán, / mit ma a bátrak s tiszták, **kik többet tudnak a szónál,** / kik köztünk és az éj közt, **fenn az ég falán**, / másfajta szerelem érveit őrzik. **Ó, már** "[216] A másfajta szerelmet ezzel a nyelven túl helyezte el, s a földi/égi szerelem platonista ellentétpár alapján a másfajta szerelem nála az égi szerelem lesz. Képes már az első sorban továbbköltí az eredetit: „A világ lassan eltűnik, **mint ködcsapat** - "[217] A szomorú világból nála tehát ködcsapat lett. Viszont nem világos, a formakényszeren túl, mi indokolta ezt a változtatást? Azzal, hogy Képes (ababacdcdc), akárcsak Domonkos (ababcdeeed), felállít egy rímes szerkezetet, ám az nem egyezik a Miljkovićéval (abababcbcb).

Az utolsó versszakot mindkét fordító átalakította. A módosulás oka, úgy tűnik, itt is a szerb szöveg nehezen érthető soraiból fakad: „Svet nestaje. A mi verujemo svom žestinom / u misao koju još ne misli niko, / u prazno mesto, u penu kada s prazninom / pomeša se more i oglasi rikom."[218] [A világ eltűnik. Mi pedig teljes erőből hiszünk / a gondolatban, melyet még senki sem gondol, / az üres helyben, a habban, amikor az ürességgel / összekeveredik a tenger és felsikolt / jelet ad magáról sikollyal.] Domonkos – általam félkövérrel jelölt - változtatásai a következők: „Eltűnik a világ. **S mi tűzben**, / a megszületendő gondolatban hiszünk, / **üres helyeken**, habban, mikor az űrnek / **ölén** jelezve felsikolt a tenger."[219] Ugyanakkor izgalmasnak tűnik Domonkos variációja, mert az elemek keveredésére utal (a tűz keveredik a tenger vizével), mely a végén szexuális asszociációkat kelt (űrnek ölén felsikolt a tenger). Vagyis nála az üresség elérése, a gondolat kezdetének megragadása a férfi orgazmussal rokon, amikor a magömlés pillanatában egyszerre át lehet élni a rövid idejű kiüresedést is. Ezt az eredetiben inkább sejteti. Képesnél nincs hit a megszületendő gondolatban: „világunk eltűnik. Csupán **a gondolat / bűvöl** [kiem. tőlem], mit nem gondolt ki senki még: / Üres térben, a habban, hol a tenger-áradat / s üresség összecsap, s felbőg az ős-anyag."[220] Miljković

[216] Miljković-Képes: i. m. 627.
[217] Miljković-Képes: i. m. 627.
[218] Miljković: i. m. 236.
[219] Miljokvić-Domonkos: i. m. 8.
[220] Miljković-Képes: i. m. 627.

költeményének a zárása erősen platonikus asszociációkat kelt: az égi szerelem másfajta, nem anyagi jellegű, ám hasonló orgazmusos érzeteket kelt. Úgy is mondhatnánk Miljković verse alapján, hogy gondolkodni (és alkotni) olyan, mint szeretkezni. Vagyis Miljkovićnál a nyelvre történő reflexió pusztán kiindulópont ahhoz, hogy felidéződjék az alkotási folyamat (a nyelv, a vers, az identitás kiüresítése és megalkotása), a költemény ebben a folyton hullámzó tengerben váltja ki a rezgéshullámait. Miljkovićnál a címben kiemelt tenger motívuma a transzcendens üresség egyik metaforája lesz.

Az utolsó versszak rímszerkezete: abab. Képes eszerint oldja meg a saját verzióját. Domonkos a keresztrímből félrímet csinál: axax. Ugyanakkor, amennyiben megfigyeljük az eredeti formához való viszonyt, azt látjuk, hogy egyik fordító sem rímelt pontosan úgy, ahogyan Miljković. Viszont a szerb költemény rímtechnikája nem merev, versszakonként változik, talán emiatt engedték meg maguknak a fordítók is a viszonylagosan laza rímelést, ebből a szempontból jól követték az eredeti költemény formai jegyeit. Miljković helyenként jambusokat is használt, s ezt mindkét fordító, ha nem is azonos helyeken, ám a költemény egésze szempontjából, használták, így a vers(ek) jambikus ritmusa is érzékelteti(k) a tenger hullámzását.

III.

A Domonkos által fordított harmadik költemény szintén a Symposion-melléklet Miljković-blokkjában jelent meg. S akárcsak az *O anđelu na zidu* című prózaverset, Domonkoson kívül más nem fordította le még a *Pesma za moj 27. rođendan* című, a szerb szerző hagyatékából előkerült darabot.

Domonkos a szerb költeményt pontosan, vagyis *27. születésnapomra* címmel jelentette meg, a Mihajlo Blečić által készített interjú kiegészítőjeként. A három, Domonkos által magyarított mű közül formailag ez a darab a leghagyományosabb: öt darab négy soros, tiszta

keresztrímes versszakból áll (leszámítva két esetet). Domonkos erre a formára épít a munkájában. Ebből kifolyólag a fordításnál tartalmilag kisebb módosulások előfordulhatnak, ám zenei, ritmikai szempontból a magyar változat „jól szól". Számos helyen kiváló megoldásokat „hallunk". A szerb vers első versszaka: „Više mi nisu potrebne reči, treba mi vreme; / Vreme je da sunce kaže koliko je sati; / Vreme je da cvet progovori, a usta zaneme; / Ko loše živi zar može jasno zapevati!"[221] [Többé nincs szükségem szavakra, idő kell nekem; / Itt az idő, hogy a nap megmondja hány óra van; / Itt az idő, hogy a virág megszólaljon, a száj pedig elnémuljon; / Aki rosszul él vajon énekelhet-e világosan!] Domonkos szinte végig nagyobb eltérések nélkül fordít, s amennyiben figyelembe vesszük a pontosan betartott formát, akkor ezt a munkát a fiatal vajdasági szerző legjobbjai közé sorolhatjuk. Kitűnő megoldásnak hat a versszak harmadik sora: „S virágok beszéde legyen hallgatásunk őre."[222] A második sor így hangzik: „Hogy ütött az óra, a nap erről szóljon"[223] Az eredetihez hasonlóan ez nem feltétlenül csak a végső órára utal, hanem akként is érthető, hogy az időt a Naptól kell kérdezni: az ember ideje a Napétól függ, a Nap határozza meg az ember életidejét. Az idő fogalma itt egyszerre konkrét és elvont, utalhat a mérhetőre és a mérhetetlen (pl. halál) bekövetkeztére. A következő módosulás a záró sorban érhető tetten. Az eredeti címzettje általános: „Ko loše živi zar može jasno zapevati!" [Aki rosszul él vajon énekelhet-e világosan!] Domonkosnál önmegszólítást találunk: „Ha rosszul élsz, dalolhatsz-e érthető módon!"[224] Ugyanakkor, ez csak látszólag konkrétabb a szerbhez képest, a versszak egészét tekintve, miután nem világos a versbeszélő kiléte, az önmegszólítás általános alanyra is vonatkozhat. Miljković központozása meglehetősen bonyolulttá teszi a viszonylag könnyen érthető versszakot: minden sor végén pontosvessző van, csak az utolsó kérdő jellegű mondat zárásánál találunk felkiáltó jelet. Domonkosnál pusztán annyi változtatás található, hogy a

[221] Branko Miljković: *Pesma za moj 27. rođendan*, In: Miljković: i. m. 309.
[222] Branko Miljkovič: *27. születésnapomra*, Ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. február 8., 9.
[223] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.
[224] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.

második sor ponttal zárul, ezáltal érthetőbb lett a tagolás. A felkiáltójellel záruló kérdés a végén a kérdést felkiáltássá, vagyis felismeréssé teszi: a tiszta költészet (Valéry fogalma) nem működhet tiszta élet nélkül. Vagyis az élet és az irodalom nem válik el egymástól ezen a ponton: hiteles művészet csak hiteles élettel lehetséges.

A második versszak eredetije: „Verovao sam u san i u nepogodu, / U dve noći bio zaljubljen noću, / Dok jug i sever u istome plodu / Sazrevaju i cvokoću."[225] Domonkos szinte majdnem végig pontos: „Álomban hittem, bősz viharban, / Éjjel két éjben voltam szerelmes, / Míg észak és dél közös burokban, / Érlelődött, vacogtak, remegtek."[226] Csupán a záró sorban észlelni kisebb, de nem torzító változtatásokat. Az eredetiben ugyanis nincs megismételve a „cvokoću" [vacognak] szinonimával, mint a magyarban. Kisebb zavart okoz az egyes és többes szám keverése egyazon sorban, az „érlelődött" ige egyes száma helyett nyugodtan lehetett volna használni a többes számot.

A harmadik versszakban már nagyobban az átalakulások. Az eredeti: „Sanjajući ja sam sve praznike prespavao! / I grom je pripitomljen pevao u staklu. / Ne rekoh li: vatru vrati na mesto pravo, / A poljupcu je mesto u paklu."[227] [Álmodva minden ünnepet átaludtam! / A villám is megszelídítve énekelt az üvegben. / Nem mondtam-e: tedd vissza a tüzet a helyére, / A csóknak pokolban a helye.] Domonkosnál ezt találjuk: „Átálmodtam minden várt ünnepet! / A villám is szelíden énekelt. / Szóltam: hamutól őrzöm a tüzet, / A csók helye a pokolban legyen."[228] A második sorból Domonkos kihagyja az „üveg" szót, ami nehezen érthetővé teszi a verssort: a költemény nem támasztja alá, nem fejti ki az „üvegben daloló villám" metaforát, s ez a hermetikusság már az érthetőség és asszociációs képzelőerő rovására megy. Talán éppen ezért döntött Domonkos az egyszerűbb megoldás mellett, mely nincs távol az eredetitől. A különbség a magyar változatban az, hogy nem adja vissza a szerb verssor

[225] Miljković: i. m. 309.
[226] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.
[227] Miljković: i. m. 309.
[228] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.

bonyolultságát, hanem annak értelmezésével találkozunk, a magyar olvasónak ezen a ponton egy hagyományosabb poétika eszköztárával van dolga. A harmadik sor: az eredetiben önmegszólító jellegű, mintegy emlékeztetés a tűz-arkhé őrzésére. Domonkosnál nincs önmegszólítás, nála itt kijelentéssel találkozunk. A „hamutól őrzöm a tüzet" találó kép, vagyis, a lírai alany figyelmétől függ a tűz. A szerb alliterációs megoldás („vatru vrati") hangsúlyossá teszi azt, hogy a lírai alany prométheuszi alak, aki ellopta az örök tüzet, s az önmegszólítás arra figyelmeztet, hogy a tüzet vissza kell vinni az eredeti helyére. A domonkosi sorral együtt értelmezve, ez a hely az, ahol a tűz nem ég ki, ahol örökké lángol. Amennyiben a tűz nem kerül vissza, kialszik. Ez a tűz az éberség egyik metaforájaként érthető, mivel a versszak kezdő soraiban a lírai alany az álmáról szól, az átaludt ünnepekről. A metaforát tovább gazdagítja a szerelmi tűznek és az éberség tüzének a megkülönböztetése, azzal, hogy a lírai alany a csók helyét a pokolban határozza meg. A formai követelményt tekintve Domonkos betartotta azt az apró, halvány eltérést is, ami az eredetiben megvan: a „prespavao"-ra a hasonló végű „pravo" szó rímel. Domonkosnál ezt azzal oldotta meg, hogy az eredetihez hasonlóan eltávolította, ám hasonló hangzásúvá tette a rímeket: „ünnepet"-„tüzet". Mintha ez a mássalhangzós disszonancia azt szolgálná, hogy kizökkentsen a rímek pontos csengéséből, hogy ne andalítson el a vers zenéje, s ezáltal fokozódjon fel az olvasói (és alkotói/fordítói) figyelem.

Az utolsóelőtti versszak ismét kevésbé világos képpel indul, nem kevésbé nehéz a többi rész sem: „I hlebovi se pod zemljom školuju; / Ja bih se želeo na strani zla tući; / Pa ipak, po milosti istorije, / Povraćajući i ja ću u raj ući."[229] [A kenyerek is a föld alatt iskolázódnak; / Én a gonosz oldalán küzdenék; / Mégis, a történelem kegyéből, / Okádva én is a mennybe jutok.] Tihomir Brajović azt állítja Miljković metaforikus nyelvezetéről, hogy: „Alapjellemzője a bizarral határos *vakmerőség*."[230] Max Blackra hivatkozva Brajović ezt a

[229] Miljković: i. m. 309.
[230] „Njena osnovna odlika je *smjelost* koja se graniči sa bizarnošću.", Tihomir Brajović: *Od metafore do pjesme*, In: Zbornik: i. m. 102.

trópust *emfatikus* metaforának hívja, melyet nem lehet mással helyettesíteni, szószerinti értelmében kell használni. Ennek mintapéldája pedig az idézett versszak első sora, ahol a meteforikus jelentés hordozója nem főnév, hanem az ige, „mely szokatlanul köti össze a két szemantikus mezőt, amennyiben általánosan vesszük, akkor ezek ellenkező minőségekkel vannak meghatározva: humánus és nem-humánus."[231] Szerinte azáltal, hogy Miljković a természeti mozzanatokat humánussal helyettesítette (föld alól kinövés, mint érési folyamat jelentése vetül az iskolázásra és a kenyérre), új jelentéslehetőségeket kínál fel az olvasónak. Domonkos kicsit módosít ezen a soron: „A cipók is földalatt jártak iskolába;".[232] Az eredetiben visszaható ige vonatkozik az iskolázásra: školuju se. A visszaható ige arra vonatkozik, hogy az alany önmagával végzi el a cselekvést. A magyarban nem őrződött meg ez a visszaható mozzanat. Ugyanakkor Domonkos megőrizte a miljkovići metafora „vakmerő emfatikusságát". A továbbiakban Domonkos viszonylag pontosan adta vissza az eredetit: „A rossz oldalán szeretnék küzdeni; / Mégis, a történelem adománya, / Én is a mennyországban fogok zülleni."[233] A „milost" ('kegyelem') nála „adomány", de ez nem olyan távoli szinonima, hogy nagyobb jelentőséget tulajdonítsunk neki. Az „okádva jutok a mennybe" Domonkosnál kissé átszíneződik, kissé szegényebb lesz jelentéstanilag az eredetihez képest. Ugyanis „okádva a mennybe jutni" jelenthet kijózanodást is, nemcsak tagadást, a miljkovići kép mindkettőt tartalmazza, s az olvasóra van bízva a választás. Domonkos inkább a tagadás felé lendíti a jelentéshálót, mert nála a lírai alany a mennyben fog lezülleni, ami feltételezi azt, hogy a földi életben józan életet élt, illetve ez a kép az egészet gúnyosan kezeli, nincs benne a miljkovići kettősség feszültsége. Formai szempontból is másmilyen Domonkos változata, mert ő keresztrímesen fordította ezt a versszakot, míg Miljković az első és a harmadik sort nem rímelteti össze: školuju – istorije. Hangalakilag van ugyan némi összetartozás a „j"-nek

[231] „koja na neuobičajeni način spaja dva semantička polja, najopštije određena suprotnim kvalitetima: humano i nehumano.", In: Zbornik: i. m. 102.
[232] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.
[233] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.

és az „o”-nak köszönhetően, ám ez korántsem asszonánc, mint amit Domonkos használ ezen a helyen: iskolába-adománya. Miljković megoldása azért is szembeszökő, mert a másik két sorvéget tiszta rímekkel csengette össze. A korábbi versszakhoz hasonlóan a jelentésbeli kizökkentéseket itt is zenei disszonancia követi.

Az utolsó versszakban vannak a legnagyobb eltérések, a korábbi strófák fényében szinte meglepő, hogy mekkorák a különbségek. Az eredeti: „Za prijatelje proglasio sam hulje, / Zaljubljene u sve što peva i škodi. / Dok mi zvezde kolena ne nažulje / Moliću se pobožnoj vodi.”[234] [Szélhámosokat neveztem ki barátaimnak, / Mindabba szerelmesek, ami énekel és árt. / Míg a csillagok fel nem törik a térdem / Istenhívő vízhez imádkozom majd.] Domonkosnál ez a következőképpen alakult át (félkövérrel jelöltem a kérdéses részeket): „Gazemberek, ti legjobb barátaim, / **Mindent szeretek**, mi árt és énekel. / **Vizekhez szólnak zsoltáraim, / A csillagok hólyagot törtek térdemen**.”[235] A legkirívóbb változás a második sorban észlelhető, ugyanis az eredetiben a gazemberek mindabba szerelmesek, ami énekel és ártalmas, Domonkosnál ezzel szemben a lírai alany szeretetéről olvashatunk, az első mondat pedig úgy hangzik, mintha a lírai alany a gazemberekhez szólna. Az utolsó két sor sorrendje is megváltozott, továbbá elmaradt az „istenhívő” jelző a „víz” előtt, noha ez még nem akkora torzulás, mivel a zsoltárok bevonásával Domonkos visszaadta a vallásos környezetet.

A racionális megközelítés itt is csődöt mond a vers olvasásakor. Miljković mintha intuitív befogadásra szólítaná fel a költemény olvasóját (és fordítóját). És ez elmondható mindhárom darabra, amit Domonkos lefordított.

Konlúzió

Az elemzés, összehasonlítás során azt találtuk, hogy Miljković költészete zárt, homályos a racionális olvasó számára. Mint volt róla szó Novica Petković „poetémáknak”,

[234] Miljković: i. m. 309.
[235] Miljkovics-Domonkos: i. m. 9.

Tihomir Brajović pedig „emfatikus metaforáknak” nevezte a nehezen érthető, aforizmatikus versbeszéd trópusait. Ez a fajta hermetikus költészet nemcsak Domonkosnak adta fel a fordítói leckét. Képes Géza a változtatásai során, a formakényszeren túl, ugyancsak egyszerűsített és az érthetőséget tartotta szem előtt. Ebből fakad, hogy mindkét fordító hol pontosan, vagyis szöveghűen, hol pedig átköltve adta vissza az eredeti verssorokat. Viszont mindkét fordító javára íródik, hogy igyekeztek megőrizni az eredeti költemények formai és tartalmi összetartozását, komplexitását. A fiatal Domonkos nem mindig a legjobb rímeket használta, gyakoriak a ragrímek a munkáiban. Ám ne ítéljünk túl szigorúan sem, ezek a tolmácsolások mégiscsak egy pályája elején álló költő szárnypróbálgatásai, melyek később soha nem jelentek meg kötetekben. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy el kellene hallgatnunk a gyengébb megoldásokat. Ahogyan azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy kiváló fordítói ötletek, megoldások is találhatóak Domonkos munkáiban. A fordítás tapogatózás a sötétben, akárcsak az alkotás és az olvasás.

A Domonkos István költészete iránt érdeklődők vagy kutatók számára izgalmas lehet ez a párhuzamos olvasás. A miljkovići költészet összetettsége, a vers „negatív ontológiáját” és a nyelvi működést kiveséző attitűd rokonlélekre találtak Domonkosban. Ez az inspiráció, illetve párhuzam a vajdasági szerző ’63-as *Rátka* című kötetében, illetőleg fiatalkori esszéiben mutatható ki legjobban.

2. 2. A hallgatás extázisa

– Momčilo Nastasijević verszenéje Domonkos István hangolásában –

„Értelmetlen arra kényszeríteni a hangszert, hogy egy teljesen másfajta tónusban szólaljon meg. Mert a költészet lényege éppen az, aminek az idegen sehogy sem vetheti alá magát. De ha mégis aláveti magát, akkor a műfordító tiszta fajú költő, s két különféle anyai melódia csendült meg ugyanarról a tárgyról."[236]

A „jugoszláv" modernség

Az újvidéki Forum Kiadó a kezdetektől fogva publikálta a vajdasági magyar szerzők mellett az ex-jugoszláv alkotók munkáit is. A Kiadó „szerbhorvátul" és magyarul is adott ki könyveket. Mindez része volt a Tito-rezsim „testvériség-egység" művelődés-politikájának, a „felülről irányított multikulturalizmusnak" (Losoncz Alpár[237]). A Kiadó nem is térhetett el a rezsim-hűség kényszerétől, miután a pártkongresszusok anyagát, illetve Tito beszédeit is megjelentették könyvalakban. Ugyanakkor a Forum a titói rezsimet burkoltan megkérdőjelező műveknek is helyet adott (pl. Gion Nándor *Testvérem, Joáb* (1969) című regénye). A Csáky S. Piroska által összeállított kiadói bibliográfia[238] jól érzékelteti azt az ellentmondásos helyzetet, amely az egykori Jugoszlávia politikai és kulturális jellemzői közé tartozott. A Forumnál, akárcsak a többi korabeli szépirodalommal foglalkozó kiadónál, külön hangsúlyt vetettek a jugoszláv (több nemzetű és nemzetiségű, először kommunista, utána

[236] „Besmisleno je siliti instrumenat da da sasvim neki drugorodni ton. Jer je bit poezije upravo ono čemu se tuđe nipošto ne povinuje. A povinuje li se, ipak, znači i prevodilac je pesnik od čiste rase, i dve su se raznorodne maternje melodije čule o istom predmetu." (Momčilo Nastasijević: *Za maternju melodiju*, In: *Momčilo Nastasijević. Izabrana dela I.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966, 308.)

[237] Vö.: Alpar Losonc: *Multikulturalnost u „evropskom zajedničkom prostoru": 1989 kao izvor mita*, Habitus 1999/mart, 93.

[238] Csáky S. Piroska: *A Forum könyvkiadó bibliográfiája. 1957-2006*, Forum, Újvidék, 2007

szocialista) irányultságra. Több olyan antológia is megjelent, amely bemutatja a soknemzetű jugoszláv irodalmat. Ezek közé tartozik az Ács Károly által szerkesztett, két részes *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája*[239] is, amely kronologikusan és tematikus blokkokra bontva vázolja fel a huszadik századi „jugoszláv" líra keresztmetszetét. Ács Károly válogatása szakmailag kitűnő, erről a kötetek végén olvasható, szerzők életrajzi jegyzete is tanúskodik. Bányai János szerint: „A jegyzetek mondatai a költők alapvető költői jellegzetességeit és sajátosságait közlik, bizonyítván, hogy Ács Károly nemcsak egy-egy versét ismerte az egykor volt ország általa vagy mások által fordított költőknek, hanem jószerével életművüket is ismerte. Másrészt azt is bizonyítják e jegyzetek, hogy Ácsnak volt határozott líra- és költészetszemlélete, hogy értette a modern költészet kánonját, mégpedig nem a teória, hanem az alkotás irányából."[240] Weöres Sándort leszámítva, az antológiát vajdasági magyar szerzők fordításai alkotják: Ács Károly, Brasnyó István, Csuka Zoltán, Domonkos István, Dudás Kálmán[241], Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Gál László, Pap József, Szenteleky Kornél, Tolnai Ottó, Torok Csaba. Domonkos – másokhoz hasonlóan – több szerzőt is fordított. Bányai az antológia jelentőségét külön megvilágításba helyezi a vajdasági magyar irodalom értelmezése kapcsán: „[…] mert ha Ács Károly költészete valóban a fordításokon is edződött, márpedig a fordítás tapasztalatai jól láthatók az ő versein, akkor az éppen a hatvanas években jelentkező új vajdasági – akkoriban jugoszláviait mondtunk – költők nemzedéke a *Napjaink ének*én (is) élesedett, de ezzel együtt a provincializmust felszámolni igyekvő irodalmi (kritikai) gondolkodás is. Nem lehet annak a nemzedéknek irodalmi »teljesítményét« csak belülről, a saját hagyománya irányából szemlélni, rá kell nézni „kívülről" is, többek között a „nem létező", azaz virtuálisan létező »jugoszláv költészet« felől,

[239] I. kötet: 1965, II. kötet: 1967
[240] Bányai János: *Ács Károly (1928–2007)*, Híd 2007/8., 40.
[241] Csuka Zoltán és Dudás Kálmán az antológia fordítása idején már Magyarországon éltek.

és ehhez nélkülözhetetlen segédeszköz Ács Károly költői antológiája, de egész fordítói életműve is."[242]

A szerb Momčilo Nastasijević (1894-1938) szintén ebben a „jugoszláv" költészeti antológiában jelent meg, Ács Károly, Domonkos István és Weöres Sándor tolmácsolásában. A '90-es évekbeli jugoszláv kataklizma óta azonban Nastasijević csak a szerb költészet történetét felvázoló gyűjteményes kötetekben lehet jelen. Bányai ezzel összefüggésben azt állítja az Ács-válogatásról, hogy: „Ma már nem lehetne a »jugoszláv költészet« antológiáját megszerkeszteni és kiadni, nemcsak azért nem, mert nincs többé az egykor volt ország, hanem azért sem, mert – mostani ismereteink szerint – igencsak eltávolodtak egymástól az akkoriban is önállóan, de egymással állandó kommunikációban élő nemzeti költészetek, közben meg újak is születtek, a bosnyák, a montenegrói."[243] Nastasijević recepcióját nem érintette ez a váltás, mivel a szerb költőt mindig is az általa kijelölt úton, vagyis a szerb népi és középkori hagyománnyal összefüggésben tárgyalta, akkor is, ha figyelembe vették a világirodalmi távlatokat. Kevés az olyan vizsgálat, amely a szerb nemzeti archetípusokat szláv kontextusban elemzi, pedig nagy lehetőségek rejlenek benne: megnyílhatna az út a szűk nemzeti kategórián túl, s a tágabb szláv kontextusban válna értelmezhetővé a szerző életműve.

Ács az antológia egyik fejezetét Nastasijević verses ciklusáról nevezte el: *A fák nyugalma* [Mirovanje drveća]. Az adott fejezetben egy Desanka Maksimović és egy Miroslav Krleža költemény, illetve kilenc Nastasijević-darab szerepel. Ez pedig jelzi, hogy Ács tisztában volt nemcsak a szerb költő jelentőségével, hanem a korabeli recepciójával is, miután akkor fedezték fel újra az addig kevésbé számon tartott, akkor még jugoszláv szerb szerzőt.

A radikális „manierista" költő

Momčilo Nastasijević a szerb költészet különc figurája. Kötődött az őt megelőző századfordulós szimbolistákhoz, ám tovább is lépett rajtuk. Miodrag Pavlović – E. R. Curtius

[242] Bányai: i. m. 41.
[243] Bányai: i. m. 41.

kutatásai alapján – manierista szerzőnek tartja: „Curtius tézise, hogy a spanyol manierizmus, jobban mint másutt, felhasználta a késő középkori irodalom tapasztalatát és módszereit, főleg a latin nyelvűt, ez az új és termékeny tézis igaz lesz Nastasijevićnél, aki nyíltan vállalta a vonzódását a mi késő középkori irodalmunk iránt, lefordította Stefan Lazarević *A szeretet éneke* című költeményét mai szerb nyelvre. […] A mi manierizmusunk egy nagy költővel született meg, a költészet és költői kifejezésmód nemzeti koncepciójával, mint három évszázaddal korábban John Donne esetében az angol költészetben, akárcsak az »aranykor« nagy spanyol költőinek plejádja idején."[244]

Nastasijević nemcsak verseket, hanem esszéket, novellákat, drámákat is írt, azzal, hogy költői „találmányait" mindegyik műfajban használta. Életében mindössze egy könyve jelent meg, az első kiadásában a még öt ciklusból álló *Pet lirskih krugova* (Öt lírai kör, 1932).[245] A kötet befogadástörténete egyáltalán nem volt zökkenőmentes, jelentőségét elsőként a fiatalabb avantgárd költő, Stanislav Vinaver ismerte fel.[246] Ám az 1938. március 7-én, a költő halála alkalmából megtartott PEN-konferencián pl. Ivo Andrić és a magyar irodalmat is fordító költő, Todor Manojlović sikerületlennek minősítették Nastasijević verses nyelvi kísérleteit. Andrić szerint: „A nyelv kérdése annál az írónál a legsikerültebb, akinél ez

[244] „Čak i Kurcijusova teza da se španski manierizam, više nego ostali, koristi iskustvima i načinima literature kasnog srednjeg veka, naročito one na latinskom, teza nova i plodotvorna, potvrđuje se u Nastasijeviću, koji je imao neskrivene afinitete za literaturu i jezik našeg kasnog srednjeg veka, te je i prevodio Slovo Ljubve despota Stefana Lazarevića na savremeni srpski. […] Naš manierizam se rodio sa jednim velikim pesnikom, i sa jednom nacionalnom koncepcijom poezije i poetskog izraza, kao što je to bilo sa Džonom Donom u engleskoj poeziji pre tri veka, i sa plejadom velikih španskih pesnika »zlatnog veka« u isto vreme." (Miodrag Pavlović: *Momčilo Nastasijević*, In: *M. N. Izabrana dela I.*, i. m. 31.)

[245] Halála utána fedezték fel, hogy a szerzőnek még két befejezett, kötetben meg nem jelent ciklusa van: a *Magnovenja* és az *Odjeci*. Vasko Popa 1962-es kiadása már ezekkel kibővítve jelent meg, Popa át is nevezte a kötet címét: *Sedam lirskih krugova* [Hét lírai kör].

[246] Az első két, a korban folytatás nélkül maradt kritika még a szerző idejében jelent meg, mindkettő egy akkor megjelent novelláról, a *Zapisi o darovima moje rođake Marije*ről [Feljegyzések a Mária rokonomról] szólt. A két marginális kritikus az egekbe magasztalta a szerzőt. Az első 1922-ben, a *Pokret* című belgrádi folyóiratban látott napvilágot, méghozzá a folyóirat tulajdonosa és szerkesztője, Mirko Cvetkov tollából a novellával együtt, mely itt jelent meg először. A másodikat Dušan Timotijević írta, ugyanabban a lapszámban. A szerb avantgárd kutatója, Gojko Tešić megkérdőjelezte Dušan Timojević – eredetileg névtelenül közölt – írásának szerzői hitelességét, s azt feltételezi, hogy a kritika szerzője nem más, mint Momčilo Nastasijević (Vö.: Gojko Tešić: *Od ćutanja do ekstatične apoteoze*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994, 217-218.).

a kérdés fel sem merül. Megoldott. Nastasijevićnél tragikus esetről van szó."[247] Gojko Tešić ezt úgy értelmezi, hogy Nastasijević költészete a korai húszas évek modernségének szerzőit megosztotta, azokra, akik megtagadták az avantgárd kísérletezést (Andrić, Manojlović), és akik az új költészet szellemiségét vállalták fel (Stanislav Vinaver), ám ez még mindig nem járult hozzá ahhoz, hogy a felfedezzék Nastasijević jelentőségét.[248] Majd csak 1951 után indul meg a szerző szélesebb körű befogadása, amihez hozzájárultak Borislav Mihajlović és Zoran Mišić szerb költészeti antológiái, valamint a világirodalmi rangú szerb költő, a Vasko Popa válogatásában kiadott kötet.

Nastasijević tudatosan dolgozta ki a poétikáját, kötetének egyetlen darabját sem publikálta a könyves megjelenés előtt a folyóiratokban. A szerb szimbolista tradícióból a zeneiség gondolatát vitte tovább, ám a nemzeti hagyományokra alapozva (folklór és középkori egyházi költészet). Igaz ugyan, hogy a szerb szimbolisták közül Milan Rakićnak, Jovan Dučićnak, illetve Sima Pandurovićnak is vannak nemzeti tematikájú, hazafias költeményei, ám nem ez jellemzi az európai, pontosabban franciás irányultságú és műveltségű életművüket. Kivételt képez Aleksa Šantić, aki mélyebben kötődik a szerb nemzeti hagyományhoz, a szerb romantikához, mint kortársai. Nastasijević mintha az ő nemzeti szimbolizmusát vinné tovább, amikor nem a vitézi (junačke), hazafias, epikus deseterac (tíz szótagos versforma), hanem az asszonyi (ženske) népköltészet dal, illetve ballada motívumait és formáit gondolja újra.[249] Akárcsak romantikus elődei, Sima Milutinović, Jovan Ilić, Branko Radičević, illetve a késő-romantikus Laza Kostić, Nastasijević is nagy előszeretettel alkot „saját" szavakat. Ám míg Kostić a nemzeti formai hagyományt a nyugat-európaival társítja, addig Nastastijević éppen ellenkezőleg, csupa olyan szót hoz létre, amely a népköltészeti, illetve a szerb egyházi költészet mintáin alapul. Ebből fakadóan költeményei tele vannak

[247] „Pitanje jezika najuspelije je kod onoga pisca kod koga se kao pitanje i ne postavlja. Ono je savladano. Kod Nastasijevića slučaj je tragičan.", In: Tešić: i. m. 263.
[248] Vö.: Tešić: i. m. 237.
[249] A férfias-nőies felosztást a szerb romantika rendszerezője, Vuk S. Karadžić észrevételén és felosztásán alapul. Szerinte a férfias epikus énekek témáját hősies tettek, férfi harcosok, a nőies dalokét és balladákét viszont női hősök, szerelemek, az elmúlás gondolata stb. jellemzi inkább.

archaizmusokkal, amelyek megakasztják a lineáris versbeszédet, kimozdítják a megképződő jelentéseket. A nastasijevići szavak gyakran önmagukban is metaforák, nehezen értelmezhető alkotások. Elsőként Đorđe Trifunović készített ezekből egy kisebb szótárt Vasko Popa 1962-es válogatásához[250], utána Novica Petković az általa szerkesztett kritikai kiadásban[251], legutóbb pedig Milosav Tešić, aki összefoglalta és kibővítette az előzőek eredményeit.[252] A Nastasijević-recepció megosztott arra nézve, hogy volt-e ennek a nyelvi kísérletnek előzménye és folytatása a szerb költészetben. Pl. Zoran Mišić, aki elősegítette Nastasijević felfedezését, tagadja a folytatás lehetőségét.[253] Újabban viszont változott ez a megítélés: Novica Petković sok szempontból megkérdőjelezte a korábbi Nastasijević-recepciót, átértékelte a költő helyzetét a szerb irodalomtörténeti kánonban. Petković szerint Nastasijević nyelvi változtatásai új jelentések lehetőségét teremtették meg: „S ez már elegendő a legáltalánosabb és másfajta irodalmi stílus jellemzőjéhez: eszerint Nastasijević nem válik külön, hanem csatlakozik azokhoz a költőkhöz, akik vérehajtották az »irodalmi fordulatot« a ’20-as években.”[254] Petković az avantgárd költőkkel, Stanislav Vinaverrel és Miloš Crnjanskival állítja Nastasijevićet párhuzamba, azzal, hogy a szimbolistákhoz való viszonyában még radikálisabbnak tartja az avantgárd szerzőknél. Éppen ezért ódzkodik attól, hogy avantgárd költőnek nevezze Nastasijevićet. A szerb irodalomtörténet különutas „neoszimbolistának” tartja. Zoran Mišić korábban említett meglátása mindenképpen szűkítő, mivel a második világháború utáni szerb lírikusok, köztük Branko Miljković és Vasko Popa is, szellemi mesterének tartják Nastasijevićet, ilyen értelemben mindenképpen beszélhetünk folytatásról.

[250] Đorđe Trifunović: *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*, In: Momčilo Nastasijević: *Sedam lirskih krugova*, Priredio: Vasko Popa, Prosveta, Beograd, 1962

[251] Novica Petković: *Rečnik manje poznatih reči*, In: *Sabrana dela Momčila Nastasijevića*, knijga prva (Poezija), Priredio: Novica Petković, Gornji Milanovac, Beograd, 1991

[252] Momčilo Nastasijević: *Sedam lirskih krugova*, Priredio: Milosav Tešić, Čigoja štampa, Beograd, 2008

[253] Vö.: Zoran Mišić: *Antologija srpske poezije*, Beograd, 1963, 222.

[254] „I to je već dovoljno za najopštiju i nešto drugačiju književnostilsku karakteristiku: po njoj se Nastasijević ne izdvaja, nego pridružuje pesnicima koji su izneli »prevrat u književnosti« 20-ih godina.”, Novica Petković: *Jedan pogled na Nastasijevićevu poeziju*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Beograd, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994, 13.

Nastasijević nemcsak az archaikus szavak megszólaltatásával, hanem nyelvtani átalakításokkal is felhívta az őt felfedező irodalmárok figyelmét. Muharem Pervić a következőképpen jellemezte egy 1962-es írásában Nastasijević nyelvi laboratóriumát: „Nastasijević versének nincs lineáris, költői tradícióval megjelölt járásmódja; első pillantásra teljesen széttördelt, teli diszkontinuitásokkal: felsejlik a gondolat, majd eltűnik, megindul a látvány, majd elvész, megjelenik a dallam, majd elhallgat; a vers hullámzik, elöntik az allúziók; a szavak egymással szemben állnak, ám nem következnek egymásra az olvasó megállása és erőfeszítése nélkül; a szintaxis megtöri a nyelvi frázist, megszűnteti az egynemű modulációt, a folyamatot, melyet az olvasó oly könnyen és izgalom nélkül elejt; a hangsúlyokkal, a metrummal Nastasijević maximálisan dinamizálja a vers vonalvezetését, a gondolatok és az érzelmek természetéhez idomítja azokat a kifejezésük érdekében."[255] Novica Petković ezt a nyelvi működést tekinti Nastastijević költészete lényegének, szerinte itt a közlés helyett a nyelv kerül előtérbe.[256]

Az archaizmusok és a nyelvtani beavatkozások – a gondolat-, illetve a jelentéssűrítés mellett – sokszor a melódiát szolgálják a költeményekben. Nastasijevićnál a zene előbbre van a szavaknál, a költő elsősorban énekes: „Amit ma költészetnek hívnak, az pontosan a beszéd és a zenei melódia közepe. Nemcsak egy fokkal, hanem öt és tíz fokkal van az ének[257] a beszédtől. Az pedig, hogy ma lényegében felére csökkent, a dekadencia jele, s a felejtésé, hogy a hang sokkal lényegibb a szavaknál. (Nem dalár, hanem *dalnok*!)"[258] S ebben az „abszolút zenében" a „csend", illetve a „hallgatás" is megszólal: „[…] ha csak meg lett

[255] „Nastasijevićeva pesma nema linearan, pesničkom tradicijom obeležen hod; na prvi pogled ona je sva izlomljena, diskontinuirana: misao se nasluti pa nestane, pejzaž započne pa se izgubi, melodija se pojavi pa umine; pesma se leluja i preliva aluzijama; reči stoje jedna prema drugoj, ali ne idu jedna za drugom bez zastoja i napora čitaoca; sintaksa lomi standardnu jezičku frazu, ukida njenu jednoličnu modulaciju, niz koju čitalac tako često bez teškoća i uzbuđenja sklizne; akcentima, cezurama, metrom, Nastasijević maksimalno dinamizira liniju pesme prilagođavajući je prirodi misli i osećanja koje treba da izrazi.", Muharem Pervić: *Poetika i poezija Momčila Nastasijevića*, In: *Izabrana dela II.*: i. m. 304.

[256] Vö.: Petković: i. m. 19.

[257] A szerb eredetiben itt a 'pevanija' szó archaikus formája szerepel.

[258] „Što se danas poezijom naziva, tačno je sredina između govora i muzičke melodije. Ne za stepen samo, za pet i deset stepeni pevanija je od govora. A što se danas upola lišila životne srži, dekadencija je i zaborav da je glas daleko bitniji od reči. (Ne pesnik, nego *pevač*!)", Nastasijević: i. m. 306.

érintve a lét, akkor ki kell fejezni akár a hallgatással is, amely beszél."[259] Ez a gondolat kísértetiesen hasonlít Arthur Schopenhauer nézetére, mely szerint a zene „képmása az akaratnak".[260] A zene persze mindig is foglalkoztatta a filozófusokat, így visszamehetünk akár az ógörögökig, ám az „abszolút zene" eszméje igazából a 19. században lett poétikus elvvé.[261] Nietzsche az ógörög „dionüszoszi" szellemiséget Schopenhauer alapján vizsgálva azt állítja, hogy: „[…] a zene képes rá, hogy életre keltse a *mítoszt*, azaz a legjelentékenyebb példázatot, s méghozzá a tragikus mítoszt – azt a mítoszt, mely hasonlataival a dionüszoszi megismerésről beszél."[262] Az „abszolút zene" eszméje nemcsak a romantikus zeneszerzőket és költőket, hanem a szimbolistákat is foglalkoztatta. E. A. Poe *A műalkotás filozófiája* c. tanulmányából kiindulva Mallarmé létrehozza a „poésie pure" [tiszta költészet] fogalmát, amelyet a tanítvány Paul Valéry „poésie absolue"-re [abszolút költészet] keresztel majd át. Az „abszolút költészet" a beavatottak költészete: „Az abszolút költészet, csakúgy, mint az abszolút zene, ezoterikus: egy olyan avantgárd ügyeként jelenik meg, amely mondhatni állandóan menekül az őt körülfogó banálistól."[263]

Nastasijević elképzelése párhuzamba hozható ezekkel az előzményekkel, költői kísérletezése nem a semmiből fakadt. Verseskötetének nyitó darabja, a *Frula* [Furulya] már a címmel felveti a zenei hangoltságot, a zárása pedig a nietzschei értelemben vett dionüszoszi tragikus zenével hozható párhuzamba: „Vagy ha ellebeg leheletem, / sajnálod-e[264] a tovatűnt titkot?"[265] Ebben a költeményben a zene úgy „képmása az akaratnak", vagyis a világnak, hogy

[259] „[…] ako se samo dodirnula bit, mora se izraziti makar i ćutanjem koje govori.", Momčilo Nastasijević: *Beleške o nepohodnosti izraza*, In: *Izabrana dela I.*: i. m. 333.
[260] Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, Ford.: Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Európa, Bp., 1991, 345.
[261] „1870 táján Beethoven kései kvartettei az abszolút zene eszméjének paradigmájaként jelennek meg – annak az eszmének a paradigmájaként, amely 1800 táján mint a szimfónia elmélete jött létre, s amely szerint a zene éppen azáltal, hogy »különválik« a szemléletestől és végül még az affektívtől is, az »abszolútum« kinyilatkoztatása.", Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*, Typotex, Bp., 2004, 23.
[262] Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy a görög pesszimizmus*, Ford.: Kertész Imre, Magvető, Bp., 2007, 157.
[263] Dahlhaus: i. m. 154.
[264] Az eredetiben itt a 'žal' szó szerepel, amely a vers szövegkörnyezetében szomorúságot jelent, a mondatalkotás pedig archaizáló jellegű.
[265] „Il' dah moj kad proteče, / žal te za odbeglom tajnom?", In: M. M.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 9.

a népi „tiszta forrás” derűje mellett az elmúlásra is felhívja a figyelmet, s ez az ambivalencia nem hazudja el a tragédiát, akárcsak Nietzsche felfogásában a dionüszoszi zene.

Nastasijevićnál az „abszolút zene” az „anyai melódiával” (anyanyelv helyett), így a kollektív nemzeti emlékezettel függ össze: „Ha egy nemzet dallamilag (értsd: szellemileg) kikristályosodott, akkor nála a beszéd és a zenei melódia az alapoknál összhangba került. […] Azt a hangzó vonalat hívom anyai melódiának, amely a szellem legmélyebb rétegeiből fakad, a fogalmakat az eleven kifejezés titkos egységébe köti össze. Affektív természetű (a matematikai absztrakció is kifejeződik benne, mely tartalmazza a saját daltermészetének fokozatait.) Gyökeres és kollektív, és mind a mai napig a nyelv és a nyelvjárások ágazatában, egészen az egyéni kifejeződésig összekötőként hat.”[266] Ennek a melódiának Novica Petković szerint „etnopszichológiai karaktere”[267] van, amit az archaizmusok, a lokalizmusok, nyelvjárási specifikumok érzékeltetnek. A kulturális minták kapcsán pedig Petković azt állítja, hogy Nastasijević költészetének a folklór (zenei, nyelvi és költői) mellett a keresztény misztikus hagyománnyal és mitológikus képekkel, jelentésekkel is kapcsolatban van.[268] Miodrag Maticki pedig felhívja a figyelmet a „szláv antitézis” jelenlétére Nastasijević munkáiban, a népi közmondások és rejtvényes fejtörők diffúz formai jegyei áthatják őket: „[…] erős szintaktikai párhuzamok (a verszakon belül és a versszakok között), belső és külső rímek […] az ismétlés és az alliterációk halmozása […]”[269] Összefoglalásképpen Nastasijević költői munkája felhasználja a romantika és a szimbolizmus eredményeit, ám egyben ezek kritikája is, a szerb szimbolisták továbbgondolták a romantikusok zenéről alkotott

[266] „Koji se narod melodijski (čitaj: duhovno) iskristalisao, tome se govorna i muzička melodija u osnovi poklapaju. […] Maternjom melodijom nazivam onu zvučnu liniju koja, dolazeći iz najdubljih slojeva duha, vezuje pojmove u tajanstvenu celinu živog izraza. Afektivne je prirode (i matematička apstrakcija izražena, pa sadrži svoj stepen raspevanosti.) Korenita je i kolektivna, i dan-danji u ragranatosti jezika u narečja, i sve do pojedinačnog izraza, deluje spajajući.”, Momčilo Nastasijević: *Za maternju melodiju*, In: *Izabrana dela I.*: i. m. 307.

[267] „I drugo, kad se određuje kao maternja, dodaje joj se samo izvesna etnopsihološka posebnost.”, Novica Petković: *Jezik, melodija i poetika*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*: i. m. 38.

[268] Vö.: Petković: i. m. 36.

[269] „[…] jak sintaktički paralelizam (unutar stiha i između stihova), unutrašnje i spoljne rime […] akumulaciju ponavljanja i aliteracija […]”, Miodrag Maticki: *Slovenska antiteza kao odgonetka Nastasijevićevih lirskih krugova*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića*: i. m. 51.

elképzeléseiket, azzal, hogy a szerb szimbolizmus legtöbb alkotója mindezt nyugat-európai minták alapján tette meg, megfeledkezvén a nemzeti sajátosságokról. Radomir Konstantinović szerint Nastasijević mindezekből egy idegen költői nyelvet hozott létre, melynek melódiája korántsem azonos a feldolgozott nemzeti hagyománnyal: „[…] Nastasijević sem lelte meg a hazai dallamot, hanem csak az átokföldje atonális tonalitását, a kortárs világ szellemének sötét azonalitását [a fordításból itt kimaradt a zárójeles rész: (éppen azért, mert átokföldje-sötéten atonális)[270], s a zárt törzshöz való álmodott visszatérés helyett a nyitott »világ« irracionalitására (s vele a költészetre) talált."[271]

A zene fordíthatósága

Mindezek után kiviláglik, hogy különösen nehéz feladata van Nastasijević műfordítójának. A nyelvi, nemzeti archaizmusok, lokalizmusok sajátossága lehetetlen feladatot jelent. És nem akármilyen költői hozzáállást, hanem a Nastasijević-féle „abszolút zenére" való érzékenységet: „Hallgatván az ismeretlen nyelvet, egyre jobban halljuk a melódiáját (következetesen, a legkevésbé a velünk születettre vagyunk tudatosak.) […] A szavalt és az olvasott költészet nem hatol tovább a saját nyelvének határain túl, akkor is, ha a világon léteznek műfordítók; csak az énekeltnek, s nem a fordítottnak, nyílna meg az út idegen szívekbe."[272] Ez hasonlít Weöres Sándor a *A teljesség felé* című művének azon gondolatára, hogy a belső zene hallása miatt érdemes idegen nyelven verset olvasni.[273] Talán nem véletlen, hogy Ács antológiájában Weöres az egyik Nastasijević-fordító. A gazdag formakultúrával bíró Ácstól, illetve Domonkostól sem állt távol a zenei hangoltság a

[270] Radics Viktória fordításában kimaradt ez a zárójeles rész.
[271] Radomir Konstantinović: *A vidék filozófiája*, Ford.: Radics Viktória, Forum-Kijárat, Újvidék-Bp., 2001, 216. („[…] Nastasijević nije našao rodnu melodiju nego atonalnu tonalnost tamno-vilajetskog duha koji je duh savremenog sveta (uprvo zato jer je tamno-vilajetski atonalan), tako je on našao iracionalnost otvorenog »sveta« (i, sa njom, poeziju) umesto sanjanog povratka zatvorenom plemenu.", Radomir Konstantinović: *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd, 1991, 292.)
[272] „Slušajući nepoznati jezik, tim jasnije čujemo mu melodiju (dosledno, rođene smo najmanje svesni.) […] Recitovana i čitana poezija ne prodre dalje od granica svog jezika, iako na svetu postoje prevodioci; tek pevanoj, ne prevođenoj, otvorio bi joj se put u tuđinska srca.", In: Nastasijević: i. m. 308.
[273] Vö: *A versről*, In: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások 1.*, Magvető, Bp., 1975, 671.

költészetben. Nem feltétlenül, de Ács Nastasijevićről szóló életrajzi jegyzete befolyásolhatta a műfordítói munkát is. Érdemes kiemelni ebből néhány gondolatot: „[…] megkövült archaikus konstrukciókból és folklorisztikus raritásokból olyan nyelvi médiumot teremtett, amely egy sohasem hallott ősnyelv benyomását kelti, s már hangzásában hordja misztikus lényegét. […] szavai szógyökök, gondolatai gondolat-magok, versei vers-vázak."[274] Ács rövid jegyzetéből kitűnik, hogy tisztában volt a '60-as évekbeli Nastasijević-recepcióval, a vers vázként való felfogása pedig önálló meglátást sugall. Kérdés persze, hogy ez mennyire befolyásolhatta Weöres, illetve Domonkos Nastasijević-értelmezését és műfordítását. Domonkos a fordításait először az *Új Symposion* 1965/5-ös számában közölte, fordítói jegyzettel, melyben azt állítja, hogy: „[…] staccatója nyers, telve gazdag mellékzörejekkel, mint a sűrűn szaggatott lélegzetvétel. Sorait jelentésük gazdagítása érdekében tördeli oly sűrűn. Rímtechnikája rafinált, rímei váratlanok, s gyakran a verskompozíció egyedüli vázát képezik. A népi szólások, közmondások ritmikájára variál, azoknak zenéjét érzékelteti néha-néha egy-egy szándékosan kihagyott rímmel, vagy a hagyományos mondatszerkezet lerombolásával. A hívórím sokszor megválaszolatlanul marad nála, a vers tragikus elemeként. Verseiben nincs nyugalom, megpihenés. A szavak gyakran egész sor vagy versszak súlyát sűrítik magukba. […] A szó auditív és vizuális tulajdonságainak döntő szerepe van versében. Bizonyos esetekben rövidsége (a betűminimum) teszi indokolttá csupán a versben (gyakran tartalmatlan hangcsoportokat is alkalmaz a ritmika kiegészítésére), máskor egy-egy szó tartalmi értéke a vers ritmikájában túlságosan kihangsúlyozott szerepétől válik másodlagossá."[275]

Bányai idézett Ács-tanulmányában azt állítja, a fordítás elemzésekor mindenképpen érdemes figyelembe venni Ács „mikro-esszéit", ahogyan a fordító költők életműve értelmezésekor a műfordításokat. Ugyanígy érdemes figyelembe venni Domonkos jegyzetét a Nastasijević fordításáról.

[274] In: *Napjaink éneke II.*: i. m. 535.
[275] Domonkos István: *Fordításaim margójára*, Új Symposion 1965/5, 14.

Most elsősorban Domonkos István munkáira összpontosítunk: a műfordítás milyen mértékben őrizte meg az eredeti vers poétikai jegyeit, vannak-e kapcsolódási pontok, lehetséges párhuzamok Nastasijević és Domonkos zene-felfogása között.

I. Trag

A *Nyom* [Trag] című vers Nastasijević kötetének *Bdenje* [Virrasztás] ciklusában jelent meg. Tanja Popović az egész kötetet a középkori költészet hagyománya alapján értelmezi: mindegyik ciklus kilenc költeményt tartalmaz, ahogyan a bizánci, s ennek alapján a szerb pravoszláv istentisztelet kánonja azt előírja. A középkori költészet jellegzetességei megmutatkoznak az archaizáló formai, grammatikai, stiláris eszközök használatában is. Szerinte a *Virrasztás* ciklus verseinek alapját a vallomásos imák képezik.[276]

A *Nyom* – az imához hasonlóan – meditatív darab, teli kérdő mondattal, a transzcendens válasz iránti sóvárgás fogalmazódik meg a soraiban. S miután válasz nem érkezik, az a benyomásunk támad, hogy a költemény a szavakkal mondhatóság határáig jut el, s az elhallgatás utáni pillanatokra bízza a válaszadást. A költemény egy állapot reflexiójával indul: „Čudno li me slobodi ovo, / čudnije li veza."[277] [Mily csodásan szabadít fel ez, / mennyire még csodásabban / furcsábban megköt] Domonkosnál már ebben az első versszakban él apró módosításokkal: „Mily csodásan oldoz, / még furcsább kapocs."[278] A változtatás a „čudno" 'csodásan' szóban érhető tetten, mely a vers kezdőszavaként és az ismétlés gyanánt hangsúlyos szerepet kap. Az ismétlés különösen fontos, miután a középkori zsoltár-költészet egyik alapeszköze. A két mondatrész szerkezete megegyezik, a fokozásra épül, a hangok ismétlődése a vers zeneiségét erősíti fel. Az ismétlés a „li" kérdőszót is érinti, s ezzel a vers alapszituációját a kérdezésre helyezi. Az eredeti mondat archaikusan hangzik, ezt

[276] Vö.: Tanja Popović: *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u sedam lirskih krugova*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*: i. m. 51.
[277] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[278] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.

a hátravetett állítmánnyal éri el. Domonkos a „csodásan” szót nem ismétli meg, helyette szinonímát használ, a kérdőszót is csak egyszer alkalmazza, a hangismétlést viszont részben megtartotta (csodásan, furcsább, kapocs). Összességében azonban nem mindig követte az eredeti stiláris jegyeit: az ismétlés részben megvan ugyan, ám az azonos hangokból fakadó zeneiség és imaszerűség halványabb lett. A második versszak visszaadása már pontosabb; eredetiben: „Buknem u tebi, vreo se ulivam, / jeza je ovo, oh, jeza.”[279] Domonkosnál: „Lobbanok benned, elömlök forrón, / a borzalom ez, ó, a borzalom.”[280] Az eredeti első szava szintén az explozívával indul, s Domonkos ezt kiváló érzékkel adta vissza, a folytatás is telitalálat, nemcsak tartalmilag, hanem formailag, az „l”-ek megszólaltatása szempontjából is. A rímszerkezet némi változtatással ugyan (tiszta rímből asszonánc lett), de megőrződött: **kapocs** (1. versszak vége) és bor**zalom** (2. versszak vége). Az erotikus asszociációkat keltő első sorra ellentétes érzés következik, a borzalom: a forróság a hidegrázással vegyül. Ezt azonban úgy is értelmezhetjük, mintha a hirtelen lobbanás átcsapna az ellentétébe: a kezdeti fellángolás hamar kihűl. Utána már csak a nyom marad, amint a folytatásból is kiderül: „I trag putanjama tvoj, / pa me pali.”[281]. Domonkos változatában: „S nyomod a járatokon, / és éget.”[282] Az eredeti „putanja” ösvényeket, illetve pályákat jelent, Domonkos ezt szinonimával adja vissza, a „járatokon” szóban az „o”-k által kiválóan érezni az eredeti hangismétléseit (ott a „t” és az „a” hangok variálódnak). Domonkos az eredeti szokatlan grammatikus szerkezetét is hűen követte. A szerbben a hangismétlés is számít: „pa me pali”, a két pa-ra a magyarban „és éget”, vagyis a két „é” válaszol, ilyen szempontból Domonkos megoldása tudatos választásnak bizonyul. A negyedik versszak talán magyarázatot ad arra, miért használta Domonkos az elsőben a „csodálatosabban” helyett a „furcsábban”-t. Az eredeti: „A čudno zastrepi srce, / a studim.”[283] A magyarban: „Ám a szív furcsán retten, / ám reszketek.”[284] A

[279] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[280] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.
[281] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[282] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.
[283] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[284] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.

szerbben a szív rettenése „furcsa”, noha a „čudno” az első „csodását” ismétli meg. Domonkosnál a „furcsán” „á”-ja az „ám”-ra válaszol, a szerbben ez ugyancsak ellentétes kötőszó, s a hang is egyezik („a”). A „furcsán retten”-ben szintén ismétlődő hangokat hallunk, az „r”-eket. A szerben is „r”-eket találunk, valamint „e”-ket, a „čudno” „u”-jára és „d”-jére a második sorban a „studim” „u”-ja és „d”-je válaszol. A magyarban a hangismétlés még nyilvánvalóbb: retten – reszketek. Domonkos a „furcsán” megismétlésével tartalmilag szorosabb megoldást választott, és jelezte az első és a második versszak ismétlésszerű összetartozását. Ezt az összetartozást a rímszerkezet viszonylagos megőrzésével is érzékelteti. Az eredeti tiszta rímét (studim-budim) megtartotta, ám a sorrendet átalakította, nem a versszakok utolsó szavait hozta rímhelyzetbe, hanem a negyedik versszak utolsó szavát az ötödik versszak első sorával párosította (resz**ketek** – öl**hetek**). És változás is van, új rímet is alkotott: a negyedik versszak első sorának végét az ötödik versszak második sorának végével csengette össze (retten – keltek).

Az ötödik versszakban felerősödik a másodikban érzékeltetett erotikus asszociáció: „Ljubeći šta li to ubijam, / šta li budim?”[285] Domonkos pontos változatában: „Csókolva mit is ölhetek, / mit kelthetek?”[286] Az eredetiben az első sorban feltűnő az „u” hangok szóeleji ismétlődése, a következő sorban ugyancsak szóeleji formában találkozunk velük. Domonkosnál nincs meg ez a hang általi összetartozás, ám a módbeli segédige ragja a csókot összeköti a gyilkossággal, illetve a megtermékenyítéssel (keltés, mint születés). A szerbben újra felbukkan a „li” kérdőszócska az első versszak után, Domonkos már az első versszakban sem használta a kérdőszavak ismétlését. A szerb kérdőszót nem is lehetett volna pontosan visszaadni, ugyanis a szerb „li” több értelemben működhet. A következő, hatodik verszak a második és a harmadik tűz motívumát variálja tovább: „Jer i pepeo će vetri razneti, / a nema razrešenja.”[287] Domonkos tartalmilag pontos: „Mert a hamut is szelek széjjelszórják, / s nincs

[285] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[286] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.
[287] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.

feloldozás."[288] Formailag is követi az eredetit, az „e" hangok nála is már az első szótól gyakoriak, az pedig, hogy a „hamu"-ban nincs „e" hang (szemben az eredeti „pepeo"-val), arról a legkevésbé sem tehet a műfordító. A probléma inkább a második sorban jelentkezik, ugyanis a „razrešenja" az első sor záró szavára, a „razneti"-vel tartozik össze, Domonkosnál itt „széjjelszórják" – „feloldozás" szerepel. Míg Nastasijević rendhagyó módon használja a figura etymologicát, nem egymás után, hanem egymás alatt lévő szavak által, addig Domonkos a rontott rímet idéző zárást választja. Nem is tudott volna tartalmilag megfelelni, amennyiben a zene pontos lekottázására figyel. Az eredmény hasonló lett az eredetihez: úgy tűnik, Domonkos a maximumot hozta ki a saját változatából. Esetleg alliterációval élhetett volna: a „széjjelszórják" alá „szabadulás"-t írhatott volna, ám a rontott asszonánc (széjjelszórják – feloldozás) jobban jelzi a problematikus összetartozást. A „feloldozás" megoldás azonban nem lett rímhívó szó, ugyanis az eredeti változat három versszakot tart össze tiszta rímekkel a „razrešenja"-ra válaszolva: razrešenja – stvorenja – obnaženja, Domonkosnál csak az utóbbi kettő kerül – asszonáncokkal – rímhelyzetbe (feloldozás – feneketlenségben – meztelenedésben), ahogyan az a következő versszakok elemzéséből kiderül.

A hetedik versszak a feloldozás nélküli állapot következményét festi le: „Tonu bez potonuća, / bez dna u nalaženju, / bez dna se izgube stvorenja."[289] Domonkos tartalmilag pontos, pusztán formailag vannak apró különbségek: „És süllyednek végtelen / a feneketlen lelésben, / elvesznek az élők a feneketlenségben."[290] A szerbben a „bez" elöljárószó az elsőt leszámítva a sorok elején szerepel, Domonkosnál ez a fosztóképzők kényszeréből adódóan nem lehet a sor elején. A hangok gyakoriságának zenéje viszont jól szól. Az elveszés, a süllyedés, a feneketlenség azáltal is ki van emelve, hogy három soros versszakról van szó az eddigi kétsorosokhoz képest. Mintha ezen a ponton véget is érne a költemény gondolatisága,

[288] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.
[289] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[290] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.

mert a fennmaradó három versszak az előzőek variációját tartalmazza. A következő, a nyolcadik versszak a harmadik motívumait dolgozza újra: „I tragom kuda sagoreli /sve bolnija su obnaženja.”[291] Domonkosnál: „S merre hamvadtak a nyomon, / egyre több fájdalom a meztelenedésben.”[292] A magyar érzékelteti az eredeti szokatlan, archaizáló grammatikai szerkezetét (a „su” létige csak a második sorban hangzik el), a különbség abban áll, hogy a szerb „bolnija” hangalakilag jobban illeszkedik az „obnaženja”-hoz, mint a „fájdalom” az „e”-kel teletömött „meztelenedésben”-hez. Amennyiben a „fájdalom” helyén esetleg „seb” van, akkor hangzásilag szorosabb lenne az összetartozás. Ugyanakkor tartalmi szempontból nincs kifogásolható módosulás. A nyolcadik versszak visszahozta az erotikát, ám már az előző versszakban kifejtett egzisztenciális elhagyatottsággal: a meztelenség többé nem ártatlan, mint a gyerekkorban vagy a „tiszta”, paradicsomi létben, hanem fájdalommal, elveszettség-érzéssel piszkolódott be. A következő, kilencedik versszak ezt a gondolatot erősíti fel, a második versszak részben s a negyedik teljes megismétlésével: „Vreo se ulivam, / a čudno zastrepi srce, / a studim.”[293] Miután Domonkos munkájának ezek a fénypontjai, az adott versszak megszólaltatása kiválónak tűnik: „Elömlök forrón, / ám a szív furcsán retten, / ám reszketek.”[294] A záró kilencedik és tizedik versszak a második részben, illetve a negyedik és az ötödik versszak teljes megismétlése, a módosított rímszerkezettel együtt. Itt a szerelem, a megtermékenyítés gyilkolással kerül párhuzamba, ám most már azzal a jelentéstöbblettel, hogy a gyilkolás, a másikkal szembeni ellenségeskedés az egzisztenciális elidegenedés, elhagyatottság következménye. Domonkos ezt már evidenciaként kezeli, miután az utolsó versszakkal (mely az ötödik változatlan megismétlése) – az eredetihez képest – a kérdőjelet ponttá alakítja, s ezáltal kijelentéssé válik a kérdés, ami mintha a válasz keresésének hiábavalóságára reflektálna.

[291] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 40.
[292] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 166.
[293] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 41.
[294] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 167.

II. Mirovanje drveća

A következő vers ugyancsak a *Virrasztások* ciklusban olvasható, címe Domonkos tolmácsolásában: *A fák nyugalma*. Az első versszak szerbül: „Sve boli. Mili druzi, / rad' mene mirujete. / Trepetom ne ozledi me ni list."[295] Domonkos ezt változtatások nélkül, az archaizáló, népköltészeti ízt is megőrízve adta vissza: „Fáj minden. Kedves társak / érettem nyugosztok. / Rezdülésével a levél sem sért."[296] Az alapszituáció a bibliai olajfák hegyi jelenetét idézi fel: Krisztus virraszt, a tanítványok meg elaludtak. Az első és az utolsó sor látszólag paradoxont fogalmaz meg: a lírai alanynak minden fáj (mintha magára vette volna a világ fájdalmát), ugyanakkor semmi sem tudja megsérteni. A folytatásban azonban nagyobb változtatást észlelni. Nastasijević versszaka: „Tiho i tiše, / umin iz rana / ovaploti me u reč."[297] Itt a lírai alanyt valaki megtestesíti[298] a szóban, Domonkosnál ezt maga a líra alany végzi el: „Csendben s csendesebben, / zsibbadó sebekkel / a szóban öltök testet."[299] A költemény ezen a ponton metaversként olvasható: a költemény a szóban testet öltő lírai alany történetére reflektál. Folytatandó a biblikus olvasatot, a megszólalás ténye párhuzamba állítható a teremtés bibliai „Legyen"-jével, illetve a szóban testöltés János evangéliumának parafrázisaként is működik: „És az Íge testté lett." (János 1, 14).[300] János evangélista kertnek, Máté és Márk Gecsemáné kertnek, Lukács viszont az Olajfék hegyének nevezi a virrasztás helyszínét. Nastasijević versében ezek alapján a(z olaj)fák nyugalma hatja át a lírai alanyt. S az sem véletlen, hogy a költemény a *Virrasztás* ciklusban található. A következő, harmadik

[295] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[296] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.
[297] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[298] A Đorđe Trifunović alapján készült Milosav Tešić Nastastijević-szótárában az „ovaplotiti" „oživotvoriti", „oživeti" jelentésben, vagyis 'létrehozni', 'életre kelteni' értelmében szerepel. Mindez alátámasztja a bibliai „teremtő Ige" gondolatát a vers értelmezésekor.
[299] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.
[300] *Szent Biblia*, *Új Testamentom*, Ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991, 109. Nastasijević Vuk S. Karadžić 1847-es fordításában olvashatta az Új Szövetséget, amelyet a fordító a saját, „ijekavica"-s népi tájszólásában szólaltatott meg: „I riječ postade tijelo" (Sveto jevanđelje po Jovanu, Prev.: Vuk. S. Karadžić, Biblija, Britansko i inostrano biblijsko društvo, Beograd, 1985, 95.) Nastasijević viszont a korára kialakult irodalmi szerb nyelvet használja a bibliai mondatok használatakor.

versszakban panteisztikus képet látunk: „Celivam stabla, / braću moju redom, / milujem ožiljke nežno.”[301] Domonkosnál az archaikus „celivam” esetében „csókolok” van: „Törzseket csókolok, / testvéreimet sorban, / sebhelyeik simogatva hosszan.”[302] A „hosszan” jelentése nincs ugyan az eredetiben, de a „sorban” rímpárjaként megfelel a „redom” – „nežno” asszonáncra. A negyedik versszak a testi fájdalomra kérdez rá: „Mili druzi, / boli li kad vam / sekira zaseče telo?”[303] A kérdés után szinte halljuk a kimondatlan igent. Domonkos megoldása pontos és egyben költőibb: „Kedves társak, / fáj-e, ha csapódva / a fejsze húsotokba tép?”[304] A fejszesuhintás akkor nem fájna, ha a lírai alany valóban rendelkezne azzal a hatalommal, hogy a másik fájdalmát magára vegye. A folytatás felerősíti azt a gondolatot, hogy a lírai alany a mások fájdalmának átvételében kételkedik: „I umine li, / kad za vas neme / ja mukotrpan kriknem?”[305] [Enyhül-e, / ha értetek, némák, / én szenvedőn kiáltok?] Domonkos változata kissé bonyolultabb és mesterkéltebb az eredetinél: „S az enyhülés, / ha néma értetek / szenvedőn én sikoltok fel?”[306] Az első sorban a kérdőszó kiiktatásával nem egészen világos, hogyan értelmezhető az enyhülés, pontosabb lett volna a kérdőszó megőrzésével. Domonkos a jambus haszálatával a ritmikusságot, dallamosságot emeli ki, az eredetiben nincs jambus, de a hangismétlés s ezáltal a dallamosság tisztán halható. A költemény első részének záró versszaka meglehetősen nehezen közelíthető meg: „Ako je skrnavljenje, / prostite, srce mi je dano.”[307] Domonkos hű tolmácsolásában: „Ha szentségtörés, / bocsássatok meg, szívem adatott.”[308] A lírai alany a törvényeket felülíró szív igazságára utal, ám nem világos, mihez képest van szentségtörés, hiszen az előző versszakokban nem esett erről szó. Esetleg lírai alany aktusa, a mások fájdalmának magára vétele számít szentségtörésnek? Ebben az esetben ismét felvetődik a krisztusi párhuzam: Krisztus az írott, farizeusi törvények helyett az íratlant

[301] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[302] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.
[303] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[304] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.
[305] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[306] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.
[307] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43.
[308] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168.

követi, emberként isteni attribútumokat vesz fel azáltal, hogy magára vállalja mások szenvedését. A szerbben ezután egy paratextuális jel választja el a következő versszakot az előzőektől, a magyar változat nem élt ezzel. A folytatás – az utolsó versszakot leszámítva – többnyire az előzőek megismétlése és variációjából áll: „Rad mene mirujete: / tiho i tiše, / umin iz rana. // To mukotrpan, / druzi, za vas neme, // šapatom visinama / kazujem blagu reč."[309]. Domonkos ezt szinte módosítás nélkül adta vissza: „Érettem nyugosztok: / halkan s halkabban / sebek zsibbadón. // Most, szenvedőn / társaim, néma értetek, // suttogón a magasságokhoz / szelíd szavam intézem."[310] Az első szembetűnő változás az ismétlés átalakításában mutatkozik meg: míg a második versszakot „csendben s csendesebben" szerepel, itt eltérve az eredetitől, „halkan s halkabban" áll, ami által a költemény, illetve a gecsemánei ima végét követő elhalkulásra, elhallgatásra asszociálhatunk. Ugyanakkor Domonkos megőrizte az ismétlés jellegét, a nyelvtani szerkezetek által is (szenvedőn, suttogón). Az „intézem" zárószóként túl hivatalosnak, az eddigi stiláris jegyektől eltérően szól, a szerbben itt az archaikus, biblikus „kazujem" áll („szólék"). Különösen furcsa ez a „szelíd szavak" értelmében, azokhoz túl kemény az „intézés". Elképzelhető egy ilyen megoldás a végére: suttogón a magasságokhoz / szelíd szavakkal szólék." Ám ezzel az a probléma, hogy kikerül a horizontból a kitágított jelen idő: az archaikus forma jelen időben hangzik el, s ezáltal a két idő (archaikus múlt – szakralizált jelen) egybe kovácsolódik. A magyar „intézem" biblikusan szól ugyan, s megőrzi a jelen időt is, csak éppen zavart kelt a „szelíd szavam"-mal összefüggésben. A szerb eredeti utolsó szava: „reč", ami a költemény önreflexív tulajdonságainak köszönhetően „szó"-ként, de a biblikus szövegkörnyezetben „Ige"-ként értelmezhető, s így a „testté lett Ige" szólal meg, szelíden. A krisztusi alapszituáció abból indul ki, hogy a lírai alany magára veszi mások fájdalmát, s feloldozást kér az Úrtól. A költemény zárása a nyelv határáig jut el, ami után nem a nihilista „semmi", hanem a hittel teli

[309] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 43-44.
[310] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 168-169.

hallgatás extázisa sejlik fel. A hívő olvasó számára így válik a költemény imává. A posztmodern értelmezés felől viszont itt az önmaga megverselésére, szavakban való megtestesülésére reflektáló lírai alany nyelvi természetére derül fény. Egyéni beállítottság függvénye, hogy melyik felfogás érvényesül inkább.

III. Roditelju

Még mindig a *Virrasztás* ciklus verseinél vagyunk. A *Roditelju* már a címével nehéz feladatot ad a műfordítónak: egyszerre működik megszólításként és ajánlásként. Ezzel szemben Domonkosnál alanyesetben szerepel: *Szülő*. A vers a *Virrasztás* ciklus utolsó darabja, azt hinnénk, a megtalált bizonyosság hangján szól majd. Ezzel szemben az első versszak kérdéssel indul: „Ko si? / Ko i kuda ja, / Plod bez ploda tvoj, / I sudnja ova u meni reč?”[311] Roppant bonyolult mondatszerkezetek ezek, mintha a mondat értelme folyamatosan elhalasztódna. Domonkos jól megőrizte ezt a bonyolultságot: „Ki vagy? / Ki s merre én, / gyümölcstelen gyümölcsöd, / s az ítéletszó valómban?”[312] A „sudnja reč” szó szerint ’utolsó szó’, Domonkos ezt felerősítette, konkretizálta az „ítéletszó”-val, hasonlóan járt el a „u meni”-vel, ami szó szerint „bennem”-et jelent, nála viszont „valómban” áll, ezzel csökkent az eredeti sejtelmessége. A krisztusi virrasztás alapszituációját támasztja alá a második versszak: „Sin, evo, progledavam. / Mrenjem za života / Skidam sa sebe slepi rođaja znak.”[313] Az archaizmus szokatlan grammatikus szerkezetben jelenik meg, a „Mrenjem za života” szó szerint: „Haldoklással az élet folyamán”. Domonkos változatában: „Fiad, íme, nyiladozik szemem. / Korai haldoklással / vetkőzöm le a születés vak jegyét.”[314] Egyedül a „korai” jelző hiányzik az eredetiből, Domonkos ezzel világosabbá tette a bonyolult gondolatiságot. A dallam szempontjából Domonkos az utolsó sorban nem él a halmozott alliterációkkal, hanem

[311] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 49.
[312] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 170.
[313] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 49.
[314] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 170.

belső asszonáncot alkot: a „születés”-re a „jegyét”-re válaszol. A költemény az élettől való búcsúzást a spirituális megújhodás reményében értelmezi, amit a „nyiladozó szem” jelképezhet.

A következő versszak bevezeti a „másikat”, akivel a lírai alany szembehelyezkedik: „I ne kao ti / Strmoglav oplođenju / Slepo na pir.”[315] Domonkos pontos tolmácsolásában: „S nem úgy, mint te / fejest a fogamzáshoz / vakon a lakomára.”[316] A különbség abban áll, hogy Nastasijevićnél „késleltetett” alliteráció van, az egymáshoz tartozó szavak nem egymás mellett, hanem egymás alatt helyezkednek el: Strmoglav / Slepo. A magyarban ez módosul, a második sorban – az „a” névelő közbeiktatásával – találjuk az alliterációt. Úgy tűnik, Domonkos tartalmi hűségre törekedett itt. A versszak enigmaként működik: nem világosodik meg, ki az a másik, mindeddig távol volt, a folytatásban is csak sejteni a jelenlétét. Az első sorból kiderül, nőről van szó, s így a költemény akár a szerelmi szakítás történetének szilánkját is magában rejti: „No voljom, te ne sazdala me, / Put otvaram, evo, / Sebi za uništenje, / Nerođen ma za mir.”[317] A szokatlanul ragozott névmások szinte már az értelmezhetőség határát súrolják, a versszak szó szerint: „Ám akarattal, téged nem teremtett meg / nem épített fel [a „sazdala” nyelvtani neme szerint női cselekvőre utal] , / Utat nyitok, íme, / Magamnak az önpusztításhoz, / Noha nem születtem békére.” Domonkosnál nem találunk semmi utalást a női szereplőre: „Ám akarattal, ha fel nem is emel, / utat nyitok, íme, / megsemmisülésem felé, / sorsom nem béke bár.”[318] A szokatlan nyelvtani megoldások itt elmaradtak. A záró sor az eredetiben is homályos, Domonkos ezt jól érzékelteti, s az eredetihez hasonlóan a jambikus ritmusra „fülel” inkább. A fordításban zavart okoz a „ma”, vagyis a „bár” használata. Úgy tűnik, inkább a jambikus lüktetést szolgálja, valamint a hangismétlésből fakadó zeneiséget. Az ellentét bevezetése feltehetően az ellentétek

[315] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 49.
[316] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 170.
[317] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 49.
[318] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 170.

egységének megtapasztalását célozza meg. A költemény zárása ennél világosabb, ha nem is könnyebb: „Plod ja bez ploda tvoj, / I sudnja ova u meni reč.”[319] Szó szerint: „Termés én termés nélkül a tiéd, / És végső ez bennem a szó.” Domonkos leegyszerűsíti, megfoghatóbbá tette az első sort: „Gyümölcstelen gyümölcsöd, / s az ítéletszó valómban.”[320] Az ismétlés apró elmozdítással él: a záró sor az első versszakban kérdő mondat volt, a végére viszont kijelentéssé alakult át. S akárcsak az előzőekben, a költemény önmaga megszűnését is tematizálja azáltal, hogy az utolsó szóra reflektál a végén. Ezt felfoghatjuk úgy is, mintha az alapszituáció a halál pillanatának tudatosulását érzékeltetné. Domonkos utolsó szava a „valómban”, a végső szó pedig „ítéletszó”, így a költemény a fordításban veszít jelentésgazdagságából, miszerint egyszerre olvashatjuk önreflexív darabként, a halál pillanatának tudatosításaként, valamint a krisztusi utolsó ítélet megidézéseként is. Domonkosnál az önreflexív mozzanat sejtés inkább, sokkal nyilvánvalóbb a másik két megközelítés. Tiodor Rosić a vallásos aspektust fontosnak tartja, de nem kizárólagosnak Nastasijević gondolkodásában: „Ahogyan Momčilo Nastasijević költészetének díszítettsége jelentéstanilag nem áttetsző, úgy vallásilag sincs túlterhelve. Ez az aspektus lesz költészetének a kerete, gyakran csak jelzésszerűen, amelynek birodalmában a lírai alany érzelmi, spekulatív drámája zajlik.”[321] Vagyis a hű fordítás során törekedni kell a jelentések lehetőségeinek maximumára. Domonkos viszont a saját értelmezését helyezte előtérbe bizonyos szavak átírásával.

IV. Reči u kamenu

Az utolsó két vers egy tizennégy darabból álló ciklusból származik. A ciklus 1939-ben látott napvilágot, először *Grad* [Város], majd később *Reči u kamenu* [Szavak a kőben]

[319] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 49.
[320] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 170.
[321] „Kao što pesnički filigran Momčila Nastasijevića nije značenjski transparentan, tako nije ni religiozno opterećen. Ovaj aspekt njegove poezije predstavlja okvir, često tek naznačen, u čijem carstvu se odvija osećajna, spekulativna drama lirskog subjekta.”, Tiodor Rosić: *Značenjska sintetičnost iskaza*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*: i. m. 91.

címmel. A kritikai kiadás szerint a ciklusnak három verziója maradt fenn.[322] Domonkos a harmadik változat alapján dolgozott.

Novica Petković figyelembe vette, hogy a ciklus első címe a városra vonatkozott. Szerinte a recepció nemigen foglalkozott azzal, hogy a ciklus a modern, urbánus költészet jegyét viseli magán, ezáltal Nastasijević Vasko Popa előzményeként értelmezhető. Petković olvasatában a ciklus városa: „modern szörny, a kifordult, antikrisztusi világ az alap képforrás, amely ki van dolgozva a tizennégy költeményben."[323] Az új címet viszont a következőképpen fogja fel: „szavak, melyek, mint a kőbe vésettek, szilárdak és intő jelként szolgálnak."[324] Majd a két címet összeolvasva azt állítja, hogy: „[…] vajon azokat a szavakat, amelyek a rettenetes világot tükrözik a városi falak között, a városi kőben, nem lehetne-e úgy nevezni, hogy »szavak a kőben«?"[325] A bibliai párhuzamok is gyakoriak a ciklus költeményeinek recepciós horizontjában: Tanja Popović Jób könyvével[326], Petković Mózes I. könyvének Teremtés-mítoszával hozza párhuzamba a ciklust. Kérdés persze, mennyire szükséges a műfordításnak reflektálnia ezekre az értelmezésekre?

Domonkos a ciklus tizennégy verséből mindössze kettőt fordított le, a másodikat és a kilencediket. A második számozású vers első verszaka jól példázza az urbánus „ember embernek farkasa" (Thomas Hobbes alapján) harci létállapotot: „Živome živo krvavi dug; / brat brata jede, / druga drug:"[327] Domonkosnál ez így hangzik: „Élő élőnek véres tartozás, / testvér testvért rág, / társat a társ."[328] A műfordítás bravúros: nemcsak tartalmilag pontos,

---

[322] Vö.: *Sabrana dela Momčila Nastastijevića I-IV*., Priredio: Novica Petković, Gornji Milanovac, Beograd, 1991. A dolgozatban a 2008-as, a kritikai változat tanulságait hasznosító, Milosav Tešić szerkesztette *Sedam lirskih krugova* című kötetet használom.

[323] „moderna neman, i kao prevrnut, antihristov svet, to je osnovno slikovno jezgro razvijeno u četrnaest pesama.", Novica Petković: *Jezik, melodija i poetika*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*: i. m. 17.

[324] „reči koje su kao u kamenu rezane, stamene i za opomenu.", In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*: i. m. 17.

[325] „zar se reči koje oličavaju grozni svet uhvaćen između gradskih zidina, u gradskom kamenu, ne bi mogle nazvati »reči u kamenu«?", In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*: i. m. 17.

[326] Vö.: Tanja Popović: *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u sedam lirskih krugova*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*: i. m. 51.

[327] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 66.

[328] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 171.

hanem formailag is, a jambikus rímek tolmácsolása szempontjából is nagyszerű. A második versszak kibővíti a város metaforáját, s ahogy Petković értelmezi, a mindent elnyelő bibliai Leviathán parafrázisát olvashatjuk ki belőle: „Jede, a pojedene / nemanska već utroba ih vari / zle u goru krv."[329] Domonkos itt is remekelt: „Eszi, és megrágottan / már szörnyűbb gyomor emészti / silányabb vérré, a gonosz vért."[330] A belső rímek elmaradtak ugyan (jede – pojedene), viszont a hangismétlés megőrződött (rág – megrágottan, eszi – emészti). Nastasijević látomásos képe a középkori festő, Bosch pokol-ábrázolását idézi fel. E szempontból a modern, elidegenítő város a pokol látomásaként jelenik meg ebben a költeményben.

A következő vers gondolatilag szorosan összetartozik az előzővel, valószínűleg ezért fordíthatta le Domonkos, vagy ezért választhatta Ács Károly a két darabot fordításra. A kilencedik költemény első versszaka a vadászat által újra felidézi a létharcot: „Korak ih / povazda u lov."[331] A mondat grammatikailag archaizáló jellegű, szó szerint: A lépés őket örökké vadászni [hívja]. Az archaizmus az ige hiányában is megmutatkozik, nemcsak a szokatlan szórend által. Domonkosnál nincs meg ez az íz, tartalmilag azonban pontos: „Szüntelen / vadászni lépnek."[332] A következő versszak a vadászt az üldözöttel azonosítja, mindenki üldözött és üldöző, senki sem ártatlan a létharcban: „Zamku to zapinje ruka, / noga u zamci."[333] Domonkosnál az első sorból elmarad a késleltetett alliteráció, viszont a zeneiséget a jambikus és spondeuszos lüktetéssel és – az eredetihez hasonlóan – az ismétléssel érzékeltette: „A kéz csapdát feszít, / láb a csapdában."[334] A folytatás mintegy összegzi az előző képet: „Love, a ulovljeni."[335] A magyarban: „Űznek / s űzöttek."[336] Amennyiben itt érne véget a vers, akkor nem lenne több egy közhely variációjánál. Ám a zárás többjelentésű

[329] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 66.
[330] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 171.
[331] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 73.
[332] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 171.
[333] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 73.
[334] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 171.
[335] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 73.
[336] In: *Napjaink éneke I.*: i. m. 171.

meglepetést tartogat: „S večeri, tugo, / ko kome plen?”[337] Domonkos pontos változatában: „Estére, bánat, / ki kinek martaléka?” Nastasijević legtöbb költeményéhez hasonlóan itt is megválaszolatlan kérdéssel zárul a darab. A „bánat” az eredetiben megszólító esetben van, a lírai alany absztrahálja a saját érzését, mintegy ahhoz intézi kérdését, vagyis nemcsak közvetlenül az olvasóhoz vagy a transzcendens másikhoz. Domonkos a puszta megnevezésre szorítkozott, a megszólító jelleget csak sejtjük. Ugyanakkor ez mit sem változtat azon, hogy a kérdés, a ki kinek a martaléka megválaszolatlan marad: a lírai alany a bánat zsákmánya vagy fordítva? A fordítás sem adhat erre választ.

Áthallások

A két kötetes *Napjaink éneke* antológiában Domonkos nemcsak Nastastijević-verseket fordított. A szerb szerző jelentőségét többek között az is jelzi, hogy a többiekhez képest elég sok költeménnyel szerepel a válogatásban. Domonkosnak – néhány esettől eltekintve – sikerült tartalmilag és formailag pontos műfordításokat készítenie. A végeredmény alapján levonhatjuk azt a következtetést, hogy munkái jól érzékeltetik Nastastijević bonyolult poétikáját. Bizonyos részeknél szabadon járt el, ám az értelmezése nem vezetett önkényes átalakításokhoz. A pontos fordítás ellentéte ezekben az esetekben nem a pontatlanság, hanem az értelmezés szabadságából fakadó átköltés. A zene, az elhallgatás, a szokatlan grammatika Domonkosnál is megjelenik, ilyen szempontból áthallásokról, és semmi esetre sem beszélhetünk utánzásról. Bajos lenne úgy nyilatkozni, hogy Domonkos egy az egyben átveszi a fordított szerzők poétikai eljárásait. Domonkostól távol állt a kereszténységgel átszőtt pogány nemzeti mítosz és folklór ujjáélesztése a saját költészetében. Radomir Konstantinović 1969-os *Filosofija palanke* című könyvében finoman körülírja a porfészek szellemiséget, amely minden nacionalizmus táptalaja, s így a szerbé is. A *Jegyzetek* [Beleške] című fejezetben külön rész foglalkozik Nastasijevićtyel, aki szerinte megidézi a porfészek

[337] In: M. N.: *Sedam lirskih krugova*: i. m. 73.

szellemiségét a fajira, a nemzetre való hivatkozással, ám el is hárítja magától azt a magányt keresve: „Nastasijević mélységes ellentmondást élt át, s úgy látszik, vele együtt a szerb kultúra víziója is (miszerint meg kell őrízni a törzsi öntörvényűséget a poszt-törzsi világban): egyrészt felhívott az »ősi dallamhoz« való visszatérésre, mélységesen vádló tónusban hajtogatva a »nagyböjt és bűnhődés« szükségességét, ráadásul azt állítva, hogy a Nyugat nem csak önmagát vesztette el (a Nyugat: alkony, zuhanás a nemlétbe, a semmibe), hanem a »daloló kedvét« is, miközben a »nép itt [Szerbiában – O. R. megjegyzése] még mindig magas feszültségben dalol« (*A zene humanizálásáért*, 1934), következésképp csupán vissza kell térni a néphez, hogy a szellem visszanyerje derűs, szakadatlanul csobogó, dalos kedvét, másrészt azonban ő volt az a költő, aki a *legkevésbé sem* tudott volna eleget tenni ennek a kívánalomnak, sőt ő lett volna az első, aki egyértelműen és alapvetően vétett volna ellene."[338] Konstantinović – szemben a Nastasijević-recepció azon vonulatával, amely Nastastijevićben a nemzet prófétáját látja (Stanislav Vinaver, Gojko Tešić stb.) – úgy véli, Nastastijević a paradoxon nyelvét hozza létre a költészetében: egyszerre a nemzeti, törzsi világ felé vágyódik, ám ugyanakkor el is idegenedik tőle, elidegenedik annak racionális, Vuk S. Karadžić alapú, kollektív szellemiségétől. Nastasijević költői nyelvének nincs és nem lehet követője, következésképp nem a kollektív nemzeti eszmények hírvivője, hanem azok átalakítója, egyéni költői nyelvvé transzformálója. A törzsi felé való úton az irracionalitásig, az elhagyatottság tapasztalatáig jut el, amely megoszthatatlan. Domonkos hasonló problémákig jutott el költészetében, csak nem a törzsire, nemzetire hivatkozva. Pl. a *Kormányeltörésben* című poéma vándormunkás lírai alanya tagadja a homogén nemzeti ideológiákat: „pénz nyelv zászló / himnusz bélyeg / elnökön vezérek / előkotorni megfelelő /

[338] Konstantinović-Radics: i. m. 207. („Nastasijević je tu doživeo veliko protivrečje, a sa njim, izgleda, i čitava vizija srpske kulture (koja je bila plemenski autohtona i u posle-plemenskom svetu): pozivajući se na povratak »rodnoj melodiji«, ponavljajući, sa prizvukom velike optužbe u glasu, da nam »treba velikog posta i kajanja«, tvrdeći čak da je Zapad izgubio ne samo biće (da je zapad bića, pad u ne-biće, u ništavilo), već da je izgubio i svoju »raspevanost« a da je »narod ovde još uvek u viskom naponu raspevanosti« (Za humanizaciju muzike, 1934), pa da se, sledstveno tome, treba samo vratiti tom narodu da bi se duh vratio toj vedroj, neprekinutoj, žubornoj raspevanosti, on je bio pesnik koji je *poslednji* mogao da se odazove ovom pozivu i čak, koji je prvi morao o njega, suštinski i nedvosmisleno, da se ogreši.", Konstantinović: i. m. 179.)

ott ahova érek", vagy: „élet frázisait / emberbőr kötésben / adják ki írók: / nemzeti irodalmak / generálisai / én nem bírni nemzeti / fogások erős szaga"[339] A poéma visszatérő refrénje, az „én lenni" a nyelvtől, nemzeti identitástól megfosztott élniakarás kifejeződése, Bosnyák István szerint: „Költőnk az ellen-poémában s a kötet [Áthúzott versek – O. R. megjegyzése] számos más versében is a biológiai létet szegezi szembe a világból-kiűzöttség tényével. […] Némi létmeleg a kiégett ideologikus reménységek világában már csak a társadalmiságon kívül, az emberélet természeti szféráiban kereshető […]"[340] Domonkos költészetében több ponton tagadja a nyelv, illetve a költészet hitelességét az élettel szemben. A fiatal Domonkos misztika iránti érdeklődése[341], a nyelv, illetve a vers tagadása párhuzamba állítható Nastasijević misztikájával, melyet Radomir Konstantinović így értelmez: „Az ilyen pillanatokban, amikor szemlátomást ő jobban akarta a misztikát, mint a misztika őt, a misztika merőben a nyelv műve, voltaképpen pedig a nyelvellenes (kifejezésellenes) akaraté, mely kifejezéstelen kifejezésre törekszik, ellenáll a kifejezés folyamatának, leállítja a dinamikát, bevezeti a mágikus hermetizmust és homályt, s lehetővé teszi a kör mágiájának megjelenését."[342] Konstantinović úgy véli, noha Nastasijević az anyai melódiát kereste, nem találta meg, a nyelv, amelyet létrehozott, idegen, mert a hagyomány átalakításán alapul, így a nemzeti folklór csak töredékeiben van jelen költészetében. Domonkos fordításai jól érzékeltetik a dolgozatban korábban fejtegetett „anyanyelvi idegenséget" (Derrida), zenei magányt, a hallgatás extázisát, az irracionalitás sötét tónusát.

---

[339] Domonkos István: *Kormányeltörésben*. *Válogatott versek*, Ister, Bp., 1998, 102.
[340] Bosnyák István: *A* Rátká*tól az* Áthúzott verseki*g*, In: B. I.: *Szóakció II*., Forum, Újvidék, 1982, 240.
[341] A szerző két korai esszéje, az *Első áldozás* és *A vers fetisizálása* több ponton is érintkezik a misztikával, azzal, hogy egyikből sem rajzolódik ki Domonkos gondolkodásának rendszerszerűsége, inkább a gondolkodás rendszerének szilánkjaival találkozunk bennük (In: *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Vál.: Bányai János és Bosnyák István, Symposion Könyvek, Újvidék, 1964).
[342] Konstantinović-Radics: i. m. 213. („U ovakvim trenucima, kad je on očito više hteo mistiku nego što je ona htela njega, mistika je čisto delo jezika, u stvari delo protiv-jezičke (protiv-izražajne) volje, a u sferi samog jezika, jedne volje za bezirzazom u samome izrazu, njegovim tokom, otporom prema toku, koji zaustavlja pokret, uvodi mađijsku hermetičnost i neprozirnost, omogućava uspostavljanje magije kruga.", Konstantinović: i. m. 288.)

A további vizsgálat szempontjából izgalmas lenne megfigyelni, hogyan járt el a másik két fordító, Ács Károly és Weöres Sándor[343] a problémás részek tolmácsolásakor, s miután összehasonlítottuk a módszereiket Domonkoséval, akkor milyen műfordítói Nastasijević-maszkok rajzolhatóak ki az összevetés során.

[343] Weöres Sándor több verset is fordított Nastasijevićtól Vujcsics D. Sztoján nyersfordításai alapján, ezeket a *Jugoszláviai költők antológiájá*ban (Móra, Bp., 1963) közölte, néhányukat pedig újra a *Napjaink éneké*ben. Ezenkívül Weöres vonzódását Nastasijevićhez jelzi az is, hogy a *Grádicsok éneke* című ciklusának második darabja Nastastijević ige nélküli nyelvhasználatára és motívumaira játszik rá.

2. 3. Szonett-mámor

– Domonkos István Srečko Kosovellal koccint –

Amennyiben fellapozzuk az *Új Symposion* régi lapszámait, akkor azt találjuk, hogy a szlovén irodalom és művészet kisebb mértékben ugyan, mint a szerb vagy a horvát, de jelen volt a folyóirat hasábjain. Nem is említhetünk más magyar folyóiratot, amely ilyen mértékben érdeklődött volna a szlovén kultúra iránt. Lukács István a szlovén irodalom magyarországi recepcióját a rendszerváltástól kezdődően a következőképpen jellemzi: „Az 1990-es években látható fordulat következett be a szomszédos népek irodalmának irodalomtörténeti megközelítését illetően: fennmaradt a Monarchia óta létező fokozott érdeklődés, amely újabb és újabb irodalomtörténetek formájában öltött testet (horvát, szerb, lengyel, orosz irodalomtörténetek), de megszabadulni látszik a korábban nagyon is jellegzetes »politikai« felhangoktól, vagyis egyre határozottabban az a meggyőződés kezd teret nyerni, amely szerint a szomszédos népek irodalmának »magyar szempontú« megközelítése szükségszerűen kitágítja a magyar irodalom határait, s semmissé teheti azt az évszázadok óta létező már-már sztereotip képzetet, hogy a magyar irodalom egy magányos képződmény ebben a térségben."[344] Ezt a megállapítást árnyalhatja az *Új Symposion* évfolyamainak átböngészése, illetve az újvidéki *Híd* folyóirat számainak feldolgozása a szlovén-magyar irodalmi kapcsolatok szempontjából. Ezekből jól látható, hogy míg a *Híd* korábban, vagyis a II. világháború előtt és után „a szociográfiacentrikus magyarországi népiesek és a jugoszláviai szociális irodalom, illetve új realizmus mozgalmával teremtett szervesebb kapcsolatot"[345], addig a hetvenes években, többek között az *Új Symposion* szerzőinek köszönhetően irodalmi, esztétikai kritériumok alapján is közölt délszláv szerzőket. Hasonló változásokat észlelni a Forum által kiadott fordításkötetek esetében. A fokozottabb érdeklődés gazdagabb képet

[344] Lukács István: *A szlovén irodalom magyar irodalomtörténeti megközelítésben*, In: L. I.: *Közel s távol. Szlovén-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Bp., 2005, 8-9.
[345] Bosnyák István: *Szóakció I.*, Forum, Újvidék, 1980, 104.

nyújthat a másik kultúráról. Fried István a magyarországi orgánumokban szintúgy a hatvanas évektől tapasztalja a szlovén kultúra iránti érdeklődés fellendülését: „Az 1930-as esztendőkben megalapozódott és jelentős írók (például Németh László) által hangoztatott kelet-közép-európai érdeklődés az 1960-as évektől kezdve válik a napi irodalmi gyakorlat tényezőjévé."[346] A *Jelenkor*, a *Tiszatáj*, a *Nagyvilág* stb. tematikus összeállításai mellett az *Új Symposion* és a *Híd* válogatásai is helyet kapnak a szlovén kultúráról alkotott magyar befogadás-történetben. Fried magyar-szlovén irodalmi kapcsolatokról pedig a következőt állítja: „Az örvendetesen szaporodó fordításkötetek történeti hátterű magyarázatot követelnek, s a mindinkább testet öltő kelet-közép-európai irodalmi szintézis sürgeti a szlovén-magyar irodalmi komparatisztika fellendülését."[347] „Szintézisről" nehezen tudnánk beszélni, hiszen éppen a sokféle kapcsolat többféle értelmezési lehetősége bonyolítja a „kelet-közép-európai" irodalmak „szintézisé"-nek körvonalazását. Ugyanakkor nemigen lehetne tagadni egy regionális irodalomtörténet fontosságát sem. Az összehasonlító irodalomtörténet talán a „kelet-közép-európai" irodalmak dinamikus kánonjának mozgását segítheti elő a nemzetek közötti irodalmi kapcsolatok feltérképezésével, amibe a fordítás-elemzések is beletartozhatnak.

Domonkos István azok közé a ritka symposionisták közé tartozott, akik szlovénból is fordítottak. Ezek közé sorolhatóak azok a munkái, amelyek a már korábban is taglalt, Ács Károly szerkesztette *Napjaink éneke I-II.* (1965-67) című, modern „jugoszláv" költészeti antológiában jelentek meg. A kötet szerzőit és szövegeit Ács Károly válogatta. A szlovénok közül Domonkos hármat kapott: Golia Pavel (1887-1959), Miran Jarc (1900-1943) és Srečko Kosovel (1904-1926). Mindhárom költő munkáiban kisebb-nagyobb mértékben kimutatható az avantgárd, méghozzá a szlovén avantgárdra leginkább jellemző expresszionizmus hatása. Srečko Kosovel lírája három irányzathoz kapcsolható: korai műveit az impresszionizmus-

[346] Fried István: *A szlovén és magyar irodalom találkozásai*, In: F. I.: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Bp., 1989, 369.
[347] Fried: i. m. 372.

szimbolizmus, utána az expresszionizmus, majd végül a konstruktívizmus fogalmakkal írhatjuk körül. Azzal, hogy ezekre az irányzatokra jellemző stílusjegyek olykor keveredtek is a műveiben. A konstruktivista Kosovelt azonban a szlovén irodalomtörténet jóval később, a szerző halála után fedezte fel. 1967-ig, az Anton Ocvirk által szerkesztett és válogatott *Integrali '26* Kosovel-kötetig a szlovén és a „jugoszláv" irodalomtörténet nem foglalkozott Kosovel konstruktivista korszakával, s ezáltal hiányos képe volt a szlovén avantgárdról. Ocvirk felfedezése radikálisan újragondoltatta a fiatalon elhunyt költő helyét az irodalmi kánonban. Matevž Kos szerint: „Kosovel a 20. század hatvanas éveinek végén hirtelen »idősebb kortársa« lett a szlovén modernség és (neo)avantgárd szerzőiknek, akik akkoriban bontakoztak ki. Egyúttal azonban összetettebbnek bizonyult a költészete, mint amilyennek addig tűnt."[348] S mivel Ács Károly az antológia első kötetét 1965-ben adta ki, nem adhatott ízelítőt Kosovel konstruktivista munkáiból. Ács nem tudhatta, hogy reprezentatív Kosovel-válogatása hiányos, akárcsak azok a szlovén könyvek, amelyek alapján tájékozódott. A szerzőről írott rövid életrajzi „esszé" azt bizonyítja, Ács kellőképpen utánanézett az addigi Kosovel-szakirodalomnak: „A háború előtti szlovén költészet csodagyereke. Üstökösszerűen rövid pályája a korai impresszionista versek romantizmusától a huszadik század elidegenedett világában vergődő széplélek ontológiai radikalizmusán s a lázadó proletár humanizmus kitörési kísérletein át a személyi és társadalmi apokalipszis metafizikájáig ívelt. Életében alig közölt valamit: görcsös sietséggel, a halállal való versenyfutásban papírra vetett verseit halála után gyűjtötte kötetbe."[349] Ács e szempontok alapján végezte el a maga válogatását: a „romantikus" impresszionista, illetve a humanista és apokaliptikus expresszionizmus darabjaiból állította össze a Kosovel-anyagát.

---

[348] „Kosovel je konec šestdesetih let 20. stoletja naenkrat postal »starejši sodobnik« slovenskih modernistov in (neo)avantgarde, ki je bila takrat v razcvetu. Obenem pa se je njegovo pesništvo pokazalo za precej kompleksnejšo zadevo, kot se je zdelo dotlej.", Matevž Kos: *Kako brati Kosovela?*, In: M. K.: *Fragmenti o celoti. Poskusi s slovenskim pesništvom*, Literature, Ljubljana, 2007, 14.

[349] *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája*, II. kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Novi Sad, 1967, 522-523. Ács záró mondata félreérthető: nem Kosovel adta ki a saját verseit, miután meghalt, hanem a vele foglalkozó irodalomtörténészek…

A szlovén irodalom jugoszláv korszaka

Az antológia „modern jugoszláv" költészetet hivatott reprezentálni, ez a kategória feltételez egy közös délszláv irodalomtörténést. Az is érdekes, hogy a „modern jugoszláv" költészetből kimaradtak a vajdasági magyar, illetve Bori Imre fogalmával, a „jugoszláviai magyar" költők, ők inkább műfordítóként vannak jelen a kötetben. Ezek szerint Ács a Vajdaságban keletkezett magyar műveket nem tekintette a „jugoszláv" irodalom részének? Talán azért, mert Jugoszláviában a kisebbségek „nemzetiségnek", nem pedig „nemzetnek" számítottak?[350] Vagy egyszerűen csak azért, mert Ács a vajdasági magyar szerzőket az egyetemes magyar irodalom részének tekintette, amelynek nincs köze a jugoszláv, regionális kánonokhoz?

Korábban, a Momčilo Nastasijevićtyel foglalkozó fejezetben – Bányai Jánosra hivatkozva[351] – már érintettük az antológia „jugoszlávságának" problematikusságát a szerb lírikus szövegösszefüggésében. Hasonló problémák merülnek fel a szlovén irodalmi kontextust illetően is. Lukács István meglehetősen szkeptikus az olyan „jugoszláv" irodalomtörténeti munkákkal kapcsolatban, amelyek egy lapon emlegetik a szlovén szerzőket olyan más délszláv szerzőkkel, akikkel nagyon kevés irodalomtörténetileg érzékelhető kapcsolatuk volt Jugoszlávia létrejötte előtt. Többek között éppen emiatt marasztalja el Csuka Zoltán *A jugoszláv népek irodalmának története*[352] című könyvét. Lukács szerint Csuka vállalkozása: „sajátos magyarországi lenyomata a konszolidált titói Jugoszláviának. A jugoszláv népek (horvátok, szerbek, szlovénok és macedónok) irodalmainak múltbéli és jelenbéli keretét egy XX. századi történelmi képződmény, Jugoszlávia adja. Ilyen értelemben módszertanilag a könyv maga egy anakronizmus. […] nemzeti irodalmak történetét egymásba

[350] Vö.: Várady Tibor: *Többség, kisebbség, jog és etnikum a volt Jugoszláviában*, In: V. T.: *Történelemközelben*, Forum, Újvidék, 1995, 159-161.
[351] Vö. Bányai: i. m. 41.
[352] Gondolat, Bp., 1963.

csúsztatni vagy egymás mellé rendelni belső lényegi – történelmi és esztétikai – kapcsolódás nélkül módszertanilag teljeséggel elhibázott vállalkozás. Hacsak nem tipológiai vállalkozásról van szó."[353] Ugyanakkor Lukács elképzelhetőnek tartja a délszláv, illetve az illír eszmeiség mentén írott „közös" irodalomtörténetet. Ez tovább vihető a XX. századi közös államalakulatokra is, a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság (előtte Szlovén-Horvát-Szerb Állam), illetve a Jugoszláv Királyság, majd a II. világháború utáni különböző Jugoszlávia-modellek, illetve Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság 1992-es felbomlásáig megírhatónak bizonyul az adott államalakulatokban élő nemzetek közös irodalomtörténete. Azzal, hogy ennek az irodalomtörténetnek számolnia kellene a saját hendikepjével is: egy nemzet irodalomtörténetének folyamata nem zárható el hermetikusan, nem vonatkozhat csupán arra az időszakra, amikor még létezett Jugoszlávia ilyen vagy olyan formája.

Ács válogatása kifejezetten a XX. századi „jugoszláv" költészeti mozgásokra figyel. Ám olyan művek is szerepelnek a kötetében, amelyek még a Jugoszláv Királyság vagy államalakulat előtti időkből, pontosabban a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság időszakából (1918. december 1. – 1929. október 3.) származnak. Ilyenek például Srečko Kosovel versei is. Csak az utólagos, ideologikus recepció tekintette Kosovelt „jugoszláv" költőnek. Jugoszlávia polgárháborús felbomlása óta az antológia összes szerzője, így Kosovel is megszűnt „jugoszláv" költőnek lenni: Kosovelt ma kifejezetten szlovén szerzőként tartják számon. Ilyen szempontból Ács antológiájának alcíme problematikus. Ám az sem lett volna szerencsés, ha modern délszláv költészetként határozza meg a válogatást, mert akkor felmerül a kérdés, miért nem szerepelnek a könyvben pl. a bolgár költők. Érdemes lett volna erre a kérdésre egy utószó formájában reflektálni, hogy a válogatás horizontját a jugoszlávság határozza meg, kezdve annak korábbi, jugoszláv előtti időszakban megjelent modelljétől, az SZHSZ Királyságtól.

[353] Lukács: i. m. 14.

Annak ellenére, hogy a jugoszlávság meghatározó tényező lett Ács összeállításában, a titoista ideológia mégsem befolyásolta az esztétikai szempontokat. Vagyis nem pusztán a szocreál partizán-irodalom szerepel a kötetben, hanem minden olyan költészeti irányzat is, amely akár kényesnek is bizonyult a volt rezsim számára (pl. a szlovén Edvard Kocbek művei). Összességében elmondhatjuk, hogy Ács az ideológiai („jugoszláv") szempontok mellett az irodalmiakat („modern") is figyelembe vette, előtérbe helyezve az utóbbiakat.

A „bársonyos stílus"

A fenti szavakkal jellemezte Kosovel később a tervezett első kötet (*Zlatni čoln* [Arany csónak], 1925) verseinek stílusát. A kötet nem jelenhetett meg a szerző életében (minden könyve csak a halála után látott napvilágot). A *Napjaink éneke* ebből a korai kötetből, illetve az expresszionista költeményekből hoz néhány verset. Hárman fordították magyarra Kosovel műveit: Ács Károly, Domonkos István és Fehér Ferenc. Domonkos mindössze egy verset ültetett át magyarra: *Az élet rövid* [*Kratko življenje je*]. Ez a szonett Kosovel korai[354] időszakából származik. Fontos megjegyezni, hogy a szerb fordítás jóval később keletkezett Domonkosénál, így nem lehetett a segítségére.[355] A versnek azóta létezik egy újabb magyar fordítása is, amely az első magyar nyelvű Kosovel-kötetben jelent meg.[356]

Mielőtt azonban megkezdenénk a fordítás elemzését, röviden térjünk ki a szlovén költő szimbolista-impresszionista korszakának értelmezésére, mert a *Kratko življenje je* című, Domonkos által fordított szonettje ebben az időben jelent meg. Mint ezt már jeleztük, Kosovel

[354] Kosovel esetében a „korai" kategória viszonylagos korszakhatárt jelöl, Anton Ocvirk szerint nagyon nehéz kronológikusan különválasztani a szerző különböző irányzatokhoz sorolható költeményeit. Általában az 1921-1922 között írott verseket sorolják Kosovel korai darabjai közé. A problémát többek között az is adja, hogy Kosovel nem minden művét látta el keltezési dátummal. (Vö.: Kos: i. m. 37-38.)

[355] In: Srečko Kosovel: *Zlatni čun,* Matica srpska, (edicija: Slovenačka književnost), Válogatta: Alfonz Gspan, Ford.: Gojko Janjušević, Novi Sad, 1981, 92. Előtte két szerb nyelvű válogatás jelent meg, ám egyikben sem szerepel a Domonkos által is fordított vers: Srečko Kosovel, *Ekstaza smrti*, Forum, Novi Sad, 1964, ez kétnyelvű (szlovén-„szerbhorvát") kötet, illetve *Srečko Kosovel i Prežihov Voranc*, BIGZ, Beograd, 1967 (Bevezető tanulmány és válogatás: Alek Vukadinović. Kosovel verseit Dejan Poznanović és Gojko Janjušević fordította le „szerbhorvátra".

[356] Srečko Kosovel: *Éles ütemek (1904-1926). Konstruktivista versek*, Ford.: Lukács Zsolt, Magyar Napló, Bp., 2007

ezt a korszakát „bársonyos stílus”-ként jellemzi, amikor elkészítette a kötet kéziratát. A szlovén recepció ennek megfelelően határozza meg a szerző korai műveit.[357] Ám Matevž Kos felhívja a figyelmet arra, hogy a korai korszak tematikája, stílusa visszaköszön a későbbi, avantgárd ihletésű művekben is. A „bársonyos stílus” tematikáját Kos így írja körül „lélek, szenvedés, fájdalom, szépség, álmok, szív, magány, betegség, életuntság.”[358] A tervezett Kosovel-kötet címe, *Zlatni čoln* [Arany csónak] pedig Rabindranath Tagore azonos című, 1883-as kötetére utal. Tagore Kosovel idejében népszerű szerző volt a szlovén, ahogyan más európai irodalmakban is (ami többek között az 1913-as Nobel-díjjal is összefügg).[359]

Lado Kralj szerint Kosovel szimbolizmusa és impresszionizmusa a szlovén költő, író Josip Murn (1879-1901) természetlírája és Maeterlinck szépség-esztétikájának a hatását tükrözi. Kralj ezeket a Kosovel-műveket elégikus tájimpressziónak (Kras-hegység) tartja: „Ezek a versek egyfelől a magány individualista apológiájának tapasztalata, másfelől gyakrabban a beletörődés, a kétségbeesés és a pesszimizmus, a halálsejtelem között ingadoznak.”[360] A költő kétségeire a keresztény vallás nyújt időszakos megoldást. Azonban Kralj szerint a transzcendencia nem az önazonosság felfedezése lesz: „Ezek az érzések olyan radikálisak, hogy Kosovelnél a szubjektum disszociációját már itt, a szimbolista-impresszionista síkon is megállapíthatjuk, ez a periódus valószínűleg 1925-ben ért véget, amikor összeállította az *Arany csónak* kötetét, azzal a céllal, hogy elbúcsúzzon a »bársonyos lirától«.”[361] Franc Zadravec hasonló én-szóródást vesz észre a szerző expresszionista költeményeiben: „Fölfokozott önmegfigyelés, saját mélységeinek kutatása, a létezés végső

[357] Kosovel tervezett első kötetét jellemzi „bársonyos stílusúnak”, a kézirat megformálásának az volt a célja, hogy a szerző lezárja ezt a korszakát. (Vö. Kos: i. m. 16.)
[358] „duša, trpljenje, bolečina, lepota, sanje, srce, samota, bolest, trudnost.”, Kos: i. m. 53. A szlovén „trudnost”’ fáradtságot jelent, ám a szimbolista költészetben ez a dekadens életérzéssel, a baudelaire-i Spleennel, az életuntsággal függ össze, ezért fordítottam a „trudnost”-ot ’életuntság’-ként.
[359] Kos szerint Kosovel az angol kiadásban olvashatta az indiai költő verseit. (Vö.: Kos: i. m. 16.)
[360] „Te pesmi nihajo med poskusi individualistične apologije osamljenosti na eni strani in, bolj pogosto, resignacijo, obupom in pesimizmom, slutnjami smrti na drugi.” (Lado Kralj: *Ekspresionizem*, ZRC SAZU - DZS, Ljubljana, 1986, 182.)
[361] „Ta občutja so tako radikalna, da lahko morda pri Kosovelu ugotavljamo disocijacijo subjekta že na tej, simbolistični-impresionistični ravni, ki se je bržkone končal leta 1925, ko je pripravljal zbirko *Zlatni čoln*, s katero se je hotel posloviti od »baržunaste lirike«.” (Kralj: i. m. 182.)

lényegébe való hatolás, több felől megvilágosodni és sehogy sem meglelni a helyes választ a végső kérdésekre: nagyjából ez a motívum figyelhető meg Kosovel expresszionista költeményeiben. Különféle eszközökkel élt, hogy önmagát megvilágítsa, ezeket természetből, illetve részben a technika világából merített […].”[362] Zadravec szerint Kosovel expresszionista költeményeinek egyik megkülönböztető jegye a szimbolista-impresszionista versekkel szemben a lírai alany pozícióváltása: az „én”-ről a „mi”-re terelődik át a hangsúly.

Kosovel modern poétikájáról szólva fontos még kiemelni, amit Irena Novak Popov állapít meg a szerző idő-szemléletéről: „Kosovel lírájában nincs jelen az úgynevezett személyes múlt, mert az ifjú költő figyelme még nem irányult a felhalmozott és az emlékezet által feldolgozott tapasztalatokra. Inkább a jövő megsejtése érhető tetten nála, amely a jelen állapotából fakad. A személyes fejlődés sejtelme gyakran utal a korai halálra, melyet a jelenlegi kimerültség jövendöl, levertség a magas célok elérhetetlensége miatt (*Esti nap*, *Halld, fentről fa*, ***Dal***, ***Hattyúdal***, ***Egy borzalom van***[363], *Elkínzottan*, *Te nem vagy*). Ahogyan az élet rövidségének felismerése is, a fiatal erők kiélhetetlensége […]”[364] Hasonló gondolatisággal fogunk találkozni az elemzendő *Kratko življenje je* című szonettben is, melynek már a címe az élet rövidségének egzisztenciális problémáját veti fel.

Kosovel korai műveinek verstani felkészültségéről a kortárs szlovén költő, Boris A. Novak azt állítja, hogy tele vannak hibával, ám következetes ismétlődésük révén a „hibák” poétikus funkciót nyernek. Kosovel szonettjei, mint pl. a Domonkos által is fordított *Kratko življenje je*, gyakran kevert ritmusúak, a szótagszám is változó, akárcsak a jambikus lüktetés.

---

[362] „Poostreno zastremevanje vase, iskanje lastnega dna, vdiranje v poslednji smisel bitnosti, poskusiti se osvetliti s karseda veliko strani in nikako najti pravšnjega odgovora na poslednja vprašanja: to je dokaj opazen motiv Kosovelove ekspresionistične pesmi. Uporabil je različna sredstva za osvetljevanje samega sebe, jemal jih je iz prirode in deloma iz tehnike […]” (Franc Zadravec: *Srečko Kosovel*. Monografija, Založba Lipa – Založništvo Tržaškega Tiska, Koper – Trst, 1986, 81.)

[363] A félkövérrel jelölt versek magyarul Lukács Zsolt fordításában olvashatóak (In: Kosovel: i. m. 10., 11., 25.)

[364] „U Kosovelovi liriki je takoreč odsotna osebna preteklost, ker mladi pesnik še ni usmerjen v akumulirane in spominsko predelane izkušnje. Tem bolj vidna pa je slutnja prihodnosti, izpeljana iz sedanjega stanja. Slutnja osebnega razvoja pogosto kaže v prezgodnjo smrt, ki jo napoveduje sedanja utrujenost, zlomljenosti zaradi zavesti o nedosegljivosti visokih ciljev (Večerno sonce, Čuj, raz drevo, Pesem, Predsmrtnica, Ena je groza, Izmučenost, Ti nisi). Toda spoznanje kratkosti življenja, neizživetosti mladih sil […]”, Irena Novak Popov: *Sprehodi po slovenski poeziji*, Litera, Maribor, 2003, 340.

Emiatt Novak pontatlannak tartja a korai Kosovel-művek „impresszionista” megnevezését. Szerinte ezek a versek a szabadvers hatását, stílusjegyeit mutatják: „A versen belüli ritmus variációit tekintve a *metrum* hagyományos fogalma Kosovel esetében többnyire használhatatlan; jobban illene rá a metrikus impulzus, mely magában foglalja a ritmusvariációk, az elsődleges metrikus sémából való kilépés, illetve a rombolás lehetőségét.”[365] Gyakran használ igei rímeket: „Mintha Kosovel szüntelenül azokat a rímeket ismételgetné, melyeket a 19. századi szlovén költészet kánonjából tanult meg.”[366]

Élete során Kosovel összesen ötven szonettet írt, s rendszerint a szonett egyik alfajtáját használta: a két négysorost egy hatsoros versszak követi (ez utóbbi tartalmazza a két tercinát). S mint már jeleztük, gyakran változik a sorok szótagszáma és ritmusa. A rímképlet néhány esetben megegyezik a klasszikus változattal: ABBA ABBA CDCDCD. Novak szerint ez a France Prešeren-féle szonett leggyakoribb formája, s „a rímelés alapmodellje a szlovén szonett történetében.”[367]

Mindent egybevéve levonhatjuk a következtetést, hogy bár Kosovel sok szállal kötődik Prešerenhez, „klasszikus” versei is kísérletező szellemre utalnak. Ugyanezt találjuk a Kosovel *Kratko življenje je* c. szonettjében, melynek rímtechnikája részben eltér a klasszikustól: ABBA CDDC EFEFEF. Domonkos csak félig-meddig követi az eredeti rímelését: ABBA ADDA EEEEFF. A másik fordító, Lukács Zsolt viszont egyáltalán nem törődött az eredeti vers szerkezetével, a rímeket önkényesen alkalmazza (AxAA BCCB xxExEx), s ezáltal a fordításának nincs meg a szonettre jellemző hangzásbeli és gondolati koherenciája. A szótagszám tekintetében a szlovén vers 8-9-10-11-es változatokat hoz, Domonkos visszaadja ezt a ritmikus egységet (9-10-11-12), Lukácsnál azonban már nagyobb

[365] „Glede na variabilnost verznega ritma znotraj pesmi in celo znotraj verza je tradicionalni pojem *metra* v Kosovelovem primeru večinoma neuporaben; bolj primerna je oznaka *metrični impulz,* ki vsebuje tudi možnost ritmičnih variacij, odstopanj in celo kršenj prvotne metrične sheme.” (Boris A. Novak: Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator, *Kosovelova poetika*, Uredili: Janez Vrečko, Boris A. Novak, Draija Pavlič, In: *Primerjalna književnost* 2005/28., 8. Uredili: Janez Vrečko, Boris A. Novak, Draija Pavlič

[366] „Kot da Kosovel nenehno ponavlja rime, ki se jih je na pamet naučil iz pesniškega kanona slovenske poezije 19. stoletja.”, Novak: i. m. 10.

[367] „temeljni model rimanja v zgodovini slovenskega soneta.”, Novak: i. m. 14.

ritmikai kilengések adódnak a szótagszám szabadabb használata következtében (8-9-11-12-13-14-15). Domonkos külön figyelmet szentelt a szonett helyenkénti jambikus lüktetésének, Lukácsnál ez szinte alig, csupán néhány rím esetében jelentkezik. Formai szempontból, és ez egy klasszikus technikával megkomponált szonett esetében fontos, Domonkos mívesebb és jobb munkát végzett Lukácsnál, aki sajnálatos módon nem vette figyelembe az elődd megoldásait. Ugyanakkor Domonkos változata sem jó abban az értelemben, hogy ügyelt volna az eredeti szonett formájának (szótagszám, rímképlet) pontos visszaadására, főleg a tercinák rímpáros átalakítása okoz gondot (Lukács e ponton még távolabbra van a szlovén műtől szeszélyes rímhasználatával). Fontos még megjegyezni, hogy Kosovel rímei nem túl színvonalasak, sok közöttük a ragrímes megoldás. Domonkos ezt nagyjából visszaadja, ám helyenként feljavítja az eredeti vers rímhangzását. Lukács megoldása viszont egyáltalán nem törődik az eredeti rímek minőségével. A három változat a következőképpen hangzik:

SREČKO KOSOVEL:	DOMONKOS ISTVÁN:
Kratko življenje je	**Az élet rövid**
Strašnó je nositi v srcu smrt A/10	Szörnyű a szívben hordani halált A/10
in vendar, ljubica, tebe ljubiti; B/11	s mégis, kedvesem, téged szeretni; B/10
ah, ljubica, dajmo vse pozabiti, B/11	ó, kedvesem, jobb mindent feledni, B/10
težko živi, kdor je potrt! A/8	ha az élet megtörten talál. A/9
Če svet je teman, krut in teman, C/9	Ha sötét és kegyetlen a világ A/10
mar nas potrtost pred njim obvaruje? D/11	megőrizhet-e tőle a csüggedés? D/10
Ah, zasmejal se bom, ko bo najhuje, D/11	Ó, nevetni kell, ha már túl nehéz, D/10
blazen bo smeh ta, bolesti pijan. C/10	őrjöngve, míg a fájdalom kiáll. A/10

Vino bo krvavelo iz čaše E/11 in z vinom bolesti ti bom napil: F/10 Kratko življenje je, ljubica, naše, E/11 kdo bi se tožil o njem in jezil? F/10 Samo ta, kdor ga ne pozna še, E/9 ta se bo pod bolestjo krivil. F/9	És a poharak majd bort vérzenek, E/10 a fájdalom borával felköszöntelek: E/12 Életünk rövid, én kedvesem, E/9 ki bánkódna utána dühösen? E/9 Csupán az, ki még nem ismeri, F/9 betegen, bénán csupán az könnyezi. F/11 LUKÁCS ZSOLT: **Az élet rövid** Rettenetes halált cipelni a szívben, A/12 és mégis, kedvesem, kedvelni téged; x/11 ah, kedvesem, hadd fedjen fátyol mindent, A/11 nehezen tengődik az, kinek jó kedve nincsen. A/14 Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, B/12 vajon a kedvetlenség megóv-e minket tőle? C/14 Ah, felnevetek majd, ha a vég borzalma eljönne, C/15 fájdalomtól ittas, őrült lesz e nevetés. B/13 Bor csorog majd poharamból, a véré, x/11 és én a fájdalom borával bódítlak: x/12 életünk rövid, kedveském, a miénk, E/11 ki kárhoztatja és mérgelődik miatta? x/13 Csak az, ki nem ismeri még, E/8 az, kínok közt, magát vádolja. x/9

Domonkos a szlovén címet *Az élet rövid*ként fordította le (Lukács is ezt a szó szerinti megegyezést választotta). Az első nagyobb változtatás az első versszak záró sorában található, mely így hangzik szlovénul: „Strašno je nositi v srcu smrt / in vendar, ljubica, tebe ljubiti; / ah, ljubica, dajmo vse pozabiti, / težko živi, kdor je potrt!”[368] [Nyersfordításban: Félelmetes hordani szívben a halált / és mégis, kedves, téged szeretni; / ah, kedves, hadd felejtsünk el mindent, / nehezen él, ki levert!] Domonkosnál: „Szörnyű a szívben hordani halált / s mégis, kedvesem, téged szeretni; / ó, kedvesem, jobb mindent feledni, / ha az élet megtörten talál.”[369] Domonkos jól visszaadta az alliterációt az első sorban (srcu smrt – hordani halált), a késleltetett hangismétlés is visszaköszön – kisebb változtatással – a magyarban (strašno, srcu, smrt – szörnyű, szívben).[370] Gondolatilag nincs ugyan távol a szlovén és a magyar versszak egymástól, a különbség talán annyi, hogy az eredeti záró sort úgy értelmezhetjük, hogy az élet nehézségét nem a külső körülmények, hanem a lelkiállapot határozza meg. A versszak egészét tekintve pedig azt találjuk, hogy a boldog lelkiállapot a felejtéssel függ össze. Ez Domonkos átültetéséből is érezhető. Itt visszacseng az, amit Irena Novak Popov állított Kosovel időszemlélete kapcsán: a lírai alany figyelme nem a múltra, az emlékezésre irányul, hanem a jelen érzékelésére és a jövő sejtelmére. Azzal a megkötéssel, hogy az idézett első versszak úgy is felfogható, hogy valami történt a múltban, amire nem jó emlékezni, mert az levertséget

[368] Srečko Kosovel: *Zbrano delo*, I., Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1964., 192.
[369] In: *Napjaink éneke 1. A modern jugoszláv költészet antológiája*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965, 133. Akárcsak a szlovén esetében, miután a vers elfért egy lapon, a továbbiakban nem lábjegyzetelem külön a szlovén eredeti és a magyar fordítás oldalszámát.
[370] Lukács Zsolt még több ponton használ alliterációt, ám nem az első, hanem a második és harmadik sorban. Úgy tűnik, Lukács a rímelést próbálta áthidalni az alliterációkkal: „Rettenetes halált cipelni a szívben, / és mégis, kedvesem, kedvelni téged; / ah, kedvesem, hadd fedjen fátyol mindent, / nehezen tengődik az, kinek jó kedve nincsen.” (Kosovel: i. m. 14.) A „nehezen tengődik” megoldás tautológikus, képzavar-gyanús, mert kérdéses, lehet-e könnyen tengődni?

okoz. A felejtés azonban a jövőre is vonatkozhat, hiszen a halál a szívben van, a „minden elfelejtése” e szempontból annak törlésére is vonatkozik, amire majd a jövőben kell emlékezni. A jelen idő pedig a szerelemé, a versbeszélő az idő kiiktatásával a szerelmet örök jelenében igyekszik megragadni. Ez a felfogás ellentétes a platóni „égi” szerelem-felfogással, mely az ideákra való visszaemlékezést segíti elő. Kosovelnél inkább a hedonista „itt és most” pillanatának élvezete sejlik fel. A vers azonban paradoxonnal folytatódik, a felejtésre való felhívás a rosszra való emlékezéssel függ össze: „Če svet je teman, krut in teman, / mar nas potrtost pred njim obvaruje? / Ah, zasmejal se bom, ko bo najhuje, / blazen bo smeh ta, bolesti pijan.” [Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, / megóv tőle minket a levertség tán? / Ah, felnevetek, amikor legvadabb lesz, / eszelős nevetés lesz ez, betegségtől részeg.] Domonkosnál: „Ha sötét és kegyetlen a világ / megőrizhet-e tőle a csüggedés? / Ó, nevetni kell, ha már túl nehéz, / őrjöngve, míg a fájdalom kiáll.” A magyar változat az első sorból kihagyja az ismétlős szerkezetet (teman – sötét), ami nyomatékot adna a világ sötétségének, romlott természetének. A világ sötétségének metaforája a Kosoveltől nem is oly távol álló bibliai szövegelőzménnyel is összefügghet. János evangéliuma szerint az őskezdeti, Istennel azonos, teremtő Igét a sötétség nem fogadta be: „És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.”[371] (János 1., 5.) Miután apró, elsősorban stilisztikai változtatásokat találunk Domonkosnál, a bibliai párhuzam a magyarból is kiolvasható. Ugyanígy a második sor stilisztikai változtatása sem okoz gondolati torzulást: míg a szlovénban megismétlődik az első versszakból a „potrt” szó (főnevesítve: „potrtost”), addig a magyarban a „megtörtséget” a második versszakban a „csüggedés” váltotta fel. A szóismétlés az eredetiben a hangzás egységét szolgálja, a magyarban ez ugyan nincs meg, ám az első versszak kezdő sorának alliterációja kompenzálhatja ezt a hiányérzetet. A harmadik sorban Domonkos általános alanyt használ a szlovén egyes szám első személy helyén, ettől függetlenül tartalmilag nincs különösebb torzulás. Stilisztikailag már nagyobb eltéréseket

[371] *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia-Tanács, Bp., 1991

észlelni a harmadik és a negyedik sorban: a szlovénban a b explozívák mintha a kirobbanó életkedv vágyát érzékeltetnék: létezést kifejező igealakokkal (bom, bo), a tébolyra utalással (blazen), s mindezek ellenpontjával, a betegséggel, a fájdalommal (bolesti) – a magyarban ez a hangjáték mindkét fordításban hiányzik.[372]

A vers záró része, az egybevont két tercina a bordal hagyományát, illetve a horatiusi carpe diem-et idézi fel: „Vino bo krvavelo iz čaše / in z vinom bolesti ti bom napil: / Kratko življenje je, ljubica, naše, / kdo bi tožil nad njim in se jezil? / In samo ta, kdor ga ne pozna še, / ta se bo pod bolestjo krivil." Domonkos megváltoztatja a rímképletet (CDCDCD helyett EEFFGG), ám tartalmilag nagyjából pontos: „És a poharak majd bort vérzenek, / a fájdalom borával felköszöntelek: / Életünk rövid, én kedvesem, / ki bánkódna utána dühösen? / Csupán az, ki még nem ismeri, / betegen, bénán csupán az könnyezi." A „vérző bor" képe horatiusi mértéktartást kölcsönöz az életélvezetnek, mivel úgy is felfogható, hogy a mámor pillanatában sem felejthető az élet végessége. Adamik Tamás szerint Horatiusnál a „*carpe diem* már csak azért sem jelentheti az örömök habzsolását, mert az *aurea mediocritas* mértéke szabályozza: a földi javakat, az élet szép örömeit csak mértékkel élvezhetjük, mégpedig addig, amíg lelki nyugalmunkat biztosítják."[373] Éppen emiatt Kosovel szonettjének első versszakában meghirdetett „dajmo vse pozabiti" [Domonkosnál: „jobb mindent feledni"] nem válik mértéktelen kicsapongássá. Talán inkább a szerelem és az élet élvezetének vágyát jelzi, a végesség, a mulandóság tudatával. Erre vonatkozik az, hogy a lírai alany a betegség borával köszönti kedvesét, a betegség pedig éppen annak tudata lesz, hogy az élet rövid. Ám a lírai alany nem a panaszra, hanem a hátralévő idő élvezetére fordítja a kedves, illetve az olvasó figyelmét. Hasonló gondolatot találunk Horatius XI-es, Leuconoéhoz írott *Ódá*jában, melynek számos fordítása létezik, íme az egyik: „szűrd meg bölcsen a bort, balga reményt tilt az irigy

[372] Lukácsnál a következőt találjuk: „Ha a világ sötét, kegyetlen és sötét, / vajon a kedvetlenség megóv-e minket tőle? / Ah, felnevetek majd, ha a vég borzalma eljönne, / fájdalomtól ittas, őrült lesz e nevetés."
[373] Adamik Tamás: *Római irodalom. A kezdetektől a nyugatrómai birodalom bukásáig*, Kalligram, Pozsony, 2009, 327.

idő / hosszan szőni. Amíg szánkon a szó, már tovatűnt a nap: / élvezd, míg teheted: holnapokat, Leuconoe, ne várj."[374] Vagy Csehy Zoltán frissebb fordításában: „szűrd meg a bort, / tépd el az álremény / cérnáját. Az idő / kurta, amíg / itt fecsegünk, szalad. / Nincs holnap, se jövő. / Hát igyekezz, / és csak a mának élj!"[375] Ebből az ódából is jól kisejlik a horatiusi ódák egyik központi témája: az élet rövidsége.[376] Ám ennek elfogadása: „sok öröm forrása lehet."[377] Ezzel vonhatjuk párhuzamba Kosovel szonettjének címét is (*Az élet rövid*), amely hangsúlyozza a fenti gondolatmenetet, illetve kettős szerkezetet hoz létre a versben az ismétlés által. Domonkos is, Lukács is némileg módosítva (mindketten „életünk rövid"-ként ismételték meg a versben „Az élet rövid" címet), s így kissé pontatlanul adják vissza ezt a struktúrát. A cím pontos megismétlése azért fontos, mert úgy is felfogható, hogy felhívja a figyelmet a szonett formai megoldásaira, rejtett önreflexív mozzanatot csal a versbe, hiszen a cím beidézésével magára a szonettre is utal a lírai alany. A szonett így rájátszik a művészet, a szonett játékos természetére. A borhoz és a szerelemhez hasonlóan az alkotás is mámort idézhet elő, mely az élet rövidségét felejteti el a befogadóval s a lírai alannyal (illetve az alkotóval).

Mint jeleztem, a dupla tercinát tekintve Domonkos rímelése az eredetihez képest pontatlan. Tartalmilag azonban többnyire hű marad. Az első versszak expresszionista jellegű képében egyes számban van a „pohár" főnév, Domonkos többes számot használ, a „betegség" bora helyett pedig a betegség mellékjelentésére utal, s „fájdalom" borát ír. Illetve a vers utolsó sorában találni kisebb eltéréseket: egyrészt a magyar változat a szlovénhoz képest alliterációkkal él (betegen, bénán[378]), a „csupán" kötőszó ismétlődésével. A szlovén vers záró sora nem könnyezést emleget, hanem a betegség alatti görnyedést. Ezek igazából árnyalatnyi

[374] In: *Horatius legszebb versei*, ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre, szerk.: Tótfalusi István, Móra, Bp., 1993, 19.
[375] Csehy Zoltán: *Hárman az ágyban. Görög és latin erotikus versek*, Válogatta, fordította és az utószót írta: Csehy Zoltán, A fordítást az eredetivel egybevetette: Szepes Erika, Kalligram, Pozsony, 2000, 47.
[376] Vö.: Adamik: i. m. 326.
[377] Adamik: i. m. 328.
[378] Domonkos ezen a ponton adja vissza a korábbi „b" explozívával kapcsolatos hangjátékot, csak más jelentésárnyalattal.

különbségek, az eredeti vers tartalmilag nem torzul. Lukács azonban sokkal nagyobb és indokolatlan tartalommódosításokat követett el a vers végén (is): „Csak az, ki nem ismeri még, / az, kínok közt, magát vádolja.” Kérdéses, hogy mi indokolja Lukács módosításait, miután nem törődött a szonett formai követelményével. Lukács munkája a műfordítás helyett inkább átköltésnek tűnik, legalábbis ez derül ki az eljárásaiból. A műfordítást a továbbírás lehetőségeként fogta fel, anélkül, hogy átköltésének szándékát jelezte volna valamilyen formában.

Sziszüphosz mámora

Domonkos műfordítása nagyjából tartalmi és formai hűségre törekedett, a formai eltérések azonban nála sem indokoltak. Éppen ezért, ahogyan Kosovel szonettje a klasszikus forma, úgy Domonkos múfordítása a Kosovel-vers reminiszcenciájaként értelmezhető: csupán emlékeztet az eredetire, akárcsak Kosovel verse a tradicionális szonettre. Lukács változata azonban olyan szélsőséges, hogy a szonett hangzás/gondolat/forma egységét pusztán nyomaiban tartalmazza.

Külön érdekesség, hogy Kosovel tárgyalt verse ritkán szerepel antológiákban vagy a szerzőt reprezentáló kötetek válogatásában. Valószínűleg azért, mert nem tartozik a legsikerültebb Kosovel-művek közé. A domonkosi műfordítói életmű szempontjából (is) azonban fontos versnek bizonyul.

Amennyiben elfogadjuk Novak Popov állítását, hogy Kosovel szimbolista-impresszionista szonettjeiben a múlt idő helyett a jelent és a jövendőt verseli meg, akkor ez maga után vonhatja azt, hogy a szubjektum önértelmezése a jelennel és a jövővel függ össze. A szubjektum önmaga végességének, közelgő eltűnésének tudatában konstruálódik meg. A jelenben pedig a szubjektum feloldódik az élvezetben. Ilyen szempontból mindkét idő, a jelen és a jövő egyaránt a szubjektum eltűnését, feloldását eredményezi, akárcsak a *Kratko življenje*

je című szonettben. Domonkos *Kormányeltörésben* című poémájának záró soraiban az eltűnés, a feloldódás hasonló vágyát észlelhetjük: „este kemény szivornya / asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát”[379] Domonkos vendégmunkás szubjektuma a descartes-i, gondolkodás által meghatározott én-t, a társadalmi és privát szférák által meghatározott identitását oldja fel az erotikumban, az élvezetben. A különbség Horatius, Kosovel és Domonkos között többek között abban áll, hogy míg Horatius lírai alanya a mértéktartást választja, Kosovelnél ez a mértéktartás már az élet rövidségének kényszeres tudomásulvételéből fakad, Domonkosnál viszont a „nem gondolás” által a horatiusi, mértéktartó bölcsesség helyett a nyelv nélküli ösztönösség oldja fel a szubjektum problémáit. Mindhárom költőnél azonban egy toposz válik közössé: a megszűnés, az elmúlás kísértése.

A fenti párhuzam természetesen nem azt jelzi, hogy Domonkos utánozta volna Kosovel gondolatát, ahogyan azt sem, hogy a szlovén lírikus Horatiust „plagizálta”. A halál és az életélvezet vándormotívumaihoz nem feltétlenül szükséges közvetlen megfeleltetéseket keresni az életművekben. Azon pedig nincs mit csodálkozni, hogy aki verset ír, olykor még a XX. században is Horatiushoz nyúl vissza, esetleg anélkül, hogy tudatában lenne ennek. Szerencsés, ha ez tudatossá válik, s mégsem mesterkéltté, ahogyan Horatius görgette tovább Sziszüphoszként az ókori görög költők motívumait, formáit. S amint Domonkos próbált meg Kosovelt fordítani, tudván, hogy az idegen nyelvű szonett saját nyelvre való „átgörgetése” lehetetlen, mégis, az alkotás értelmében felszabadító feladat.

[379] Domonkos István: *Kormányeltörésben*, In: D. I.: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971. 82.

2. 4. A szorongás fordíthatóságáról

– Domonkos István Slavko Mihalić *városában* –

Atlantisz

Tolnai Ottó a következőt állítja a saját és az *Új Symposion* első generációjának délszláv irodalmi kötődéséről: „„[…] Jugoszláviát úgy tudtam, mint egy országot, ahol a vers területén fontos dolgok történtek, fontos szabad pozíciók harcoltattak ki, szabaddá lett a vers: szabadverssé – mindenek előtt Popa, Mihalić, Slamnig, Dragojević, Šalamun által (magunkat Konczcal, Domonkossal e processzus egyenrangú részeseinek tudtam), ezt a fajta szabadverset (a próza, az esszé, valamint a képzőművészet bizonyos megnyilvánulásai természetesen ide sorolandók szintén) én az Adriával legfontosabb meghatározójának tudtam, annak a valaminek, amit Jugoszláviának neveztünk volt."[380] A névsorból mindenképpen fontos kiemelnünk a horvát Slavko Mihalić (1928-2007) nevét, aki a második világháború után induló és a szocreál irodalommal szakító *Krugovi* (1952-1958) folyóirathoz kötődő generációk egyik meghatározó személyisége volt. A Tolnai-idézet azt is megvilágítja, mi vonzotta a fiatal symposionistákat, köztük Domonkos Istvánt is, az ex-jugoszláv nemzetek irodalmához. Ám a „szabadvers" fogalma Tolnainál nem pusztán formaként, hanem nehezen definiálható metaforaként is működik, amelyet legjobban talán néhány symposionista szerző műveinek avantgárd-szerű „öntörvényűsége" tükröz a műfaji és szellemi határok folytonos átlépésével, megkérdőjelezésével, formabontásával. A szintén „symposionista-származású" Bányai János szerint T. S Eliot Ezra Pound tanulmánya jelezte a lap költészet-, illetve Kerouac a (farmernadrágos) próza-, Karlheinz Stockhausen a zene-, Jan Kott pedig a színház- és az erotika-szemléletét.[381] Eliot gyanúval közelít a „szabad vers" fogalmához: „Valójában

[380] Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kérdező: Parti Nagy Lajos, Kalligram, Pozsony, 301.

[381] Vö.: Bányai János: *1965: A (poszt)modern(?) fordulat éve. Folyóirat a korszakküszöbön*, In: B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 89.

persze nincs kétféle, kötött és szabad verselés; csak magas szintű mesterségbeli tudás létezik, vagyis alapos képzettség, amikor a forma ösztönössé válik, s minden további nélkül az éppen aktuális mondanivaló szolgálatába állítható."[382] Ennek fényében Bányai talán eltúlozza a symposionista költészet irodalomtörténeti szerepének értékelését, amikor az idézett Eliot Pound-tanulmányát teszi a symposionista költészet-szemlélet meghatározójává. Ugyanis a kötött versformák, vagyis a hagyományos költői mesterség jelenléte nem mindegyik symposionista költőnél mutatható ki. Domonkos István, Danyi Magdolna, Böndör Pál, Csorba Béla, Sziveri János, Jung Károly stb. foglalkoztak a hagyományos formákkal (ám korántsem mindannyian elioti vagy poundi szinten), viszont pl. Ladik Katalin, Tolnai Ottó, Maurits Ferenc, Fenyvesi Ottó már nem, ők formai szempontból inkább az avantgárdhoz vonzódtak és vonzódnak mindmáig.[383] Ezért helyénvalóbbnak tűnik Bányainak az a megállapítása, miszerint: „[…] az *Új Symposion* saját jelenébe építette a magyar »történeti avantgárdot« és ezáltal nemcsak legitimáló nyelvi horizontokat ismert meg, hanem a magyar irodalmi és irodalomtörténeti gondolkodás stabilnak vélt eszméit is problematikussá tette."[384]

Domonkos Mihalić iránti vonzódását többek között az általa is fordított magyar nyelvű válogatás-kötet is jelzi, az 1987-ben, az újvidéki Forumnál megjelent *Atlantisz*. A horvát szerző magyar kötetét Ács Károly szerkesztette, Domonkos mellett a fordítók között vannak még: Ács Károly, Böndör Pál, Csuka Zoltán, Danyi Magdolna, Dudás Kálmán, Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Jung Károly, Pap József, Tomán László és Túri Gábor. A válogatás Mihalić 1954–1985 között megjelent köteteiből ad ízelítőt a magyar olvasó számára. A könyv szerkesztői jegyzete szerint a kötet összeállításánál figyelembe vették az addig megjelent

[382] T. S. Eliot: *Ezra Pound metrikája és költészete*, Ford.: Falvay Mihály, In: T. S. E.: *Káosz a rendben*, Válogatta és az előszót írta: Egri Péter, Gondolat, Bp., 1981, 39.
[383] Ez természetesen nem jelenti a hagyományos szemléletű irodalommal való kommunikáció hiányát, ahogyan azt sem, hogy az említett szerzők költői mestersége vitatható lenne, hogy nem tudnának verset írni. Ez inkább azt példázza, hogy ők nem az elioti, illetve poundi költő típusát testesítik meg. Többek között talán éppen ezért kérdőjelezhető meg bizonyos pontokon Bányai értelmezése.
[384] Bányai: i. m. 90.

Mihalić fordításokat[385], ugyanakkor több olyan darab is szerepel a kötetben, amelyet a fordítók kifejezetten az *Atlantisz*hoz készítettek el.

Mihalić költészetének jelentőségét és frissességét jelzi az is, hogy legutóbb a *Nagyvilág* közölt egy válogatást a kortárs horvát irodalomból, a harmadik symposionista generációhoz kötődő Fenyvesi Ottó tolmácsolásában.[386]

A Krugovi *vonzáskörei*

Slavko Mihalić a horvát *Krugovi* szerzőjeként meghatározta a folyóirat lírai arculatát Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Irena Vrkljan[387], Josip Pupačić, Miroslav Slavko Mađer, Milivoj Slaviček, Vesna Krmpotić, Vlado Gotovac és Zvonimir Golob mellett. Lőkös István a következőképpen jellemzi a *Krugovi* lírikusait: „A *Krugovi* nemzedékének a fenomenológia, a szürrealizmus, az egzisztencializmus vonzáskörében formálódó lírája lényegében még eszmei lázadás volt a totalitarizmus jugoszláv változata, majd a politikai elit utilitarizmusa, s nem utolsósorban – ha áttételesen is – a nemzeti pozíciók defenzív helyzete ellen."[388] Ugyanakkor nem pusztán a lírában, hanem az irodalomtörténeti szemléletben és prózában is izgalmas eredményeket hoztak a *krugovaš*ok. A próza terén Ivan Slamnig és Antun Šoljan neve emelkedik ki (illetve később, a hetvenes években: Alojz Majetić, Zvonimir Majdak, Momo Kapor és Krsto Špoljar). Aleksander Flaker Slamnig és Šoljan kapcsán „farmernadrágos prózát" (jeans prose) emleget, ám nem azt állítja, hogy Salinger *Zabhegyező*jének utánzataiként, hanem vele párhuzamos jelenségekként lehet értelmezni a horvát jelenséget.[389]

---

[385] Ennek ellenére a kötetben nem szerepel pl. Brasnyó István fordítása az *Új Symposion*ban megjelent *Öt horvát költő* című összeállításból.

[386] A *Nagyvilág* 2008/9-es számát Marko Gregorić állította össze, Fenyvesi Ottó itt két verset fordított le (*Asztalnál. Az óceán közepén*; *Vihar előtt*), előtte az internetes zEtna-folyóiratnál a kultikus *Metamorfózis* c. költeményét ültette át magyarra (Lásd: *Metamorfózis. Kortárs horvát költők versei*, http://www.zetna.org/zek/konyvek/97/index.html), melyet később a *Tiszatáj* is közölt a 2005/6-os horvát különszámában.

[387] Irena Vrkljan nem volt a *Krugovi* szerkesztőségének, csoportjának a tagja, ellenben lírája erősen kötődik a folyóirat szerzőinek munkájához.

[388] Lőkös István: *A horvát irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1996, 328.

[389] Lőkös szerint inkább Gertrud Stein harmincas évekbeli munkáit lehetne felhozni a „farmernadrágos próza" hatástörténete szempontjából.

A magyar irodalomból éppen az *Új Symposion* első generációjának szerzőinél mutathatóak ki először a „farmernadrágos próza" stílusjegyei: a szleng, a szociális problematika, a társadalomkritika, a kívülálló, az idegen pozíciója, a töredékesség, a műfaji hibriditás, a szubkulturális és a pop-kulturális elemek, intermediális idézetek stb. megtalálhatóak Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok*, *Rovarház*, Domonkos István *A kitömött madár*, illetve az *Önarckép novellával* című elbeszéléskötet néhány darabjában, valamint Végel László *Egy makró emlékiratai* című művében, illetve Gion Nándor prózájában is.[390]

A *Krugovi*hoz közel álló szerzők tanulmány-, kritika-, vers- és prózavilága azonban nem pusztán a horvát hagyományhoz viszonyult, nyitott volt a nyugati-európai és az amerikai irodalmakra is, azokkal összefüggésben, a műfordításokkal párhuzamosan alakult, az európai és az amerikai hagyomány felől kérdezett rá kritikusan a saját tradíciójára: „A *Krugovi* folyóirat (1952-1958) fontossága messze túlnőtt megjelenésének hét éves időkeretén. A generációs poétika értékelését is túlszárnyalta. Ez különös időben történt, amikor a horvát kultúra lázasan keresni kezdte azt az elveszített fonalat, amely összekötötte Európával."[391] Az Európa-eszmény a titóista szocreállal szemben poétikai elkülönülést is eredményezett: „»Az egyenruhára« és a pártos, »vonalas költészetre adott reakció hullámát« az ötvenes évek elején Šoljan már 1957-ben, a *Krugovi*ban úgy diagnosztizálta, ahogyan egyensúlyozni szokás. […] Védekezni kellett azzal szemben, amit Cvjetko Milanja a »szükség szocreál struktúrájának« nevez, és választani kellett egy kiutat, a nyitottság valamiféle struktúráját. Persze a »nyitottság struktúrájára« az ötvenes években a legjobb esetben is az eszkapizmus, a politikailag veszélyes címkéjét ragasztották rá."[392] A *Krugovi* szellemi nyitását nagy

[390] És természetesen a későbbi symposionistáknál is találkozunk ezekkel a stílusjegyekkel (pl. a harmadik generációhoz tartozó Balázs Attila prózájában és Fenyvesi Ottó lírájában).

[391] „Važnost časopisa *Krugovi* (1952-1958.) daleko je nadrasla raspon od sedam godina koliko je trajalo izlaženje. Nadrasla je i procjenu časopisa unutar generacijske poetike. To se dogodilo uslijed specifičnih obilježja vremena u kojem je hrvatska kultúra počela grozničavo tražiti onu izgubljenu nit što ju je nekada spajala s Europom.", Sibila Petlevski: *Kazalište riječi Ivana Slamniga*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet – Dani Ivana Slamniga*, Urednik: Goran Rem, Osijek, Pedagoški fakultet, 2003, 277.

[392] „»Val reakcije na uniformiranost« i partijašku »linijsku poeziju« na samom početku pedesetih godina, Šoljan je već u *Krugovima* iz 1957. dijagnosticirao na način na koji se vrši bilanca. […] Trebalo se odbraniti od onoga što danas Cvjetko Milanja naziva »socrealističkom strukturom nužde« i izabrati neki izlaz, neku strukturu

mértékben segítették a műfordítások, a külföldi irodalommal és művészettel kapcsolatos recenziók, esszék, tanulmányok: „Ez nem volt többé a hagyomány folytatása, hanem a vele való párbeszéd keresése, olykor vita is, amelynek […] sikerült rátapintani a kortársi problémák fájó pontjaira és felszabadítani annak a közösségnek gyógyító nevetését, amely önmagával folytat párbeszédet a történelem tengelyén. […] Mégis feltételezhetjük, hogy a horvát környezetben, a *Krugovi* időszerű határon túli információs közvetítése nélkül később játszódott volna le a stíluskorszakok, akárcsak a »hazai« és az »idegen« viszonyának »dramatizációja«, mint ahogy az valójában megtörtént."[393]

Itamar Even-Zohar szerint a műfordítás aktívan részt vesz a célnyelvi irodalom alakulásában: „Nyilvánvaló tehát, hogy a fordítandó művek megválasztásának az elvét a helyi, saját irodalmi rendszert irányító aktuális állapot határozza meg: a szövegeket aszerint választják ki, hogy mennyire egyeztethetőek össze a célnyelvi irodalmon belüli új megközelítésmódokkal és az általuk betöltött feltételezett újító szereppel."[394] Even-Zohar szerint erre három esetben kerülhet sor: 1. amikor egy irodalmi rendszer még alakulóban van, 2. amikor egy irodalom vagy periferiális, vagy „gyenge", 3. amikor az irodalomban válság és vákuum mutatkozik.[395] A *Krugovi* szerzői esetében az első két eset mutatható ki, hiszen fellépésük egy kialakulatlan, egynemű irodalmi térben jelent meg, a kezdeti „üldözések" idején még periferiális jelenségnek számítottak. A válság esete azért nem vonatkoztatható a korszakukra, mert éppen a *Krugovi* szerzőinek megjelenése jelzi a pangó, önmagába záródó irodalmi szűklátókörűség végét.

---

otvorenosti. Dakako da je »struktura otvorenosti« pedesetih u najbolje slučaju dobivala potencijalno opasnu političku etiketu eskapizma.", In: Petlevski: i. m. 277-278.

[393] „Nije to više bilo nastavljanje na tradiciju, nego pokušaj uspostavljanja dijaloga sa tradicijom, ponekad i polemika koja je […] uspjevala pogoditi bolne točke suvremenosti i osloboditi terapeutski smijeh zajednice koja dijalogizira sama sa sobom na povijesnoj osi. […] Ipak, za predpostavljanje je, da bi u hrvatskoj sredini, bez pravovremenog posredništva *Krugova* u donošenju prekograničnih kulturnih informacija, do takve »dramatizacije« odnosa stilskih epoha, ali i dramatizacije »domaćeg« i »stranog« došlo još kasnije nego što se to doista dogodilo.", In: Petlevski: i. m. 279-280.

[394] Itamar Even-Zohar: *A műfordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, Ford.: Janovits Enikő Mária, Kalligram 2007/2, 63.

[395] Vö.: Even-Zohar: i. m. 63.

Hasonló politika-, társadalom- és irodalomkritika, illetve műfordítás-hatás jellemezte az egy évtizeddel későbbi, a vajdasági *Új Symposion* folyóirat köré csoportosuló szerzőket is.[396] A *Krugovi*hoz való viszonyukat Tolnai Ottó a következő módon foglalja össze egyik korai írásában: „Mondom, mégis egy kicsit távolabbról kell elindulnom, hiszen még igen kevesen, igen kis mértékben tudtak szembenézni azzal a problémával, amit ez a költészet, gondolok itt a Krugovival induló generációra (Prevratna generacija), hozott, jelent, amit ez a költészet ma és általában jelenthetne. Persze, nekünk sem feladatunk ez alkalommal és többnyire a vele való fakrasszemet-nézés, mivel lényegében nekünk mégiscsak egy kicsit távoleső területről van szó. (Annak ellenére, vagy éppen azért, hogy nekünk igen szimpatikus világ és ebben a »szimpátiában« végső ideje megmondani, nincsen semmi különös, misztifikálni való, mint azt egy pár tájékozatlan, illetve tudatlan vélte stb., mivel csak általában a költészet helyének, küldetésének, sorsának kereséséről, figyeléséről, jelzéséről, bizonyos tapogatózásról van szó, lévén fiatalok, ami lényegében, persze és több mint valószínű, még a végső állásfogalalásunknak, ennek a »trula kobilanak« ki tudja majd melyik felén is lesz: feladatunk, mivel külön is objektíve a jugoszláv költészet egyik ütőeréről van szó, ennek az állásfoglalásnak, hozzá való szituációnknak, ismét csak általában, lázas keresése, előkészítése, megteremtése.) […]”[397] A jelen dolgozat elején idézett Tolnai-részlet a későbbi visszatekintés eredményeként már meghatározza, mit talált ez a „lázas keresés”: a „szabadverset”, vagyis a *Krugovi* szerzőihez hasonlóan a szocreál szűk kategóriáiból való kitörés lehetőségét. Ezt a kijáratot, amely a vajdasági kisebbségi kultúrát is jellemezte, az *Új Symposion* első generációjához tartozó Végel László a következő módon értelmezi: „Az egyetemesség helyett a hibriditás, Derrida szavaival, „kreolizáció" költözött be a szellemünkbe. Az egyetemesség utópiája elhalálozott, de megszületett a hibriditás valósága.

[396] Azzal, hogy néhány symposionista szerző idővel beolvadt a hatalmi struktúrába, s részévé vált annak, ami ellen a lap mozgalmisága az elején még fellázadt. (Vö.: Csorba Béla –Vékás János: *A kultúrtanti visszavág. A Symposion-mozgalom krónikája 1954-1993*, magánkiadás, Újvidék, 1993, Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005)
[397] Tolnai Ottó: *Gartlic za čas kratiti*, *Új Symposion* 1965/8.

Akik az identitásban biztonságot és evidenciát kerestek, bizonytalanságra és kétértelműségre leltek. Ebben az értelemben a kisebbségi irodalmak immár nemcsak megtűrt mostohagyermekek, hanem az új európaiság paradigmái is. Az álarc mögötti arc mögött sebekkel teli, hiteles hontalan nyelvű európai arc lakozik."[398] Ehhez azonban hozzá kell tennünk azt, hogy amennyiben összevetjük az *Új Symposion* és a *Krugovi* irodalomtörténeti szerepét, akkor a hasonlóságok mellett alapvető különbségek is szembe tűnnek. Az *Új Symposion* nem játszhatta el az egyetemes magyar irodalomban azt a szerepet, amit a horvát lap a saját kultúrájában. Ennek lehetséges magyarázatai: a diktatúra éveiben politikai okok miatt, a magyarországi rendszerváltás után, valamint az ex-jugoszláv háborúk hatására pedig a lap megszűnéséből fakadóan, illetve a magyarországi irodalmi rendszer a volt jugoszlávval és ezen belül is a vajdaságival szembeni mássága miatt. Az *Új Symposion* szerzői mindmáig nem integrálódtak kellőképpen a magyarországi irodalmi rendszerekbe, néhány alkotót leszámítva a többség megmaradt a margón. Ezek után azt mondhatjuk, hogy a magyar nyelvű irodalmi rendszer a politikai váltás után felismerte ugyan saját pluralitását, ám a rendszer egységei között fal van, ritka az átjárás, és a fal nem minden esetben indokolható esztétikai okokkal (természetesen az önérzetes dilettánsok esetében igen), hanem inkább a „kisebbségi irodalom" címkéjére ragadt előítéletekkel, és nem utolsósorban a kialakulófélben lévő, egyetemes magyar nyelvű könyvpiac problémáival. Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy a helyzet a diktatúra éveihez képest javult, pl. többé nem okoz problémát határon túli magyar szerzőt közölni egy magyarországi lapban, s hébe-hóba a könyvek is átkerülnek a határon a boltokba.

Az *Új Symposion* azok közé a magyar irodalmi jelenségek közé tartozik, amelyek kultúraközi helyzetükből fakadóan időben reagálták le a horvát kulturális „fordulatokat", változásokat. S ha a maga idejében a magyarországi irodalomra nem is volt különösebb

[398] Végel László: *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás 2003/11., 57.

hatással, a vajdasági magyar irodalmat alapjaiban megrengette, s betöltötte a „fordulat” szerepét, akárcsak a *Krugovi* a horvát kulturális kontextusban.[399]

Mihalić lírájának körvonalai: „Bih da se odmeđim”

Slavko Mihalić első kötetét 1954-ben adta ki *Komorna muzika* [Kamarazene] címmel a zágrábi, magánvállalkozású Lykos kiadónál, amely később, éppen Mihalić szerkesztőségi munkájának köszönhetően, a horvát irodalom egyik meghatározó orgánumává vált. Mihalić rendkívül termékeny szerző, több mint harminc verseskötete jelent meg, ezen kívül írt még drámákat, esszéket, novellákat, továbbá szlovénból, illetve macedónból fordított horvátra, több lap munkatársa, szerkesztője, elindítója volt, műveit számos nyelvre fordították. Legutóbbi verseskötetét 2005-ben adta ki *Posljednja večera* [Utolsó vacsora] címmel. Hrvoje Pejaković szerint a múlt század hatvanas évei Mihalić költészetének jegyében teltek, illetve a korai Mihalić-poézissel szembeni magatartás jegyeit viselik magukon, s majd csak a hatvanas évek végén jelentkezett horvát költő, Zvonko Maković lesz az, aki termékeny párbeszédet képes folytatni Mihalić költészetével.[400] A nyolcvanas években induló, a zágrábi *Quorum* folyóirathoz kötődő, „posztmodern” horvát költőgenerációk azonban már ambivalensen viszonyultak Mihalić egzisztencialista „modernségéhez”. Erre a magatartásra utalt a quorumos költő és irodalomtörténész Goran Rem is, amikor recenziót írt Mihalić ’87-es, *Iskorak* [Kilépés] című kötetéről: „És igen, amit ezekben a vitákban nem vallottunk be, az az, hogy titokban szinte szívesebben olvastuk Mihalić atipikus, már-már kolokviálisan hangzó szentis-slágerét, a *Približavanje oluje*t [Közeledő vihar], mert, az istenért, nem vagyunk állatok, akkor is, ha váratlanul szívesen hallgatjuk a megöregedett subszörfözőket, a *The Animals*t. Azonnal jeleznem kell, hogy sajnos többé sem titokban, sem nyilvánosan nem olvasom ezt a verset, míg az *Animals*t mindig hallgatom, javíthatatlanul backupból, a Mini

[399] És a jugoszlávban, hiszen a lap a volt jugoszláv nemezetek irodalmára is kihatással volt, aminek éppen az *Új Symposion* az egyik példája.
[400] Vö.: Hrvoje Pejaković: *Put u (zajedničko) postojanje*, *Republika* 1986/9-10., 1026.

mono-lemezjátszón…”[401] Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden quorumos költő végül megtagadta Mihalić költészetét, hanem inkább a kritikus költői viszonyulást jelzi a fiatalabb generációk részéről.[402]

A szintúgy quorumos horvát irodalomtörténész és költő, Krešimir Bagić a következő módon jellemzi Mihalić-recepciót: „Mihalić költészetét értelmezve a kritikusok és a kommentátorok legtöbbször egzisztencialista poétikáról, a valósággal való frusztrált költői vitáról (Šoljan), egy gnoszeológiai modell mátrixáról (Milanja), a helyzetben lévő emberről (Pavletić), ritmizált beszédfrázisról, az általánosnak a privát szférában lezajló széttöredezéséről, illetve arról a költészetről beszélnek, amelyben az ember »többé nem a minden dolgok mértéke, hanem megragadhatatlan enigma« (Pierre Seghers)…”[403] Mihalić költészetét többen a szocreállal szakító irodalom jelenségeként értelmezik, így például Adrijana Škunca is: „Abban a helyzetben, amikor az irodalom fölött a szocreál diktátum fenyegetése függ, egy egész sor költő […] úgy viszonyult a verssoraiban az időhöz, mint történelmi-egzisztenciális kategóriához. Úgy vezetik be az idő problémáját a költészetbe, hogy feloldják az individuális emberi idő szintjén, magának a költőnek az idejében, akinek számára minden probléma az elsikló időben rejlik.”[404] Škunca szerint Mihalić továbblépett kortársai költői horizontján, saját poétikája kidolgozásának irányába. „Bih da se odmeđim” [elhatárolódnék], idézi Mihalićot Škunca a szerző második, 1956-os kötetéből, a *Put u*

---

[401] „I, da, ono što si u tim raspravama nismo priznavali, bilo je da smo u potaji skoro radije čitali atipičan Mihalićev gotovo kolokvijalizirano ozvučen sentiš-hit *Približavanje oluje*, jer, zaboga, nismo životinje, iako neočekivano rado slušamo neostarjele subsurfere *The Animals*. Moram odmah istaknuti kako to nažalost više ne čitam ni u potaji niti javno, dok *Animals*e slušam uvijek, onako nepopravljivo iz backupa, na monogramofonu Mini, …”, Goran Rem: *Slavko Mihalić: Iskorak, Naprijed, Zagreb, 1987*, *Ten* 1987/7/2., 9.

[402] Akiknek a *Krugovi* folyóirat játékosabb költője, a poeta ludens Ivan Slamnig vált követendő mintává Slavko Mihalićtyal szemben.

[403] „Interpretirajući Mihalićevu poeziju, kritičari i komentatori najčešće su govorili o egzistencijalističkoj poetici, o frustriranoj pjesničkoj polemici sa zbiljom (Šoljan), o gnoseološkoj modelativnoj matrici (Milanja), o čovjeku u situaciji (Pavletić), o ritmiziranoj govornoj frazi, o prelamanju općega kroz privatnu sferu, o poeziji kojoj čovjek »više nije mjerilo svih stvari već je nedokučiva enigma« (Pierre Seghers)…”, Krešimir Bagić: *Virtuozo i na harmonici*, In: Krešimir Bagić: *Brisani prostor*, Meandar, Zagreb, 2002, 95-94.

[404] „U situaciji kad nad književnošću visi prijetnja socrealističkog diktata, cijeli niz pjesnika […] u svojim se stihovima odnosi prema vremenu kao prema povijesno-egzistencijalnoj kategoriji. Oni unose problem vremena u pjesništvo rastvarajući ga na razini individualnog ljudskog vremena, vremena samog pjesnika, za kojeg svi problemi i jesu u tom vremenu koje izmiče.”, Andrijana Škunca: *Pjesništvo pobune i bjega*, *Republika* 1986/9-10., 1029.

*nepostojanje*ből [Út a nemlétbe]. Škunca ennek az elhatárolódásnak kulcsszerepet tulajdonít a mihalići poétika értelmezésekor. Ezt az elhatárolódást egyfelől érthetjük úgy is, mint elkülönülést a szocreál irodalomtól, másfelől pedig úgy, mint a „nemzedéki" homogeneitás-eszménnyel szembeni távolságtartást, az individuális költői nyelv érdekében. Egyes kritikusok úgy vélik, Mihalić verselése kevés változáson esett át. A magyar válogatáskötet utószavában Antun Šoljan hasonló véleménnyel vitázik: „Mihalićról egyébként már elmondták, hogy verseléstechnikája nem mutatja a fejlődés jeleit, mintha olyan költőnek született volna, amilyennek ma is ismerjük. Hogy keveset kísérletezik. Nos, valóban, technikai értelemben, kifejezőeszközeinek fejlődése minimális. De annál érzékelhetőbb érlelődést mutat világának kimunkálásában, a világos és tömör végső formulációk keresésében."[405]

Mihalić költészetének számos összetevője közül mindenképpen érdemes kiemelni a paradoxonra építő mondatszerkesztést és az irónia szerepét. A kiváló költő és irodalomtörténész, a horvát *Razlog*[406] folyóirathoz közel álló Zvonimir Mrkonjić szerint: „Mihalić költői világának gazdag, noha elfojtott, imaginatív méretei ellenére az egzisztencia felfedezése a költészetében örökre az egzisztenciális analízis aszentimentális nyelveként jelent és maradt meg. Ez az ironikus, gyakran paradox nyelv kritikus nyelv, amely a költői érzékenység, főleg a két világháború közötti horvát költészetben gyökeret vert pasztorális intimitás létező formáinak rombolásán alapul."[407] Az egzisztencializmusból kiindulva Mrkonjić az abszurd színházzal és a heideggeri „világba vetettség" gondolatával hozza

[405] Antun Šoljan: *Bevezetés Mihalić verseinek olvasatába*, In: Slavko Mihalić: *Atlantisz. Válogatott versek*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Ács Károly, Böndör Pál, Csuka Zoltán, Danyi Magdolna, Domonkos István, Dudás Kálmán, Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Jung Károly, Pap József, Tomán László, Túri Gábor, Forum, Újvidék, 1987, 149.

[406] A *Krugovi* folyóirat megszűnése után a második világháborút követő újabb generáció a *Razlog* folyóirat (1961-1969) köré szerveződött, szerzői: Danijel Dragojević, Zvonimir Mrkonjić, Zvonimir Majdak, Ante Stamać, Dubravko Horvatić, Igor Zidić, Vjeran Zuppa,Tonko Maroević, Tonči Petrasov Marović stb.

[407] „Uprkos bogatim, iako prigušenim imaginativnim razmjerima Mihalićeva poetskog svijeta, otkriće egzistencije u njegovu pjesništvu zauvijek se uspostavilo i zadržalo kao asentimentalan jezik egzistencijalne analize. Taj ironički, često paradoksni jezik zapravo je svojevrstan kritički jezik koji se zasniva na razaranju postojećih oblika poetske osjećajnosti, posebno one pastoralno intimističke iz perioda hrvatske poezije između dva rata.", Zvonimir Mrkonjić: *Slavko Mihalić*, In: Z. M.: *Izum beskraja*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1971, 99.

párhuzamba Mihalić költészetét, amely elsősorban a bukás, a lemondás és a remény elvetése tematikájában mutatkozik meg.[408]

A műfordítás szempontjából mindenképpen figyelembe kell venni a mihalići mondat szemantikai sajátosságait. A *Krugovi* folyóirat egykori szerkesztője, Vlatko Pavletić fenomenológiai megközelítésében többek között a jelentéssűrítést és a jelentés érvényben tartását véli fontosnak: „Szemben sok modern szerzővel, akik ragaszkodnak ahhoz az elvhez, hogy a versnek semmit sem kell *jelenteni*, ehelyett számára elég csak *lenni*, Mihalić kivétel nélkül olyan verssorokat írt, amelyek nagy mértékben annak köszönhetően váltak és maradtak poétikai létezővé, hogy rendelkeznek jelentéssel, hogy magukban erősen sűrített értelmet tartalmaznak, melynek költői célja az, hogy eljusson a teljes – a saját és az idegen ősi és társadalmi – lényéig. Mihalić költészetében a »jelenteni« annyi, mint »létezni«, a »létezni« pedig elsősorban annyi, mint - »jelenteni«! Mihalić ennélfogva közelebb áll a vers, mint üzenet és kifejezés hagyományos felfogásához, szemben a modernség álláspontjával, miszerint a verset polistrukturális esztétikai tárgyként kell megvalósítani és kezelni [...].”[409] Az idézetből kitetszik, hogy Pavletić vitába száll a strukturalista iskolával, ám amint azt az elemzések során látni fogjuk, éppen Domonkos tolmácsolásai fogják jelezni azt a problémát, hogy Mihalić jelentéssűrítései korántsem egyértelműek az értelmezés szempontjából, a központozás szinte teljes hiánya pedig a többféleképpen való olvasás lehetőségeként valósul meg. Így ha nem is anarchikus, de többféle versstruktúra képzelhető el a központozás értelmezésének megfelelően. A központozás ilyen szintű használata viszont éppen avantgárd átvétel Mihalić esetében, s az avantgárd nem pusztán a „szabadvers” formai

[408] Vö.: Mrkonijć: i. m. 106.

[409] „Nasuprot mnogim modernistima, koji se drže načela da pjesma ne mora ništa *značiti*, nego da mora jednostavno *biti*, Mihalić je beziznimno pisao stihove koji su postali i trajno ostali poetski egzistentni zahvaljujući u velikoj mjeri tome što znače, što u sebi sadrže čvrsto zbijen relevantan smisao s pokrićem u pjesnikovoj težnji da prodre do srži totalnog – iskonskog i društvenog svojeg i tuđeg – bića. U Mihalićevoj poeziji »značiti« znači »postojati«, a »postojati« je prvotno - »značiti«! Mihalić je stoga bliži tradicionalnom shvaćanju pjesme kao poruke i izraza nego modernističkom inzistiranju na tome, da se pjesma ostvaruje i tretira kao polistrukturni estetski predmet […]”, Vlatko Pavletić: *Udio tradicije u Mihalićevu modernitetu*, In: *Dva poglavlja o strukturi Mihalićevih pjesama*, Republika, Zagreb, 1976, 389-390.

megvalósításában, hanem a gyakori szürrealista, illetve expresszionista képhasználatban is tetten érhető. Mihalić nem tagadja az avantgárd modernségét, párbeszédet folytat vele, ám el is távolodik tőle, verseinek formai jegyei klasszikusabb sajátosságokat mutatnak a versszakok építkezésén és a jelentés, illetve a hangzás egységén keresztül. Azzal, hogy Mihalićnál a jelentés és a hangzás egysége nem szimbolista zeneiséget, hanem töredékes, a beszédhez közel álló ritmikát eredményez: „Éppen ezért paradoxon Mihalić első, *Komorna muzika* [Kamarazene] kötetének címe, mert az addigi költői beszéd repertoárjával szembeállítja az „amuzikalitást", az egzisztenciális belátás hideg megnevezőjét és a látszólag antipoétikus dikciót. […] Amennyiben óvatosabban olvassuk Mihalić verseit, látni lehet majd, hogy a verssorok fokozásának technikáját alkalmazza, amelyek közül mindegyik saját elbeszélői folyamathoz tartozik: a dikció folyamata ellenére, a verssorok között észrevétlenül lejátszódnak a tartalmi diszkontinuitások és ugrások."[410] Pavletić az idézet tanulmányában pedig azt állítja, hogy akkor mutathatóak ki a ritmusváltások Mihalić költeményeiben, amikor ez tartalmilag indokolt, az antipoétikus dikció pedig a hétköznapi beszéd használatából hallható ki.[411] Mindez összefügg „az ember bizonytalan sorsával és az élet törékenységével" [412], amit Pavletić szerint Milovan Danojlić vett észre először.

Összegezve az eddigieket: Mihalić költészete kihívást jelentett a második világháború utáni és előtti költő-generációk számára, a modernség (szimbolizmus), az izmusok (szürrealizmus, expresszionizmus) poétikáihoz vonzódott, ugyanakkor el is távolodott azoktól. Számára a költészet már nem pusztán a tradíció tagadásának eszköze, hanem annak aktív átértékelését szorgalmazza.

---

[410] „U tome i jest paradoksalnost naslova prve Mihalićeve knjige Komorna muzika što on dotadašem repertoaru poetskog govora suprostavlja »nemuzikalno«, hladno nazivlje egzistencijalnog samouvida i naizgled antipoetsku dikciju. […] Čitaju li se Mihalićevi stihovi pažljivije, vidjet će se kako se on često služi tehnikom nizanja stihova od kojih svaki pojedini pripada zasebnom pripovjednom toku: unatoč slijedu dikcije, između stihova neopazice nastaju diskontinuiteti i skokovi smisla.", Zvonimir Mrkonjić: *Slavko Mihalić, izbor iz slobode*, Republika 1986/9-10., 1021.

[411] Vö.: Pavletić: i. m. 395-396., 399.

[412] Pavletić: i. m. 399.

A romlás zenéje

Domonkos István először az *Új Symposion*ban közli versfordításainak egy részét[413], Ács Károly az *Atlantisz* c. válogatásában egyedül a *L'amour* [L' amour] című Mihalić-költeményt hagyta ki. Domonkos összesen nyolc költeményt fordított a magyar válogatáskötetbe, cím szerint a következőeket: *A város nevét nem mondhatom meg* [Ne mogu izgovoriti ime grada], *Kórházi vasárnap* [Bolnička nedjelja], *Utolsó vacsora* [Poslednja večera], *Fekete almák kertje* [Vrt crnih jabuka], *Árvíz* [Poplava], *Nyomok* [Tragovi], *Létezik, nem létezik* [Jest i nije], *Vérfürdő* [Pokolj]. Ezek eredetileg két Mihalić kötetben láttak napvilágot: a *Poslednja večera* [Utolsó vacsora, 1970] és a *Vrt crnih jabuka* [Fekete almák kertje, 1972] címűben. Ezúttal nem kerül sor minden fordítás elemzésére, ehelyett csak azokra figyelünk majd, melyek jellegzetes fordítói ars poeticára engednek következtetni, s jól példázzák azt, miként oldotta meg Domonkos a problémás vagy a nehezen tolmácsolható versrészeket.

I. Ne mogu izgovoriti ime grada

A költemény az 1970-es *Poslednja večera* című kötetben jelent meg, s jól reprezentálja a mihalići költészet alapjegyeit: a központozás hiánya többféle olvasati lehetőséget kínál fel, amitől megnövekszik egy-egy szó vagy motívum jelentéshálózata. A költemény „szabadvers" ugyan, ám az ismétlődő szerkezetnek köszönhetően kötött formára emlékeztet, vagyis Mihalić darabja a hagyományos formavilág eszköztárát nem tagadja meg teljesen, hanem felhasználja a komponáláshoz. A cím kettős mozzanatot vet fel: a város, mint totem és tabu jelenik meg a lírai alany számára. Ám mindvégig nem lesz világos, ki tiltja meg a város nevének a kimondását, milyen hatalomról van szó, és mi ennek a tiltásnak a pontos oka. Amennyiben referenciálisan értelmezzük a verset, akkor az a titói rendszer kritikájaként

[413] *L¸amour*; *Létezik, nem létezik*; *Nyomok*; *Árvíz*; *Fekete almák kertje*; *Vérfürdő*, Ford.: Domonkos István, *Új Symposion* 1972/91.

is működhet. Mihalić ahhoz a generációhoz tartozik, amely már nem a szocreál irodalom kötelező paneljei szerint jelenítette meg a „népfelszabadító” partizánok (rém)tetteit. Akárcsak a Mihalić által horvátra fordított szlovén költő, Edvard Kocbek, aki prózájában és verseiben az elsők között kérdőjelezte meg a partizán akciók morális tisztaságát, s bizonyos szlovén városok nevének kimondásával a mindmáig tisztázatlan partizán tisztogatásokra utalt, aminek a szerző cenzúrázása, betiltása, elhallgatása, a pártból való kizárása lett a vége. A második világháborús, jugoszláv történelmi kontextusban igencsak provokatívan hangozhatott Mihalić költeményének második versszaka, Domonkos István pontos tolmácsolásában: „A sorsdöntő pillanatokban a hősök elgyávulhatnak / Mindnyájan megfeledkezhetünk az indulás céljáról”[414] [„Možda junaci izgube hrabrost u osudnom času / Možda svi zaboravimo zašto smo krenuli”[415]] Mindenki besúgóvá válhat, még a lírai alany is, aki nem pusztán áldozat, hanem hóhér is lehet: „Lehet, hogy már holnap baráti kéz ejt el / Részegségemben felfedhetem titkos járatait / Lehet hogy kémek kezdenek keríteni”[416] [„Možda već sutra padnem od ruke prijatelja / Možda u pijanstvu izdam njegove tajne prolaze / Možda me na sve strane vrebaju žbiri”[417]] A ma békésnek, biztonságosnak tűnő rendszer, világháborúba, összeomlásba csaphat át: „Lehet hogy gyújtogatásba fogok a főutcán / Lehet hogy az alapok omladoznak alattunk”[418] [„Možda podmetnem požar u glavnoj ulici / Možda se pod nama lome temelji”[419]] Az *Új Symposion* első generációja előtt induló, s a laphoz távolabbról kapcsolódó Koncz István *A Tisza partjánál* c. versét (a szerző második, *Ellen-máglya* c. (Fourm, Újvidék, 1988) kötetéből) a recepció a jugoszláv háború jóslataként értelmezi a „Háború lesz.” című refrénnek köszönhetően. Kosztolányi Dezső ugyanezzel a mondattal fejezi be az 1909-es belgrádi útirajzát (*Belgrádi képek*). Vagyis Koncz mondata felfogható idézetként. A két

[414] Slavko Mihalić: *A város nevét nem mondhatom meg*, In: S. M.: *Atlantisz*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Domonkos István, Forum, Újvidék, 1986, 56.
[415] Slavko Mihalić: *Ne mogu izgovoriti ime grada*, In: S. M.: *Atlantida*, Izbor: Vuk Krnjević, Prosveta, Beograd, 1982, 147.
[416] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[417] Mihalić: i. m. 147.
[418] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[419] Mihalić: i. m. 147.

szerző mondatai között két világháború zajlott le. Csakhogy, míg Kosztolányi esetében az I. világháború balkáni előérzete sejlik fel, addig Koncznál a kilencvenes évekbeli balkáni mészárlás és ezen túl a háború általános élménye fogalmazódik meg. Ennek nyomán a háború hérakleitoszi dimenziókat ölt, az emberi világ, a megtört metafizikus tájkép örök állapota lesz, eszerint mindig háborúval, pusztulással állunk szemben. Éppen ezért bajos lenne Koncz említett költeményét pusztán a jugoszláv polgárháború kivételes jóslataként értelmezni. A jugoszláv rendszer törékenységét, illuzórikusságát a szlovén Edvard Kocbek és a horvát Slavko Mihalić is leleplezte műveiben, a háború előérzete pedig vonatkozhat a hidegháborúra, pontosabban az állandó fenyegetettséget s így a létbizonytalanságot fokozó atomháborúra is.

Domonkos tartalmilag pontos fordítást készített, ám formai értelemben módosította a vers első egységét, amelyet Mihalić az ismétlődő „možda" [talán] szóval tart össze szerkezetileg. Domonkosnál csak néhányászor fordul elő a „lehet" a sorok elején, ehelyett inkább a módbeli segédige ragjával élt. Természetesen a bizonytalanságra utalás így is megmaradt a magyar változatban. A „možda" szó az első sort leszámítva hétszer ismétlődik meg az első egységben, ez a gyakori szóismétlés a kimondástól való szorongás kompenzációjaként is értelmezhető. Domonkosnál ez nincs meg ilyen expliciten, nála inkább érzékeltetve van ez a dimenzió. A költemény alapszituációja a szorongás, a létbizonytalanság. Irodalmi párhuzamként az egzisztencialista – és a *Krugovi*hoz, illetve az *Új Symposion*hoz tartozó - írók által többször hivatkozott, idézett Kafka regényét, *A per*t említhetjük: Josef K. egy napon arra ébred, hogy őrizetbe vették valami olyasmiért, aminek elkövetéséről egyelőre maga sem tud. Az eleve elítéltség Mihalić költeményének lírai alanyára is érvényes, akinek csak egy valami bizonyos: nem szabad kimondania a város nevét, s helyzete ezzel a tiltással függ össze.

A szerkezeti eltérésektől eltekintve Domonkos viszonylag pontosan fordítja le a vers első részét. Az első tartalmi változtatás a költemény címét érinti. Az eredeti cím [Ne mogu

izgovoriti ime grada] szó szerint: Nem mondhatom ki a város nevét. Domonkosnál: A város nevét nem mondhatom meg. Mihalićnál a kimondás tiltásán van a hangsúly, azért szerepel mondatkezdő helyzetben. Domonkos ezzel szemben a várost helyezi előtérbe, a 'kimondás' helyett pedig 'megmondás' szerepel nála, így leválasztja a városról a kimondhatatlansággal összefüggő mitikus, metafizikus dimenziót, s inkább a kémhálózatos dimenzióra összpontosítja a figyelmet. Mihalićnál mindkét lehetőség, a mitikus-metafizikai és a kémtörténetes változat is működik, ezért szerepel nála az „izgovoriti" [kimondani] a „reći" [mondani, megmondani] helyett. Domonkos ezzel szemben némileg leegyszerűsítette a magyar változatot. A szórendet érintő különbségek árnyalatnyiak csupán, a fordítás során másutt is előfordulnak, tartalmi értelemben nincs nagy szerepük, inkább csak a vers címének „érzetében" keltenek kis eltolódást.

Domonkosnál kiváló, példaértékű megoldásokat is találunk az első részben, az alliterációk megőrzésében. Az első versszak negyedik sorában a „sve strane" [minden oldalról] alliterációja Domonkosnál még nagyobb hangsúlyt kap: „kémek kezdenek keríteni". Az eredetiben az alliterációnak köszönhetően a besúgás veszélyére összpontosítunk, Domonkosnál ez megőrződik. A következő, ötödik sorban „podmetnem požar"-jára a magyarban egy névelővel késleltetett alliterációval találkozunk: „fogok a főutcán". Mindkét esetben a gyújtogatásra, az áldozatból hóhérrá válásra történik utalás. Nem említettük még, hogy a mai barátokból holnap árulók lehetnek szituáció vonatkozhat a jugoszláviai '48-as, Sztálinnal való szakítására is, amikor másnaptól kezdve a tegnapi hősök (sztálinisták) elítéltekké váltak. Vagyis Mihalić költeménye az univerzális fenyegetettség mellett konkrét történelmi kontextust is bevon az értelmezési horizontba: a jugoszláv, illetve a balkáni problematikát.

A harmadik versszak elhagyja az ismétlődő „možda" szót, ezáltal is jelzi a hangnembeli váltást a költeményben. Míg az eddigiek a hétköznapi beszéd dikcióját idézték,

kevés költői dísszel, a harmadik versszak szürrealista és expresszionista képalkotásra emlékeztető verssorokat hoz. A bizonytalanságra utaló „možda” a jövő időt vetítette elő a korábbi részekben, a harmadik versszak - az utolsó sort leszámítva - az örökérvényű jelen gondolatával hozható párhuzamba. A magyar Mihalić-kötet egy másik fordítója, a szintén vajdasági magyar költő, az *Új Symposion* második generációjához tartozó Danyi Magdolna saját fordítói kommentárjában ezt az időkezelést tekinti általános mihalići jellemzőnek: „A mihalići vers egyetlen időt ismer, az állandó nyelvi jelenidejűséget. […] A verskép állandó jelenidejűsége sohasem a konkrétan meghatározható élményt, az egyedien empirikust mutatja fel, hanem mindig egy létérzést hitelesít. Ez életérzés »tartalma« egyfajta létnyugtalanság – az abszolútumtól, az istentől megfosztott személyiségnek a világot s létjelenségeit örökös disszonanciáiban, ellentmondásaiban való érzékelése […]”[420]

Domonkos néhány esetben finomított a fordításban: „Gyereket zargatnak ringyók a sötétben”[421] Az eredetiben: „Bludnice u tmini progone djecu”[422] [A parázna nők sötétben üldözik a gyerekeket]. A „zargatnak” finomít az „üldözés”-en [„progone”], ám a „ringyók” erősebb a „parázna nők”-nél. A harmadik versszak következő, negyedik sora tovább fokozza az irodalmiaskodó beszédmódot: „Sírokból békétlen holtak kikandikálnak”[423] [„Iz grobova izviruju nespokojni mrtvi”[424]] A „kikandikál” meseszerűvé teszi a horrorisztikus képet, az eredetiben az „izviruju” „kikandikának”-ot, „kikukucskálnak”-ot, illetve „kilesnek”-et jelent. Domonkos választása megőrzi az eredeti hangulatát: a mesés „kikandikálás” erős ellenpontot képez a látványhoz s az egész versszak hallucináció-, álom-és víziószerű, apokaliptikus pusztulás képeihez képest. Ugyanígy a következő sorban irodalmi megoldást választ Domonkos: „A veszett ebek is elindulnak nemsokára”[425] [„Još malo i krenut će bjesni psi”[426]]

[420] Danyi Magdolna: *A fordítás margójára*, *Új Symposion* 1974/115., 1505.
[421] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[422] Mihalić: i. m. 147.
[423] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[424] Mihalić: i. m. 147.
[425] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[426] Mihalić: i. m. 147.

A „veszett kutyák” talán erőteljesebben szólna „veszett ebek”-hez képest, ám Domonkos változata felfokozza az ellentétet a stílus és a tartalom között. A finomítás abszurddá, nevetségessé teheti az irodalmias, mesés stílust, s így ironikus gesztusként is működhet. Ennek az egységnek az utolsó sora ismét a jövő időt hozza be azáltal, hogy előrevetíti a veszett kutyák indulását. Ám ez a jövő idő a szorongásból fakadóan a jelenben is érezhető. Az első versszakban jelzett omladozó alapok ebben a részben „valóra” váltak, már amennyiben a hallucinációt, a látomást, az álomszerű nyelvet valósnak tekintjük.

A negyedik versszak ismét a bizonytalan jövőre utaló „možda” szóval indul, s az első versszakhoz hasonlóan itt is a lírai alany szorongásáról olvashatunk (leszámítva az utolsó sort, mely átvezet a második és a harmadik, látomásos versszakhoz, melyek általános képet festenek). Az első három sorban a „možda” mondatkezdő helyzetben van, s csak az utolsó, a negyedik sor hagyja el ezt a szerkezetet: „Lehet hogy sietségükben ártatlanul ítélnek el / Lehet hogy tényleg vétkeztem / Lehet hogy ma éjjel én is akasztani fogok / Szótlanul sorjázva őket”[427] [„Možda me u žurbi osude nedužnog / Možda sam zbilja nešto učinio / Možda ću noćas i ja vješati s drugima / Bez i jedne riječi, kako tko naiđe”[428]] Domonkos többnyire pontosan adja vissza a versszakot. A második sorban egy árnyalatnyi különbséget találunk: az eredetiben itt az áll, hogy ’talán valóban elkövettem valamit’, Domonkosnál már ítéletet találunk, az elkövetés helyett vétkezést. Ennél nagyobb módosulásra bukkanunk az utolsó sorban, Mihalićnál szó szerinti fordításban a következőt olvashatjuk: szó nélkül, ahogy valaki előbukkan. A magyar változatban ezzel szemben nem önkényesen gyilkol a lírai alany, nem akárkit akaszt föl „szótlanul sorjázva”, hanem csak a kiszemelt áldozatokat. Kérdés, hogy parancsra történik-e az akasztás, vagy önkényesen játszódik-e le a kivégzés? Ugyanis „szó nélkül”, azaz szófogadóan, tiltakozás nélkül öl a katona, parancsra. Domonkos változatából inkább ez a helyzet olvasható ki, míg Mihalić mindkét lehetőséget fenntartja. Érdemes

[427] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[428] Mihalić: i. m. 147.

figyelembe venni azt is, hogy addig a sorig az eredetiben nem volt központozás, itt egy vessző megállítja az olvasást, akárcsak a hátralévő utolsó versszakban. Ezzel külön ráláthatunk az áldozatból hóhérrá válás problémájára.[429] Domonkosnál csak az utolsó, két sorból álló, refrénre emlékeztető versszakban használ központozást, sőt az eredetihez képest pontot is tesz a vers végére: „Nem merem, nem bírom, nem szabad / Megmondanom a város nevét."[430] [Ne usuđujem se, ne mogu, ne smijem / Izgovoriti ime grada"[431]] A magyarban csupán árnyalatnyi változtatásokat találunk. A horvát „ne usuđujem se" erősebb a „nem merem"-nél, inkább a 'nem merészelem' konnotációja kapcsolható hozzá. A „ne smijem" viszont nem a külső tiltást jelzi (Domonkosnál: „nem szabad"), hanem a belső félelmet ('nem merem'). A kimondás és a megmondás közti különbséget már tárgyaltuk a cím során, ezért most nem ismételjük meg. A költemény értelmezése szempontjából az utolsó versszakban fölvetődik, hogy jelentéstöbblethez jutott-e a cím a záró részben? Gondolatilag ugyanazzal a problémával találkozunk: nem mondhatom ki a város nevét, mert lehet, hogy ölni fogok ott, lehet, hogy már elkövettem valamit ott, ami miatt megbüntethetnek, így ugyanaz várhat rám, mint akiket felakasztottam önkényesen vagy parancsszóra. A cím, amely a költemény első sora is, refrénszerű megismétlése a végén megerősíti a kimondhatóság tabuját és a város totemszerűségét.

Mihalićnál – Domonkoshoz képest – általánosabb, lélektani dimenziókat is társíthatunk a költeményhez. Freud szerint: „A tabumegszorítások másvalamit jelentenek, mint a vallásos vagy morális tilalmak. Nem isteni parancsra vezetik vissza őket, hanem tulajdonképp önmagukat tiltják: a morális tilalmaktól az különbözteti meg őket, hogy nem tartoznak valamely rendszerhez, amely egész általánosan szükségesnek jelenti ki az

[429] Az „önkényes" központozás az avantgárd óta közkedvelt költői eljárásmód a délszláv szerzőknél. Ám míg pl. Ivan Slamnignál és a szlovén Tomaž Šalamunnál ez játékos s gyakran spontán, addig Mihalićnál hangsúlyfokozó szerepe van. A fiatalabb generációk szerzőinek nagy része már nem követi a mihalići hangsúlyos központozást, hanem keveri a két módszert, a spontánt és a hangsúlyosat. (A *Krugovi* folyóirat „szabad", pontosabban nem kanonikus, lázadó helyesírás-használatáról lásd bővebben: Krešimir Bagić: *Živi jezici*, Naklada MD, Zagreb, 1994, 30-33.)
[430] Mihalić-Domonkos: i. m. 56.
[431] Mihalić: i. m. 147.

önmegtartóztatást és a szükségességet meg is indokolja. A tabutilalmakból hiányzik minden indoklás; származásuk ismeretlen; ha számunkra érthetetlenek is, azok szemében, akik uralmuk alatt állnak, maguktól értetődőnek látszanak."[432] Mihalićnál a létbizonytalanság abból is fakad, hogy nem tudni, ki kit fog besúgni, ki kinek a parancsára követi el a gyilkosságokat, illetve, melyik hatalom szempontjából minősül a gyilkosság bűncselekménynek. Éppen ezért – Freud meglátását erősítendő – a kimondás tabujának származása ismeretlen, a belső parancs, a szorongás motiválja, a lírai alany e szorongás uralma alatt van. Ez összecseng Bataille gondolatával a tilalmak megszegésről: „Pontosan tudnunk kell és tudhatjuk, hogy a tilalmakat nem kívülről kényszerítik ránk. Ez világossá válik számunkra a szorongásban, amely akkor tör ránk, amikor megszegjük a tilalmakat, főleg abban a megdermedt pillanatban, amikor a tilalom még hat, és mégis engedünk a késztetésnek, amelyre a tilalom vonatkozik. Ha tartjuk magunkat a tilalomhoz, ha alávetjük neki magunkat, már nem vagyunk tudatában a tilalomnak. De a megszegés pillanatában szorongást érzünk, és enélkül nem volna tilalom: ez a bűn tapasztalata."[433] Úgy tűnik, Mihalić költeményében a szorongás nem a tilalom megszegésének tudatából táplálkozik, hiszen a lírai alany nincs tisztában bűnének okával, így az sem világos számára, megszegett-e valami tilalmat. A versbeszélő alany a város neve kimondásának tilalmát a saját maga számára állítja fel, s a képzelt, nem a valós megszegéstől szorong elsősorban. Ez a képzelt megszegéstől való szorongás paranoid állapotot eredményez, s kérdés, hogy az egész város, illetve a társadalom hangulata tükröződik benne, vagy pusztán a lírai alany beteges agyszüleménye az egész. Kierkegaard szerint a kettő nem zárja ki egymást, hanem összefügg, méghozzá a szorongás fogalmában: „ […] *a bűnt megelőző szorongás hozza létre a bűnt*."[434] Mihalić költeményének lírai alanya éppen a bűn elkövetése előtti pillanatban van, azzal, hogy szorongása a bizonytalanságból fakad, mert nem tudja, mi a

[432] Sigmund Freud: *Totem és tabu*, Ford.: Pártos Zoltán, In: *Sigmund Freud művei V.*, Sorozatszerk.: Erős Ferenc, Cserépfalvi, Bp., 1995, 43.
[433] Georges Bataille: *Az erotika*, Ford.: Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Bp., 2001, 45-46.
[434] Søren Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, Ford.: Rácz Péter, Göncöl, Bp., 1993, 86.

bűn: annak megtagadása, esetleg elkövetése? Azzal, hogy nem meri kimondani a város nevét, a lehetséges bűn megtagadását jelzi, ám amennyiben valóban van oka erre, akkor az is kiderül, elkövetett egy olyan bűnt, amiért felelősségre vonható. A felelősségre vonástól való szorongás összefüggésbe hozható azzal, amit Kierkegaard – a keresztény dogmatika kritikájaként – állít a bűnössé tételről, amit az egyénre mintegy kívülről erőszakolnak rá: „[…] *az individuum nem attól való szorongásában lesz bűnös, hogy bűnössé válhat, hanem amiatt, hogy bűnösnek tekintik.*”[435] A dán filozófus a keresztény teológia „eredendő bűn” kategóriáját értelmezi (ön)kritikusan és (ön)ironikusan, s eljut egészen odáig, hogy a szorongás a választás (lehetetlen) szabadságával és a *semmivel* függ össze: „Az ártatlanság állapotában béke és nyugalom honol; de ugyanakkor még valami más is, de az nem békétlenség vagy harc; hiszen itt semmi sincs, amivel harcolni lehet. Mi van akkor? Semmi. Ez az ártatlanság nagy titka, az, hogy egyben szorongás is. A szellem álmában tervezi saját valóságát, ez a valóság azonban a semmi, viszont ez a semmi állandóan látja az ártatlanságot önmagán kívül.”[436] Mihalić szorongó lírai alanya számára megkérdőjeleződtek a tradicionális erkölcsi kategóriák, éppen ezért nem tudja, mi az, ami bűnnek számít, s ettől szorong, kérdéses ártatlansága így szorongással teli, ahogyan Kierkegaard értelmezésében,: „Az ártatlanság tehát sarkított helyzetben van: tudatlanság, de nem állati durvaság, hanem szellemileg meghatározott tudatlanság; amely viszont éppen szorongás, mert a tudatlansága a semmire vonatkozik. Nem ismer jót és rosszat stb.; a szorongásban a tudás teljes valósága mint a tudatlanság borzalmas semmije tükröződik vissza. […] Az ártatlanság így eljutott a végsőkig. A szorongás révén a megtiltottal és a büntetéssel van kapcsolatban. Nem bűnös, mégis annyira szorong, mintha elveszett volna.”[437] Ilyen szempontból Mihalić költeményének városát allegorikusan is értelmezhetjük, méghozzá a semmi allegóriájaként, amitől a lírai alany azért szorong, mert nem mondhatja ki: a semmi nem materializálható a nyelv által, ezért

[435] Kierkegaard: i. m. 88.
[436] Kierkegaard: i. m. 51.
[437] Kierkegaard: i. m. 54-55.

„a tudatlanság borzalmas semmijeként tükröződik vissza”. Gyenge Zoltán a következő módon értelmezi Kierkegaard szorongás-fogalmát: „Nem tudunk számot adni róla, legfeljebb bizonytalan és homályos érzéseinknek adhatunk hangot. Nincs róla biztos tudás, nincs róla biztos ismeret. Borzongató és biztos tudást soha nem ígérő életérzés, mely beszövi életünk anélkül, hogy konkrét tapasztalatunk lenne róla.”[438] Domonkos megoldása csak távolról kapcsolódhat ehhez a felfogáshoz, nála, mint azt jeleztük, a kimondás helyett megmondás szerepel, s ez elsősorban az árulás, a besúgás motívumához köthető, s csak másodsorban veti fel a *semmi* kimondhatatlanságának problémáját.

Összességében azt állíthatjuk, Domonkos többnyire pontosan s helyenként bravúrosan fordította le Mihalić költeményét, a változtatások vagy árnyalatnyiak (pl. szórendcsere), vagy tartalmiak. Az utóbbi esetben Domonkos rendszerint leegyszerűsítette, értelmezésében konkretizálta a jelentés dimenzióit, saját arcvonásaihoz igazította Mihalić szerzői maszkját. Mindezektől függetlenül a horvát szerző költeményének alaphangulata, a szorongás a magyar változatból is kiérezhető. Domonkos a szorongás rezgésszámaira figyelt, azokat szólaltatta meg magyarul, bizonyítván, hogy a nyelvek közti különbség mögött, a feltételezett közös tudattalanban a szorongásnak nincs nyelve, csupán a jelenléte érzékeltethető – a kulturális különbségek ellenére is. Főleg akkor, ha a régi Jugoszláviában hasonló szorongást tapasztalt meg néhány *Új Symposion*hoz kötődő szerző, mint a *Krugovi* folyóirat tagjai. Domonkos műveiben szintén találkozni azzal a problémával, hogy bizonyos történelmi traumákról nem lehet beszélni (pl. *A kitömött madár* és *Via Italia* című regényekben). Mihalić költeménye és Domonkos műfordítása jól példázza, hogy a ma „multikultinak” tartott egykori „testvériség-egység” ideológiája mögött milyen szorongások, kiirthatatlan és *kiírhatatlan* tabuk húzódtak meg. Kérdés, hogy Slavko Mihalić „városát” milyen mértékben érintették a legutóbbi, ’90-es évekbeli balkáni mészárlások. Hány olyan város van, ahol a tegnapi hősök élnek, szorongva,

[438] Gyenge Zoltán: *Kierkegaard élete és filozófiája*, Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2007, 220.

nehogy kitudódjon véres titkuk, amitől nem merészelik, nem bírják, nem merik kimondani a város nevét.

II. Pokolj

A következő Mihalić-vers tematikailag, s bizonyos értelemben poétikailag is párhuzamba állítható az előzőleg elemzett költeménnyel. A *Pokolj* című vers a szerző 1972-es *Vrt crnih jabuka* című kötetében jelent meg, Domonkos *Vérfürdő* címen fordította le magyarra. Mihalić a költeményt a huszadik századi horvát színháztörténésznek, vagy, ahogy Vjeran Zuppa nevezte, a „színház filozófusának", Petar Brečićnek ajánlotta. A színháznak tett költői gesztus, a színházi látásmód nem állt távol Mihaličtól, miután édesanyja színésznő volt. A költemény ajánlása megnyitja az értelmezés kapuit a színházi világ, a színrevitel problémái irányába is (Zvonimir Mrkonjić Mihalić költeményeinek lírai alanyait commedia dell'arte-s figuráknak fogja fel, mely „előadja a saját különböző, ellentmondásos nézeteit".[439])

A *Vérfürdő* provokatív és szubverzív logikájú színházban szerepelteti a darab lírai alanyát. A verset felütő első sor képzavar-gyanús, nehezen értelmezhető: „Uvukli se u bolne kosti svoje groznice."[440] Domonkos pontos tolmácsolásában: „Lázuk nyilalló csontjaiba húzódtak."[441] A képzavart a birtokviszonyt jelző rag okozza: a láznak a csontjait kellene elképzelnünk, vagyis a láz megszemélyesítésével van dolgunk. Ám lehetséges egy olyan megközelítés is, miszerint a láztól fájnak a csontok, s e fájdalomba húzódtak – de kérdés az, hogy kik? A költeményből nem derül ki, ugyanis a folytatás töredékes képeket mutat először az egyes ember, majd az általános szétesésről, pusztulásról. Domonkos jól visszaadta a költemény szürreálisba hajló képsorozatát, pusztán egy helyen változtatott, ám ez inkább a magyar nyelv természetéből fakadó módosulás, semmint poétikai beavatkozás. A második sor

[439] „koji izlaže svoje različite protuslovne vidove", Mrkonjić: i. m. 1022.
[440] Mihalić: i. m. 192.
[441] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

soráthajlásba alakuló mondata eredetiben: „Modra / ruka djevice.”[442] A magyarban az enjambement-on túl alliteráció is díszíti, illetve kapcsolja össze a mondat elemeit: „Kék / keze a szűznek.”[443] Itt tehát poétikai „többlettel” találkozunk, nem így a folytatásban, ahol a fordítás lehetetlenségének kompenzációjával szembesülünk. Mihalić belső ríme okoz problémát: „Sve dublje u svoje gnjile špilje bez / ulaza i bez / izlaza.”[444] Domonkos tartalmilag pontos fordítása meghagyja a belső rímet, ám nem azokat a szavakat érinti az együtthangzás, mint az eredetiben: „Mind beljebb bejárat és kijárat nélküli / bűzlő / barlangjukba.” A „gnjile špilje” Domonkosnál nem rímel, hanem alliterál: „bűzlő / barlangjukba.” A soron belüli rím ugyanakkor megmarad a bejárat/kijárat megoldással (ami az eredetiben is rímhelyzetben van, méghozzá a sorok kezdőszavaiként: „ul**aza** i bez / izl**aza**.” Domonkosnál az eredetihez képest csak egy rím szerepel ebben a mondatban, viszont másutt az alliterációval felhívta a hangzásbeli egybetartozásra a figyelmet.

A romlás és a pusztulás képeit felvillantó szabadversben a következő szembetűnő, ám tartalmilag nem jelentős változtatás a hetedik mondatban figyelhető meg, mely az eredetiben a következőképpen szól: „I sve zbog one jedne / riječi iznad zatrpanih grobova.”[445] Domonkosnál egy jelzővel bővül a mondat: „S mindez a betemetett sírok felett / elhangzott egyetlen szó miatt.”[446] Az eredetiben nem szerepel az „elhangzott” jelző, a szó ott lehet írott, de elhangzott is, ez nincs eldöntve a versben. Domonkos konkrétabbá tette a helyzetet a betoldott jelzővel. A költeményben megfogalmazott gondolat hasonlít a korábban elemzett *Ne mogu izgovoriti ime grada* c. verséhez, amelyben ugyancsak egy név, vagyis egy szó beláthatatlan következményekkel járhat a versbeszélő és környezete számára. A *Vérfürdő*ben ez a „szó” lehet egy besúgó szava, de lehet a tabu szava is, egy népirtás leleplezésére vonatkozó szó, amit alátámaszt a „betemetett sírok” motívuma a költeményben. A kor

[442] Mihalić: i. m. 192.
[443] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.
[444] Mihalić: i. m. 192.
[445] Mihalić: i. m. 192.
[446] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

jugoszláv költészetében másutt is megfogalmazódott ez a problematika. Pl. a Domonkos által is fordított, vitatott körülmények között öngyilkossá lett Branko Miljković költészetében a következő olvashatjuk: „Ubi me prejaka reč”[447] (Epitaf), Ács Károly pontos tolmácsolásában: „Megölt a túlerős szó”[448] A költemény a szerző 1960-as, *Poreklo nade* [A remény eredete] c. kötetében jelent meg, s bár neoszimbolista poétikája eltávolítaná a verset a társadalmi olvasattól, mégsem zárható ki a párhuzam Miljković és Mihalić „túlerős szava” között, amelynek életveszélyes következményei vannak a versek lírai alanyára nézve, s ezáltal szorongással teli létállapotra utal.[449]

Ahogy haladunk előre a *Vérfürdő*ben, kitűnő megoldással is találkozunk. A kilencedik mondat horvátul így hangzik: „Ni zemlje nema / po kojoj bi / mogli ići smrznuti bosi koraci.”[450] [Nyersfordításban: Föld sincs / amelyen / megfagyott mezítlen léptek járhatnának.] Domonkos tartalmilag pontosan, de finomabban érzékelteti ezt az állapotot: „Föld sincs / a meztelen / fagyott léptek alá.”[451] Ez a mondat a halott állapotára utal, aki számára megszűnt a fizikai világ, nincs föld a megfagyott (kihűlt) léptei alá. Amennyiben a német *Dichtung* értelmében gondoljuk el a költészet természetét, akkor a sűrítés foka jelzi a kép költőiségét. Ebből a szempontból Domonkos szikárabb megoldása erőteljesebb a bőbeszédűbb eredetihez képest.

A költemény folytatása az első mondathoz hasonlóan ismét egy nehezen értelmezhető, képzavaros jelenetet villant fel: „Smeće glazbe čeka poslednje otpatke.”[452] Domonkos pontosan adta vissza ezt a hermetikus gondolatot: „A zene szemétdombja az utolsó hulladékokra vár.”[453] Ez a sor a motívumok szempontjából az ötödik mondattal párosítható:

[447] Branko Miljković: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002, 158.
[448] Ács Károly: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből. Válogatott versfordítások 1945-1984*, Forum, Újvidék, 1985, 305.
[449] Az *Atlantisz* kötet utószavában Antun Šoljan is párhuzamba hozza a horvát és a szerb szerző világlátását: „[…] Mihalić aggodalma alapjában véve egybehangzik Miljković sokszor idézett kérdésével: Tud-e majd a szabadság úgy énekelni, / ahogy a rabok énekeltek róla?”, In: Šoljan: i. m. 148.
[450] Mihalić: i. m. 192.
[451] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.
[452] Mihalić: i. m. 192.
[453] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

„Razrok trbuh / s gramofonskom pločom."[454] Magyarul: „Dülledt has / gramofonlemezzel."[455] A zene antropomorfizálttá válik a várás motívumának köszönhetően. Ám nem is a zene, hanem annak szemétdombja vár az utolsó hulladékokra. Ez vonatkoztatható a művészet szerepére, mely nem más, mint a végítélet állapotának, a teljes széthullás apokaliptikus látomásának a regisztrálása. A művészet szemétdombbá változott, a kultúra s ezáltal a művészet, illetve a történelem végének víziója fogalmazódik meg benne. A költemény ezzel az apokaliptikus összeomlás látomása vagy hallucinációja lesz, melynek nyelve hulladékokból épül fel, ezáltal lesz a *post mortem* állapot kifejeződésévé. A „dülledt has, gramofonlemezzel" a fogyasztói kultúra végét is jelezheti ebben a szövegösszefüggésben. Ám az értelmezés köreit tovább tágíthatja a politikai-társadalmi kontextus bevonása, amiről már eddig szó volt. A romlás zenéje összecseng Mihalić *Akord* című költeményével (a szerző 1961-es *Godišnja doba* [Évszakok] című kötetéből), mely mindössze egy hexameterből áll, s tartalmazza a vérfürdő motívumát is: „U mene se uvlači spokoj, nešto poput pokolja."[456] [Magyarul nincs lefordítva, nyers változatban: Béke kúszik belém, vérfürdőhöz hasonló.] Ez a költemény jól tükrözi a Mihalić poétikájára oly jellemző paradoxont: az ellentmondás itt leleplezi az első motívumot, a kettő közötti feszültséget az asszonánc is tovább fokozza. Hasonló paradoxont vehetünk észre a „zene" és a „szemétdomb" motívumok összekapcsolása esetében: a paradoxon itt a zene romlását, elhasználódását jelzi.

Az apokaliptikus véget alátámasztja a folytatás, az életet vagy a keresztény kontextusban Krisztus vérét jelképező bornak „hullaíze" van. És bor sincs már: „Ta ni vina više nema."[457] Domonkos ebből a sorból elhagyta az alliterációt (vina više): „De hát bor sincs már."[458] Ez a gondolat nemcsak a borhoz köthető tradíció, világkép végét jelzi, hanem értelmezhető úgy is, mint a jelentés kioltódása: a bor szó többé nem egyenlő a borral, minden

[454] Mihalić: i. m. 192.
[455] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.
[456] Mihalić: i. m. 103.
[457] Mihalić: i. m. 192.
[458] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

elveszítette az értelmét. Mihalić alliterációt használ ennek érzékeltetéséhez, ez összefüggésbe hozható a – zenei nyelvben is használatos – alteráció fogalmával. Érdemes figyelembe venni Kierkegaard lábjegyzetes észrevételét erről: „Az alteráció kifejezésében nagyon érzékletesen tükröződik a szó kétértelműsége. Az alterálni fogalmat egyrészt »megváltoztatni«, »meghamisítani«, »eredeti állapotából kizökkenteni« értelemben használjuk (tehát egy dologból valami más lesz), másrészt alterálva lenni azt is jelenti, hogy »megijedve lenni«, hiszen lényegében ez az első, elkerülhetetlen következménye. Úgy tudom, hogy a latin nem használja ezt a szót, hanem elég különös módon azt mondja: adulterare (meghamisítani). A francia azt mondja: altérer les monnaies – pénzt hamisítani, és étre altéré – alteráltnak, ijedtnek, izgatottnak lenni. Nálunk a mindennapi beszédben általában csak »megijedni« értelemben használják, egy hétköznapi ember bizonyára így mondaná: egészen megijedtem, megrémültem. Legalábbis én így hallottam egy kofától."[459] Kierkegaard ezen a ponton ironikusan értelmezi Schellinget az élettelen természetben lévő szorongás kapcsán. Mihalić költeményének szintén egyik alaphangulata a szorongás, mely éppen a halott, illetve a post mortem állapottal függ össze. Az alliteráció és az alteráció viszonya megmutatkozik abban is, ahogyan Domonkos azokon a helyeken is használja az alliterációt, ahol az az eredetiben nincs, ezáltal „megmásítja", „megváltoztatja" az eredeti szöveget. Ám az eredeti eredetisége is megkérdőjelezhető a jelentését vesztett szavak szempontjából, amelyek – mint azt tapasztaltuk – az új kontextusban alig értelmezhetőek a megszokott jelentésük alapján.

A költemény utolsó mondata ugyancsak kierkegaard-i alteráció. A jelentés elhajlása, módosulása a korábbiakhoz képest most még problematikusabb: „Mlada prijateljica."[460] A nehézséget az okozza, hogy ez a kijelentő mondat nem kapcsolódik az előzményekhez, illetve csak annyiban, amennyiben a korábban idézett felsorolás részét, s kék kezű szűz motívum párját képezi. Domonkos értelmezi ezt mondatot, s kijelentés helyett megszólító mondatként

[459] Kierkegaard: i. m. 71.
[460] Mihalić: i. m. 192.

fordítja le: „Ifjú barátnőm."[461] A magyar változatból az derül ki, hogy a versbeszélő mindvégig valakihez, méghozzá az ifjú barátnőhöz beszélt. Az eredetiben nincs meg ez a lehetőség, ott inkább a jelentés kibillentése, alterációs mechanizmusa lép működésbe, ami viszont a magyarból hiányzik. Levonhatjuk, hogy Domonkos zárása nem az eredeti pontos tolmácsolásaként, hanem annak alterációjaként értelmezhető. Mihalićnál a zárás úgy is felfogható, hogy a versbeszélő az ifjú barátnőjéhez beszélt, s csak a végén veszi észre, hogy egy halotthoz szólt mindvégig, amit alátámasztanak a szűz megkékült kezei. A horvát költemény lírai alanya ezzel a kommunikáció csődjét is jelzi. S nemcsak a kommunikáció, hanem a megismerés csődjét is: a halott nem fogja elárulni, mi történt vele, ki ölte meg, ki pusztította el egész környezetét. Domonkosnál is ott van ez az értelmezési lehetőség, azzal, hogy a megszólításból fakadóan nem asszociálunk azonnal arra, hogy halotthoz szól a versbeszélő, ez a felismerés nincs kimondva, késleltetve lesz.

Tea Benčić többek között a fenti költemény kapcsán vezeti le Mihalić metafora-kezelését: „Mihalićnál az ritkán »tiszta«, még kevésbé »klasszikus«, valójában (mihalići) összetételről van szó és átvitt jelentésű, differens mikrostruktúrák bekötéséről a halmozás és a fokozás mikrostruktúráinak kombinációjával. […] Ám az igazi nehézséget a magyarázat során az adja, hogy Mihalić tudomásul vette a metaforikus kifejezés elhasználtságát, s gyakran visszaveti a jel elsődleges nullfokára, mely az alkotó tudatában átvitelen alapult (vagy amely maga volt az *átvitel*), míg a befogadó ezt csupán a kifejezés, a szókészlet, a szintagmán belüli választás szerkezetének, illetve a vers szintaktikus szerveződése szintjén fogja fel."[462] Ebből fakad az, hogy Mihalić metaforái képzavarosak, szokatlanok (ami akár a Lautréamont-ra hivatkozó szürrealista poétika felől is értelmezhető): „Mihalić metaforikájának »elevensége«

[461] Mihalić-Domonkos: i. m. 73.

[462] „Ona je u Mihalića retko »čista«, najmanje »klasična«, radi se zapravo o (mihalićevskom) sklopu i ulančavanju diferentnih mikrostruktura prenesena značenja u kombinaciji s miktrostrukturama gomila i pojačavanja. […] Međutim, prave teškoće pri eksplikaciji javljaju se i zbog toga što Mihalić poima iscrpljenost metaforičnog iskaza i često ga vraća prvobitnoj nultoj točki same oznake koja je *bila* prenesena (ili koja je bila *prijenos*) u svijest stvaraoca, dok receptor to uočava tek na razini plana izraza, leksičkog izbora i struktuiraranja tog izbora unutar sintagme, odnosno sintaktičke organizacije pjesme.", Tea Benčić: *Zidovi i zvijezde – semantička suglasja Slavka Mihalića*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997, 67.

kimutatható a költő ötleteinek szokatlanságában is, illetve ezek szövegbeli előfordulásainak *váratlanságában*, amennyiben olyan metaforával van dolgunk (ahogyan általában), amelyben a konkrét és az absztrakt közötti kapcsolat nyilvánvaló, vagyis a már említett *katakrézisről* van szó, a váratlan, erőteljes, friss és meglepő költői képről."[463] Benčić – Ricoeur katakrézis-értelmezéséből kiindulva – Mihalić metaforáját *spontán metaforának* nevezi.[464]

Innen nézve Mihalić *Vérfürdő*je a metaforák vérfürdőjeként is felfogható: a bor már nem bor többé, a jelentés átalakult, elveszítette korábbi értelmét. Ebből kifolyólag a vers a képzavarok segítségével érzékelteti a hagyományos metaforák elhasználódását, ezt támasztják alá a halál és a művészettel összefüggő pusztulás képei (dülledt has, gramofonlemezzel, a zene szemétdombja stb.). Az alterációval kapcsolatos kierkegaard-i szorongás a verses önreflexivitás szempontjából is kimutatható: a költemény reflektál a szavak elhasználódására, a gyilkosság beazonosíthatatlanságából fakadó szorongásra. Domonkos többnyire pontosan adja vissza Mihalić *spontán metaforái*t, csak néhány esetben (mint pl. a költemény problematikus záró mondata) tér el a katakrézis logikájától, s így „alterálja" Mihalić *post mortem* művészetének eljárásmódjait.

Zárszó

Összegzésképpen levonható, hogy Domonkos műfordításai Mihalić darabjaihoz képest az értelmét vesztette, képzavaros jelentéssel összefüggő szorongás alterációit nyújtják. Ott, ahol leegyszerűsíti a nehezen értelmezhető részeket, az értelmezés, illetve a megértés illúzióját adja a magyar olvasóknak, akiktől távol állhat a magyar verses kultúrától idegen, illetve csak ritkán előforduló, képzavarnak és a hibának poétikai funkciót tulajdonító

[463] „»Živost« Mihalićeve metaforike obrazloživa je i neobičnošću pjesnikovih ideja i *neočekivanošću* njihove pojavnosti u tekstu, ako je riječ o metafori (a obično jest) u kojoj je očigledan spoj konkretnog i apstraktnog, a radi se o već u uvodu spominjanoj *katakrezi*, neočekivanoj, silovitoj, svježoj i iznenađujućoj pjesničkoj slici.", Benčić: i. m. 68.

[464] Ez persze nem azt jelenti, hogy Mihalić nem használt volna másfajta metaforákat, ehelyett inkább azt jelzi, hogy miként értelmezhetjük az elsőre képzavarosnak minősíthető verses mondatok szemantikai dimenzióját.

poétika.[465] Többek között ebből a korabeli kánontól eltérő mihalići *spontán metaforából* és a jelentést provokáló paradoxonból fog kialakulni a horvát költészetben az ún. ludista irányzat, illetve a horvát posztmodern költészet[466], mely éppen a hagyományos modernség verses gyakorlatával szemben határozta meg költészetének identitását.

Domonkos többi Mihalić-fordításai nem mutatnak a fenti elemzéshez mérhető eltéréseket, módosításokat, éppen ezért, ezúttal nem vizsgáljuk azokat. Rajta kívül mások is fordítottak a horvát szerzőtől verseket, ennek nyomát tükrözi – többek között – az eddig egyetlen magyar Mihalić-válogatás, az *Atlantisz* c. kötet, Ács Károly válogatásában és szerkesztésében. Ennek feldolgozása tovább árnyalhatná a Mihalić költészetének tematikai gazdagságát, kapcsolódási pontjait a (vajdasági) magyar irodalomhoz. Ám ez az összehasonlítás egy másik dolgozat tárgyát képezheti. A mostani arra vállalkozott, hogy érzékeltesse, milyen ex-jugoszláv poétikai párhuzamokkal tágíthatóak az *Új Symposion* beszédmódjának, illetve Domonkos István művészetének körvonalai az egzisztencialista „szorongás" fogalom szempontjából.

[465] Vö. többek között a délszláv költészettel párhuzamosan alakuló Domonkos István, Koncz István, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Tolnai Ottó műveivel, illetve Kassák Lajos, Weöres Sándor, Tandori Dezső, Marnó János stb., újabban pedig Nemes Z. Márió és Pollágh Péter experimentális darabjaival.
[466] Vö.: Tvrtko Vuković: *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*, Disput, Zagreb, 2005, 22-36.

III. DÉLI SZLÁV VONATKOZÁSOK, PÁRHUZAMOK, NYELVI INTERAKCIÓK, KAPCSOLATFORMÁK

3. 0. Barkácsolni, barkácsolni, barkácsolni – Domonkos István nyelvi kollázsai és montázsai az *Új Symposion* hagyományainak tükrében –

A hagyományteremtés ellentmondásai

A vajdasági symposionista szerzők első generációját már az *Ifjúság* nevű hetilap *Symposion-melléklet*es időszakában is az új, a más, a fordulat stb. kategóriáival jellemzi a recepció. Sinkó Ervin, az 1959-ben alapított Újvidéki Magyar Tanszék vezetője a következőt írja a Bányai János és Bosnyák István általi összeállított, reprezentatívnak szánt *Kontrapunkt* c. kötet előszavában: „A jugoszláviai, de főképpen a vajdasági magyarság életében máris szemmel láthatóan fordulatot jelentő kulturális kezdeményezés dokumentumait kapja itt az olvasó."[467] Sinkó kiemeli a a symposionista szerzők fiatalságát, amelyet a „a saját provinciális elmaradottságát s minden öröklött, visszahúzó hagyományt és dogmát vakmerően likvidálni akaró, a mindent újrakezdő, mindent megújító forradalmi jugoszláv szellemiség szerves részének"[468] tart. A „forradalmiság mértéke" szerinte: „[…] az intellektuális produkciónak nem a nagyközönség parlagi színvonala, hanem az a forradalmi és követelőbb emberi szenzibilitás a mértéke, az egyetlen elfogadható mértéke, mely nem nyugszik bele az adott méretekbe és mértékekbe, hanem mint eltökélt és nyughatatlan rendbontó lázad ellenük."[469] Sinkó, a szellemi porfészeket ostorozó, gúnyos megjegyzéseivel azonosul a fiatal symposionisták kritikus, „polemikus" magatartásával. Ezek szerint Sinkó a symposionisták tevékenységének nem pusztán esztétikai, hanem társadalmi fordulatot is tulajdonít. Hasonlóképpen reflektálnak önmagukra a symposionisták is, például a kötet utószavát jegyző

[467] Sinkó Ervin: *Előszó*, In: *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 5.
[468] Sinkó: i. m. 6.
[469] Sinkó: i. m. 6.

Bányai és Bosnyák az „új” jelzőt társítja a melléklet megjelenéséhez, s ennek az „új”-nak kulturális és társadalmi következményei vannak: „A Symposion mint sajátos, belső ellentmondásokkal fűtött társadalmi és kulturális mozgalom nemcsak megjelenésének pillanatában jelzett megkülönböztetést az értékek és a silányságok, a gondolati, szellemi magatartás és az etikai vakság között, tehát nemcsak társadalmi felelősségének (kritikai gyakorlatának) tett eleget, hanem egy merőben új, az itteni szűk, »tartományi« körülményekhez aligha értéket, az irodalmi gyakorlat újszerű értékét is felmutatta.”[470] Az elmarasztalt társadalmi és kulturális környezet az egyetemes magyar kultúrát áttételesen érinti, konkrétan azonban a kortársi vajdasági magyar szellemi életre is vonatkozik, melyet gúnyosan a következő módon értékelnek: „A bezárkózás, a tóparti és templomtorony-perspektíva, a permanensen tévesen értelmezett regionalizmus […]”[471] A magába zárkózó kisebbségi gondolkodásmód ugyanakkor nemcsak a vajdasági magyarságot jelentette, hanem a tágabb értelemben vett, mindenkori provincializmust is, s a symposionisták még a *Symposion-melléklet* megjelenése előtt felvették a harcot ellene. Például Bányai János és Tolnai Ottó a következő radikális elhatárolódást fogalmazza meg Kopeczky-Sáfrány: *Mire a teknősbéka odaér* című regénye kapcsán: „Mindig, minden alkalommal elsődleges feladatunk, hogy az »édes-bús« történetek, nyavalygó ügyeskedések, a slágerosítás ellen harcoljunk.”[472] Domonkos is írt egy rövidke bírálatot a regényről ugyanebbe a számba, a kritikán túl mintegy meghirdeti az új, frissebb szemléletű vajdasági regény szükségét: „Tragikus vége egy vállalkozásnak s egy remény új kezdete. Meg kell-e említeni ezen a helyen a vajdasági regény kérdését?”[473] Az elsődleges célpont az akkori vajdasági szellemi elmaradottság, mely a kisebbségi léthelyzetet önmagába fordulóan, önelégülten szemléli, anélkül, hogy észrevenné a

[470] Bányai János és Bosnyák István: *Utószó helyett*, In: i. m. 353.
[471] Bányai-Bosnyák: i. m. 353.
[472] Bányai János – Tolnai Ottó: *Mire Achilles odaér*, *Ifjúság* 1961/22., 11.
[473] Domonkos István: – *Hasonlítunk egymásra, Kegyelmes Uram. Hosszú reménytelen úton cammogunk (Dongó)*, *Ifjúság* 1961/22., 11. A lapszám „irodalmi kerekasztalának” rovatában Dóró Sándor is írt Kopeczky-Sáfrány regényéről, ő is, akárcsak a másik három szerző, elmarasztalóan szól, sürgetve „Vajdaság nagy regényének” megszületését.

körülötte lévő „jugoszláv” nemzetek kultúráját, a kultúraközi helyzetből fakadó összefonódást, a haladó, világra is nyitott művészeti mozgásokat stb. Ez a polemikus szemlélet később, az 1965-ben induló *Új Symposion* folyóiratban sem maradt el, a továbbiakban még inkább harciassá vált.

A symposionisták indulása ösztönösnek tűnik, Bányai János szerint: „Semmiképpen sem állítható, hogy kidolgozott programja lett volna a folyóiratnak.”[474] Thomka Beáta egészen odáig megy, hogy kijelenti: „Elgondolkodtató, hogy minden előkészület és előzmény nélkül sor kerülhetett egy ilyen jelentős fordulatra.”[475] Ezek alapján a symposionisták teljesen új jelenségként, szinte hagyománytalanul robbantak be az akkori kulturális köztudatba. Ám amennyiben tüzetesebben elemeznénk a symposonista szerzők szépirodalmi munkáit, műfordításait, recenzióit, akkor azt találjuk, hogy sok esetben az avantgárd hagyománya nem hanyagolható el az értelmezésük esetében. Annak ellenére, hogy nem mindegyik symposionista szerző esetében beszélhetünk szisztematikus érdeklődésről. Bányai az *Új Symposion* és az avantgárd kapcsolatáról azt állítja, hogy: „A fordulat sajátossága a történeti avantgárdnak mint örökségnek a felfedezése. Ezért az örökségért azonban meg kellett küzdeni. Nem volt adott. Csak művészi és szellemi teljesítménnyel volt kiküzdhető. Ezért nincs abban semmi programszerű, hogy az Új Symposion köre a neoavantgárd és (részben) a posztmodern jelzőivel identifikálható teljesítményei mindig a történeti avantgárd megismerései egyúttal. Így maradt fenn »a történelmi avantgárd öröksége a neoavantgárdban«.”[476] Az idézetből kitűnik, hogy Bányai számára sem volt adott a hagyomány, meg kellett küzdeni érte, létre kellett hozni. Virág Zoltán tovább árnyalja a kérdést: „Csuka Zoltán szabadkai magazinjának, a *Képes Vasárnapok*nak szerény mellékleteként jelent meg a *Vajdasági Írás*. Szenteleky Kornél és Csuka Zoltán az első vajdasági magyar folyóiratot, a *Kalangya* közvetlen elődjét formálták belőle a húszas évek

[474] Bányai János: *Diszkontinuitás és versbeszéd*, In: B. J.: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003, 35.
[475] Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994, 12.
[476] Bányai: i. m. 35.

végén. Ám a horvát, a szerb és a szlovén irodalom ötvenes években végbemenő perspektívaváltásaiból szintén erőt meríteni tudó jugoszláviai magyar irodalom mélyreható szemléleti-poétikai fordulata (amely korántsem függetleníthető az említett évtized *Híd*ja által megalapozott és közvetített irodalomeszmény befolyásától) igazán csak az 1960-as években következ(het)ett be, egy másik irodalmi hetilap appendixének köszönhetően."[477] Ehhez hozzátehetjük még a délszláv irodalmi kapcsolatok iránt elkötelezett nagybecskereki *Fáklya* (1922) című folyóiratot, illetve a Csuka Zoltán által szerkesztett, újvidéki *Út* (1922-25) című vajdasági aktivista avantgárd irodalmi-művészeti folyóiratot, mely szoros kapcsolatban állt a délszláv avantgárd szerzőkkel, folyóiratokkal: „Csuka Zoltán tehát, amikor megindította a jugoszláviai magyar avantgárd jelentős folyóiratát, az *Út*tat (1922-ban), mely jellemző módon a belgrádi *Putevi* címére rímelt, minthogy testvér-folyóiratok is voltak, nemcsak emigráns társaira és az emigráns diaszpórában élő magyar emigráns avantgárdra támaszkodhatott, hanem egyfelől a »helyi erőkre« (Aranyműves János, Ember Zoltán, Mester János), másfelől az Újvidéken a *Dan* megszűntével folyóirat nélkül maradt szerb expresszionistákra is."[478] Érdemes röviden idézni a folyóirat programadó cikkéből: „Nem ragadunk meg a tegnap marasztaló mézeskalácsainál, és nem nyikorgunk tavaszi hangulatoknál. […] Új hitet adunk, új világszemléletet, de nem szabályokat. […] Nem ficsurkodó, frakkos szalonforradalmárok, de *emberek*, akik hidat vernek az egymást kiáltó partok közé!"[479] A „hangulatlírával" (és a tiszta irodalommal) való gúnyoros leszámolás programja sok esetben rokonítható a symposionisták harcias „taktikájával és etikájával" (Lukács György).[480] Bosnyák István szinte minden, a Vajdaságban megjelent irodalmi mellékletet, folyóiratot a symposionista mozgalom előzményeként tárgyalja.[481]

---

[477] Virág Zoltán: *Minoritás és marginalitás*, In: V. Z.: *A termékenység szövegtengere*, Forum-Messzelátó, Újvidék-Szeged, 2000, 14.
[478] Bori Imre: *A magyar, a szerb és a horvát avantgárd*, In: *Szomszédság és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, szerk.: Vujcsics D. Sztoján, Akadémiai Kiadó, Bp., 1972, 486-487.
[479] Idézi Bori Imre: i. m. 487.
[480] Vö. az *Új Symposion* első számában megjelent Lukács György: *Taktika és etika* című írásával.
[481] Vö.: Bosnyák István: *Szóakció I-II.*, Forum, Újvidék, 1980, 1982

Mindezekből kitűnik, hogy a symposionisták indulása nem előzmény nélküli hagyományt, hanem paradox helyzetet teremtett: szembeszállt az elmaradt, bezárkózó (vajdasági) szellemiséggel, kritikája a tagadáson alapult, ugyanakkor szorosan kapcsolódott az *Út*, a *Vajdasági Írás*, a *Bácsmegyei Napló*, a *Kalangya*, a *Híd* folyóiratok történetéhez, mintegy összefoglalva és átértékelve azok törekvéseit. Végel László a korabeli vajdasági szellemi környezet tunyaságát nem tartotta igazi ellenfélnek: „S ebből a kavargásból hiányzott a szilárd, az igazán bírálatra méltó ellenfél: a szocrealizmus már erőtlen utóvédharcát vívta, de nem akadt új, közvetítő kulturális réteg. Az avantgardizmusnak azzal kellett megküzdenie, ami legtöbbször csak árnyképek, jelzések, erőtlen kezdeményezések formájában élt."[482] Ám ez a megállapítás nem elsősorban az előzményeket, hanem a symposionisták idejében eluralkodott szellemi restséget támadja meg. Viszont a hagyománynélküliség felvetése már csak azért is problematikus, mert a symposionisták saját munkája is értelmezhető hagyományként, amennyiben az *Új Symposion* felől tekintünk a *Symposion-mellékle*tre. Éppen ezért vitathatóak az *Új Symposion* recepciójának azon állításai, amelyek a folyóirat indulását a hagyomány nélküliséggel hozzák összefüggésbe, ebben az értelemben használva az új, a gyökeresen más *fordulat*át, *forradalmiság*át, akkor is, ha gyakran maguk a symposionisták is magukra illesztik ezeket a jelzőket, szerepeket. A folyóirat már a nevében az avantgárd mozgalmakat idézi meg: az „új" jelző a Symposion előtt azonban nem a radikális hagyományteremtésre, hanem a folyóirat által „radikálisnak" tekintett hagyomány (történeti avantgárd) kultúraátértékelő szerepének folytatására vonatkozik. Harkai Vass Éva szerint: „[…] a Symposion-nemzedék a hagyomány megtagadásának (neo)avantgárd gesztusával igyekszik leszámolni a jugoszláviai magyar lírának a hatvanas évekig érvényben levő kánonjával."[483] Lábadi Zsombor felfogásában a folyóirat újraírta az addigi esztétikai és kulturális paradigmákat: „Újrafogalmazta nemcsak a modernség, hanem a vajdasági irodalmi

[482] Végel László: *Homokdombok*, In: V. L.: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003, 141.
[483] Harkai Vass Éva: *Az avantgárd diskurzus Domonkos István költészetében*, In: H. V. É.: *Rések és korosztályok*, Forum, Újvidék, 2005, 146.

múltban rejlő kulturális identitás alapjait is, amely a régióban egyedülálló módon részben az avantgárd esztétikai örökség alapjaira épült."[484] Ilyen értelemben az *Új Symposion* megjelenése és tevékenysége a vajdasági magyar irodalom és kultúra addigi fejleményeinek kritikus átértékeléseként és továbbviteleként fogható fel, vagyis nem a semmiből előbújt szűzi makulátlanság első vajdasági magyar megvalósulásaként.

A fiatal symposionistáknak a vajdasági coleur locale volt az elsődleges célpontja, amelyet Szenteleky Kornél dolgozott ki Hippolyte Taine „környezetfogalmának" mintájára. Miként azt már korábban, a kentaur-irodalom kapcsán jeleztük, érdemes megfigyelni, hogyan változik meg később néhány symposionista hozzáállása Szentelekyhez. Tolnai Ottó költészetében a nyolcvanas évek végétől felértékelődnek[485], mára pedig kivételes jelentőségűvé lesznek a helyi színek. Bányai pedig a következő módon tekint vissza néhány évtized távlatából a korai tagadó attitűdre : „[…] Radnóti Sándor közvetítésével, aki nemrégiben azt kérdezte: »Adott-e magyarórát az elmúlt évtizedek magyar irodalma, adott-e történelmi tapasztalatunknak gazdagságot, dimenzionáltságot, tagoltságot?« Azt mondom: a jugoszláviai magyar irodalom Szenteleky ambivalens örökségével együtt, művekben és vállalkozásokban, világképben és sorskérdésben bizony adott ilyen – kisebbségi – magyarórát."[486] Legutóbb pedig talán a harmadik symposionista generációhoz tartozó Fenyvesi Ottó gondolta újra legradikálisabban a vajdasági magyar irodalmi hagyományhoz való viszonyulását a *Halott vajdaságiakat olvasva*[487] című kötetében.

A hagyományos radikalizmus öntőformái

[484] Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája. Sziveri-szinopszisok*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008, 5-6.
[485] Vö. Lábadi: i. m. 7.
[486] Bányai János: *Száz éve született Szenteleky Kornél*, In: B. J.: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996, 15.
[487] Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*, zETna, Zenta, 2009

Az avantgárd hagyomány folytatása nem pusztán eszmei, hanem esztétikai értelemben is megnyilvánult: a szabadvers, a műfaji határátlépések, a kollázs, illetve a montázs képi gyakorlatának hasznosításával a folyóirat külalakjának megkomponálásában. Ugyanakkor a symposionisták nem pusztán a klasszikus modernséghez és az avantgárdhoz, hanem a neoavantgárdhoz is kötődtek, előkészítve és sok részletben megalapozva a magyar posztmodern kezdeteit. Az avantgárd és a maradi, provinciális előtörténetek mellett Harkai Vass Éva a következőt állítja a neoavantgárd és az *Új Symposion* kapcsolatáról: „Ez a szellemi tágasság léptékeihez igazodó irodalmi-művészeti internacionalizmus, kozmopolitizmus szerves összefüggést mutat akár a történelmi, akár a később belőle kinövő neoavantgárd művészetszemléleti nyitottsággal, mint ahogyan akár a folyóirat hasábjain közölt költemények szabad-vers formája, csupa kisebetűs (vagy épp csupa nagybetűbe átváltó), központozást nélkülöző tipográfiája, akár a folyóirat egészének illusztrációs anyaga, tipográfiája, vizuális műfaji tájékozódása a neovantgárd művészetszemlélet keretei között jelölhető ki."[488] Bányai Domonkos István, Végel László, Tolnai Ottó művei nyomán a következőt állítja ezzel összefüggésben: „Az avantgárd tradíciójának megértése, ugyanakkor kilépés is e tradíció keretéből, mert jelzi, hogy a történeti avantgárdban kialakult poétikai – műfaji – normák és kánonok kimerültek, minek következtében – e »megértés« következtében – bejelenthető egy új – »neoavantgárdnak«, vagy (ha nem túl korai) posztmodernnek – vehető regény- és irodalomszemlélet a kompozíciós elvvé emelt önidézet és önkommentár, valamint a szövegvilág fikcionalitásának jegyeivel."[489]

A symposionisták indulásával kapcsolatban érdemes megfigyelnünk az újrahasznosított avantgárd gesztusok működését. Viszont ez mégsem jelenti automatikusan azt, hogy az *Új Symposion* avantgárd lap lett volna. A horvát avantgárd-kutató, Aleksandar Flaker szerint: „[…] nem azt akarjuk mondani, hogy az avantgardizmus »örök«, ahogyan nem

[488] Harkai Vass Éva: i. m. 144.
[489] Bányai János: 1965: *A (poszt)modern(?) fordulat éve*, In: B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 92.

örök a realizmus vagy a romantika sem, ám az biztos, hogy az *esztétikai átértékelés* funkciója mindig ismételten szembekerül az esztétikai normativitással, azzal, hogy az a meghatározott időszakban az *esztétikai folyamat* egészét jelöli, s ezzel a teljes antiformatív formáció lényegi jellemzője lesz."[490] Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a hagomány és a kísérletihez köthető hagyományellenesség kölcsönösen feltételezi egymást. Ebből a szempontból nemcsak az avantgárd nincs meg a tradíció nélkül, hanem fordítva, a tradíció sincs meg avantgárd nélkül. Éppen ezért Slavoj Žižek úgy véli, hogy: „[…] minden korszak »visszamenőleg« hozza létre a saját tradícióját; a tradíció nem valami olyasmi, ami öröktől fogva adott, hanem újra kiharcolják, reaktív módon fogadják el […] Azért érdemes ezt a momentumot hangsúlyozni, mert a művészetben a hagyományosság valami olyasmiként szerepel, mint aminek az értéke biztosítva van; míg az avantgárd eljárásmód valami olyasmi, ami lóg a levegőben, »experimentális« […]"[491] Ilyen értelemben a symposionisták és az általuk kritizált, elmaradott kisebbségi vajdasági magyar szerzők oppozíciós párok a polemikus, s végső soron dualisztikus gondolkodási rendszerükben. Éppen ezért a symposionisták radikalizmusa mindig idézőjelesen értelmezhető: az „új" itt semmi esetre sem *ex nihilo*, a semmiből létrejött jelenség, hanem a különböző hagyományok hibrid és korántsem ideológia-mentes ötvözete.

Ez a hibrid poétika, kevert esztétikai öntőforma már az *Új Symposion* indulása előtt is jellemezte a symposionistákat. A folyóirat különféle művészeti ágakat, poétikai eljárásokat „kollázsolt és montázsolt" egybe az oldalain. A folyóirat ilyen jellegű felfogása avantgárd hagyomány. A szerb avantgárd-kutató, Miško Šuvaković a „jugoszláv" avantgárd orgánumokat művészeti alkotásokként fogja fel: „A jugoszláv avantgárd igazi és egyedüli

[490] „[…] ne mislimo reći da je avangardizam »vječan«, kao što nije vječan ni realizam ili romantizam, ali je sigurno to da se funkcija *estetskog prevrednovanja* uvijek iznova nameće kao opozicija estetskom normativizmu, s tim što ona u stanovito vrijeme označuje cjelokupnost *estetskog procesa*, postajući bitnom odrednicom cijele antiformativne formacije." Aleksandar Flaker: *Avangarda i tradicija*, In: *Avangarda i tradicija [Anketa Književne reči 1980-1982]*, Priredio: Gojko Tešić, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2002, 29-30.

[491] „[…] svako doba stvara »za unatrag« svoju sopstvenu tradiciju; tradicija nije nešto zauvek dato, nego je uvek ponovo izborena, reaktivno prisvojena […] Ovaj momenat vredi naglasiti zato što se tradicionalni pristup u umetnosti obično uzima kao nešto čija je vrednost sigurno zajamčena, mada nije uvek aktuelna; dok je avangardni pristup nešto što visi u vazduhu, »eksperimentalno« […]", Slavoj Žižek: *Kako shvatiti prelom avangarde*, In: *Avangarda i tradicija*, i. m. 112.

Gesamtkunstwerkje a *folyóirat*."[492] Az avantgárd folyóirat-műalkotások jellemzője (a képi fordulat értelmében) szerinte kontextuális, intertextuális és intermediális jellegű. Ám ez nem azt jelenti, hogy az avantgárd folyóirat a szövegek és a képek vegyülete lenne, hiszen számos avantgárd előtti és utáni folyóirat közölt képi anyagot a szövegek kísérőjeként. Az avantgárd folyóiratot Šuvaković felfogásában két alapvető kategória határozza meg: 1. a művészet lehetséges világának létrehozása, 2. a befejezett és nyitott „darab" (kép vagy költemény) műalkotás eszményének meghaladása. A horvát, a szerb és a szlovén avantgárd folyóiratok gyakran érintkeznek egymással, hasonló kontextuális, intertextuális és intermediális megoldásokkal élnek.

Šuvaković kiemeli a kollázs és a montázs szerepét az avantgárd folyóiratok megalkotásában, eszerint három koncepciót különböztet meg: „(1) a művész munkájával lebomlanak és parodizálva lesznek a hasznosnak tekintett nyelv és a képzőművészeti jelenségek jelentései és értékei (dadaista hozzáállás), (2) a dadaista és a konstruktivista vizuális-formai esztétika összekapcsolása a populáris kultúra témáival (reklámok, rádió, film) a műalkotás a modern kultúra szimbólumává és metaforává válik (futurizmus, zenitizmus, konstruktivizmus), és (3) alogikus, automatikus, szimulációs és jelentés-nélküli vizuális vagy irodalmi kollázs-montázs művek a tudattalan, az álom, az elfojtott szexualitás, ugyanakkor a polgári ideológiával szembeni politikai különbség kifejeződéseiként értelmeződnek."[493] Ezt a folyóirat-műalkotás elvet örökölte az *Új Symposion* is, főleg a folyóirat kezdeti időszakában. Erre reflektál Thomka Beáta: „Ha találomra próbálnánk kiragadni egy folyóiratszámot a hatvanas évek végéről, a két nyelv együttese, a verbális és a képi különös egyenrangúsága

[492] „Pravi i jedini Gesamtkunstwerk jugoslovenskih avangardi je časopis.", Miško Šuvaković: *Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa*, In: *Srpska avangarda u periodici*, Uredili: Vidosava Golubović i Staniša Tutnjević, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996, 113.

[493] „(1) radom umetnika destruišu se i parodiraju utilitarna značenja i vrednosti jezika i likovnih predstava (dadaistički pristup), (2) spajanjem dadaističke i konstruktivističke vizuelno-oblikovne estetike sa temama iz popularne kulture (reklame, radio, filmska umetnost) umetničko delo postaje simbol i metafora moerne kulture (futurizam, zenitizam, konstruktivizam), i (3) alogička, automatska, simulacijska i bez-značenjska vizelna i književna kolažno-montažna dela se tumače kao izrazi nesvesnog, sna, potisnute seksualnosti, ali i političke razlike u odnosu na građansku ideologiju (nadrealisti).", In: ŠUVAKOVIĆ: i. m. 112-113.

lenne a legszembeötlőbb. A kollázs, a tipográfia és a szokatlan tördelés korszaka ez, aminek 1971-től (a 33,5 × 23,5 méret megszűntetésétől) a kisebb formátumra (28,5 × 19,5) áttéréstől csökken a jelentősége."[494] A lap arculatát a kiváló festők, grafikusok határozták meg: Kapitány László, Papp Miklós, Baráth Ferenc, Maurits Ferenc. Thomka szerint a merész képiség előzménye a belgrádi *Vidici* lap volt, illetve a párizsi *Magyar Műhely*, ám a kortársak mellett nem hanyagolhatjuk el az avantgárd orgánumok hatását sem. Éppen az avantgárd szellemiség tükröződik Thomkának abban a gondolatában, ahol azt állítja, hogy: „A képszerűség jelentősége az ellenkultúra és konvencióellenesség jegyeit erősítette."[495] Egyedül a korabeli magyarországi folyóiratkultúra tűnt akkor érdektelenek a symposionisták szemében.[496] Ugyanakkor az *Új Symposion*t korántsem jellemezte mindvégig ez az invenciózusság, olykor a saját maga teremtette konvenciók rutinos ismétlését is produkálta: „A jellegadó kritikai műfajok eltűntek, a lapot eluralta a grafikus szerkesztő tipográfiai megszállottsága (*lettrizmus*). Néha a képversen kívül alig jelent meg valami, más időszakban túltengtek az olvashatatlanul unalmas és terjengős iskolai strukturális elemzések. Időnként a társadalmi elhivatottság, máskor meg a szellemi sterilitás és ötlettelenség ülte meg a lapot. Színvonal, hangvétel, irányultság tekintetében tehát semmiképpen sem volt kiegyensúlyozott az első két évtized."[497] Viszont nincs abban semmi meglepő sem, hogy egy 1965-tól egészen 1992-ig létező folyóirat számai változó minőségűek, amihez nemegyszer a tartományi rezsim kiszolgálói (akikkel néhány symposionista is összefonódott[498]) szintúgy hozzájárultak.

Thomka az *Új Symposion* vizuális arculata kapcsán mondja, hogy: „Minthogy az Új Symposion szerkesztési elveit és grafikai képzeletét a barkácsolás, a kollázsszerű eljárások vezérelték, tartósan magán viselte az oldottság, improvizáció, változatosság, megújító

[494] Thomka: i. m. 130.
[495] Thomka: i. m. 131.
[496] „Magyarországon ekkoriban nem voltak nyomai a korszerűbb folyóirattervezésnek.", Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 43.
[497] Thomka: i. m. 133.
[498] Vö.: Csorba Béla – Vékás János: *A kultúrtanti visszavág – A Symposion mozgalom krónikája, 1954-1993*, Újvidék, szerzői kiadás, 1994, illetve a szerzőpáros munkáját nagy mértékben hasznosító Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.

impulzusok s ezzel egy lezárult korszak atmoszférájának nyomait."[499] Hasonló jegyek bukkantak fel néhány symposionistánál, többek között Domonkos István művészetében is.

A kollázs és a montázs dinamikája

„Domonkos pedig maga volt az explosio, az égés."[500] – jellemzi Tolnai Ottó Domonkost a Parti Nagy Lajossal készült interjú-regényében. A robbanás ereje áthatotta Domonkos munkáit is, leglátványosabban azokat, amelyek az avantgárd kollázs és montázs eszközeivel éltek. Ez a robbanás a klasszikus műformákat vetette szét, aminek azonban nemcsak esztétikai, hanem társadalom-kritikai vonatkozásai is voltak. Végel László a saját „nemzedékének" poétikai eljárásáról – Lukács Györgyre hivatkozva – azt állítja, hogy: „Az új szöveg ellentétbe került a régi szövegekkel. Nem volt független tőle, de azonos sem volt vele. A nyelvi destrukció, az ironikus szövegszervezés, az áttételes, elliptikus szerkesztés, a »piszkos beszéd«, az anarchikus retorika a folyamatosságot és a szervesség mítoszait rombolta, megkérdőjelezte az »affirmatív kultúra« (Marcuse) hitelességét, a halovány esztétizáló szándékokat, amelyek csiszolt nyelven szólaltatták meg a lemondást, és eközben fogyasztóképes harmóniát hoztak létre."[501] Ez a gondolatmenet egybecseng azzal, amit Peter Bürger állít – Adorno nyomán – az avantgárd „szervetlen műalkotásról": „A szerves (szimbolikus) műalkotás az általános és különös egységét közvetlenül határozza meg, míg a szervetlen (allegorikus) műalkotás esetén, melyhez az avantgárd mű is tartozik, az egység közvetett. Az egység mozzanata itt mintha végtelen távolságra vonódna vissza; rendkívüli esetben tulajdonképpen csak a befogadó által jön létre. […] Az avantgárd mű nem általában az egységet tagadja (még ha a dadaisták ezt is akarták), hanem egy bizonyos típusú egységet, amely a szerves műalkotás rész és egész között fennálló jellegzetes viszonya."[502]

---

[499] Thomka: i. m. 138.
[500] Tolnai Ottó: *Költő, disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kalligram, Pozsony, 2004, 175.
[501] Végel: i. m. 144.
[502] Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 68-69.

Ugyanakkor a szervetlen műalkotás poétikája nem minden symposionista esetében működött programként, főleg nem az első generáció szerzőinél. Amennyiben megnézzük például Domonkos István egyik korai, 1962-ben írott esszéjét, a Rimbaud költeményét idéző *Első áldozás* címűt, akkor sokkal inkább a halállal kapcsolatos (lét)bizonytalanság tapasztalata lesz a szembeötlő: „Emlékek kútjai. Mélységükben a lélek oly könnyen eltéved."[503] Ennek az elveszettségnek és bizonytalanságnak esztétikai következményei a szervetlen avantgárd műalkotás formájában öltenek testet. Végel a fiatal symposionisták esszéit így jellemzi: „Gyökértelenségünk talán egyetemesebb traumánk, mint azt a józan ész feltételezi. […] Megkockáztatom az állítást: nemzedékem esszékábulata inkább bizonytalanságot, keresést, nyugtalanságot, elvágyakozást, az illúziók kétértelműségét fejezte ki, mintsem szigorúan vett műfaji szenvedélyt. Ahogy növekedett a látszatokkal való megbékélésünk, manipuláltságunk, az establishmenttel való kiegyezésünk, mindikább elsorvadtak esszéírói indulataink. Sebeinket tárták fel az esszék. Az én esetemben legalábbis mindig erről volt szó."[504] Miután a fiatal symposionisták nem vágyódtak a keményebb diktatúrában bezárkózott Magyarországra[505], korai időszakukban nem követték intenzíven az akkori magyarországi irodalmat, fojtogatónak érezték az akkori vajdasági szellemi életet, a kialakult légüres térben a nyitottabb jugoszláv (bosnyák, horvát, macedón, montenegrói, szerb, szlovén – ezek között legjobban a horvát, a szerb és a szlovén vonzotta őket) irodalmak, művészetek felé orientálódtak: „Hogy a világirodalmi és filozófiai minták, melyekkel ez a nemzedék azonosulni tudott, szerb, horvát közvetítéssel jutottak el hozzá, egyben azt is jelentette, hogy a közvetítő nyelv, s nem az anyanyelvi kultúra részeivé váltak. Ennek következményeként nem gazdagíthatták a formakultúrát, amelynek hiányosságai egy

[503] Domonkos István: *Első áldozás*, In: *Kontrapunk (Symposion 61-63)*, i. m. 27.
[504] Végel: i. m. 142.
[505] Tolnai Ottó például „nem-hazá"-nak nevezi Magyarországot a *Budapest 1968. augusztus 21.* című versében: „nagyvad-lesbe bujdosok / haza / a nem-hazába" (In: Tolnai Ottó: *Agyonvert csipke*, Symposion könyvek 18., Forum, Újvidék, 1969). A *Symposion-melléklet* idején a symposionista szerzők szinte nem is írnak a korabeli magyarországi irodalomról. Később, az *Új Symposion* idején ez változik, több kapcsolat is születik a határokon át (Eörsi, Mészöly, Weöres, Tandori stb.)

ellenstratégia kialakítását sürgették. A vajdasági irodalom sokat emlegetett avantgárd beállítottságának egyik magyarázata éppen a hiányosságok leküzdésére tett erőfeszítésében, s a megszakadt folyamatosság tudatának kompenzálásában rejlik."[506] A Végel által említett keresés motívuma a metafizikai utópiák alkonyának s a légüres vajdasági kisebbségi helyzetnek felismeréséből fakadt, illetve abból a vágyból, hogy ezen változtassanak a többi jugoszláv nemzet kulturális mintái alapján. A harsány, olykor túlzottan magabiztos és éles hangú kultúrkritikáik mögött a létbizonytalanság motívumai húzódtak meg.

Domonkos idézett esszéjében a magyar és szerb nyelvű idézetek, az asszociációs technika, az intermediális idézetek (Bosch, illetve William Blake látomásos képei, Godard filmművészete stb.) egymásba kollázsolása és montázsolása zajlik. Már a francia szürealista, Louis Aragon is azt állította, hogy az idézet kollázs: „[…] kénytelenek vagyunk végzetszerűen összekeverni a kollázst az idézettel, s kollázsnak nevezni azt, hogy valamit berakok abba, amit én írok, abból, amit más írt, vagy bármilyen, a mindennapi életből vett szöveget, fali feliratot, újságcikket stb. […] Már csak azért is jobban szeretem a kollázs elnevezést, mint az idézet szót, mert valaki másnak a gondolatát behelyezni, egy már kialakított gondolatot beépíteni abba, amit én írok, itt nem valami tükrözést jelent, hanem tudatos cselekedetet, szándékos eljárást, hogy túljussak a kiindulópontomon, amely valaki másnak az érkezési pontja volt."[507] Amennyiben megfigyeljük a Symposion-mellékletben megjelent fiatal symposionisták esszéit, látni fogjuk, tele vannak idézetekkel. Aragonnal szólva úgy is fogalmazhatunk, az idézetek kollázsos ellen-logikája[508] azt a célt szolgálta, hogy folyamatosan továbbjussanak a „kiindulópontjukon". Másfelől úgy is értelmezhetőek az idézetek, mint kulturális minták, a műveltség hangsúlyozása az elmaradott, ellustult korabeli vajdasági szellemi élettel szemben. A symposionisták az idézetek formájában nyíltan jelezték,

[506] Thomka: i. m. 48.
[507] Louis Aragon: *Kollázsok a regényben és a filmben*, In: L. A.: *A kollázs*, Ford.: Bajomi Lázár Endre, Corvina, Bp., 1969, 80.
[508] Azért használom itt az „ellen-logika" kifejezést, mert a kollázs a természeténél fogva a hagyományos, okokozati lineáris láncolaton alapuló logikai rendet robbantja szét.

hogy az olvasás, a művészetek iránti érdeklődés által frissíthető fel a poshadt kulturális légkör. Ugyanakkor az intertextualitás és az intermedialitás szempontjából az idézetek sokasága arra is vonatkozhat, hogy nincs eredeti szöveg, nincs eredeti kép: minden megnyilvánulás a már meglévő kollázsa, illetve montázsa. A horvát avantgárd-kutató Dubravka Oraić Tolić szerint a kollázst az idézetek felől kell értelmezni: „Az idézet nyújtja azt a perspektívát, ahonnan a kollázst még nem tanulmányozták szisztematikusabban, s amely már az első pillantásra logikusan felkínálja az új felismeréseket."[509] Felfogásában a kollázs transzszemiotikus idézeteket tartalmaz (ebben az esetben az idézetek a szó legtágabb értelmében mind művészeti, mind nem-művészeti médiumokból származnak).

Domonkos idézett eszéje esetében felmerül a montázs kérdése is, írása nem véletlenül zárul Jean Luc Godard *Kifulladásig*[510] című filmjére való utalással.[511] David Bordwell több újítást tulajdonít a rendezőnek: „A kérdés visszavezet egészen a *Kifulladásig* című filmig, amelyben a kihagyásos vágások időkezelése és kontextusa megmagyarázhatatlan marad, bármely következetes narratív elvvel próbáljuk is megközelíteni. Más szóval Godard valamennyi rendezőnél határozottabb önkénnyel és szeszéllyel nyúl a filmtechnikához."[512] Bordwell szerint Godard filmjeit egymással ütköztető beszédmódok, „transztextuális" (Gérard Genette) idézetek és sajátosan kezelt, montázson alapuló hangtechnika jellemzi, s ezáltal kiemeli a rendezésre utaló metareflexió szerepét az alkotásokban. Hrvoje Turković, a horvát filmteoretikus a Bordwell által észrevett jelenségnek a befogadóra tett kognitív hatását úgy értelmezi, ez a fajta rendezés arra törekedett, hogy a hagyományos stílussal folytatott játék hatására a néző észrevegye az alkotó manipulatív beavatkozását a filmben: „De közben makacsul a néző univerzális képességeire támaszkodott, hogy a godard-i montázs-átmenetek

[509] „Perspektivu iz koje se kolaž dosad nije sustavnije proučavao, a koja se već na prvi pogled logično nameće obećavajući nove spoznaje, pruža – načelo citatnosti.", Dubravka Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, 110.
[510] Domonkos fordításában: *Az utolsó leheletig*.
[511] Vö.: Domonkos: i. m. 28.
[512] David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Ford.: Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Bp., 1996, 320.

észrevehetőkké váljanak, miként korábban a nézőnek arra a képességére figyeltek, hogy a klasszikus narrációjú, jól összeállított filmekben ne vegye észre az átmeneteket."[513]

S talán az sem véletlen, hogy Domonkos mások mellett két jelentős délszláv avantgárd szerzőt idéz a szövegében: a szerb szürrealista Marko Ristićet és a horvát expresszionista Miroslav Krležát. Éppen a nyomukon haladva (a francia szürrealizmussal párhuzamosan) Domonkos esszéjében gyakran szerepel az álom motívuma: „Leghőbb vágyam álmodni. Betegségem a folytatásos, nagy, konstruktív, ébredés nélküli álom."[514] A délszláv idézetek eredeti nyelven, fordítás nélkül szerepelnek a szövegben. Domonkos ezzel egy olyan olvasót céloz meg magának, aki számára hozzá hasonlóan a másik, az akkor még „szerbhorvát" nyelv nem idegen, éppen ezért nem szorul fordításra. Éppen ez jelzi többek között a kortársi délszláv irodalmakhoz való vonzódás erejét: Domonkos generációja nem idegen, hanem másik kultúraként kezelte a közvetlen szomszédságában lévő jugoszláv kultúrákat. Kérdés, hogy ezek a délszláv idézetek mennyire szólnak otthonosan a mai olvasó, illetve a magyarországi befogadó számára. Ez lesz az egyik olyan tényező, amely a symposionista szerzők műveit megkülönbözteti a magyarországi szerzők alkotásaitól. Ebből az fakad, hogy a symposionista „kisebbségi" beszédmódot kevert kultúrájú szituáció határozza meg, amely a két-, illetve a többnyelvűség formájában manifesztálódik. Domonkos ezzel az anyanyelv autentikusságának viszonylagosságára reflektál. Ez összefüggésbe hozható azzal, amit Derrida állít az „idegen anyanyelvűségről": „[…] egyfajta »eredendő« elidegenedést jelenít meg vagy tükröz, amely minden nyelvet a másik nyelvében gyökereztet: egyetlen nyelv tulajdonlásának lehetetlenségét."[515] Domonkos számára ez abból fakadhatott, hogy a nyelv határai nem estek egybe az ország határaival, a határon túliság idegenség-tapasztalata tükröződik műveinek nyelvhasználatában. Ám nála ez egyben egzisztenciális probléma is, a

[513] „Ali se pri tome uporno oslanjao na podrazumijevane gledateljeve univerzalne sposobnosti da se godardovski montažni prijelazi razaberu baš kao primjetni, kao što se oslanjalo na gledateljevu sposobnost da ne primećuje prijelaze u dobro montiranim filmovima klasičnog stila.", Hrvoje Turković: *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 2000, 176.
[514] Domonkos: i. m. 25.
[515] Derrida: i. m. 108.

híres „hordozható haza” (*Kormányeltörésben*) metaforája párhuzamba állítható Kafka egyik töredékével, mely Ahasvérus, a „bolygó zsidó” problémájával függ össze: „Mindig útra kész, hordozható a háza, mindenütt otthon van.”[516] Ahasvérus átka az, hogy sehol sem lehet otthon, állandó száműzetésben létezik. Akárcsak Domonkos figurái, lírai alanyai, esetükben a „mindenütt otthon van” negatív meghatározássá válik: az „otthon” viszonylagos lesz, kérdésessé válik, ahogyan a nyelv, s ezáltal – wittgensteini értelemben – a világ határai. Többek között erre a problémára reflektál Domonkos a szerb nyelven írott, *Prevodi trajanja* (1970) című verseskötete, illetve a torzított (*Kormányeltörésben*), valamint a kevert nyelvű kép- és szövegkollázsaiban, illetve montázsaiban.

Hangok

A symposionisták közül a kollázs és a montázs poétikája Domonkos és Tolnai Ottó esetében hasonló, de nem egyforma megoldásokhoz vezetett. Mindketten prózában, költeményekben, esszében is használják ezt az eljárásmódot, sőt, mindketten készítenek képzőművészeti kollázsokat. Ezek után nem véletlen, hogy a két szerző több alkalommal publikál közösen jegyzett műveket, amelyekben az egységes szerzői identitás konstrukcióját kérdőjelezik meg, teszik relatívvá. Ilyen például a *MAO-POE* (1968)[517] című verbo-voko-vizuális[518] kollázs-poéma, akárcsak a szintén közös *Valóban mi lesz velünk?*[519] (1968) című verseskötet (Végel László utószavával, valamint Domonkos, Kapitány László és Tolnai kollázsaival). A megírásához képest jóval később megjelent, Fehér Kálmánnal és Tolnai Ottóval közösen írott *Dolerony* című poéma[520] szintén értelmezhető a kollázs felől, és természetesen az *Új Symposion* folyóirat, amelyet szerkesztőként, szerzőként közösen

[516] Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*, Ford.: Halasi Zoltán, Európa, Bp., 1989, 41.
[517] *Híd* 1968/1., melléklet
[518] A verbo-voko-vizuális irodalom vajdasági, illetve délszláv hagyományáról lásd: Szombathy Bálint: *A verbo-voko-vizuális műtipus nyelvi univerzalizmusa mint a konceptualista műfaj egyik lehetséges eredője*, In: Sz. B.: *Új idők, új művészet*, Forum, Újvidék, 1991, 91-99.
[519] Symposion könyvek 13., Forum, Újvidék, 1968
[520] Forum, Újvidék, 2005

jegyeznek, s amelynek számai a kép és a szöveg együttesének köszönhetően intermediális verbo-voko-vizuális alkotásnak tekinthetőek.[521] Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Domonkos (és Tolnai) minden műve a kollázs, illetve a montázs technikáját alkalmazza, s hogy csak az avantgárd hagyomány felől értelmezhető. A szerzők sok esetben idézik a klasszikus modernség kanonizált, kultikus műveit is az avantgárd és a neoavantgárd mellett.

Thomka Beáta Tolnai és Domonkos első regényeit (*Rovarház*, *A kitömött madár*, 1969) a kollázs epikumának, illetve patchwork-elbeszéléseknek tartja. Tolnai egyik korai regényéről pedig ezt írja: „A *Rovarház* c. regény az első olyan kísérlet, mely egy nagyszerkezeten belül teszi próbára a kollázs eljárásokat, az asszociatív technikát, a központozás nélküli közlésformát, áradó beszédfolyamot, a beszédszerű narrációt, a motívumok ismétlésére, illetve a dzsessz-improvizációra támaszkodó laza szerkesztést."[522] Domonkos regénye nem megy ilyen messzire, a történetmondás nála ugyan töredékes, mégis a részek, illetve a szereplők között, a montázs-technikának köszönhetően, összefüggés van, ezért *A kitömött madár* esetében rekonstruálható lesz egy kalandtörténetre emlékeztető váz, akkor is, ha ezt a fragmentált történetiséget verses betétek, asszociációs, illetve kollázs-mondatfolyamok szakítják meg. Tolnai *Rovarház*ában is felfedezhető egy, a „farmernadrágos prózára" (Alexandar Flaker fogalma a beat-irodalom kapcsán – „jeans prose") emlékeztető beat-történet, ám ott az elemek közötti összefüggésrendszer jóval széttartóbb, mint Domonkos regényében. Éppen ezért Thomka a két mű közötti különbséget így vázolja fel: „Domonkos formateremtése spontánabb, Tolnai látásmódja intellektuálisabb, a regényelemek a szerves egybetartozásnak a látszatát sem kívánják sugallni."[523]

A különböző nyelvi elemek, méghozzá a szerb(horvát) és a magyar nyelv egymás melletti szerepeltetése nem minden Domonkos-mű sajátja. Ez a probléma a szerző prózájában

[521] A horvát, illetve az ex-jugoszláv intermediális, vizuális költészetről bővebben lásd: Goran Rem: *Koreografija teksta 1*., Meandar, Zagreb, 2003
[522] Thomka: i. m. 56.
[523] Thomka: i. m. 56.

a *Hangok* (1972) című novellában jelenik meg a legmarkánsabban, mely az 1986-os *Önarckép novellával* című novellás kötetben jelent meg.[524] A novella harminchat számozott elbeszélés-töredékből áll, amelyek önmagukban és egymáshoz fűződő viszonyukban is értelmezhetőek. Az első, szerb nyelvű töredék visszatérő refrénként fogja össze a szervetlennek tűnő szerkezetet. A novella címe arra enged következtetni, hogy az egészet zenei struktúraként is értelmezhetjük. Ebből a szempontból mindegyik töredék egy adott hangszínen és magasságon szólal meg. Az e módon keletkezett zenei elbeszélés leginkább a Domonkost gitárosként, szaxofonosként is foglalkoztató dzsesszes improvizációra emlékeztet: „A dzsessz iránti vonzalom »generációs tünet« volt a hatvanas években. A témaválasztáson túl (Gyémánt László pszeudo-kollázs festményei, a Blues in the night 1968) a rögtönzés is összefüggést mutat a dzsessz és a kollázs között."[525] A dzsessz mellett olyan fragmentált zenei darabként is értelmezhetjük Domonkos művét, amelyet visszatérő motívumok, szekvencia-töredékek, refrének „zajzenéje" (John Cage) szervez. Cage avantgárd antizenéje mellett többek között Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Klaus Hashagen, illetve Bernd Alois Zimmermann és Pierre Schaeffer konkrét zenéjében (musique concrète) fedezhetünk fel kollázs-technikát, mely a különféle utcai, illetve gyári vagy más zörejekből épül fel. Mindez a futurista zenére, Marinetti rádióhangos kísérleteire tekint vissza.[526] Christoph Reinecke a hangszalagra rögzített zenéről értekezve, Schlichting alapján a következőt vonja le a kollázsról és a montázsról: „A montázs technikáját pontosabban le kell írni, amikor a szalagon végzett teljes munkát felmutatja. A kollázs ellenben inkább az anyag esztétikája és a kombinatorikus feltételek alapján válik leírhatóvá."[527] Ebből kiindulva a montázs az

[524] A kötet megjelenése idején a recepció ambivalensen viszonyult a kötethez, míg Herceg János és Piszár Ágnes az elismerés hangján szólnak róla, addig Varga Zoltán ingadozó színvonalúnak tartja Domonkos novellás gyűjteményét (mindhárom kritika a *Híd* 1986/12-es számában jelent meg).

[525] Szeifert Judit: *A látszat ellen(ére)*, In: *Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004*, Magyar Festők Társasága, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2004, 145.

[526] Vö.: Ignácz Ádám: *Gépek zenéje. Adalélkok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930) – elméletek, kompozíciók, hangszerek*, In: *Médium, Hang, Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*, Főszerk.: Batta Barnabás, Társszerk.: Tóth Benedek, Univ, Szeged, 2009, 22-41., illetve lásd még: Haraszti Enikő: *A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai*, Helikon 2010/3., 388.

[527] „Die Technik der Montage muß genauer beschreiben werden, da sie die gesamte Arbeit mit dem Band aufzeigt. Collage hingegen wird mehr unter materialästhetischen und kombinatorischen Voraussetzungen zu

elektronikus zenében a következő módon manifesztálódik: „Az elektronikus anyag […] homogén anyagként mutatkozik meg, s egy zárt hanguniverzumot alkot.”[528] A kollázs ennek ellentéte lesz, mert a „zárt szintetikus- és elektronikus Hangvilág ellenében lép fel, s a maga anyagi reáliáit [Materialien] az akusztikai tárgyak formájában találja meg a hangreáliák empirikus világában, amelyet aztán zenei struktúrákba komponálnak bele.”[529]

Domonkos *Hangok*jában különféle történet-szekvenciákkal találkozunk, amennyiben egymás után olvassuk őket, akkor nem találunk összefüggést, lineáris folytonosságot közöttük: „Többszólamú történet egyidejűleg, összhangzásban hallgatni csak a zenében, ábrázolni pedig, ahogyan a partitúrában vagy a »poliszcenikus képeken«, lehetséges, ellentétben az írással. Így az idő- és térbeli vágásokkal, nézőpontváltásokkal megszakított többszólamúságból már csak a fragmentalitás és a nem szabályos ismétlődés érzékelhető az olvasás folyamatában.”[530] Ám amennyiben a különféle történetdarabkákat a bennük lévő tartalom alapján kötjük össze, akkor azt látjuk, hogy ha nem is időrendi sorrendben, de összefüggnek egymással. Párhuzamosan megjelenő történetrészecskékkel, beszédszólamokkal, hangokkal van dolgunk. Az olvasóra van bízva e heterogén anyag összeállítása. Oto Bihalji-Merin szerint a kollázs „a kombinálás plurális eszközeinek, használatának legjobb eljárásmódja, mindenféle anyag, forma és eszme egymással való szembesítésére és áthatására.”[531] Domonkos novellájában mintha valaki folyamatosan ide-oda tekerné a rádió gombját, amitől néhány műsor többször is felcsendül, miközben új műsortöredékeket is hallunk, akárcsak a konkrét zenei művekben. Az egészet a visszatérő, szerb nyelvű refrén fogja össze, mely a különféle hangokban megcsendülő, hasonló

beschreibe werden.”, Christoph Reinecke: *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation, Hamburg, 1986, 56.

[528] „Das elektronische Material selbst zeigt sich […] als ein homogenes Material, das einem geschlossenen Klanguniversum enstammt.”, Reinecke: i. m. 72.

[529] „sträubt sich gegen die geschlossene Welt syntetisch-elektronischer Klänge und findet ihre Materialien in Form akustischer Objekte in der empirischen Welt der Klangrealien, welche dann zu musikalischen Strukturen komponiert werden.”, Reinecke: i. m. 72.

[530] Dózsai Mónika: *Tárló. A narráció látlelete (Domonkos István: Önarckép novellával)*, Ex Symposion 1994/10-12., 45.

[531] „To je najbolji postupak za primenu pluralističkih sredstava kombinovanja, suočavanja i prožimanja svih materijala, obličja i ideja.”, Oto Bihalji-Merin: *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Bg., 1974, 183.

egzisztenciális problémát (vendégmunkás-lét, hazavágyódás, anyagi nehézségek stb.) hangsúlyozza ezáltal.

Domonkos novellája dekonstruálja az elbeszélői identitást: nincs egységes elbeszélői szubjektum, ehelyett több elbeszélői hanggal van dolgunk. Ugyanakkor úgy is értelmezhetjük az írást, hogy egy „láthatatlan és halhatatlan" elbeszélője van, aki a töredékek mögé bújva, kollázstechnikával, illesztette, „vágta" és „ragasztotta" egymás mellé a különféle részeket. Bihalji-Merin úgy véli, hogy a kollázs tükrözi a tudat, a tér és az idő szétforgácsolódását és sokszintűségét: „A kollázs lehetővé teszi az idő határtalanítását a folytonosság megszűntetésével."[532] Domonkos elbeszélői szubjektumának szintén nincs folytonossága, csak megszakítottsága, emiatt plurális identitása lehetséges csupán. A különböző részek csak kombinatorikus módon és motívikusan tartoznak egybe, ám az összetartozó elemek időegységei nem a folytonosság, hanem a töredékes struktúra felől válnak értelmezhetővé. Innen nézve talán jobb lenne ellen-novellának nevezni ezt az avantgárd értelemben vett anti-műalkotást. A Domonkosra is ható szerb szürrealista Marko Ristić például a saját hasonló szerkezetű regényét (*Bez mere*, [Mérték nélkül] 1929) így jellemzi évekkel később (1962-ben, a *Symposion-melléklet* idejében): „Egy általános morális ellen-konformizmus keretén belül tehát a *Mérték nélkül*, az anti-regény egy példájaként, bizonyos értelemben úgy is felfogható, ami annyit jelent, hogy egy sajátos szempontból nézve, mint az *anti-irodalom* adaléka, az anti-esztétika kifejezett és talán hatásos adaléka."[533] Az anti-regénnyel kapcsolatos kérdéskör hasonlít arra, amit korábban az avantgárd és a tradíció viszonyáról megjegyeztünk. Paradox probléma előtt állunk, a hagyományos regény és az anti-regény kölcsönösen feltételezik egymást: „Paradoxonként hangzik, de vitathatatlanul igaz, hogy csak az »igazi« művész teremthet ellenművészetet, mert ez a művészet belső problémáinak ismerete nélkül hiteles

[532] „Kolaž omogućuje obezgraničenje vremena ukidanjem kontinuiteta.", In: Bihalji-Merin: i. m. 187.
[533] „U okviru, dakle, jednog generalnog moralnog nekonformizma, i *Bez mere*, kao primer antiromana, može se shvatiti, u izvesnom smislu, što znači jednim svojim vidom, kao prilog toj *antiliteraturi*, izrazit i možda čak efikasan prilog *antiestetici*." Marko Ristić: *Posle trideset i tri godine*, In: M. R.: *Bez mere*, Forum, Novi Sad, 1962, 14.

formában elképzelhetetlen."[534] Szombathy idézett tanulmánya szerint az anti-művészet a dadaista, illetve a konstruktivista, valamint ezek leágazásaiból származó alkotói diszciplína. Ebből fog táplálkozni a neoavantgárd, a szubkulturális, ellenkulturális vagy pszeudoavantgárd művészet is: „Az ötvenes-hatvanas évek új művészetében felelevenedő koncepcióellenes alkotói magatartásformák fő jellemvonása a dadaista törekvéseknek a művészet-esztétikai szférát megszűntetni akaró programjában, valamint a hétköznapi életnek a művészeti cselekedet rangjára való felértékelésében teljesedik be."[535] Domonkos művészete ezzel az attitűddel függ össze, s egészen a művészettől való csömörig jut el, annak felismeréséig, hogy az avantgárd „hétköznapok esztétizációjá"-nak programja nem valósítja meg a vágyott társadalmi utópiát.

Domonkos ellen-novellája kapcsán elsőre nem világos: „talált" (objet trouvé) vagy „kreált szövegdarabokból" épül-e fel a szerkezet? Sok olyan „hangot" hallani a novellában, amely a hétköznapi, valósnak ható beszédszituációt idézi meg: munkanélküliség, házépítés, szerelmi vallomások, elutazás, a Domonkos műveiben visszatérő gastarbeiteri lét problémái, hazavágyódás stb. Emellett több ponton újsághírekre emlékeztető szövegrészekkel is találkozni. Mivel a kollázs valóságdarabjai a műalkotás szintjén átalakulnak, absztrahálódnak, mindegy is, hogy valós vagy fiktív (kreált) valóságdarabokon alapul-e az alkotás.: „A kollázsban a valóság darabjai nem veszítik el eredetüket, csak ez az eredet a műalkotásban betöltött funkciójuk szempontjából lényegtelenné válik."[536] A Peter Bürgert bíráló Schlichting szerint éppen ebben rejlik a kollázs és a montázs különbsége, ugyanis az utóbbi visszautal a valóságra: „A montázs a deszemiotizáció erőteljesebb alkalmazását teszi lehetővé, az anyag apró darabokra esik szét, ezekből az apró darabokból azonban mégis a valóság lényege születik ujjá."[537] Ez a fajta poétika szétszórja az elbeszélői szubjektumot, másfelől

[534] Szombathy: i. m. 8.
[535] Szombathy: i. m. 9.
[536] Hans-Bruckhard Schlichtinget Seregi Tamás parafrazálja (In: S. T.: *Déry Tibor:* Az ámokfutó. *Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához*, *Literatura* 1998/4.. 405.)
[537] Seregi: i. m. 405.

láthatatlanná teszi azt az elbeszélőt, aki a kollázsolást végzi. A paradoxont tovább mélyíti, hogy a fragmentumok egytől-egyig mind vallomásos hangon, szubjektív szemszögből szólalnak meg. Ez összecseng azzal, amit az anti-művészet, anti-regény kapcsán levezettünk: a szubjektivitás nem szűnik meg, csupán szétszóródik, s ez a szétszóródás az, ami dekonstruálja az egységes szubjektumhoz tartozó világot. S éppen ez a szétszóródás képes becsempészni metareflexív mozzanatot a kollázs-elbeszélésbe. A novellában többször történik utalás a televízióra, így a televízió, illetve a technológia lesz ennek a szétszórt szubjektivitásnak az egyik metaforája. A központozás hiánya a montázs elvét idézi, ám a végeredmény mégiscsak kollázs-szimulakrum, mely a szocreál pozitív társadalmi utópiáival szemben orweli negatív jövőképet „barkácsol" elénk: „[…] mert minden ember televízió titokban és rajta keresztül lát hall és érez természetes színben sötétedik ezt fogjuk hitelesíteni semmi titok nem hazudhat többé sem a száj sem a ceruza amit az ember látott az százszázalékos kétféle háború létezik […]"[538] A televízió-lét a teljes társadalmi kontrollal hozható összefüggésbe: nincs titok, minden látható. A besúgáson alapuló társadalom rémképeit villannak fel itt. Ezt támasztják alá az idézett, 9-es fragmentum záró sorai: „AZ ESZMÉT ÍRÁSBAN MEGKAPOM DE MÁR JÓVAL ELŐBB TUDOK RÓLA"[539]

A *Hangok*ban három nyelvű szöveggel találkozni: magyarral, némettel, szerbbel. Már ez a tényező elkülöníti a szöveget attól, hogy pusztán a véletlenek sorozatának tartsuk az elbeszélést. A kollázsok kronologikus rendje asszociatív, véletlenszerű, ám a három nyelv, illetve a visszatérő szerb nyelvű refrén jelenléte némileg behatárolja a véletlen szerepét. A magyar nyelvű töredékekbe német és szerb mondatcsonkok is belekeverednek, jelezve a történetek összetartozását. A szerb rész annyiban más a többiekhez képest, hogy két csoportban szerveződik: az egyik szövegegység nem változik, refrénszerűen tér vissza, a többi viszont, a magyarhoz és a némethez hasonlóan, variálódik. A refrén az első a töredékek

[538] Domonkos István: *Hangok*, In: D. I.: *Önarckép novellával*, Forum, Újvidék, 1986, 68.
[539] Domonkos: i. m. 69.

sorában, s a hazavágyódással függ össze, mintha egy külföldön élő vendégmunkás levélrészletét, táviratát, monológját, vagy dialógustöredékét hallanánk: „imao bih želju da se sredim pa da idem kući jer sada je već proleće na leto možda će biti sve lepo ne znam kako bih mogao da se sredim pa da idem kući”[540] [nyersfordításban: volna egy kívánságom hogy rendbe hozzam magam és hazamenjek mert most már tavasz van nyárra tán minden szép lesz nem tudom hogyan hozhatnám rendbe magam s hogy mehetnék haza]. A nosztalgikus hangot megütő refrénhez képest a többi szerb fragmentum hétköznapokról, civakodásokról, humoros trivialitásokról szól, valamint a szomszédok közötti párbeszédekről. A magyar szövegek egy versírással küszködő színészről szólnak, aki Szabadkán kezdi a karrierjét, majd Bécsbe kerül, feketén dolgozik, Pestre, Szegedre is eljut. Beszédes a 13-as töredék „záró”mondata, mely az eredeti otthon elvesztését, illetve az idegen lét otthonossá tételeként fogható fel: „a pénzt ott Pesten el is vertem rendszerint egy kis kajálás egy kis pia bárak cigányzene nők taxi és slussz mentem haza azaz vissza Bécsbe”. A legtöbb töredék tartalmazza az elutazás, az anyagi gondok, a nehéz munka, a hazavágyódás, a szerelmi vágyakozás, a hétköznapi csetlések-botlások történeteit. Ezek a részek olvashatóak önállóan is, a motívumokat az olvasó köti össze, s nem kell feltétlenül egy történetként rekonstruálni az egészet. Mindegyik töredék, a korai német romantika fragmentum-felfogásához hasonlóan: önálló univerzumként is létezik.[541] Kulcsár Szabó Ernő szerint a romantikus korszak viszonyult elsőnek radikálisan másként a fragmentumhoz: „Éspedig olyan formában, amely ugyan nem szűntette meg fragmentum és totalitás klasszikus ellentétpárját, de – s ebben áll a korábbi korszakok tapasztalatától való nagyfokú eltérésének lényege – a kölcsönös érzékelhetőség olyan horizontjába helyezte, amely a lezár(hat)atlanság, a nyitott kiteljesít(het)etlenség új tapasztalatát lényegében az irodalmi-esztétikai önmegértéstől elválaszthatatlan alakban tette

[540] Domonkos: i. m. 66.
[541] „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó”, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Ford.: Tandori Dezső, Bendl Júlia, Gondolat, Bp., 1980, 301.

hozzáférhetővé."[542] A fragmentum eszerint egy olyan paradoxont tartalmaz, hogy: „[…] már nem valamely Egész (vagy egy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége, s szisztematikusan nincs más egyedekhez kötve: a töredék univerzumának nem rendszer a következménye, hanem 'aszisztázia', 'változékonyság', 'egységnélküliség'."[543] Domonkos műveiben gyakran találkozunk ehhez hasonló 'változékonyság'-gal, amit gyakran az asszociációs technika idéz elő. Danyi Magdolna meglátása – a Domonkos-versek poétikájáról – alkalmazhatónak tűnik a *Hangok* töredékeinek értelmezésekor is: „A költői szöveg nyelvi elemei között a szerkezeti viszony szervetlen, mondhatjuk, szerkezeti-asszociációs, a struktúra-montázs érvényesül. Ezzel párhuzamosan a versstruktúra zártsága a költői szöveg nyitottságát, töredék-voltát valósítja meg."[544] Ám a *Hangok*ban és más Domonkos-műben, nemcsak a történetek montázsával (az összefüggő részek szintjén), hanem a történetek kollázsával is találkozunk, amikor a fő történet mellett elidegenítő elemekre bukkanunk.

A legtöbb töredék bizonytalanságban hagy a beszélők kilétére vonatkozóan: nem tudni, a szerb, illetve a magyar és a német szövegeket idegenek vagy szerbek, magyarok, németek mondják-e el. Egy azonban feltűnő: szemben például a *Kormányeltörésben* torz vendégmunkás nyelvezetével, a *Hangok*ban a németet leszámítva mindegyik beszélő jól beszéli az adott nyelvet. A magyar szövegekbe időnként lírai részek is vegyülnek (ám sokszor humoros trivialitásokkal ellenpontozva, mint például az 5-ös töredékben, ahol a német „mutter" kerül bele a korabeli szlenges, városias szóhasználatú szövegbe, illetve a házépítéssel, vagyis a hétköznapokkal kapcsolatos fragmentumok). Ám az egyszerűbb magyar, szerb és német szövegek felfoghatóak úgy is, mint a retorikai díszeitől megfosztott poétikai nyelv részei. A 9-es „rontott" nyelvű töredékben imagológiai problémával is találkozunk, az elbeszélő a szlávokat harcos népként mutatja be, a zsidókat pedig kifosztott, üldözött nemzetként: „aztán kérem szépen angol fontban kapták a fizetést és kiszolgáltam

[542] Kulcsár Szabó Ernő: A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában, Literatura 1999/3, 260.
[543] Kulcsár Szabó: i. m. 263.
[544] Danyi Magdolna: *A nullponton formálódó költői nyelv*, *Új Symposion* 1972/89., 415.

őket százharminc kilót nyomott az igazgató felesége hát mit csináljanak a németek? a szlávoknak kellett harcolniuk ellenük tetszik tudni harcoltak bejöttek a zsidó vagyonba vérbajba mert annyira unokatestvérekkel nősültek éppúgy mint a királyok […] például Rommel Afrikába az angolok megcsinálták azt hogy oda mind csillagosokat küldtek és egy sem maradt meg közülük mind feltette a kezét nekünk magyaroknak nincs ellenségünk nem is volt soha csak régen egyedül nem bírtuk kipucolni nem akartunk forradalmat a rossz hajlamú emberek akiknek rossz a szájuk és a kezük azok megtagadják könnyen a vallásukat a nemüket a hétköznapjaikat a nép nagyon öreg több mint kilencven éves"[545] Ez az idézet nemcsak a novellában olykor felbukkanó, önkényesnek tűnő nemzeti sztereotípiákat világítja meg, hanem a szürrealista automatikus írásmód technikáját is, amitől az egész asszociációs tudatfolyam-próza jelleget kap. A 18-as fragmentum reflektál is erre az írásmódra: „a vérem az isten szükségem van a betegségemre a vér az tükör piros kék ez automatikusan megy"[546] Vagyis a kollázstechnika ezekben az esetekben a tudat működését érzékelteti, a központozás hiánya vagy önkényes használata (például a kérdőjelek esetében) egy folyammá teszi a különállónak ható asszociációkat.

A *Hangok* három nyelve esetében egyikben sem tapasztalunk a *Kormányeltörésben*hez hasonló, radikálisabb nyelvi átalakulást. Ugyanakkor a hiba, a redukció nem nyelvromlásként, hanem paradox módon kifejező tényezőként válik értelmezhetővé, ahogyan azt Mikola Gyöngyi veszi észre a *Kormányeltörésben* kapcsán: „[…] a hiba, a hiány válik információhordozóvá […]"[547] Ugyanez elmondható a *Hangok* különféle, idegen nyelvű betéteiről: a redukció ott sem a romlást, hanem az „anyanyelvi idegenség" (Derrida) tapasztalatát érzékelteti. Ilyen értelemben fog a másik nyelv ismerete a *Hangok*ban tapasztalati gazdagodáshoz vezetni: a két, illetve a többnyelvűség az ambivalens (nyelvi)

[545] Domonkos: i. m. 68-69.
[546] Domokos: i. m. 74.
[547] Mikola Gyöngyi: *Domonkos István hallgatása közben*, In: *Domonkos-Symposion*, Szerk.: Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2006, 173.

léthelyzet megismerésének eszközévé lesz. S ahogyan a hiba kifejezőerővel bír, ugyanezt elmondhatjuk a töredékek közötti szünetről, a szöveg hiányáról is. Ahogy a novellában visszatérő és szerkezeti elemként működik a szerb nyelvű refrén, ugyanígy a visszatérő hiány-tapasztalat is strukturális funkcióval bír.

A számozott hangokban közös a jobb életre való vágyakozás, akár triviális, akár nosztalgikus példákon bemutatva. Éppen ezért a különféle nyelvek nem járulnak hozzá a nemzeti sztereotípiákhoz, hanem ellenkezőleg, a karikírozható különbséggel szemben a hasonlóságra mutatnak rá. A történetek részeiben a csavargó, nomád-szubjektumok, a kelet-közép-európai vendégmunkás lét darabjait, az idegenség alakzatainak kollázsát olvashatjuk, illetve hallhatjuk meg. Domonkos több novellájában élt a kollázs szerkesztési elvével, ám a különböző nyelvekből fakadó feszültséget a *Hangok* érzékelteti a legjobban: a határvonalon túl, ahol a másik nyelv kezdődik, az idegenség felismerése válik sajátta, s ilyen értelemben illeszkedik a kötet címében megjelölt önarckép körülírásához (*Önarckép novellával*). Ám, amint azt láttuk, ez az önarckép különféle arcképekből (hangokból) összeálló kollázs lesz. Ennek a heterogén létszemléletnek a prózai-és lírai konzekvenciáit, illetve az önreflexivitás határainak nyelvi lehetőségeit, a posztmodern „nyitott mű" poétikáját a recepció szerint[548] – Tolnai mellett – Domonkos az elsők között sejtette meg a magyar irodalomban.

A csöbörből-vödörbe lötybölt költészet

Domonkos költészetét több ponton is értelmezhetjük a kollázs ellen-poétikája felől. Ám csak néhány esetben élt a különféle nyelvek verssé montírozásával. Ilyen például a *Szerelem* című költemény az 1971-es *Áthúzott versek* című kötetből. A költemény alapszituációja egy angol nyelvleckés gyakorlat: „she is lovely / her name is milica / you know / do you speak english / she is from feketics / de itt él újvidéken"[549] Az angol

[548] Vö.: Mikola: i. m. 177., Károlyi Csaba: *Meztelen történetek*, In: Domonkos-Symposion: i. m. 116.
[549] In: Domonkos István: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971, 57.

mondatokba szerb név ékelődik bele, a folytatás viszont magyar, de miután az angol és a magyar szöveg között tematikailag nincs különbség, a mondatok egymásutániságukban értelmezhetőek, itt inkább a montázs technikája érvényesül. Perényi Mónika szerint: „A montázs alapja két egymással ellentétes eljárás: a részekre tördelés és az összeillesztés."[550] Idekívánkozik még az orosz filmrendező definíciója a montázsról, miszerint az nem mennyiségi, hanem minőségi változást eredményez.[551] Ebből kiindulva azt láthatjuk, hogy Domonkos *Szerelem* című költeményében az idegen nyelv jelenléte a jelentés szintjén látszólag létrehozza azt a fikciót, hogy a magyar az angol résszel összefüggő témát jelenít meg. A költemény egy szerelmi háromszög tragikus történetdarabjait hordozza magában, a végén csak sejteni tudjuk, hogy a sebész meggyilkolja a szeretőjét, Milicát. A szerb névválasztás is sejtelmes, ugyanis a történettel összefüggésben behozza a 'milicija', vagyis a rendőrség asszociációját. Innen nézve a kezdeti nyelvleckés részek mintha már a külföldre menekült sebész nyelvtanulós, vendégmunkás monológ-fragmentumai lennének. Épp ennek a félig-meddig re- illetve megkonstruálható történetnek köszönhetően beszélhetünk a vers kapcsán montázsról, nem pedig a történetiséget teljes mértékben szétziláló kollázsról. Visszaidézve a korábban taglalt Godard montázs-technikáját: a kihagyásos szerkezet itt is önkényes történetkezelésre, vagyis magára a szerkesztői, elbeszélői beavatkozásra reflektál.

A többnyelvű alkotások nem idegenek a magyar költészet történetétől. Már a középkori, illetve a reneszánszkori művekben is találhatunk rá példákat. A XX. században például Tandori Dezső[552] vagy Petri György verseiben is gyakran bukkanunk idegen nyelvű betétekre. Józan Ildikó meglátása szerint: „Petrinél mind az anyanyelvi, mind az idegen nyelvi kifejezések esetében a poétikai többlet leggyakrabban a rögzült szintaktikai szerkezetek

[550] Perényi Mónika: *Montázs a modern magyar művészetben*, In: *Magyar kollázs*: i. m. 31.
[551] Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmkocka mögött*, In: Sz. M. E.: *Válogatott tanulmányok*, Szerk.: Bárdos Judit, Áron, Bp., 1998, 99-114.
[552] Tandori írt is egy Domonkosnak ajánlott verset a veszprémi *Ex Symposion* folyóirat Domonkos-különszámában (Vö.: *A Koppar Köldüs a Koppar Köldüsnek*, *Ex Symposion* 1994/10-12., 149.) Tandori *Koppar köldüs* (1991) c. kötete radikálisan veti fel a hiba poétikájának gondolatát, ezt folytatja a Domonkosnak ajánlott költeményében is.

felbontásából, a szerkezetek szokatlan tagolásából adódik."[553] Józan úgy véli, az idegen nyelvű idézetek, betoldások Petrinél a fordíthatatlanság, a különféle nyelvi tapasztalatok egymáshoz való viszonyának gondolatával hozhatóak összefüggésbe. A kortárs magyar irodalomban is többször találkozni idegen nyelvű szövegbetétekkel. Németh Zoltán ezt a mozzanatot így fogja fel: „Az idegen nyelvű szöveg azonban – és ez tanulmányomnak az alábbiakban bizonyítandó alapfeltevése – ezen túl jóval összetettebb jelentésképző funkciót tölt be az irodalmi műben, idegenségét nem néma jelenlétként, hanem továbbértelmezendő helyként érdemes szemlélni."[554] Domonkosnál nem találunk olyan példát, hogy az idegen szövegrész át lenne költve vagy le lenne fordítva magyarra. Nála a feszültséget az adja, hogy bizonytalanná válik az anyanyelv autenticitása. Hőseinek anyanyelve átalakul, aktuális nyelvvé lesz. A nyelv ilyen fokú heterogén használata felhívja a figyelmet a műalkotás nyelvi feltételezettségére. Miško Šuvaković szerint ez a '60-as, '70-es évek „vajdasági textualizmusának"[555] egyik ismertető jegye: „Lényeges figyelembe venni, hogy a vajdasági szerzők *érdeklődése* a szöveg problémája és a textualitás iránt egy specifikus, történelmi és **multikulturális** vajdasági helyzetből származik, miszerint a nyelv nem a *természetes* identitás írásos megjelenése, hanem a beszéd írásos s az írás beszédben lévő jelenlétének mesterséges nyoma. Ez a szükséges *nyelvi* természetellenesség és a többnyelvű jelenlét arra vezet, hogy a nyelv kerüljön a nyelvről való gondolkodás (egy fontos hermeneutikai szint) és a nyelvről való írás középpontjába (a nyelv lényegi produktív és performatív szintje, mint a Másik beszédének, s a Másik által a hétköznapokban létrehozott nyelvnek a megjelenítése)."[556]

[553] Józan Ildikó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Ballassi, Bp., 2009, 327.

[554] Németh Zoltán: *Nyelvi interakciók a kortárs magyar költészetben*, http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=333&Itemid=55

[555] Dubravka Đurić szerint az *Új Symposion* magyar szerzői mellett többek között a következő szerb szerzők (művészeti csoportosulások, folyóiratok tagjai) reprezentálják a „vajdasági textualizmust" a volt Jugoszlávia (SFRJ) szellemi és politikai légkörében: Vujica Rešin Tucić, Judita Šalgo, Vojislav Despotov, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Vladimir Kopicl, Slavko Matković, Janez Kocijančić. (Vö: Dubravka Đurić: *Srpska poezija i efekti globalizacije*, In: D. Đ.: *Politika poezije - Tranzicija i pesnički eksperiment*, Azin, Beograd 2010, 159-189.)

[556] „Bitno je uočiti da *interesovanje* vojvođanskih autora za problem teksta i tekstualnosti proizlazi iz specifične istorijske i **multikulturalne** situacije Vojvodine u kojoj sam jezik nije upis *prirodnog* identiteta, već artificijelni trag prikazivanja govora u pismu i pisma u govoru. Ta nužna neprirodnost *jezika* i višejezička prisutnost čini da se sam jezik smešta u središte mišnjenja o jeziku (jedan bitan hermeneutički nivo) i pisanja o jeziku (bitan

Akárcsak a *Hangok*ban, *A Kuplé 2. előmunkálatai* című Domonkos-költeményben sincsenek lefordítva az idegen nyelvi betétek. Ez a vers a *Kormányeltörésben* után született, s magán viseli a költészetből való kiábrándulás jegyeit, ezt támasztja alá a refrén: „fogamzásgátlót szed a világ / méhében / hervadt szó-ondó”[557] Ez a költészettel szembeni tagadó magatartás paradoxont eredményez, ahogyan azt már az avantgárd anti-művészettel kapcsolatban írtuk: a vers tagadása versben, lírai eszközökkel fogalmazódik meg. Ugyanekkor ez a magatartás Domonkos esetében nem költészetének kései korszakára jellemző csupán. Akárcsak generációjának többi tagja esetében, Domonkosnál sem beszélhetünk homogén poétikáról. Már az első kötete, az 1963-as *Rátka* is ellentmondásos poétikát képvisel, erre utal a kötet mottója is: „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat / szaporodó élő kripták / őrzik az erjedő csontokat”[558]. Ám annak ellenére, hogy a *Rátka* kötet néhány verse kételkedik a költészetben, figyelembe kell vennünk, amit a szerző pályatársa, Végel mond erről a korszakról, szerinte ez a negativitás egy „teljes életért nyújtott pozitív áldozat”.[559] Domonkos itt az avantgárd értelmében „új szavakban” bízik, a régiek leépítésével: „Tessék minden élénk színt feloldani, / A szavak épületeit lerombolni, / Rétek, kérem, újrakezdjük a pompás virágzást.”[560] (*Egy virágzás elé*) A kezdeti, nyílt ellentmondás vállalása után a tagadás radikalizálódik, amit Végel a következő módon értelmez: „A »mindent elmondani« elve lassan a »nincs mit elmondani« felismerésévé cserélődik fel.”[561]

A Kuplé 2. előmunkálatai már csak vázlatszerűen jelzi a vers struktúráját, az előmunkálat befejezetlenséget, illetve a vers szövegkörnyezetében avantgárdos szervetlenséget, illetve befejezhetetlenséget sugall. Ez azonban azt is jelzi, hogy a

---

produktivni i *performativni* nivo jezika kao prikazivanja govora Drugog i jezika kao proizvodnje Drugog u govoru svakodnevnice).”, Miško Šuvaković: *Eseji o Slavku Bogdanoviću*, In: Slavko Bogdanović: *Politika tela. Izabrani radovi 1968-1997*, Književni novosadski krug K21K – Prometej, Novi Sad, 1997, 15-16.

[557] Domonkos István: *A Kuplé 2. előmunkálatai*, In: D. I.: *Kormányeltörésben*. Válogatott versek, Ister, Bp., 1998, 124.

[558] Domonkos István: *Rátka*, Symposion könyvek, Forum, Újvidék, 1963, 5.

[559] Végel László: *A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig*, In: V. L.: *A vers kihívása*, Symposion könyvek 44., Forum, Újvidék, 1975, 110.

[560] Domonkos: i. m. 7.

[561] Végel: i. m. 110.

költészetben nincsenek már meg azok a biztosnak hitt alapok, amelyek alapján a világ megverselhető lenne: „Jóska, Töfe / nem látom az értelmét az egésznek / tizenhat éve írok verset”[562]. A vers utolsó mondata is pusztán rövidítés, s a versírás trivializálódását jelzi: „Stb.”[563] Ugyanakkor a költészetbe vetett hit nem tűnik el maradéktalanul, hiszen, amint azt jeleztük, a tagadás költeményben fejeződik ki, s így kimondatlanul is a *pompás virágzás újrakezdésének* a reményét és paradoxonát hordozza magában. Ennek a tagadás és igenlés közt őrlődő magatartásnak legutóbbi megnyilvánulása éppen egy verseskötet lett: Domonkos hosszú hallgatás után 2008-ban egy újabb, a *YU-HU-Rap* című poémával jelentkezett, rácáfolva önmagára és a saját recepciójára is, hogy esetében a költészet halott lenne.

A Kuplé 2. előmunkálatai alapvetően az alulstilizálás, az önmegszüntetés, a vers önleépítésének jegyeit mutatja fel. Danyi Magdolna a *Kuplé* című költeményt, akárcsak a *Kormányeltörésben*t, illetve a Radnótit idéző, *Der springt noch auf!* című verset ambivalens „költői összegzésének” tekinti. A kuplé műfajáról pedig a következőt írja: „A kuplé, a sláger világának személytelen, mindenkire és senkire sem kötelező, ám örökérvényűnek tekinthető gondolati szentenciái az ízlésbeli hasonlóság/összetalálkozás árán a másokhoz – tehát: egy közösséghez – tartozás illúziójával szolgálnak befogadójának. (A húszas, harmincas évek kuplé-író és kuplé-befogadó polgára a maga cinikus vagy naiv szellemiségével tipikusan példázza, hogyan lehetett az elburjánzó kuplé- és operett-irodalom az öncélú szórakoztatáson túl egy látszatközösség illúziójának a megőrzőjévé – akkor, amikor a polgárság kiemelkedő, a távlatos gondolkodást vállalni tudó tagjainak hite, bizalma osztályuk, rendjük fejlődési lehetőségében szükségszerűen megingott.)”[564] Danyi a *Kuplé* című versben paradox módon a személyiség megőrzésének a kísérletét látja, ezt támasztja alá a vallomásos hang. Domonkos második kuplé-versében a közösségi látszat-összetartozás felbomlik, a költemény nem kész, csupán előmunkálat. A vallomásos hangot, a személyes életrajzi töredékek folyamatosan

[562] Domonkos: i. m. 134.
[563] Domonkos: i. m. 134.
[564] Danyi Magdolna: *A személyiség védelmében. A Kuplé megközelítése*, *Új Symposion* 1976/130., 75.

ironikus szófacsarások révén akasztják és kérdőjelezik meg a refrén és a személyes történet által összetartozó versszerkezetet: „seggpaszta / szúnyogszaft / pizsamabogár / tranzisztorlepke / pálmaszaft / sirálypárzás”.[565] Ugyanakkor a két kuplé-vers kollázsszerű építkezése hasonló, azzal, hogy a *Kuplé*ban nincsenek az előbb idézettekhez hasonló halandzsa-szavak. A második kuplé sok „stb.”-je, illetve az értelmüktől, jelentéstől megfosztott halandzsa-szavak mintha azt jeleznék: mindegy mit írunk, minden verssé lehet, éppen ezért a költészetnek nincs kitüntetett szerepe a megnevezés és kimondás terén. A „stb.” jelentheti még azt is, hogy a sorok sorrendjének a felsoroláson túl nincs más mozgatórugója. Szinte az is mindeggyé válik, hogy milyen nyelven szólal meg a lírai alany. S akárcsak a *Hangok* című ellen-novella esetében, az is bizonytalan, van-e egységes lírai alanya, beszélője a versnek, hacsak nem a különböző híreket, szavakat, műcímeket kollázsoló, láthatatlan lírai alany nem válik azzá. Ám a költemény szöveges egységei között olyan nagy a távolság, hogy mindegyik lírai alanya töredék csupán, s a fragmentumok között csak az olvasó alkothatja meg az összefüggéseket. Zenei-szerkezeti értelemben a visszatérő refrén s a szavakban, a nyelvben, a költészetben való csalódás gondolata, érzése tartja össze a heterogén, kollázs-költeményt. Tematikailag ezzel a refrénnel, a szavakból, a nyelvből való kiábrándulással függ össze a szerb nyelvű betét is, azzal a különbséggel, hogy míg a magyar nyelvű refrén díszített lírai nyelven szólal meg, addig a szerb nyelvű rész triviális módon ad hírt ugyanarról: „Zdravo Dragane / ja ti sedim brate / u ovoj mojoj takozvanoj pesničkoj radionici / umoran k’o kučka / pesmu pišem / a pitam se komu zašto / kad sam i sam prestao da čitam pesme mene je / osvojila skroz elektronika / pa s večeri satima slušam / Net King Kola”[566] [nyersfordításban: Szia Dragan / én testvérem itt ülök / ebben az úgynevezett költői műhelyben / fáradtan mint egy kurva / verset írok / de kérdem én kinek minek / amikor jómagam is abbahagytam a versolvasást engem / teljesen meghódított az elektronika / s esténként órákig hallgatom / Nat

[565] Domonkos: i. m. 130.
[566] Domonkos: i. m. 127.

King Cole-t] Ezek a sorok a versírás hiábavalóságát, illetve a versolvasást problematizálják. S akárcsak a *Hangok* esetében, itt is felmerül a mindennapok és az elektronika közötti összefonódás, amit a költészetet, a művészetet elsöprő fogyasztói társadalom kritikájaként olvashatunk. Nat King Cole dzsessz zenész említése pedig a költemény improvizációs kollázs-technikájával is összefüggésbe hozható. A következő szerb nyelvű betét az eltárgyiasult világgal szembeni elidegenedést érzékeleteti: „ni ova slama nije moja / nit ove daske spavaće / nit hoklica ova / pa ni metla”[567] [nyersfordításban: sem ez a szalma nem az enyém / sem ezek alvó deszkák / sem ez a hokedli / s a seprű sem]. Az utolsó szerb betét ismételten a versírás problémájára reflektál: „autoru pripada 15 besplatnih primeraka”[568] [nyersfordításban: a szerzőnek 15 ingyen példány jár]. Ez a fragmentum a szerző és a könyvkiadó közötti szerződésből származhat, a versírás triviális helyzetére utal, mintegy jelezve, hogy a versírás nemcsak a metafizikai bonyodalmakat, de a szerző anyagi gondjait sem képes megoldani.

Érdemes még megfigyelni, hogy milyen zenei idézetek vannak a költeményben (amelyeket gyakran idegen nyelvű szövegrészek kísérnek): Nat King Cole, Bach, Albinoni, Erik Satie, Ted Jones / Mel Lewis. Vagyis, akárcsak a többi versben található töredék esetében, a populáris és a magas kultúra intermediális idézetei kollázsszerűen illeszkednek egymáshoz, az olvasóra bízva az ebből fakadó hierarchia-mentes, posztmodernt idéző plurális esztétika értelmezését. Innen nézve nem meglepő, hogy egy focimeccses hír (Olaszország-Anglia 2:0) ugyanabban a verstérben szerepel, ahol Márquez, Van Gogh vagy Peter Weiss. Ez felfogható úgy is, hogy a magas kultúra trivializálódott, miként azt a költemény egyik idézete jelzi: „a vers sorsa a regényé a kultúráé / hivalkodó nyárspolgári aggódás / nyakunkban a munkanélküliség / az infláció”[569] Ezután egy Van Gogh-levélrészlet következik a munkások fizikai nyomoráról és kiszolgáltatottságáról. Mintha azt jelezné ez a két egymás mellett lévő

[567] Domonkos: i. m. 129.
[568] Domonkos: i. m. 132.
[569] Domonkos: i. m. 128.

szövegegység, hogy a művészetnek a társadalmi problémákról, s nem a hermetikus esztétikai kérdésekről kell szólnia. Ez pedig összefügghet az avantgárdnak azzal a programjával, hogy túl kell lépni az esztétikán az etika irányába. Müllner András a Domonkos-Tolnai: *Valóban mi lesz velünk?* című kötet kapcsán azt állítja, hogy: „Ez a pozíció a költészetben, legalábbis a kritika szerint, a korabeli szövegpéldákat és kanonizált szerzőket tekintve közvetlenséget, redukciót, konkrétságot és hétköznapiságot jelentett, ami pedig az etikus forradalmi magatartás záloga volt."[570] Müllner kimutatja a Domonkos-Tolnai közös kötetről, hogy az etika ambivalens viszonyba keveredik az esztétikával, nem tudnak egykönnyen megszabadulni egymástól. Bosnyák István azonban másként látja a problémát: „Költőnk tehát az adottal, a »civilizált« valósággal nem a cselekvő magatartást, a privát-ént a tényleges individuum, a generikus lény szintjére emelő akciót, nem a *praxist*, s nem is a »gerillizmust« szegezi szembe, hanem a végső kétségbeesés gesztusát: a robinzonlétet, az őstermészetesség naturalizmusát."[571] Ez pedig „nem azt jelenti, hogy kétségtelen *költészeti értékei* mellett nincs *szellemi-etikai* fontossága is. Van, igenis van, csak szerintem ezt nem a tetthirdető *politikai* forradalmiságban kell keresni, ahogy azt az első kritikák tették."[572] A *Kormányeltörésben* is mintha (már idézett) hasonló következtetésre jutna a végén: „asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát"[573].

A Kuplé 2. előmunkálatai költeménynek azok a sorai, amelyek a művészetben való kiábrándulást érzékeltetik, mintha a totális tagadásban, a versírás trivializálásában látnák az etikai cselekvés esztétikai lehetőségét. Danyi a következőt írja Domonkos versírói attitűdjéről: „A meghirdetett, szükségszerűnek felismert tagadás, a költői tapasztalatok áthúzva/magatartása a nyelv funkcionáltságának módjában/irányában jut kifejezésre, tehát a költői nyelven belül realizálódik."[574] Ebből az következne, hogy a művészet felszámolása lesz

[570] Müllner András: *Szakállas költészet?*, In: Domonkos-Symposion: i. m. 124.
[571] Bosnyák István: *Szóakció II.*, Forum, Újvidék, 1982, 238.
[572] Bosnyák: i. m. 238.
[573] Domonkos: i. m. 82.
[574] Danyi: i. m. 414.

etikaivá, ám ez paradoxon, mint az ellen- kategóriával meghatározott avantgárd műalkotások legtöbbje esetében: a vers tagadása versként fogalmazódik meg. Nincs kiút, a tagadás nem szabadít fel. *A Kuplé 2. előmunkálatai*ban nem jelenik meg az az ösztönös robinzonád, amiről Bosnyák beszél a *Valóban mi lesz velünk?* kapcsán, illetve itt nincs meg az az erotika, mint a *Kormányeltörésben* című darab végén. A második kuplé a költészettől való búcsú jegyében íródott, ám miként a költemény a lezáratlan töredék benyomását kelti, úgy a búcsú sem tekinthető végérvényesnek. A nemrég kiadott *YU-HU-Rap* bizonyítja: Domonkos nem tudott igazából és végérvényesen elhallgatni költőként. Az ő esetében a hallgatás is beszédes volt: ahogy az elemzett *Hangok*, illetve *A Kuplé 2. előmunkálatai*, úgy a fragmentumként működő kötetek, költemények közötti időközökben is a hiány intenzitása vált kifejező erővé.

Összegzés-kísérlet

Domonkos experimentális művészete a ’60-as, ’70-es évek „vajdasági textualizmus”, illetve a volt jugoszláv kulturális kontextus sokszínűségével függ össze. Nyelvi kollázsai és montázsai a század első felében indult magyar és délszláv, tágabban pedig az európai avantgárd hagyományát folytatják tovább, illetve érintkeznek a korabeli kortárs neoavantgárd problémákkal (konkrét zene, verbo-voko-vizuális, illetve konkrét költészet stb.), esetenként pedig posztmodern mozzanatokat is felmutatnak. Domonkos többnyelvű munkái elválaszthatatlanok Brasnyó István, Fehér Kálmán, Koncz István, Ladik Katalin, Gion Nándor, Maurits Ferenc, Végel László, Tolnai Ottó stb. többnyelvű alkotásaitól, vagyis a *Symposion-melléklet* és az *Új Symposion* első generációjának körétől, melynek maga Domonkos is alakítója volt. A kultúraköziség kérdései a további symposionista generációkra is hatottak (Beszédes István, Bognár Antal, Bozsik Péter, Böndör Pál, Csorba Béla, Danyi Magdolna, Fenyvesi Ottó, Jung Károly, Lovas Ildikó, Losoncz Alpár, Sziveri János, Szombathy Bálint, Thomka Beáta stb.) A többnyelvű „vajdasági textualizmus” szempontjából

külön színfoltot képez Horváth Ottó költészete, aki magyar létére szerbül ír, magyarból fordít szerbre, s a szerb nyelvű verseiben gyakran szerepelnek magyar (mű)idézetek, illetve sokszor foglalkozik a szerb-magyar világ viszonyaival.[575]

Domonkos prózai művei párhuzamba állíthatóak a vele egy időben alkotó Mészöly Miklós munkáival, amelyek szintén foglalkoznak a történet rekonstruálhatóságának problémáival, a töredék, illetve a többnyelvűség kérdéseivel (vö. *Pontos történetek útközben*, 1970, 1986). Magyarországon az *Új Symposion*hoz képest kisebb mértékben ugyan, de a neoavantgárd tendenciák a '60-as, '70-es években jutnak érvényhez,[576] hogy később a '80-as években, illetve a '90-es években kibontakozó posztmodernnek készítsék elő a talajt. Deréky Pál szerint „a magyar neoavantgárd irodalom jelentős része a határokon kívül keletkezik: a szomszédos országokban – elsősorban Jugoszláviában [az *Új Symposion*ra céloz, kiemelés tőlem O. R.] –, Franciaországban és más európai országokban, valamint tengeren túl, az Egyesült Államokban és Kanadában. Hozzáteszem: ugyanabban a korban, azonos időhatárok között, magyarul."[577] Ezek között egyedül az újvidéki *Új Symposion*nak volt politikai-ellenzéki szerepe is. Tábor Ádám szerint a magyarországi neoavantgárd irodalom, néhány kivételtől eltekintve, a '60-as években a privátszférában volt jelen: „magánlakásokba, vendéglőkbe és a néhány meghagyott kávéházba"[578] szorult. A magyarországi és a vajdasági neoavantgárd jegyében indult szerzők között sok hasonlóság mutatható ki. Az egyik ilyen a közeggel szembeni ellenállás. Csak míg a magyarországi neoavantgárd szerzők (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Najmanyi László, Szilágyi Ákos, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám,

[575] Magyarul mindössze egy kötete jelent meg, az egykori symposionista költő és szerkesztő, Beszédes István fordításában: *Olmóba menet*, zEtna, Zenta, 2010

[576] A magyarországi neoavantgárd ellentmondásairól lásd: Kulcsár Szabó Ernő/Zalán Tibor: *Formabontás vagy bontott forma?*, In : *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar irodalomban*, Szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor, JAK-füzetek 2., Magvető, Bp., 1982, 5-6. A kötet azért is fontos, mert több symposionista szerző munkáját is tartalmazza. A vajdasági magyar irodalomból elsősorban a harmadik generáció, vagyis a Sziveri-féle *Új Symposion* szerzői jelentek meg ebben a válogatásban (Csorba Béla, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Szombathy Bálint, Szűgyi Zoltán), a felvidéki magyar irodalmat többek között Cselényi László, az erdélyit Szőcs Géza képviselte.

[577] Deréky Pál: *A magyar neovantgárd irodalom*, In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Szerk.: Deréky Pál és Müllner András, Ráció, Bp., 2004, 11.

[578] Tábor Ádám: *Hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája*, In: T. Á.: *A váratlan kultúra*, Balassi, Bp., 1997, 22.

Tandori Dezső stb.) a Nagy László-i vátesz-költőszerep örökségével számolnak le, a nyelv-, a szöveg-, illetve a forma problematizálásával, addig a symposionisták első generációja az ugyancsak vátesz szerepben hívő, provinciálisan felfogott kisebbségi pózokba zárkózó íróival küzdenek meg. S ahogyan a '70-es években Nagy László (és Juhász Ferenc[579]) megsejti a költői megnyilatkozás válságának problémáját[580] (ennek következményeit Tandori Dezső, Oravecz Imre, Szilágyi Ákos stb., illetve az utánuk következő generáció fogja majd levonni és hasznosítani), úgy a Vajdaságban a '60-as években többek között Gál László kései költészete fogja képviselni a hasonló törést a symposionista lírikusok szemében.[581] A magyarországi neoavantgárd és a neovantgárd utáni irodalom (Géczi János, Kukorelly Endre, Molnár Miklós, Petőcz András, Garaczi László stb.), akárcsak a vajdasági: avantgárd modorban szembehelyezkedik a kanonikus előddel. Domonkos művészete mindenképpen ennek az átértékelő áramlatnak a kezdeti impulzusaihoz, magas szintű kifejeződéséhez tartozik. Deréky a következő öröklődési folyamatot vázolja fel: „A 20. századi magyar irodalom poétikai eszköztárának fejlődését vizsgálva más hagyományvonalak mellett véleményem szerint kimutatható a desszeminációs és disszeminációs technikák, a montázs-és kollázstechnikák, az én integratív szerepét átvevő egyéb szövegszervezési elvek alkalmazásának hagyományvonala is – mint 1915 óta létező, alkalmazott és hivatkozott avantgárd örökség a neoavantgárdon át a posztmodernig."[582]

A még ma is aktív, egykori symposionisták közül a nyelvi kollázs és montázs technikája többek között Tolnai Ottó, Végel László, Ladik Katalin, Lovas Ildikó, Szombathy Bálint, Csernik Attila, Szügyi Zoltán[583], illetve Fenyvesi Ottó munkáiban van jelen. A

[579] Azzal, hogy Juhász költészete több ponton érintkezik a neoavantgárddal, ám a vátesz költő szerepe nála nem számolódik fel, mint a neoavantgárd művekben. Juhász többek között az apokaliptikus képekben tobzódó expresszionizmus, illetve a nemzeti romantika hagyományához nyúl vissza bizonyos műveiben.
[580] Vö.: Hekerle László: *Kevés-e a valamennyi?* In: *„KOVÁTS!" – JELENLÉT-REVÜ*, Szerk.: a szerzők, JAK-füzetek 23., Magvető, Bp., 1986, 8-11.
[581] Vö.: Harkai: i. m. 136-137.
[582] Deréky: i. m. 12.
[583] Szügyi Zoltán: *Vagyok aki vagyok* című kötete (Új Mandátum, Bp., 2006) radikálisan él a különböző nyelvekkel való játék lehetőséggel. A szerző a saját EKG-jéből szonettet formázva 77 nyelven írja az EKG-szonettek fölé, hogy „Vagyok aki vagyok".

többnyelvűség, illetve a többkultúraság problémái izgatóak a kortárs magyar irodalom számára is, ezt bizonyítják a fiatal szerzők munkái (Aaron Blumm, Balázs Imre József, Bencsik Orsolya, Csehy Zoltán, Danyi Zoltán, Jódal Kálmán, k. kabai lóránt, Karácsonyi Zsolt, Kollár Árpád, Lanczkor Gábor, Mirnics Gyula, Németh Zoltán, Szerbhorváth György, Tóbiás Krisztián stb.) Ám ezek értelmezése, különbsége a korábbi évtizedek poétikáihoz képest már egy újabb fejezetre tartozik.

Függelék

Werner Herzog *Lebenszeichen* [Életjelek, 1968] című, fekete-fehér filmjének német, Stroszek nevű hőse, miután megsebesült, egy német hadsereg által uralt görögországi erődben tengődik a második világháború alatt. A háború pusztítása nem érinti a békés kis városkát. Stroszek először passzívvá válik a feladatok, akciók hiányában, majd fokozatosan beszámíthatatlanná torzul: belső ellenséggel, saját fantomképeivel kezd el küzdeni. Az egyik jelenetben intermediális idézetet láthatunk: Stroszek Don Quijotéhoz hasonlóan megtámadja a szélmalmokat, és tette szükségszerűen kudarccal ér véget. Amikor egy német katona Chopint játszik neki a zongorán, felzaklatja a szeszélyesnek ható zene. Végül haza tanácsolják, erre fellázad, fel akarja robbantani az erődöt, ahol a német hadsereg fegyverraktára rejlik. Teljesen magára marad, semmilyen parancsot, törvényt nem hajlandó elfogadni, mindenki ellenségévé válik, a puskaporból tűzijátékot készít. A puskaporból lett tűzijáték metaforikus: háborúellenes cselekedetként is felfogható. Ám a hős pacifizmusának ellentmond, hogy Stroszek zaklatottságában többször rálő a civil lakosságra, német bajtársaira, ugyanakkor senkit sem öl meg, leszámítva egy arra tévedt szamarat. Ez a jelenet is jelzi tettének hatástalanságát, értelmetlenségét és kudarcát: a körülötte lévő világot nem tudja megváltoztatni, képtelen belőle kitörni. A szamár halála pedig egyfelől úgy is értelmezhető, hogy a világ elleni, ügyetlen küzdelemben csak az ártatlanok esnek áldozatul. Stroszek

Stroszek sorsa összefüggésbe hozható a szamáréval, mivel a történetben ő a másik áldozat, ám ártatlansága korántsem bizonyítható oly könnyen, mint az állat esetében. Másfelől a szamár-jelenet Nietzsche *Im-igyen szóla Zarathustrá*jának szamár-metaforájával is párhuzamba állítható: a mindenre i-á-t, vagyis igen-t (német ja-t) mondó szamarat bálványként imádják Zarathustra barátai, ám végül Zarathustra is csatlakozik a szamár-ünnephez, mert elfogadja az ünnep örömmámorát, mely a mennyország helyett a földet dícséri, pontosabban a lét „örök visszatérésének" gondolatát. Ebből a szempontból Stroszek szimbolikusan a létnek ezt az örök körforgását, a boldogság, a mámor szenvedésnél is mélyebb vágyát pusztítja el a szamár legyilkolásával.

A film záró képkockája Stroszek szemszögéből láttatja a jelenetet, aki a teherautó platóján ülve bambul az elhagyott, porfelhőbe vesző útra. Közben a narrátor levonja a következőt: „Minden elleni lázadásban valami titáni dolgot kezdett, mert az ellenfél reménytelenül erősebb volt. És ugyanolyan nyomorultul és ócskán szenvedett, mint minden hozzá hasonló." Ezt a gondolatot idézi Végel László is a generációját értelmező, *Homokdombok* című esszéjében. Stroszek tettét pedig így summáza: „Stroszek elvégezte feladatát, és egy fikció maradt utána: a tűzijáték. […] Mi legyen a nemzedékek, a közérzetek, a kataklizmák, a történelem által ránk hagyományozott fikciókkal. Milyen nehéz azokat cipelni, rogyadozni súlyuk alatt, és kételkedni igazukban. Már-már úgy vélem: túlságosan súlyosak, az elképzelt világ, az eszmék terhe súlyosabb, mint a valóságé."[584]

Stroszek mintha a fikcióból, a nyelvből való kitörésre, a teljes, kognitív reprezentációk nélküli lét megragadására vállalkozna. Ugyanakkor a közvetlen lét fogalma ugyancsak nyelvi, vagyis nem természetes, hanem mesterséges kategória. Szélmalom-harc a nyelvvel, mint világgal. Végel Stroszek történetében generációjának allegóriáját látja. Domonkos német, magyar, szerb stb. hősei szintén a kiábrándulás, kiútkeresés, elvágyódás stroszeki lázálmát üldözik. Lehasznált titánok, akik hol a féktelen hedonizmusban, hol a tagadásban, illetve az

[584] Végel: i. m. 150-151.

elhallgatásban keresnek ideiglenes menedéket. És éppen ez a vágy különbözteti meg Domonkos műveit, minden posztmodern jegy ellenére, a posztmodern szerzőkétől: „[…] a neoavantgárd még áhítja, a posztmodern már fricskázza a »szabadság« fogalmát.”[585] Ez talán azzal is magyarázható, hogy Domonkos számára a „szabadság vágya” a diktatúrával függ össze. És persze sok minden mással. Kérdés, hogy a poszt-posztmodern szerzők mit használnak fel az őket megelőző irányzatokból. Amennyiben a nemrég jelentkezett, internetes, avantgárd módjára önmagát felszámoló Telep-csoport érdeklődési körét, illetve a fiatal, már említett vajdasági szerzők munkáit nézzük: az avantgárd, a neoavantgárd, a posztmodern nem múlt el, hanem egyszerre hat választható hagyományként az irodalom „zombivárosában”.

[585] DERÉKY: i. m. 36.

3. 1. Fordítás mint létezés-metafora

– Domonkos István nyelvváltása: *Prevodi trajanja* –

A fordítást hagyományosan kultúrák közti hídként képzeltük el, közvetítő szerepet tulajdonítottunk neki. Ám elképzelhető az is, hogy ezen a hídon mégsem ismerhetjük meg teljesen a másikat, ehelyett éppen ellenkezőleg: kiéleződnek a különbségek. Kérdés persze, hogy ez a másikban észlelt idegenség nem a sajátunk-e egyben? Hiszen egy bizonyos ponton mi is idegenek vagyunk a másik szemében. S innén nézve hasonlók, mert idegenségünk idegzete nem idegen a másiknak. E szempontból az válik izgalmassá, ami nem került, nem kerülhet fordításra, megfoghatatlan marad, mint egy árnyék. A műfordítás akkor hihető, ha rávilágít erre az árnyékra, mely a fény hatására eltűnik. Marad hát a zseblámpás tapogatózás a homályban:

Fordítás mint kultúra, kultúra mint fordítás

Homi K. Bhabha Walter Benjamin alapján a fordítás idegenségéről beszél: „Az 'idegenség' koncepciójával Benjamin a fordítás performativitásához, mint a kulturális különbség meghatározásának leírásához kerül közelebb."[586] Erre vonatkozik a mostani kérdésfelvetésünk is: vajon az *Új Symposion* szerzőinek, ezen belül Domonkos István fordítói gyakorlata meghatározta vagy eltávolította a kulturális különbségeket? Általánosabban: Vajon a fordítás a kulturális különbségek meghatározása vagy eltávolítása?

Miként azt a dolgozat elején kifejtettük, az *Új Symposion* már a kezdettől fogva közölt műfordításokat. Ez még a folyóirat ősformájában is, a *Symposion-melléklet* idején is így volt. A fordítás tehát az újvidéki szerzőcsapat egyik meghatározó vonása, a világirodalmi tájékozódás mellett gyakran a poétikai irányultságot is jelezte. A lap színrelépése előtt jóval

[586] „With the concept of 'foreigness' Benjamin comes closest to describing the performativity of translation as the staging of cultural difference." (H. K. B.: *The location of culture*, London – New York, Routledge, 227.)

korábban is kialakulatlan volt még a vajdasági magyar irodalom, még nem volt meg a markáns arculata, erre a problémára világít rá Szenteleky Kornél a második világháború előtt, 1932-ben: „A táj hangulata, problémáink sajátos íze tehát lassan mégiscsak beköltözik költőink lelkületébe, noha még messze vagyunk attól, hogy állandó jellegzetesség legyen az itt-ott felbukkanó helyi színből. […] Éppen ezért az igazi vajdasági irodalom csak most vajúdik, eddig csak irodalom volt a Vajdaságban."[587] Ez a „vajúdó" állapot várta '60-as években a Symposion-melléklet szerzőit is. A másik even-zohari jellemző a „periferiális" és a „gyenge" jelző: az *Új Symposion* helyzete tagadhatatlanul periferiális volt: politikai okoból nem kapcsolódhatott a magyarországi irodalmi központhoz, s ugyanígy marginális szituációban volt az akkori jugoszláv irodalmak között. S miután nem létezett olyan hagyomány a folyóirat szerzői számára, amelyben szilárdan kapaszkodhattak volna, kísérletezésbe kezdtek, a „vidéki", „adomázó" irodalom helyett saját formát kerestek a hagyományok közt. Az *Új Symposion* beszédmódja több kulturális hagyomány metszéspontjában alakította ki a sajátját, amelyben kiérezhetjük ugyan a környezet hatását, ám sajátos beszédmóddal töltötték fel a vajdasági magyar irodalomban kialakult vákuumot. A periferiális irodalmakról Even-Zohar a következőt állítja: „A szóban forgó (makro)irodalmi (több)rendszeren belül némelyik irodalom perifériális helyet foglal el, ami csak azt jelenti, hogy gyakran nagymértékben hozzáidomult valamely rajta kívül eső irodalomhoz. Az ilyen irodalmak számára a műfordítás nemcsak az a fontos csatorna, amelyen keresztül a divatos játéktár hazaáramlik, hanem nagy átalakulások és a régi rendszert felváltó új alternatívák forrása is."[588] Az *Új Symposion* esetében a „kívül eső irodalom" az ex-jugoszláv irodalmakat, kultúrákat (szerb, horvát, szlovén, bosnyák, macedón, montenegrói stb.) jelenti. Ugyanakkor a folytonos fordítás nyelvteremtést is eredményezett, saját világot hozott létre, ami felváltotta a

[587] Szenteleky Kornél: *A vajdasági magyar kultúra és irodalom élete*, In: Sz. K.: *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*, Összegyűjtötte, az utószót és a bibliográfiai tájékoztatót Bori Imre írta, Forum, Újvidék, 2000, 149-150.
[588] Even-Zohar: i. m. 63.

régi, elavult rendszert (a vidékies szemléletű, vajdasági magyar irodalom rendszerét). Az író és képzőművész B. Szabó György, az Újvidéki Magyar Tanszék fiatalon elhalálozott tanára, a symposionisták Sinkó Ervin mellett másik szellemi mestere találóan fogalmaz: „Amit ezenfelül és semmiképpen sem nélkülözhetünk a fordító munkájában, az a nyelvteremtés merészsége, bátorsága, ereje: a képesség a nyelv nőttetésére, fejlesztésére. Nem kell fordítónak lenni, elég a kétnyelvűség kölcsönhatásának közvetlen átélése nyelvi elmaradottságunk felismerésére. Jóval több gondot kell fordítanunk nyelvünkre; fejleszteni, képesíteni új tartalmak, új jelentések és új összefüggések kifejezésére, ébren tartva a nyelvi erőfeszítés szükségességét."[589]

A másik nyelv feszültsége

Miben különbözik a symposionista szerzők irodalmi nyelve a magyarországi magyar szerzőkétől? Nem csupán abban, hogy szerb, horvát, szlovén stb. szavakat tartalmaz, hanem poétikai értelemben is felfedezhetünk valami alapvető másságot, ami az *idegen saját*ként való megtapasztalásából adódik. Az *idegen* itt azért áll szoros rokonságban a *saját*tal, mert a Jugoszlávia nevű konstrukció lehetővé tette a különböző nemzetek együttélésének ideológiai feltételeit: az államalkotó nemzetiségek és nemzetek hivatalosan egyenrangúak (a vezetői pozíciók birtoklásában azonban más volt a helyzet). Vagyis a másik nemzeti identitása ideológiai értelemben nem képezett akadályt abban, hogy az ország állampolgárai jugoszlávnak tartsák önmagukat és egymást. Ugyanakkor a symposionisták irodalmi érdeklődését mégsem a jugoszláv politikai elkötelezettség határozta meg. Már a lap mellékletes korában észrevehető, milyen ex-jugoszláv irodalmi munkák iránt érdeklődnek. Ez leginkább a műfordítás terén mutatkozott meg. Tehát itt nem pusztán passzív befogadásról beszélhetünk, hanem olyan aktív olvasásról, amely többek között műfordításokat

[589] B. Szabó György: *A fordító megbecsülése*, In: B. SZ. GY.: *Éjszakák, hajnalok*, Forum, Sajtó alá rendezte és összeállította Bosnyák István, Forum, Újvidék, 1990, 153.

eredményezett. Ez a műfordítói gyakorlat ugyanakkor nem a kommunista rezsimet éltette, hanem a kultúraközi szituáció lehetőségeinek kiaknázását tette lehetővé. Bekapcsolódást a kortársi világirodalmi áramlatokba, mivel abban az időben a jugoszláv kulturális légkör jóval nyitottabb volt pl. a magyarországinál. Ilia Mihály az *Új Symposion*hoz, illetve az akkori vajdasági magyar irodalomhoz mérve a magyarországi kulturális légkört azt állítja, hogy: „Bori nem iktatható ki a vajdasági magyar irodalomból és az egész magyar irodalomtörténetből sem. Az, amit az avantgárddal csinált, kaput nyitogatott az ottani fiataloknak: hogy nem Budapest adja meg a kánont, hanem a mi ízlésünk, a mi tájékozódásunk szerint értékelünk. Ezenkívül pedig ne felejtsük el, hogy a vajdasági, illetve ahogy használtuk: a jugoszláviai magyar irodalom hallatlan intenzitással fogadta be a szerb irodalommal együtt a szerb irodalmi orientációt. Sokfélét, nagyon gazdag volt, és ha ez nem lett volna, a magyar irodalom is másképp alakul. […] Minden le volt fordítva, és ők gyorsan reflektáltak erre. Magyarországon még 1957 után is nagyon erős volt a lezártság, főleg Nyugat felé, de talán inkább mindenfelé. Keletre is: a legjobb oroszok nem voltak lefordítva."[590] A symposionisták kultúraszemlélete többek között ebben különbözött a vidékiességbe, szűklátókörű regionalitásba temetkezett vajdasági magyar irodalmi körökétől, melyek szerint az irodalmi munka értékét nem az esztétika, hanem a származás adja. A symposionisták a délszlávokon keresztül kiszélesítették látókörüket. Műfordítói gyakorlatuk ugyanakkor nem pusztán aktív befogadásként manifesztálódott: megtermékenyítette saját irodalmi munkásságukat is. Az *Új Symposion* hatás-és hagyománytörténetéhez a magyar mellett mindenképpen hozzájárult a délszláv kulturális élet is.

A symposionisták magyar nyelve tehát elképzelhetetlen a *saját idegensége* nélkül. Ezzel összefüggésben állítja az egykori sympós Végel László, hogy „a kisebbségi író nyelve szükségszerűen hordozza magában a másságot és az idegenséget."[591] Tolnai Ottó, Domonkos

[590] *„Nem élhet az ember haragban…". Brassai Zoltán beszélgetése Ilia Mihállyal*, Ex Symposion 2007/59, 23.
[591] Végel László: *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás 2003/11., 53.

István, Ladik Katalin, Végel László, Fenyvesi Ottó, Sziveri János és mások szövegei mind reflektálnak a nyelvvesztés problémájára (az eredeti anyanyelv, a magyar átalakul) és az új nyelv megalkotására, amit kultúraközi nyelvnek tekinthetünk (Delleuze-Guattari). Ebben az értelemben az *Új Symposion* különbséget tesz a sztenderd irodalmi magyar és a symposionista kultúraközi nyelv között. Emiatt az *Új Symposion* szerzői számára a kisebbség, a kisebbségi irodalom kérdése nem a nemzeti önkép konzerválásának kísérlete a fennmaradás jegyében. Náluk ez inkább a nyelvi re- és deterritorializáció (Deleuze-Guattari) problémája[592], a kisebbségi léttapasztalat és a derridai értelemben vett anyanyelvi idegenség filozófiai, poétikai elgondolása.

prevodi trajanja

Természetesen nem állíthatjuk azt, hogy mindegyik symposionista szerző egyformán viszonyult a kisebbségi léttapasztalat és a kulturális fordítás kérdéséhez. Most csupán egy reprezentatív symposionista szerzőről szólnék: Domonkos Istvánról, aki a rizomatikus nyelv tapasztalatát nem pusztán magyar nyelven, hanem a *másik* nyelvén is megszólaltatta: erről tanúskodik a szerb(horvát) nyelven írott könyve, a *prevodi trajanja* (1970).[593] Végül megérkezett Mallarmé tökéletes költeményéig, az üres lapig, a költészet rimbaud-i megvetéséig, a hallgatás esztétikájáig.

Miként a dolgozatunkban elemzett műfordítások esetében tapasztalhattuk, Domonkos István leginkább azokat a műveket tolmácsolta magyarra, amelyek közel álltak a saját szerzői poétikájához. Ebből a szempontból talán nem véletlen, hogy többnyire verseket fordított (pl. Miloš Crnjanski, Branimir Miljković, Slavko Mihalić, Danijel Dragojević). Joyce, Beckett, Pound, Eliot stb. nyelvi polifóniájához hasonlóan Domonkos már a korai műveiben játszott a nyelvi montázs technikájával, elbeszéléseiben is gyakran idézett délszláv nyelvi

[592] Vö.: *Minoritás és marginalitás*, In: VIRÁG: i. m. 11–23.
[593] *Ja biti*, prev.: Judita Šalgo, Matica Srpska,s Novi Sad, 1973, *Havarija*, prev.: Judita Šalgo, Prosveta, Beograd, 1987. Emellett Danilo Kiš szintén fordított egy verset Domonkostól.

megnyilatkozásokat (lásd az 1972-es *Hangok* című írását). Ezzel Domonkos művei a közép-európai plurális nyelvszemléletű irodalmakhoz is kapcsolódnak, akkor is, ha miként azt Fried István állítja: „nem tagadhatjuk, hogy az ezzel a folyamattal ellentétes irányok jóval erőteljesebben érvényesültek Kelet-Közép-Európában és annak irodalmaiban."[594]

A dolgozatban már korábban kifejtettük, hogy Domonkos nyelvi kísérletezése végül odavezetett, hogy számára a nyelv, pontosabban az anyanyelv nem a heideggeri értelemben vett lét háza, hanem éppen ennek hiánya. Ezt a hiány-poétikát legkövetkezetesebben a vendégmunkás nyelven írott, legtöbbször idézett *Kormányeltörésben* című költeményében vitte végig. Itt a gastarbeiteri nyelvhasználat válik a világ élményévé. Egy idegen világé, melyben a szavak a hibás nyelv törmelékei. Kulcsár-Szabó Zoltán szerint a vers „'költőietlensége' éppen azt mutathatja meg, hogy a költészet nem lehet az emberiség anyanyelve, illetve – talán pontosabban – nem anyanyelve az emberiségnek."[595] Ezt azonban megelőzte a másik nyelv kibérlése, a szerb nyelvű költemények megírása. Domonkos *prevodi trajanja* című könyve – miként azt Bányai János is kiemeli – nehezen fordítható le magyarra. A szerb(horvát) 'trajanje' szó egyszerre jelöl szavatosságot, léttartamot, időtartamot, létezést, míg a 'prevodi' egyszerűbb: fordítások. Tehát a kettő együtt: Léttartam/létezés/időtartam fordítások. A fordítás szó itt nemcsak metaforikusan utal az idegenségre: Domonkos szerb nyelvű kötete nagyjából észrevétlen maradt mind a magyar, mind a szerb irodalmi recepció részéről. Egyedül az egykori szerkesztőtárs, Bányai János írt róla, 29 év után (első megjelenés: *Híd* 2000/8), aki a következőképpen értelmezi Domonkos könyvét: „Szerb versek a szerb költészeti hagyományon kívül – ez Domonkos István létezés-fordításainak poétikailag megkülönböztető jegye."[596] Persze, kérdéses, hogy milyen szláv nyelven írt Domonkos: szerbül vagy szerbhorvátul? A kötet végén, a tartalomjegyzék alatt az áll, hogy „a szerző

[594] Fried István: *Kétnyelvűség, kettős kulturáltság Kelet-Közép-Európában*, In: F. I.: *Írók, művek, irányok*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2002, 161.
[595] Kulcsár-Szabó Zoltán: *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség. Domonkos István: Kormányeltörésben*, Tiszatáj 2006/4, 92.
[596] Bányai János: *Létezés-fordítások*, In: B. J.: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003, 159.

szerbhorvátul írta a verseit". Annak idején a hivatalos irodalmi nyelv szerbhorvát, illetve horvátszerb volt. Amennyiben pusztán nyelvi szempontból nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy Domonkos szerbül írta a verseit, akkor is, ha a kötet nyelvezete szokatlanul hangzik a szerb olvasó számára, időnként magyaros a mondatszerkesztése. Viszont, ha az akkori szövegkörnyezetet veszük figyelembe, akkor az ex-jugoszláv „szerbhorvát" költészeti hagyományba ágyazódik a kötet, afféle idegen testként, függetlenül attól, hogy Bányai szerint kívül áll rajta. Ez a kívülállás adja meg a kötet idegenség-tapasztalát, amire a címbe felvett fordítás szó is utal. A létezés ebben az esetben a folytonos fordítás állapota, állandó szembesülés a lehetetlen feladattal, a végső kudarccal. A másik s ezáltal önmagunk teljes megismerhetőségének kudarcával. A kötet – a címet leszámítva – nem utal közvetlenül erre az episztemológiai és ontológiai csődre. Talán csak a szerb avantgárd költőnek és írónak, a szinte mindenféle izmusban szintetikusan alkotó[597] Rastko Petrovićnak (1898 – 1949) ajánlott *i tako uvek reka nosi jedan leš...* [s így a folyó mindig hullát hord...] című költemény hozható közvetlen összefüggésbe a kudarccal. Itt a lírai alany többek között arról szól, hogy lehetetlen követni Petrović extázisát: „i duša... / i telo / i reči moje / i muzika ova / iz komšiluka / i ne pomaže / pratiti te / tom ek-stazom"[598] [szó szerint: és a lélek... / és a test / és a szavaim / és ez a zene / a szomszédságból / nem segít / követni téged / abban az extázisban]. A költeményben többször visszatér a „nem segít" kifejezés, mintegy utalva a kudarcra. Domonkos itt az *O trenju između duše i tela* című, 1920-as petrovići költeményt írja tovább, mely tagadja a dolgok közvetlen és egynemű megnevezhetőségét, s csupán a köztes létállapot kifejezését tekinti megverselhetőnek: „To nije velika šuma koja šumori, / Ni široke poljane koje se smeju, / Tiha je reka ovo između pustih obala!"[599] [Ez nem a nagy erdő, amely susog / Sem a

[597] Vö.: Gojko Tešić: *Na grobnom kamenu srpske avangarde (Delo Rastka Petrovića u polemičkom kontekstu)*, In: *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*. Zbornik, Uredili: Mihajlo Pantić i Olivera Stošić, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2003

[598] ištvan domonkoš*: prevodi trajanja*, tribina mladih, novi sad, 1970, 11-12. (Az egész kötet kis betűvel van írva, leszámítva Rastko Petrović nevét. Mintha ez a kis betűs megoldás is jelezné: Domonkos csak vendég a másik nyelvben, nem mozog otthonosan benne.)

[599] In: Rastko Petrović: Sabrane pesme, Izbor i predgovor: Svetlana Velmar-Janković, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1989, 57.

tágas mezők, amelyek nevetnek, / Csendes folyó ez a puszta partok között!] Már a vers címe utal a köztes állapotra: *A lélek és test közti surlódásról*. Domonkos lírai alanya átveszi ugyan Rastko Petrović avantgárd versbeszédének szimultaneitását, asszociatív építkezését, szokatlan képzettársítását, ám folyton azzal szembesül, hogy lehetetlen követni a szavakba vetett petrovići hitet, extázist.

Domonkos magyaros mondatszerkesztései párhuzamba állíthatóak Petrović „szabad versbeszéd" fogalmával, mely nem veszi figyelembe a nyelvtani szabályokat, a tudattalan áramlásnak, az automatikus versbeszédnek engedelmeskedik. Svetlana Velmar-Janković a következőképpen értelemezi Petrović agrammatikus versbeszédét: „Viszont a legnagyobb költői erő pillanataiban Rastko Petrović nem volt hajlandó tudomásul venni semmiféle mondatmintát, ahogyan nem volt hajlandó elismerni semmiféle szabályt sem. Arra vágyott, hogy megvalósítsa a tiszta lázadást a költői beszédben, amely újfajta tudattípust képes kifejezni, a »felébredtet«."[600] Velmar-Janković szerint ez az új tudattípus az extázissal kapcsolatos: „Az első, hogy arról a valóságról van szó, mely a nem-valóság extázisából áll, ahogyan a valóság extázisából is, a másik pedig, hogy a valóság e *kimondott* részének megfelelő formával kell rendelkeznie."[601] A versírás testi aktus, az extázis lejegyzésére hivatott életfunkció. Hogy ezt elérje, Petrović állandóan váltogatta a versbeszéd nézőpontjait, idő-és térkoordinátáit, elbizonytalanítván ezzel az olvasói pozíciókat is.[602]

A petrovići agrammatikusság szempontjából Domonkos nem rontott szerb(horvát) nyelven, hanem kísérleti szerb(horvát) nyelven írta meg költeményét. Ugyanakkor nála az extázis nem olyan egyértelmű, mert az extázis szót ketté bontja a szerbben: ek-staza. A staza 'ösvény'-t jelent, egy olyan utat, amin végig lehet járni. Számára azonban ez elveszett, ami a

[600] „Ali, u trenucima svoje najveće pesničke snage Rastko Petrović nije hteo da zna ni za kakve obrasce, kao što nije hteo da prizna ama baš nikakva pravila. Žudeo je da ostvari čistu pobunu u pesničkom jeziku kojom će moći iskazivati jedan novi tip svesti, one »probuđene«.", Svetlana Velmar-Janković: *O Rastku Petroviću, pesniku*, In: Petrović: i. m. XXXVI

[601] „Prvo, da je u pitanju ona stvarnost što je sva od ekstaze ne-stvarnosti koliko i od stvarnosti ekstaze i, drugo, da taj *iskazani* deo stvarnosti mora imati oblik koji mu odgovara.", PETROVIĆ: i. m. XXXVI-XXXVIII

[602] Erről bővebben lásd: Radivoje Mikić: *Pesnički postupak*, Narodna Knjiga/Alfa, Beograd, 1999, 24-45.

költemény tördékes, végig nem mondott mondataiban is megmutatkozik. Már maga a szerb szó bontása is arra utal: a szónak nincs meg az az egy jelentése, amiben extatikusan hinni lehet. Az idegenség léttapasztalata nyíltan is megfogalmazódik a versben: „i ne pomaže / vraćati se sam / niotkuda / i sedeti neprozvan / ni od sebe / u praznoj sobi / i prosuti seme / dovoljno / za poemu neku”[603] [és nem segít / visszatérni egyedül / sehonnan / és megszólítatlanul / önmagamtól is / az üres szobában / és szétszórni a magvakat / melyek elegendőek / egy poémára]. Domonkos Petrović-átiratának egyik tanúsága az, hogy az avantgárd költő extatikus létérzékelése nem lehetséges sem a szerb, sem a magyar nyelvben. A lét extázisa nyelven túli, s minden olyan kísérlet, hogy nyelvivé tegyük, kudarcra ítéltetett. A domonkosi életműben gyakori a szavakkal szembeni gyanú, ez már az első, *Rátka* (1963) című kötetében is megnyilvánul, az *Áthúzott versek* (1971) címűben viszont koncepcióvá alakul, amit legjobban a *Kormányeltörésben* című költemény tükröz. A szerb(horvát) nyelven írott kötet tehát a kettő között helyezkedik el. A *prevodi trajanja* tartalmazza mindkét pólus poétikai elgondolásait, azzal, hogy halványabb benne az *Áthúzott versek*re jellemző irónia, ritkább a hétköznapi, a banális szituáció megverselése. Ezzel szemben sokkal erősebb az elégikus hangnem, az egzisztenciális és szerelmi kérdések sejtelmes körbejárása. A három kötetben közös a metanarratív poétikai megoldások használata. Ám míg ez a *Rátká*ban csak néhány szövegben mutatkozik meg közvetlenül, addig az *Áthúzott versek*ben már a címmel jelezve van. A kettő közötti állapot tehát idegen nyelven szólal meg, *saját idegen* nyelven. Bányai a *prevodi trajanja* című könyvet a következő módon értelmezi a domonkosi életműben: „A »fordítás« Domonkos István szerb(horvát) nyelven írott verseiben az idegenség nyelvi megtapasztalása. A Kormányeltörésben a nyelv »fordítás« (nyelvváltás) előtti állapota és helyzete.”[604] Az átmenetet az is jelzi, hogy az *Áthúzott versek* kiki-ciklusának néhány darabja a *prevodi trajanjá*ból származik, pontosabban átköltés formájában ismerünk

[603] Domonkoš: i. m. 12.
[604] Bányai: i. m. 160.

rájuk. Átmeneti versek az áthúzás felé. Domonkos valóban áthúzza néhány versét: szerbből magyar köntösbe öltözteti őket.

Kiki átlényegülése

A domonkosi kiki-versek felvetik az önfordítás problémáját. Honnan tudhatjuk, hogy melyik nyelvről melyikre történt a fordítás? Onnan, hogy Domonkos először az *Új Symposion* 1967/29-30-as számában közölte a kiki-verseket, köztük azokat is, melyeket a szerb(horvát) könyvében átdolgozott: *A költőkről*, *Az életről és halálról*, *A szerelmesekről*. Később, az 1971-es *Áthúzott versek*ben a szerző az egész ciklust változatlanul hozta le, csupán egy gépelési hibával. *A szerelmesekről* című költeményben „minta" helyett „mintha" áll: „nyújtózó mintha a szőnyegen".[605] A kiki-versek szerb(horvát) változataiban a montparnasse-i avantgárd múzsa újabb „átlényegülésen" esett át. A. C. Danto megjegyzi: „A metaforikus átlényegülés struktúrájának egyik jellemzője, hogy az alany mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel."[606] A szerb(horvát) változatokban *kiki* neve sehol sincs megemlítve. A magyarban a név a megszólított másik kilétére is utal: értelmezhetjük úgy, hogy bárki lehet, ki-ki, de kérdésként is funckionál, ki az a másik, aki vagy ami nélkül nincs dialógus, kommunikáció. Ugyanakkor a *kiki* név utalhat az egykori jugoszláv karamellás cukorkára is, melynek szlogenje: „Bilo kuda, Ki-ki svuda" [Akárhol vagy, Ki-ki ott van]. S valóban, a kiki-versekben, mindenütt ott a *kiki*, akár megnevezetten, akár a hallgató másikként, akihez a versbeszélő szól. Elképzelhető, hogy ez a név azért nem szerepel a szerb(horvátban), mert szerbül a *kiki* nem hordoz a cukorkán kívül más konnotációs lehetőséget. Amennyiben a személyiségre vonatkozó kérdést szeretnénk kihallani, akkor szerb(horvátul) a *kiki koko*-ra módosulna.

[605] In: Domonkos István: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971, 31.
[606] A. C. Danto: *A közhely színeváltozása*, Ford.: Sajó Sándor, http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/danto_kozhely_7.pdf

A három domonkosi költemény közül *A költőkről* tér el leginkább a szerb(horvátban). Már a cím is halványan utal az eredetire: *među pesnicima grada* [a város költői között]. Csupán az első sor hasonlít, azzal, hogy a *kiki* hiányzik: „leže tako na suncu”[607] [így hevernek a napon]. A magyar változatban: „kiki a napon hevernek”. A szerb(horvát) vers többi része azonban teljes mértékben eltér. A másik két költemény viszonylag egyezik, címben is, azzal, hogy sehol sincs megemlítve *kiki*. A múzsára való utalás egyedül talán az *o životu i o smrti* [magyarul: *Az életről és halálról*] című költemény utal, de ott sem nevezi meg, hanem *szerelmemnek* hívja: „ljubavi ti dobro poznaješ / one koji govore: smrt” [szerelmem te jól ismered / azokat akik azt mondják: halál]. A magyar változatban: „kiki ti jól ismeritek / azokat akik azt mondják: halál”[608] (*Kiki* kiléte itt tovább bonyolódik azzal, hogy többes számú személyes névmás, a 'ti' járul hozzá. Lehet, hogy *kiki* nem egy, hanem több személy?) *A szerelmesekről* című költemény szintén nem említik *kiki*t, s ezzel elmarad a belső, megválaszolatlan dialógus-játék is: az „egyikük kiki a múltban előre” (15.) sor szerb(horvátul): „jedan od njih / u dubokoj prošlosti” [egyikük / mély múltban]. Magyarban az *egyikük*-re azonnal ott a kérdés lehetősége: ki-ki? A szerb(horvátban) ez módosul, a nyelvi játékosság elmarad. További lényeges különbség a záróstrófáikban mutatható ki. A magyar változatban ez így szól: „csónakba szállt / s evezett egész éjen át / az ég és víz közé szorultan” (15.) A szerb(horvátban): „u barku je seo / i veslao celo popodne / celo veče je veslao / veslao je celu noć / al' kraja nije bilo / niti vodi / niti nebesima” [bárkába ült / és egész délután evezett / egész este evezett / evezett egész éjjel / de nem volt vége / sem a víznek / sem az egeknek]. A magyar változat közvetlenül utal a köztes állapotra, a szerb(horvátban) viszont csak érzékeltetve van a petkovići, meta-fizikai „súrlódás” a pólusok között.

Mindezek után felvetődik a kérdés: melyik kiki-vers az eredeti? Melyik a másolat? Hasonló kérdések fogalmazódnak meg Samuel Beckett recepciójában a szerző „önfordításai”

[607] Domonkoš: i. m. 9.
[608] Domonkos István: *Az életről és halálról*, Új Symposion 1967/29-30., 15.

kapcsán. Beckett is, akárcsak Domonkos, alapvetően két nyelven írt, néhány művét maga fordította franciáról angolra és fordítva. Lance St. John Buttler szerint Beckett önfordításai „a nyelvek radikális összehasonlíthatatlanságából fakadnak.”[609] Szerinte ez inkább a fordítás lehetetlenségére, semmint szerzői intencióra mutat rá. Steven Connor a *Mercier et Camier* angol nyelvű fordítása kapcsán megjegyzi, hogy Beckett önfordítása az önismétlésre mint szubjektum-rekonstruáló mozzanatra hívja fel a figyelmet. Szerinte mindkét szöveget, az eredetit és a másolatot is véglegesnek tekinthetjük: „Mindegyik a másik változatává válik, s csak a másik szövegtől való különbség értékeként fogható fel.”[610] Hasonlóképpen fogalmazhatunk Domonkos kiki-versei kapcsán is: egyik sem, illetve mindegyik eredeti. A másiktól való különbség teszi lehetővé az önálló, de megkettőzött műként való felfogásukat. Ezért, amint azt Danto kapcsán már említettük, itt a fordítás nem változtatta meg, hanem metaforikusan átlényegítette az eredeti művet egy másik eredetivé, amiben felismerhetőek az előző darab nyomai.

Ugyanakkor a symposionisták közül nemcsak Domonkos kísérletezett szerb(horvát) nyelvű szövegekkel. Nála jóval korábban Ladik Katalin írt szerb(horvát) költeményeket[611], illetve jóval később Tolnai Ottónak is született egy szerb(horvát) könyve, a *Krik ruže* (A rózsa sikolya, 1988). Ám egyikük sem tematizálta nyíltan a nyelvváltás kérdését úgy, mint Domonkos, miszerint a létezés nyelvi fordítása a lehetetlennel szembesít. Derrida szavaival: „Fordítás egy még nem létező és soha nem leendő nyelvről, egy a megérkezéskor adott nyelvre. ”[612] Domonkos szerb(horvát) nyelve nem szerb(horvát) nyelv, nem azonos önmaga hagyományával. Ez a nyelv soha nem létezett, mert Domonkos alkotása. Az idegenség

[609] „the radical incommensurability of languages”, Lance St. John Buttler: *Two Darks: A Solution to the Probem of Beckett's Bilingualism*, In: Samuel Beckett Today/Ajuourd'hui: An Annual Blingual Review/Revue Annuelle Bilingue 1994/3, 115.

[610] „Each becomes merely a version of the other, and is apprehensible as itself only by virtue of its diffenreces from the other text.”, Steven Connor: *„Traduttore, traditore”: Samuel Beckett's translation of Mercier et Camier*, Journal of Beckett Studies 1989/11-12., http://www.english.fsu.edu/jobs/Indices.html

[611] Ladik Katalin első, nyomtatásban is megjelent „önfordítása”: *Storno rosa (vers két nyelvre)*, *Ifjúság*, 1963/15.

[612] Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége*, Ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997, 110.

tapasztalatának kettős nyelve. A kultúraköziség állapotának domonkosi érzékenysége nyilvánul meg benne. Az identitás itt mindig a másik nyelv árnyékában fogalmazódik meg: a szerb(horvát) szintaxisban érezni a magyar nyelv jelenlétét. Domonkos helyzete persze különbözik a franciára kényszerülő, maghrebi és szefard zsidó származású Derridáétól. Domonkos beszélhetett az anyanyelvén. Ám ez az anyanyelv több kultúra közvetlen közelében létezett. S ez a szoros együttélés nyomot hagyott benne. A másik megtapasztalásából pedig egyetemes idegenség-élmény lett: a létezés metaforája. Domonkosnál a létezés, akárcsak Derrirdánál a fordítás: „a lehetetlen másik neve”[613]. Domonkos nyelvváltása mintha azt jelezné, ahogyan Rilkének választott hazái, úgy Domonkosnak választott „anyanyelvei” vannak. És egyik választott „anyanyelv” sem képes a Rastko Petrović-i létezés extatikus teljességének maradéktalan kifejezésére. Minden anyanyelv fordítása önmagának, s csupán árnyéka ennek a soha ki nem mondott egyetemes állapotnak.

A francia Henri Meschonnic azt állítja, hogy: „Tekintettel arra, hogy a fordítások nem szavakat és mondatokat, hanem műveket, beszédmódokat fordítnak, mondhatjuk, hogy azok a nyelv (langage) és az irodalom interaktivitásának a helyei, annak az irodalomnak, melyet csak a gyakorlatból született koncepciók képesek felismerni és vizsgálni, nem mint kijelentésket, hanem mint kifejeződéseket. Erről nem tanúskodnak sem az »összehasonlító stilisztikai«, sem a pszichológiai leírások.”[614] Amennyiben a fordítást az irodalommal, illetve annak beszédmódjaival való interakcióként fogjuk fel, akkor levonhatjuk a következtetést: Domonkos István műfordítói gyakorlata egy befogadástörténetre mutat rá, az ex-jugoszláv irodalmak kreatív befogadástörténetére. Amennyire fontos ez a délszláv, úgy fontos az egyetemes magyar irodalom számára is. Ilyen értelemben a műfordítás a másik, az idegen

[613] Derrida: i. m. 94.

[614] „Budući da prijevodi ne prevode ni riječi ni rečenice, već djela, diskurze, one su mjesto interakcija jezika (langage) i književnosti koju samo koncepti proizišli iz prakse mogu prepoznati i analizirati, ne kao iskaze već kao iskazivanje. O čemu ne svjedoče ni recepti »komparativne stilistike« jezika, ni psihološki opisi.” (Meschonnic, Henri: *Prevoditi* književnost, prev.: Brankica Radić, Zagreb, *Tema* 2004/5-6., 98-99.)

értelmezésének egyik módjaként tételeződik. Ezzel függ össze a magyar irodalom egyik legtermékenyebb műfordítójának, Sava Babić meglátása is: „A műfordítót olvasóként kell értelmezni, aki miután elolvasta, visszatér az adott műhöz."[615] Emiatt gondolom úgy, hogy érdemes időnként visszatérni egy-egy elfeledett kötethez. Mert akárcsak Domonkos esetében: rejtett gyöngyökre bukkanhatunk.

[615] „Prevodioca uvek treba shvatiti kao čitaoca koji se i posle čitanja vraća određenom delu." (S. B.: *Radionica i argumentum. Između prevoda i originala*, kézirat).

3. 2. A gastarbeiter nyelv költői reflexiója

– Ivan Slamnig és Domonkos István –

A „nyelvfordulat”

Kezdjük egy közhellyel:

A XX. század második felének lírai diskurzusaiban a nyelviség kérdése minden bizonnyal a domináns jellemzők közé tartozik. Ebben a periódusban gyakran a nyelv, pontosabban annak használati módja jelzi a költői világ-értelmezést. Wittgenstein nyomán megállapíthatjuk: Nyelvem határai a vers határaivá, illetve a vers világának határaivá váltak.

A horvát, illetve a magyar költészetben a „nyelvi költészet” úttörői közé sorolhatjuk Ivan Slamnigot és Domonkos Istvánt. Mindketten a modernség szellemi áramlataitól, pontosabban az egzisztencializmustól és a különböző avantgárd törekvésektől inspirálódva bontották ki költői munkásságukat. Szembeszegülve a háború utáni ún. szocreál irodalommal, továbbgondolva a modernista kísérleteket megérkeztek a neoavantgárd, a posztmodernt közvetlenül megelőző nyelviséghez. Cvjetko Milanja a következőket állítja Slamnigról: „A »nyelvi« költészetbe való »belépésről« van szó, amit én inkább a grammatológiai fordulat költészetének, illetve a szemiotikai modellszerű mátrix költészetének nevezek.”[616] Goran Rem a modernség-posztmodernség konstrukciók értelmezésekor két stratégiát tulajdonít Slamnignak: „[…] egyfelől azt, amely Ivšić, Pavlović, Stošić után – előkészíti a modernség fordulatát a poszt állapotba, másfelől pedig azt, amely az említett szerzőkkel, de Mrkonjićtyal, Vladovićtyal, Rogićtyal és Stojevićtyal is

[616] „Riječ je o »ulazu« u »jezičke« pjesnike, koju ja radije imenujem pjesništvo gramatološkog obrata, ili pjesništvo semiotičke modelativne matrice.” Cvjetko Milanja: *Slamnig – Model književnosti*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003, 22.

– önmaga valósítja meg az ajtónyitást a modernség poszt állapotába”[617] Bányai János szerint hasonló következtetéseket vonhatunk le az *Új Symposion* szerzőinek munkássága kapcsán: „Az avantgárd tradíció megértése egyben ’kilépés is e tradíció keretéből, mert jelzi, hogy a történeti avantgárdban kialakult poétikai – műfaji – normák és kánonok kimerültek, minek következtében – e „megértés” következtében – bejelenthető egy új – »neoavantgárdnak«, vagy (ha nem túl korai) posztmodernnek – vehető regény- és irodalomszemlélet a kompozíciós elvvé emelt önidézet és önkommentár, valamint a szövegvilág fikcionalitásának jegyeivel”[618]

Az identitás nyomai

A fentiekből láthatjuk, hogy mindkét szerzőnk bizonyos értelemben megkezdte a leválási folyamatokat az irodalom modernség-paradigmáiról. Ily módon olyan költői nyelvet hoztak létre, amely egyedinek tűnik a vitatott korszakban. Ez a nyelv valójában ellenzéki természetű, egy begyepesedett, kanonizált irodalmi felfogás kritikája. Slamnig egy 1958-as esszéjében a maga által tágan értelmezett kortárs költészetről azt állítja, hogy: „Amennyiben beszélhetünk valamiféle speciális különbségről a kortárs és más időszakok költészete között, akkor az egy olyan tendenciát jelent, amely kifejezésre juttatja a mindennapi beszédgyakorlatból figyelmen kívül hagyott és mellékes költői elemeket.”[619] A mai horvát költészet egyik fiatal szerzője, Tvrtko Vuković ezzel kapcsolatban kritikusan nyilatkozik: „A magas, kanonizált költészet demitológizációjának projektumát Slamnig képtelen volt végigvinni, mert az ő diskurzusát is lényegében meghatározta ugyanannak az ún. magas iroda-

[617] „[…] one koja nakon Ivšića, Pavlovića, Stošića – priprema obrat modernizma u post stanje, i one koja opet zajedno s tim autorima, ali i Mrkonjićem, Vladovićem, Mraovićem, Rogićem i Stojevićem – izvodi sam ulazak u post stanje moderniteta.” Goran Rem: *Kvadrati tuge ili ekranizacija teksta*, In: OS lamnigu: i. m. 79.
[618] Bányai János: *1965: A (poszt)modern fordulat éve?*, In: B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 92.
[619] „A ako bi se moglo govoriti o nekoj posebnoj razlici između suvremene poezije i poezije drugih razdoblja, onda je to tendencija da u njoj dođu do izražaja oni zanemareni i usputni poetski elementi iz svakidašnje govorne prakse, ili iz djela, koja nisu službeno priznata poezijom.” Ivan Slamnig: *Pristupanje suvremenoj poeziji*, In: I. S.: *Disciplina mašte*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1965, 190.

lomnak a határa."[620] Ugyanakkor kérdéses, mennyire állt szándékában Slamnignak a magas irodalmi határok meghaladása. Amennyiben figyelembe vesszük a kanonizált versformák rendkívül gazdag használatát, valamint költeményeinek tudatosan alkalmazott, dialogikus jellegét és intertextualitását, arra jutunk, hogy nem. Ezt támasztja alá Slamnig felfogása az irodalom és az irodalmár autonómiájáról: „Úgy gondolom, hogy az irodalom külön valami, hogy nyelvvel és szövegekkel dolgozik, tehát nyilatkozatokkal, akár szóbeliekkel, akár írottakkal, hasonlóan a politikához. Ugyanakkor van egy lényegi különbség, az irodalmi munka sajátja az a másság és különlegesség, ami mellett szerintem ki kell állni."[621] Mindebből levonhatjuk, hogy Slamnig részére az irodalmi alkotás autonóm nyelvi munkát jelent, s ilyen módon az autonóm nyelv létrehozására tett kísérlet is egyben. Viszont látni fogjuk, hogy ez az autonómia nem az avantgard poétikákra jellemző 'újdonságot' célozza meg, hanem a már jól ismert elemekkel, pontatlanságokkal, hibákkal a saját távolságot, autonómiát a bejáratódott, kanonizált irodalmi nyelvhasználattal szemben.

Az egyik ilyen „slamnigizmus" a gastarbeiteri nyelvhasználat a költői diskurzusban. A szerző ezt a módszert legnyíltabban hatodik könyvében, a *Dront*ában (1981) alkalmazta. E kötet előtt nyelvi kollázs formájában jelentek meg a szerző hasonló kísérletei. Krešimir Bagić e korábbi és ama kései jelenségeket a 'szöveg babilonizációja' költői eljárásmódjának nevezi, amin a következőt érti: „erőteljes szerzői gesztus, amely – különböző nyelvi törmelékbe és beszéd-idiómákba keverten – összegyűjti az azonos és ellentmondásos civilizációs jelentéseket, ezáltal sajátos pótlékként, értelmezőként vagy mint az új jelentések generátoraként tűnik fel."[622] A „gastarbeiteri verseket" pedig (*Mein Faterlant*, *Der gesch-*

[620] „Projekt demitologizacije visoke kanonizirane književnosti Slamnig nije mogao do kraja realizirati, jer je njegov diskurz bitno određen granicama polja te iste, tzv. visoke književnosti.", Tvrtko Vuković*: Kulturalna vrijednost Slamnigove poezije*, In: OS lamnig: i. m. 29.

[621] „Smatram da je književnost nešto posebno, da barata jezikom i tekstovima, dakle izjavama, bilo usmenima, bilo pisanima, slično kao politika, ali postoji jedna bitna razlika, postoji odjelitost i posebnost književnog rada na kojoj, ja mislim, treba inzistirati.", Željko Ivanjek, Branko Maleš, Heni Erceg: *Ivan Slamnig o sebi i drugima*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Priredio: Branimir Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004, 191.

[622] „nadmoćnu autorsku gestu koja – umještanjem krhotina različitih jezika i govornih idioma – prikuplja podudaranje i proturječne civilizacijske smislove, nudeći se pritom kao njihov osobiti nadomjestak, interpretatnt ili, pak, kao generator novih smislova."Krešimir Bagić: *Živi jezici*, Naklada MD, Zagreb, 1994, 41.

murfte Kater, *Süssmunde von der Münze*, *Ich weiss nicht was soll es bedeuten*) az ún. „makaróni kísérletek" közé sorolja. Jasmina Lukić a gastarbeiteri szövegeket ekként fogja fel: „Slamnig a saját kifejezéseit a leginkább sokrétű eredet nyelvi törmelékeire alapozza, méghozzá a saját maga által kreált új szavakkal, fogalmakkal, amelyeket mindig az elvárttal szemben, új módon létrehozott elhajlásként jelenít meg."[623] És valóban, amennyiben ezen utasítások alapján olvassuk el Slamnig vendégmunkás költeményeit, észrevehetjük, hogy a nyelvtani hibákkal egy nem-irodalmi és váratlan nyelv jött létre: „Der Fater reist nicht drüben, / möcht gern toch naskisch essen. / Die Sarma unt die Riebitze – / dass gibts nischt hier in Hessen."[624] (*Meint Faterlant*). Így a hiba dimenziója a kanonizált törvényekkel szemben egy független költői világértelmezést gerjeszt. Az imént idézett vers azért is érdekes, mert más fénytörésben mutatja meg az anyanyelv mint haza gondolatát: „Ich habe eine Heimat / unt die muss sehr schön sein, / mein Fater der sagt immer: / »Da arbeitet gaar kein« // Die Sprache ist wohl klingent, / die Mutti liept die sehr, / nicht wie die Sizilianerin / die schpricht Alienisch nischt mehr."[625] Mindezekből kitetszhet, hogy az idézett költemény miként reflektál saját alkotói anyagára, saját világára: a nyelvre. Ez a nyelv az anyanyelv elfeledésén keresztül az identitás elfelejtését tükrözi, humoros, ironikus módon mutatja be a „teatralizált, lírai szubjektum"[626] instabilitását. Derrida hasonló gondolatot fogalmaz meg a francia „anyanyelvi" idegensége kapcsán: „egyfajta »eredendő« elidegenedést jelenít meg vagy tükröz, amely minden nyelvet a másik nyelvében gyökereztet: egyetlen nyelv tulajdonlásának lehetetlenségét."[627] Erre az elidegenedett állapotra utal a következő hiba is: Italianisch – Alienisch. Az „Alienisch" szóban egy angol szót is találunk: alien. Ez a következő konnotációkkal bír: idegen, földönkívüli. Tehát egyfelől ott a humor, a nyelvvel,

[623] „Upravo na jezičkim krhotinama najraznorodnijeg porekla i uz pomoć novih reči i pojmova koje stvara on sam, Slamnig gradi svoje iskaze kao uvek na nov način ostvarene otklone od očekivanog."Jasmina Lukić: *Slamnigovski homo ludens*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*: i. m. 138.
[624] In: I. S.: *Dronta*, Znanje, Zagreb, 1981, 47.
[625] In: I. S.: *Dronta*: i. m. 47.
[626] „teatraliziranog lirskog subjekta", Bagić: i. m. 33.
[627] Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége*, Ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997, 108.

illetve a nyelvekkel űzött ún. ludista költői játék, másfelől viszont elidegenedéssel van dolgunk. Cvijetko Milanja ezt fekete humornak érzékeli: „az olvasónak humorizál, ám pontosabb megfogalmazás az egyfajta fekete humor. Ugyanis világosan szembeötlik a szerző aggodalma a kulturális és civilizációs szint lealacsonyodása miatt."[628] Hasonló a helyzet a szerző többi gastarbeiteri költeményeivel is. Így pl. az *Ich weiss nicht was soll es bedeuten* című versben törlésjel alá kerül, problematizálódik az identitás: „Ja se rodih uz napor / gdje se lako rodio Heine. / Sivi vinorodni lapor / moji su bregi kraj Rajne. […] Mein Schiff ist keine Sagina / mein Schiff ist eine Kogge, / und ich bin kein Dalmatiner / ehnti tschatschine Rogge."[629] Egyfelől itt egy heinei intertextuális szubjektummal találkozunk, aki látszólag magabiztosan állítja az önazonosságát, az „én"-t. Másfelől azt vesszük észre, hogy ennek a szubjektumnak nincs saját nyelve, ehelyett két nyelven beszél, tele hibákkal, származását tekintve sem nem német, sem nem dalmát, és fogalma sincs, mit jelent mindez. Slamnig nagy hatású költői kortársa, Zvonimir Mrkonjić ezt a gastarbeiteri nyelvet „köztes nyelvnek" [630] hívja, és ez a köztes állapot a lírai alany identitására is érvényes: „A nyelv kibicsaklása és kibicsaklás a nyelvből, az identitás menekülése és menekülés az identitásból sikeresebben alkotja meg a slamnigi verset, mint mindezek keresése […]"[631].

Hasonló eljárást észlelünk a vajdasági magyar költőnél, Domonkos Istvánnál, aki – miként ezt már többször megállapítottuk – jól ismerte a kortárs jugoszláv irodalmakat, így hát a „Krugovi" nemzedékek, vagy Slamnig fogalmával: a hidegháború generációinak munkáit is.[632]

---

[628] „On nudi tom čitatelju humornost, ali bi bilo točnije reći neku vrstu crnog humora. Naime jasno je uočiti autorovu zabrinutost sniženošću kulturnoga i civilizacijskog nivoa, indeksirana makaronštinom."Cvjetko Milanja: *Slamnigovo kasno pjesništvo*, In: OS lamnigu: i. m. 73.

[629] In: I. S.: *Dronta*: i. m. 50., Erről a versről lásd még: Branko Kuna: *Pučki jezični slojevi Slamnigove poezije – između ludizma i estetizma*, In: OS lamnigu: i. m. 141.

[630] „međujezikom", Zvonimir Mrkonjić: *Uvod u fundamentalnu drontologiju*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*: 130.

[631] „Iščašenost (iz) jezika, bijeg (iz) identiteta uspješnije tvori Slamigovu pjesmu nego potraga za njim […]", Mrkonjić: i. m. 129.

[632] Pontosan állapítja meg Lukács István, hogy a „a horvát »krugovisok« fordulata sokáig észrevétlen marad Magyarországon" [„hrvatski »krugovaški« prevrat u Mađarskoj dugo neće biti zamijećen"] (L. I.: *Hrvatska postmoderna književnost u Mađarskoj*, In: OS lamnigu: i. m. 360.) Ugyanakkor hozzá kell fűznünk, hogy a vajdasági magyarok irodalmában, pontosabban a symposionistáknál igenis érezhető a „krugovis" szerzők

Domonkos gastarbeier verse a *Kormányeltörésben* címet viseli, ez egyben a leg-idézettebb műve. A szerző itt következetesen alkalmazza az infinitívuszt, létrehozván ezzel az „agrammatikus nyelvi modell”-t[633], a gastarbeiteri lírai alany beszédét. Ugyanakkor az ő szövege jóval korábban keletkezett, mint Slamnig hasonló jellegű írásai. A vajdasági szerző a svéd emigrációban írta meg a *Kormányeltörésben*t, onnan küldte el költő-barátjának, Tolnai Ottónak, aki 1971-ben közölte az *Új Symposion*ban, majd ugyanebben az évben az általa szerkesztett második Domonkos-kötetben, az *Áthúzott versek*ben. A délszláv szerzők ezzel a verssel először 1973-ban találkoztak *Havarija* címmel, az újvidéki Salgó Judit fordításában.[634]

Az irónia és az irónia iróniája

Amennyiben megfigyeljük Slamnig gastarbeiteri költeményeinek recepcióját, észrevehetjük, hogy az leggyakrabban a hibás nyelvhasználat iróniáját emeli ki. Többek között Vlasta Markasović is a szerző ludista, ironikus játékáról beszél: „Interlingvális idézettség, a nyelvi mátrix kollázsa, a származástól függetlenül alkalmazott nyelvi anyag gazdagsága hozzájárul e költészet általánosan ironikus benyomásához. Slamnig lírai szubjektuma teljesen meg van fosztva a pátosztól, sőt álközépszerűségben tetszeleg. Néhány versben ráadásul még švejki típusú „tökfilkó”-nak is felfogható. Lírai alanya margóra szorított kívülálló, ám semmi esetre sem játszik „unplugged”-ot, mert ficánkoló ludizmusával a szerző felerősíti hangszerét – a nyelvet.”[635] Izgalmas továbbá Zvonimir Mrkonjić

munkáinak inspirációja és gazdag recepciója. Éppen erről tanúskodik többek között Domonkos István munkássága. Azonban a kortársi magyarországi politikai helyzet sajnálatos módon nem tette lehetővé ennek felismerését.

[633] Danyi Magdolna: *Az agrammatikus nyelvi modell*, In: *EX Symposion* 1994/10–12., 9.

[634] *Havarija*, In: Ištvan Domonkoš: *Ja biti*, Prev.: Judita Šalgo, Matica Srpska, Novi Sad, 1973., 49–61.

[635] „Interlingvalna citatnost, kolažiranje jezičkih matrica, obilje jezičnog materijala niveliranog bez obzira na podrijetlo pridonosi općem dojmu ironičnosti ove poezije. Slamnigov je lirski subjekt totalno depatetiziran, a čak i pseudomediokritetan. U nekim pjesmama on je čak i »bedak« šejkovskog tipa. Njegov je lirski subjekt marginalac, ali nikako ne svira unplugged, jer bujnim ludizmom autor ojačava njegov instrument – jezik.”, Vlasta Markasović: *Ludističke paradigme u djelima Ivana Slamniga, Vanje Raduša i Dubravka Matakovića*, In: OS lamnigu: i. m. 93.

tanulmánya, amelyben Slamnig és az osztrák költő, Ernst Jandl gastarbeiteri szubjektumát veti egybe: „Amíg azonban Jandl a grammatikailag megkopott caspari nyelv felé halad, amely a tudattalant és ennek írás feletti uralmát konkretizálja, addig Slamnig a nyelvet a gráfia korróziójával, az »idegen« nyelv átírásának és az »amint beszélsz« írásának automatikus humorával dolgozza ki”[636] E szempontból azt mondhatjuk, hogy Slamnig iróniája ezekben a versekben egyfelől a kanonikus irodalmi beszédformákra vonatkozik[637], másfelől pedig a „gráfia korróziójával” az autentikus, stabil identitás elvesztésére utal. Noha Slamnig gastarbeiteri nyelve (nyelv)veszteségről beszél, azt kevésbé a tragikus atmoszféra érzékeltetésével, jóval inkább humorral és iróniával, ludista nyelvi játékkal éri el. Nála valamilyen módon mégis hangsúlyozódik az irodalmi, intellektuális álláspont, ami lehetővé teszi a szerzői autonóm-irodalmi távolságtartást az ábrázoltakkal szemben.

Domonkos *Kormányeltörésben* c. versében is észrevehetjük ezt a nyelvi és identitásbeli kopottságot. Itt viszont át van húzva minden irodalmi, intellektuális távolság lehetősége, amit a metatextuális irónia iróniája idéz elő. Friedrich Schlegel szerint ez a dupla irónia ritkább, és többek között a következő esetekben jelentkezik: „[…] ha nem tudunk szabadulni az iróniától, mint ahogy ez az érthetetlenséggel kapcsolatos jelenlegi kísérletünkkel történni látszik; […] ha az irónia megvadul és fékezhetetlenné válik.”[638] Schlegel arról beszél, hogy az irónia iróniája megmutatja, a szokratészi irónia – amely a nem-tudás tudásának arisztokratikus hozzáállását biztosítja – mégiscsak felülíródik bizonyos esetekben. Domonkosnál az irónia iróniája az arisztokratikus távolságtartás kikerülését szolgálja, legyen szó akár szókratészi eljárásról, akár slamnigi irodalmi reflexióról. Emiatt találunk

[636] „Dok međutim Jandl ide prema gramatički zakržljalom kasparskom jeziku koji konkretizira nesvjesno i njegovu prevagu nad pisanjem, Slamnig razrađuje jezik korozijom grafije, automatskim humorom transkripcije »stranog« jezika i pisanja »kao što se govori«.”, Mrkonjić: i. m. 130. Ezzel összefüggésben Kulcsár Szabó Zoltán is többek között Ernst Jandl roncsolt nyelvű műveit hozza fel példának, amikor kitekint a *Kormányeltörésben* világirodalmi előzményeire. (Kulcsár Szabó Zoltán: *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség*. Tiszatáj 2006/4., 86.)

[637] Mrkonjić szerint ez a gastarbeiteri nyelv „egy olyan alternatív beszéd, amely helyettesíti a »pozitív« irodalmi nyelvet […]” („jednog alternativnog govora koji zamjenjuje »pozitivni« književni jezik […]”, Mrkonjić: i. m. 131.)

[638] Friedrich Schlegel: *Az érthetetlenségről*, ford. Vámosi Pál, In: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Szerk.: Salyárosy Miklós, Bp., Európa, 1981, 87.

annyi ellentmondásos kijelentést Domonkos említett költeményében, ahogyan ezt Thomka Beáta is észrevette: „Az ellentmondások, melyekből oly bőven kijut a távozóban, távolodóban lévő én tapasztalataiban, szükségképpen a tagadás, cáfolás gesztusait érlelik ki."[639] Thomka ezt éppen a lírai alany önmeghatározása kapcsán említi, ami refrénként („én lenni") ismétlődik a költeményben. Ennek a „lenni"-nek a tagadása pedig a költői beszéd, illetve az írás által konstituálódó lírai alany tagadásaként jelenik meg: „ez nem lenni vers / én utánozni vers". [640] Majd e szubjektum -és verskérdés tovább ironizálódik: „vers lenni tócsa / beleülni lenni szivacs / tönkretenni új ruha" (i. m. 81.) Aztán a folytatás szintén ironikusan reflektál a szubjektum ideológiai kiégésére: „tócsában találni / sok kövér kukac / proletariátusnak / proletariátus jövőbe veti horgát / fogni fürdőszoba / vers lenni kérdezni: / bírni el pici egér / hátán egész-ház / ha bebújni lyuk?" (i. m. 81.) Erre az identitás-vesztésre, szubjektum-ürességre utal maga a vers címe is. Egyébként a költemény szerb fordítója, Judita Šalgo nem tudta pontosan lefordítani a vers címét. Ráadásul indokolatlanul kihagyta minden paratextusát, mottóját. Az eredeti verscím azonban lefordíthatatlan, mert többek között egy régi magyar irodalmi szövegre utal. A magyar 'kormányeltörésben' szó a magyar reneszánsz költő, Balassi Bálint IX-es számmal jelölt költeményéből származik. Tudomásunk szerint ezt a szót nem használták Balassi idejében, emiatt feltételezzük, hogy a költő saját szóösszetétele. A következő konnotációkat tartalmazza: kormánytörés, ami szimbolikusan a szerelemtől megfosztott élet céltalanságára vonatkozik.[641] Másszóval az irányvesztésre és az élet értelmetlenségére utal. Kulcsár Szabó Zoltán szerint ez a dezorientáltság az anyanyelvre is vonatkozik: „[…] az otthontól (az anyanyelvi eredettől vagy múlttól) való elidegenedést nyelvi szinten is kifejti, hiszen a Balassi-vers összevont

[639] Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994. 41.
[640] Domonkos István: *Kormányeltörésben*, In: D. I.: *Áthúzott versek*, Symposion Könyvek 31, Újvidék, 1971, 81.
[641] Balassi szerelem-felfogása a petrarkista költészet hagyományából eredeztethető.

kifejezése némiképp idegennek vagy grammatikátlannak hat a mai nyelvérzék számára, ráadásul éppen (helyhatározós) szintaktikai szerkezete miatt."[642]

A szerb fordító, Judita Šalgo megoldása csak megközelítette az eredeti verscímet, mert a szerb 'havarija' szó sérülést, romlást, rendetlenséget jelent. Ez pedig összefüggésben áll a versben létként tételezett gastarbeiteri nyelvvel. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy Šalgo változata csak „utánozhatta", így „újraalkothatta" az eredetit, mivel mind a slamnigi, mind a domonkosi gastarbeiteri nyelv lefordíthatatlan, hiszen egy rizomatikus rétegekből álló, definiálhatatlan nyelvet lehetetlen egy „tiszta" nyelvre átültetni. Ennek nyomán derridai megközelítésben a fordító: „[…] bele van vetve az abszolút fordításba, viszonyítási pont, eredeti nyelv, kiinudulási nyelv nélküli fordításba. […] Minthogy az eredet-előtti nyelv első-előtti ideje nem létezik, ki kell találni."[643] Végel László a következőt állítja erről: „[…] Domonkos ezt a nyelvet sajátos módon meg is tagadja. […] A *Kormányeltörésben* felszabadító elemeit a tagadás tagadása jelenti."[644] Azzal, hogy ez a szabadság nem teljességként, hanem lehetőségként jelenik meg. Emiatt gondolom azt, hogy itt pontosabb Schlegel 'irónia iróniája' fogalma, mivel tartalmazza mindazt az ellentmondást, ami nagyfokú feszültséget biztosít Domonkos költeményének. Az ellentmondások elfogadásával a szubjektum egyszerre passzívvá és aktívvá válik, a beszéd fluxusa és ennek tagadása között vergődik.

H. Nagy Péter a következő szerepet tulajdonítja Domonkos költeményének a magyar irodalom történetében: „[…] a *Kormányeltörésben* olyan poétikai szituációt körvonalaz, amely már tudatosítja a líranyelvi fordulat tapasztalatát, de olvasható az azt megelőző periódus elvárásai felől is." [645] Domonkos költeménye nem egy hegeli dialektikai folyamatot, illetve Thomas Kuhn-i paradigmaváltást jelez, hanem éppen azt példázza, miként emésztik

[642] Kulcsár: i.m. 86.
[643] Derrida: i.m. 105., 109.
[644] Végel László: *A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig*, In: L. V.: *A vers kihívása*, Forum, Újvidék, 1975, 123–124.
[645] H. Nagy Péter: *Identitásképző csatatérek*, *Alföld* 2002/2., 53.

fel a különféle, egyszerre működő tudományos, ideológiai paradigmák a kizsigerelt identitású egyént, megfosztván őt mindenféle szabad választási lehetőségtől. Mondhatni, egy kissé marxista, illetve posztstrukturalista visszhanggal, hogy ez a költemény az identitás termelésének ideológiai folyamatát leplezi le. A gastarbeiteri lírai szubjektum e szemszögből tagadja az ideológiákat, ám ezzel együtt a saját identitását is, mint az irodalmi-költői beszéd megnyilvánulását. Ezáltal és a metatextuális kijelentések által („ez nem lenni vers") a negáció avantgárd kiindulópontjába húzódik vissza, ugyanakkor az avantgárd poétikákra és politikákra jellemző utópikusságból kiábrándulva. Mindez ellehetetleníti a vers bármelyik esztétikai paradigmába való problémamentes beskatulyázását, legyen szó akár modernségről vagy posztmodernségről. Ez a beszéd baljósan hasonlít a „porfészek filozófiájának" zárt beszédére, ahol Radomir Konstantinović értelmezése szerint: „A nyelv önkényes összefüggés, mert semmi valóságosat nem köt össze, csak önmagát; a *fa* szóból sohasem lesz fa, miként az *igazság* szóból sem igazság. Tehát ha a valóság beszédre hívott fel azzal, hogy *kivonta magát a szavakból*, mintha csak zért hívott volna, hogy eljussak a szavak elleni lázadásig […]"[646] Míg Slamnig iróniája a szerzőnek autonóm-irodalmi távolságtartást biztosít, Domonkos irónia iróniája tagad mindenféle distancia-lehetőséget. Az utóbbinál a távolság, csak mint a szabadság vágyott lehetősége sejlik fel az ösztönös érzékiségben, ahogyan azt a már korábban idézett verssorok is alátámasztják: „asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát".

Ám amennyiben a *Kormányeltörésben* szerkezeti felépítését nézzük, a jelentések, motívumok permutációját, akkor a vers zárása nem megoldásként kínálkozik fel, hanem egy alapvetően repetitív zenei struktúra variánsaként. Innen nézve a költeményben kirajzolódó tagadás ellenpontja a nyelv jelentéshálóitól megszabadított zeneiség, amit a szerkezet és a

[646] Radomir Konstantinović: *A vidék filozófiája*, Ford.: Radics Viktória, Forum-Kijárat, Újvidék-Bp., 2001, 92., „proizvoljna veza zato što ništa stvarno ne povezuje, već povezuje samo sebe samog; reč drvo nikada neće postati drvo, kao što reč istina nikada neće postati i sama istina. Stvarnost, dakle, ako me je pozvala da govorim, ovim svojim izuzimanjem od reči, kao da me je pozivala samo zato da bih došao do pobune protiv reči" Radomir Konstantinović: *Filosofija palanke*, Nolit Beograd, 1991, 122.

szavak ismétlődésén alapuló ritmikája sugároz. Ez a zene érintetlen a versben megidézett ideológiáktól, nem értelmi, sokkal inkább ösztönös ráhangolódást igényel. Így a *Kormányeltörésben* a zenei strukturáltság folytán kikerüli a hermeneutikai megértés és dekonstrukciójának csapdáit.

A költői nyelv alternatívái

Miután összevetettük e két gastarbeiteri nyelvhasználatot, azt tapasztalhattuk, hogy Slamnig eljárása egy irodalmi alternatívára utal[647], Domonkosnál azonban a dolgok állása egy kicsit másként fest. Számára a gastarbeiteri nyelv nem alternatíva, hanem az egyedüli lehetséges és paradox módon lehetetlen beszéd, amelyet az irónia iróniájának önmegsemmisítő ereje hoz létre és von vissza. Amennyiben elfogadjuk Branimir Bošnjak értelmezését, hogy Slamnig „utazó a nyelvben"[648], akkor Domonkos lírai szubjektuma arcától, céljától és nyelvétől megfosztva tévelyeg, „mint vasmacska nélkül gálya az tengerben" (Balassi Bálint). Ezért fokozottabb nála a tragikus, gyökértelen és céltalan világérzés. Ugyanakkor a gastarbeiteri nyelv lefordíthatatlansága Slamnig esetében is a derridai értelemben vett anyanyelvi idegenségre utal. Mindkét szerző esetében a lefordíthatatlanság a másik és a saját megértésének iróniájával jár. Ezzel kapcsolatban Domonkosnál is megjelenik a humor, ám ez semmi esetre sem felszabadító nevetésben tör át, mivel a megszólalás hangvételének keserűsége erre nem ad lehetőséget. Az egyedüli alternatíva csupán költeményének záró soraiban, illetve az egész költemény zenei lüktetésében sejthető meg, a nem-gondolásban („nem gondolni kollektív / nem gondolni privát"). Persze, kérdéses, lehetséges-e ez egyáltalán? És amennyiben igen, milyen módon artikulálódhat ez a szabadság, ha a lényege szerint eleve ideologikus beszéd, illetve nyelv képtelen erre?

[647] Vö. Mrkonjić: i. m. 131.
[648] „putnik u jeziku", Branimir Bošnjak: *Ivan Slamnig: Karnevalizirani pluskvamperfekt i intertekstualnost tradicija*, In: OS lamnigu: i. m. 35.

Kulcsár azt állítja az idézett tanulmányában, hogy „Domonkos költői pályája lényegében befejeződik a *Kormányeltörésben* után."[649] A további kutatás szempontjából érdemes volna megvizsgálni, hogy Domonkos *Kormányeltörésben* után született művei miként viszonyulnak a fent taglaltakhoz, milyen megszólalás módokkal kísérleteztek. Izgalmas volna megnézni a szerző által megzenésített, ún. gyerekverseket tartalmazó *Tessék engem megdicsérni* (1976) c. kötetet, illetve a két *Kuplé*t, valamint az 1994-es *Majd-nem-vers* c. költeményt, továbbá az *Önarckép novellával* (1986) c. elbeszéléskötet néhány '71 után íródott művét, valamint a 2008-ban megjelent *YU-HU-Rap* című költeményt. És miután nem beszélhetünk egy lezárt életműről, azt sem állíthatjuk biztosan, hogy nem okozhat még meglepetést néhány előkerült darab, esetleg egy újabb kötet.

[649] Kulcsár-Szabó: i. m. 87.

3. 3. A költészet maradványa a gonosz banalitásával szemben

– Domonkos István: *YU-HU-Rap* –

„A Rossz, minthogy végtelen önismétlés, unalmas. Esztétikai közegbe emelve azonban úgy viselkedik, mint kenyértésztában a kovász – nélküle nincs kenyér”

(Jeles András[650])

Nem kis meglepetést okozott olvasóinak Domonkos István, amikor a 2008-as könyvhéten az általa szerzett *YU-HU-Rap* is felbukkant a verseskötetek között. A szerző egyik költőelődje, Koncz István így fogalmazott az 1987-es *Ellen-máglya* kötetében Domonkosnak ajánlott *Párbajvers*ében: „Nem lehet, / vagy nem szabad, túlélni / a verset, / ha már megírtad!”.[651] Domonkos szemlátomást nemcsak túlélte korábbi verseit, hanem új könyvel is jelentkezett. Végel László szerint az egész folyamatot egy sikeres műtét előzte meg: „Visszatért az életbe és – a költészetbe.”[652] A *YU-HU-Rap*et a budapesti Noran kiadó adta ki, Kaiser Ottó fotóillusztrációival. Úgy tűnik, a kiadó is meglepetésnek szánhatta a művet, hiszen a könyv mindenféle pályázati támogatás nélkül látott napvilágot. Nincs mit tagadni: a meglepetés sikerült. Ugyanis Domonkos legutóbbi könyve, az elbeszéléseit tartalmazó *Önarckép novellával* 1986-ban jelent meg az újvidéki Forumnál. Versei pedig legutóbb az 1976-os, ifjúsági költeményeket tartalmazó *Tessék engem megdicsérni*, illetve az 1971-es *Áthúzott versek* című kötetekben formálódtak könyvvé (Forum, Újvidék). Vagyis a szerző régi és új verses kötetei között több mint harminc év telt el. S leszámítva az 1994-ben közölt, figyelemre méltó *Majd-nem-vers* című hosszú költeményét, a szerző nem adott magáról

[650] In: J. A.: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”*, Kalligram, Pozsony, 2007, 209.
[651] In: Koncz István: *Összegyűjtött versei*, zEtna, Zenta, 2005, 93.
[652] Végel László: *Új és régi komisszárok*, Családi Kör 2008. július, http://mx.csaladikor.co.yu/HU/200831/

verses életjelet. Hacsak a hallgatást nem tekintjük a versek folytatásának, miként azt Tolnai Ottó is megállapította a, *Delta I*. című írásában.[653]

Annak ellenére, s talán „dacára" is, hogy a szerző a hallgatást választotta, a kritika és a szerző barátai nem hallgattak el. Hiszen 1994-ben a veszprémi *Ex Symposion* különszámot szentelt Domonkosnak, abban az évben Domonkos szerepelt is Veszprémben, rádióinterjúkat adott. 1998-ban a budapesti Ister kiadónál napvilágot láttak a szerző 1958–1994 közötti időszakban írott, válogatott költeményei. 2005-ben Domonkos megkapta a rangos Magyar Művészetért Díjat, ugyanebben az évben az újvidéki Forum *Dolerony* címmel adta ki a sokáig asztalfiókban porosodó, Fehér Kálmánnal és Tolnai Ottóval közösen írott három hosszúverset. 2006-ban pedig Thomka Beáta szerkesztésében megjelent a szerző műveiről szóló régi és új kritikák válogatása, *Domonkos-Symposion* címmel. Ugyanebben az évben Bollók Csaba *Hordozható haza* címmel készített dokumentumfilmet a szerzőről. Thomka Beáta szöveggyűjteményeinek külön érdekessége, hogy az *Ex Symposion*hoz hasonlóan nemcsak vajdasági, hanem magyarországi kritikusok, irodalomtörténészek (idősebbek és fiatalabbak egyaránt) munkáit is tartalmazza. Ez a kiadvány annak a könyvsorozatnak a része, mely többek között elősegíti a vajdasági *Új Symposion* szerzőinek tágabb magyarországi recepcióját (sorozatszerkesztők: Bacsó Béla, Kálmán C. György, Thomka Beáta).

A fentiekből is látszik, hogy Domonkosnak – Tolnai Ottóhoz hasonlóan – kitüntetett helye és szerepe van a magyar irodalmi mozgástérben. Ugyanakkor Domonkos helyzete nagyban különbözik a Tolnaiéhoz képest. Nemcsak abból kifolyólag, hogy Domonkos a hetvenes évektől svédországi emigrációban él, távol a magyarországi irodalmi élettől. Hanem abban is, ahogy a dolgozatban már többször utaltam rá, Domonkost a magyarországi kritika a *Kormányeltörésben* szerzőjeként tartja elsősorban számon. Függetlenül attól, hogy az *Áthúzott versek*, illetve a korábbi *Rátka* (1963) című kötetek más darabjai ugyancsak izgalmas

[653] Tolnai Ottó: *Delta I*., In: *Új Symposion* 1971/54., Újvidék, 24-25.

munkák, akárcsak a szerző prózai művei, illetve műfordításai, továbbá zenei és képzőművészeti darabjai. Éppen erre próbált rámutatni Thomka Beáta is, amikor Domonkos életművét egészében próbálta feldolgozni, illetve feldolgoztatni. Ám a *Domonkos-Symposion*ban is kitüntetett helyet kapott a *Kormányeltörésben*. Úgy tűnik, a *Kormányeltörésben* irodalomtörténeti helyét a kortárs kritika meghatározta. Tolnai esetében nehezebben tudnánk kiemelni egy ilyen művet, ott inkább az egésszel foglalkozik a recepció (ám ebben is, sajnos, meg kell különböztetnünk a magyarországi és a vajdasági kritika horizontját, ugyanis az utóbbiéba belefférnek a korábbi, csak a Vajdaságban megjelent Tolnai-könyvek is, kivételt képez Mikola Gyöngyi[654], aki Tolnai-kutatóként szintén az egész költői életművet veszi szemügyre). Ugyanakkor Tolnai esetében szintén feldolgozásra vár a szerző képzőművészeti munkássága és irodalma (ehhez a fiatal szegedi doktorandusz, Bacsa Gábor már megtette az első fontos lépéseket.[655])

Domonkos esetében az a veszély áll fenn, hogy a *Kormányeltörésben*nél lehorgonyzott kritika nem veszi észre a szerző más erényeit, amelyek más fényben tűntethetik fel az opus magnumnak tartott *Kormányeltörésben*t is. Éppen ezért kockázatos és talán kissé leegyszerűsítő a *YU-HU-Rap* első, nem Domonkostól származó fülszövegnek[656] az a gondolata, hogy a szerző új szerzeménye a *Kormányeltörésben* párja. A könyvesblog.hu-n megjelent kritika (Szőllő B-: *Egy szöveg utóérzete* 2008.09.27. 09:30) erre építi az elmarasztalásait, amikor a *Kormányeltörésben* reflektált nyelvezetét kéri számon az új darabon. Ám – a kötet fülszövegéhez hasonlóan – ezzel leszűkítette az értelmezési horizontot. Ugyanis a *YU-HU-Rap* olvasható más Domonkos-művek felől, és önmagában is megáll, formai és tartalmi szempontból egyaránt, miként azt Utasi Csaba[657] és Bányai János[658] jelezték

[654] Mikola Gyöngyi: *A nagy konstelláció. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Alexandra, Bp., 2005
[655] Bacsa Gábor Tolnai képzőművészeti írásaival foglalkozó kézirata megjelenés előtt áll a debreceni Alföld folyóiratnál.
[656] A kötet fülszövege két részből áll: az elsőt egyes szám harmadik személyben, vagyis Domonkosról írta egy névtelen szerző, a másodikat pedig egyes szám első személyben, idézet formájában az empirikus szerzőtől, Domonkostól származik.
[657] Vö.: *A lírai én elszakad a sánta boldogságtól*, Híd 2008/9.
[658] Vö.: *A végső ponton innen*, Irodalmi Jelen 2008/9.

a költeményről szóló kritikáikban. Mert a *YU-HU-Rap*, a legjobb *domonkosiádák*hoz hasonlóan: sokféleképpen és sokfelől olvasható.

A rétegzettség bemutatását kezdjük mindjárt a címmel. A Domonkos által írott második fülszövegrész szerint a „YU" a tragikus hangütést, a „HU" pedig „az elbizonytalanodott jókedvet (mely álnokul lapít az iszonyatban)" jelzi, a „Rap" pedig vulgáris műfaji sajátosságai miatt került a főcímbe. A Domonkos által írt fülszövegben nincs ugyan kimondva, de a YU-HU országjelzésként is működik. Ebből a szempontból a tragikus hangütés a szétesett Jugoszláviát idézi, az iszonyatban álnokul lapító, elbizonytalanodott jókedvet pedig a rendszerváltás utáni Magyarországot. A vers tematizálja is ezt a két mozzanatot: Jugoszlávia háborús felbomlását, az ebből fakadó emigrációs kísérletet, hazakeresést, illetve a magyarországi rendeszerváltás utáni elbizonytalanodást. Bodor Béla a rapet nem hallja ki a domonkosi műből: „A szöveg hangzáskészletét tekintve ritkán emlékeztet arra a pergő ritmusú túlrímelt dikcióra, ami ezt a popzenei formát vagy akár annak stilizált irodalmi változatait (Kemény István, Térey János, Fiáth Titanilla és mások munkáit) jellemzi."[659] A könyvesblog bírálója pedig egyenesen elutasítja a rappel való hasonlóságot: „a rap igazi lényege, hogy az egyszer jelen lévő verbalitás műfaja, és nem (elsősorban) lejegyzett szöveg. Ezen persze lehet vitatkozni, hogy efféle módon hat-e, de véleményem szerint jobb is, ha nem."[660] Ugyanakkor a rapet nemcsak Kemény, Térey vagy a ludditás Fiáth Titanilla[661] felől lehet megközelíteni. Amennyiben a lemezek szövegkönyveiben található dalszövegeket nézzük, akkor a rap lejegyzett szövegként is működik, noha a műfaj valóban elsősorban előadott formájában hat igazán. Domonkos rap-felfogása inkább a műfaj sallangmentes,

[659] Bodor Béla: *Juj-juj! Vagy hú-hú-hú…?*, Élet és Irodalom, 2008/38., 27.
[660] Szőllő: *Egy szöveg utóérzete*, http://konyves.blog.hu/2008/09/27/yu_hu_rap_szerk_1#more664176
[661] A névsort még folytathatnánk, hiszen a '90-es években nagy divatja volt a rapnek a magyar lírában, amikor Peer Krisztián, Térey János és Poós Zoltán együtt megalakították a Nyelverület nevű rap-formációt. Orbán János Dénes: *Intro: A Szappan-repp* című emlékezetes költeménye is a Nyelvterület-hez íródott (In: O.J.D.: *Anna egy pesti bárban (összegyűjtött versek)*, Magyar Könyvklub, Bp., 2002). Ezenkívül mindenképpen kiemelendő még Tandori Dezső Eminem-es *„The Way I Am"* című rap-költeménye, amelyet (a Nyelvterület-es) Téreynek ajánlott. Tandori költeményének refrénje látszólag banális, és szintén a rap paródiájának hat, akárcsak Domonkos esetében: „*Ez az egész ilyesmi dermedet, / amilyen a kifejezése lett.*" (In: Tandori Dezső: *Az Óceánban*, Tiszatáj, Szeged, 2002, 73.)

közvetlen, köntörfalazás nélküli, nem irodalmiaskodó és ebben az értelemben vulgáris magatartását és megszólalás módját emeli ki. Domonkos számára a rap a gettós, szociálisan lecsúszott rétegek költészeteként fontos. Nem véletlenül utal a szerző a fülszövegben a globális létbizonytalanságra, amely mind szociálisan, mind pszichikailag áthatja az emberi világot. Ez az egyik visszatérő gondolata a poémának is: „itt szakadatlan az esés / roncsolt lelkeken / hatósági engedéllyel / építkezik a kétségbeesés." (19.)

A *YU-HU-Rap* szerkezete Domonkos korábbi hosszúverseinek kompozícióját idézi: ismétlődő, variált dalbetétek (vagy refrének), jambikus lüktetésű sorok, rímek, nyitott befejezés. Az egész művet töredékes szimfónikus költeménynek, illetve a zenei párhuzamnál maradva: a jazzes improvizációt, a beat-költészet spontaneitását idéző poémának tekinthetjük. Bodor Béla említett kritikájában szvit-szerkezetet „hall ki" a formából: „[…] egészében pedig inkább az összetett zenei formákra, talán leginkább a szvitre emlékeztet, ahogy a különböző daltémák, strófa-fragmentumok egymásra következnek."[662]

Domonkos hosszúverseinek keletkezési ideje egybeesik a szerző műfordításaival. Ugyanis a mostani hosszúvers is Miloš Crnjanski, Domonkos által is fordított (1962), *Stražilovo* (1921) című költeményének szerkezeti és formai megoldásait idézi. Azzal, hogy Domonkosnál nincsen meg a Cranjanski-féle „szumatraista" létélmény, az inkább a *Rátka* (1963) kötet néhány versével rokonítható. Míg Crnjanski a szumatraizmusnak köszönhetően a 'minden mindennel összefolyik és szétfolyik' gondolatát poetizálja a versében, feloldva és relativizálva a hagyományos tér-idő koordinátákat, addig Domonkos *YU-HU-Rap*jében ez inkább a 'minden romlott' tapasztalatává válik. Crnjanski költeménye összefüggésbe hozható a szerző szabadversről alkotott elképzeléseivel: „Ám a ritmus nem a hosszabb és rövidebb, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagokból áll, hanem a ritmus: extázis. […] Elhagyja a fonetikus, fizikai rendet, s átveszi a pszichikai törvényt. Minden tartalom saját ritmussal rendelkezik. […] A ritmus extázis, a nyelvtan jambusa és trocheusa helyett a lélek jambusa és

[662] Bodor: i. m. 27.

trocheusa. A szabadvers modern, tisztán lírai metrum. A tartalom fluiduma, ami a líra egyedüli formája. […] A ritmus a gondolatban és az érzésben van. Olyan, mint a szerelmes suttogás, amikor minden szónak saját lehelete, saját színe, saját időtartama van. Nem létezik a *vieux mistères*, stanzák, szonettek, balladák, rondók ritmusa, hanem Villon, Ronsard, Belleau ritmusa létezik, méghozzá száz árnyalattal és változatban."[663] Crnjanski *Stražilovó*jának váltakozó, öntörvényű ritmusa jól tükrözi a szerző egyénien értelmezett expresszionizmusát, pontosabban szumatraizmusát. Crnjanski számára a vers ritmusa extázis, a szó ennek az erőnek a közvetítője. Domonkosnál ez a fajta „szabadverselés" ambivalens módon mutatkozik meg: az extázist mindig a vers elpusztítására való hajlam kíséri, a szó extázisába vetett hit a szó elégtelenségével keveredik. Ez olvasható ki a szerző egyik korai, hangzatos című esszéjéből, a *A vers fetisizálásá*ból is: „A vers totális életed teljes kilendülése az űr, a semmi foszforos tája irányában. Mindenféleképp el kell érni, hogy egy óvatlan pillanatban bármiről, ami adva van, mint az életed is, leránthasd a csipkét, a fátylat, hogy belejajduljon, hogy belejajdulj."[664] A fájdalom érzete a most-ba ránt, a nyelven túli test jelenlétébe, a költészetnek is ez a célja: „A jelenlét s az emlékek közötti szakadékot kell áthidalni, a kettő egy pontba való sűrítését elérni: ez a vers potenciális energiája."[665] Ugyanakkor ez az energia a halál felé halad: „A vers legyen egyik kezed, de ne csak egy lánynak az üvegnyakán; kitépve és elhajítva is önálló életet kezdjen! Legyen egy életed, melyet újból és újból kockára teszel, s a halál legyen jutalma és eredménye!"[666] Ilyen szempontból Domonkos abszolút versének végfoka egy paradoxon: önmaga hiányával egészül ki. Ez a gondolat párhuzamba hozható a fiatal Domonkos által is fordított, a szerb neoszimbolista Branko Miljković költészet-

[663] „Ali ritam nije broj slogova dužih i kraćih, naglašenih i nenaglašenih, nego je ritam: ekstaza. On ostavlja fonetičan fizički red i prelazi u psihički zakon. Svaki sadržaj ima svoj ritam. […] Ritam je ekstaza, mesto jamba i troheja gramatike, jamb i trohej duše. Slobodni stih je moderna, čisto lirska metrika. On je fluid sadržaja, a to je kod lirike jedina forma. […] Ritam je u misli i u osećaju. On je kao ljubavni šapat kad svaka reč ima svoj dah, svoju boju, svoje trajanje. Ne postoji ritam onih *vieux mistères*, stanca, soneta, rondela, nego postoji ritam Vijonov, Ronsarov, Beloov i to ritam sa sto nijansa i promena." (In: Miloš Crnjanski: *Za slobodni stih*, In: M. C.: *Eseji*, izabrao: Jovan Hristić, Nolit, Beograd, 1983, 12-13.

[664] Domonkos István: *A vers fetisizálása*, In: *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 45.

[665] Domonkos: i. m. 44-45.

[666] Domonkos: i. m. 45.

felfogásával: „A költői kép önmagát tagadja és kérdőjelezi meg. A költészet negatív ontológiává válik. Az elgondolt, a kimondott egyfajta valóságként tételeződik, amely a maga távollétében valóságos, ez a jelenlét végtelen távolságban helyezkedik el. Eltávolodni úgy, hogy közben hűek maradunk ahhoz, amitől eltávolodtunk, ez azt jelenti, hogy költők lehetünk. […] Mert: a költészet a dolgok eltűnésének tudata. Vagy pontosabban a költészet a hiányzó realitás érzetét hozza létre. A költészet által létrehozott érzés az üresség érzete. A meghatározás, hogy a költészet negatív ontológia, önellentmondásos, ám nem lehetetlen."[667] Domonkos esszéjében ezzel összefüggésben egymás mellé kerülnek a kiteljesedés és a romlás hasonlatai: „E vers következetlen életem következetlen képe, közvetlen vetítésben: az a betű a hajam, az a szótag az ajkam, azok a színek az ereim, a mondatban ott balról csontjaim keménysége, az a szó, az utolsó, féreg dúlta húsom."[668] Miljković-tyal szemben Domonkos nem definiálja „üresség"-ként a költészet által létrehozott érzetet, nála ez bonyolultabbnak, definiálhatatlannak tűnik, ami önmagában is egy paradoxon: a definíció tagadása a definíció maga. Az esszé szerint a halál jutalom, a vers pedig győzelem, ami extatikus és csupa felkiáltójeles mondatokban fogalmazódik meg: „Fetisizálom a verset: a vers győzelem!"[669] Végel László ezt a következő módon értelmezi: „A vers tehát egyféle szabadulás-lehetőségként jelenik meg, Domonkos ezt a lehetőséget fetisziálja a versben. […] A »nagy őszinteség« korszaka ez, az ártatlanság ideje, amikor a menekülés-és halálmotívumok naiv egyszerűséggel egyesülnek a titkok kutatásával, az űr hangjaival, a csönd döbbenetének megfigyelésével."[670] Ám *A vers fetisizálásá*ban egyszerre van jelen az expresszionista Rastko Petrović szó-, illetve Crnjanski ritmus-extázisa és ezek hiányának, csökkenésnek, romlásának

[667] „Pesnička slika negira samu sebe i osporava se. Poezija postaje negativna ontologija. Ono što se misli i kaže uzima se kao nešto stvarno, ali stvarno u svojoj odsutnosti, koja je prisutnost beskrajno udaljena. Moći se udaljiti i pri tome ostati veran onome od čega se udaljilo, znači moći biti pesnik. […] Jer: poezija je oset o tome da su stvari iščezle. Ili, tačnije, poezija stvara oset odsutne realnosti. Oset koji poezija stvara je praznina. Definicija poezije kao negativne ontologije je protivurečna, ali nije nemoguća.", Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In: B. M.: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002, 337-338.
[668] Domonkos: i. m. 45.
[669] Domonkos: i. m. 46.
[670] Végel László: *A vers kihívása*, Symposion könyvek 44, Forum, Újvidék, 1975, 107.

tapasztalata, akkor is, ha a hangulati egyensúly a „mindenigénylés” extázisa felé billen: „A vers mindenigénylés.”[671] Ez az egyidejűség beskatulyázhatatlanná teszi Domonkos létélményét, miszerint a lét, amelynek szinonimája az általa elgondolt ideális vers: ambivalens és felfoghatatlan. Az esszé tanúsága szerint a cél nem a lét, illetve a vers értelmezése, hanem a megköltése, megtapasztalása, vagyis, Heidegger *Hölderlinjét* idézve: a költőien való lakozás.[672] A költőien való lakozás Domonkos esetében Nietzsche intuitív emberével rokon: „A fogalmaknak amaz irdatlan gerendázata és pallózata, amelybe kapaszkodva az oltalomra szoruló ember átmenti magát az életen, a felszabadult intellektus számára csupán állványzat és tornaszer legvakmerőbb mutatványaihoz; s ha halomra dönti, feldúlja, ironikusan ismét összerakja, összepárosítva idegenebb, és szétválasztása legrokonabb elemeit, úgy ezzel azt juttatja kifejezésre, hogy nincs szüksége a gyámolatlanság ezen mankóira, azaz nem a fogalmak, hanem az intuíciók vezetésére bízza magát. […] szavakkal itt bizony nem megyünk sokra, az ember ezen intuíciókkal találkozván elnémul, vagy csupa tiltott metaforával és hallatlan fogalomtársítással él, hogy legalább az öröklött fogalomsorompók szétzúzása és kigúnyolása által alkotó módon megfeleljen az őt hatalmába kerítő mindenkori intuíciók keltette benyomásnak. […] Szenvedésében azután éppolyan oktalan, mint boldogságában, hangosan jajong és nem lel vigasztalást.”[673] Domonkos önmegszólító esszé-monológjában a vers és a lét a fájdalom és az öröm intuitív megélésére irányul, ám mégsem éri el célját. A vers sóvárgássá válik. Végel helytállóan határozza meg a korai versei kapcsán, hogy Domonkosnál a transzcendencia látványát fokozatosan a látvány felbomlása váltja fel, s az „abszolútum utáni sóvárgás által maga a sóvárgás lesz abszolúttá.”[674]

Domonkos költészetében ez a sóvárgás mindmáig megmaradt, azzal, hogy a *YU-HU-Rap*-ben már távolról sincs meg az extatikus hangulat, itt inkább a vereségek, bukások,

[671] Domonkos: i. m. 45.
[672] Martin Heidegger: „*... költőien lakozik az ember...*”, Ford.: Szijj Ferenc, T-Twins Kiadó/Pompeji, Bp., Szeged, 1994
[673] Friedrich Nietzsche: *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, Ford.: Tatár Sándor, Atheneum 1992/3., 13-14.
[674] Végel: i. m. 109.

kudarcok számbavétele zajlik. A poémában a kezdet sem tiszta, erre utalnak a kezdő sorok: „a sánta boldogsággal lejtettem / éppen / mikor a bajok lekértek" (7.) A boldogság már a kezdeti állapotában is sánta volt, vagyis nyomorék, nem teljes. Ám éppen ez a negatív beszéd kelt vágyat a boldogság teljességének megtapasztalására. Bányai szerint: „Nem múlhatott a véletlenen, hogy a verskezdő sor két jambussal indul, hogy ezáltal a sorzáró „lejtettem" a jambikus lejtés képzetét vonja be a vers poétikájába, s a tánclépést is hangsúlyozza, hiszen a jambus a görögségben sántító tánclépést jelentett. Erősen ritmizált és melodizált zenei nyitánya van tehát a versnek, amely után hosszú utazás következik, a sikertelen honkeresés keserves útja."[675] Crnjanski munkásságát hasonlóan meghatározza a folytonos vándorlás, Domonkoshoz hasonlóan ő is önkéntes emigrációban élt. Azzal, hogy Crnanjskinál nem annyira honkeresésről, mint inkább az elhagyott hon iránti nosztalgiáról beszélhetünk. Erre utalnak többek között a *Stražilovo* című poémának azon részei, melyek a Szerémségre, a romantikus költőelőd, Branko Radičević haza-motívumaira utalnak. Miként azt Domonkos Crnjanski-fordításá kapcsán már megállapítottuk, Crnjanski számára a hon egyszerre a születés és a halál helye, a kettő egymásba oldódik, s a folyamatos (lélek)vándorlás motívumává válik: „Lutam, još, vitak, sa srebrnim lukom, / rascvetane trešnje, iz zaseda, mamim, / ali, iza gora, zavičaj već slutim, / gde ću smeh, pod jablanovima samim, / da sahranim."[676] Domonkos fordításában ez így hangzik: „Ezüstijasan, még, sudáran, barangolok, / a lesükön kifeslett cseresznyefákat csalom, / de az ormokon túl szólít már hangom, / ott mosolyom magános tölgyekre hagyom, / majd elhantolom."[677] Ezzel szemben Domonkos új poémájában nincs honvágy, hanem amiként azt Bányai pontosan megállapította: honkeresés. A *YU-HU-Rap*ben a végsőkig lecsupaszított világidegenség fogalmazódik meg. Ezt az idegenséget a mindenütt elburjánzó emberi gonosz, illetve a diktatúrák előli menekülés

[675] Bányai: i. m. 19.
[676] Miloš Crnjanski: *Stražilovo*, In: M. C.: *Lirika*, vál.: Stevan Raičković, Slovo ljubve, Beograd, 1981, 105.
[677] Milos Crnjanski: *Sztrazsilovó*, ford.: Domonkos István, *Ifjúság* 1962. IX. 27., 8. Ács Károly megközelítésében: „Kószálok, karcsún még, ezüst tegezzel, / hízelgő szavam cseresznyefákat csábít, /de hegyeken túl sejtem már a szülőföld / jegenye-komoly, szívfacsaró csodáit, / a halálig." (In: Miloš Crnjanski: *Ithaka*, Ford.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1993, 73.)

határozza meg. Míg a *Kormányeltörésben* a vendégmunkás hangján (és nyelvén), addig *YU-HU-Rap* versbeszélője a menekült lelkületével szólal meg. Ugyanakkor a *YU-HU-Rap*ben nemcsak világidegenséget tapasztalunk, hanem a saját sötét oldal leleplezése által a versbeszélő önelidegenedését is.

A vers egyik visszatérő refrénje vagy kuplés dalbetéte[678] látszólag túl bugyuta, banális: „ez a való / versbevaló / ez a halott / szemrevaló". A banalitást csak fokozza ezeknek a soroknak a dísztelen variációja: „ez a való / versbevaló / ez a való / versbevaló", illetve „ez a való / versbevaló / ez a költő / belevaló". Ám éppen Bányai János mutatott rá e sorok formai tudatosságára, magabiztosságára: a sánta táncot idéző jambusok pontosságára. Ugyanakkor az idézett sorok a choriambusok használatára is felhívja a figyelmet. Mindezek tudatos versszerkesztésre utalnak, ám a szabadversre jellemző kevert ritmus használata fellazítja a forma merevségét. A dalbetét második változata tautologikusan hat, mintha a más helyeken igen gazdag fantáziával megnyilvánuló lírai én itt éppen erről a versteremtő imaginációról mondana le, jelezvén, hogy nincs mit kiemelni, variálni, díszíteni, hogy minden versdísz hamis, elfedi az üres valóság kegyetlenségét, dísztelenségét. Amennyiben a rap hasonlatnál maradunk, akkor ezek a leegyszerűsített, visszatérő betétek a rap keserű pastiche-ának is hatnak, legalábbis a szójátékokban, nyelvi díszekben tobzódó rap szempontjából. Erről eszünkbe juthat a Grencsó Suprise Kollektív *Dream car* (KVB Records, 2003) című lemezének *Hocus-bonus track* című darabja. A lemez Fülöp István *Csodaautó* című diafilmjének szövegeire épül, s különböző zenei műfajok ötvözetéből áll: jazz, rock, etno, rap stb. A *Hocus-bonus track* már a szójátékos, banalizált címével jelzi az iróniát, hasonló maga darab is: egy dallam ismétlődik végtelennek tűnő monotóniával, érthetetlen dünnyögés kíséretében. Ilyen értelemben ez is, akárcsak Domonkos dalbetétei a *YU-HU-Rap*ben, a rap stílusparódiája. Viszont ez nem jelenti a rap műfaj lenézését vagy kritikáját, miután Grencsóék lemeze tartalmaz igen gazdag nyelvi erővel működő rapalést is. Ugyanígy

[678] vö.: Utasi: i. m. 78., Bányai: i. m. 19.

Domonkosnál is találni csupa olyan sorokat, amelyek nem csak stílusparódiaként működnek, mint pl. a következő esetben: „a kijárat bedeszkázva / a deszkákon / agyara nől / a fénysugárnak”. (15.)

A banalitás ugyanakkor nemcsak leegyszerűsített formai megoldásokban, hanem tartalmilag is meghatározza a verset: „néha ráfújtál / parazsamra / hasamról felszállt / a hamu / aztán bedobtam / a bókot / te satu te satu” (15.) Az ehhez hasonló derűs, humoros sorokra általában keserű léttapasztalat a válasz: „ujjaimmal aztán / hosszan retusálgattam / az alacsonyhozamú csókot” (15.) Végül a kezdeti banalitás átcsap gyilkolásba, bűnözésbe: „használati utasítással / ellátott lények / alkalmi életre szánva / csak vérontáskor / kerülünk adásba” (17.) Ez a gondolat az *Áthúzott versek* Kiki-ciklusát juttatja eszünkbe, pontosabban a *Kikiéknek ajánlva* című költemény következő sorait: „kiki de hát senki sem kivétel / mindenki bevétel / senki sem feltétel / mindenki letétel”[679]. Az „alkalmi életre szánva” pedig egy korai Domonkos-gondolatot idéz fel, melyet a szerző legnyíltabban talán *A kitömött madár* (1969) című regényében fogalmazott meg: „te mit gondolsz, Norvo, van isten? / néha az eget nézem este / fura gondolatok jutnak eszembe / meglehet, hogy a mi földünk / csupán egy nagyobb bolygó / büntetőtelepe / meglehet, hogy mi élők valahányan / fegyencek vagyunk csupán / ötven, hatvan, hetven évre ítélve”[680] A regényben igen fontos helye van ennek a 10. fejezetnek, mindössze ebből a pár, imént idézett sorból áll. A bűn és az Isten kérdése visszatér a *YU-HU-Rap*ben is: „azt hittük / törzsvendégek vagyunk / azt hittük eltűrik / dalunk / létünkre nincs tanú / nincs tanú” (33.), vagy másutt még banálisabban: „s ahogy egy kis rend lesz / egy nyárra / bűnbocsánatért / belépünk a szerzetesrendbe / a bibliában aláhúzgáljuk / a könnyed házias bűnöket / s miközben a vacsora érkezik / elégedetten konstatáljuk / hogy isten ismét létezik” (49.). A „törzsvendég” gondolata összefüggésbe hozható Kosztolányi *Hajnali részegség*ének záró soraival, mely kételyekkel ugyan, ám az „ismeretlen Úrnak / vendége

[679] Domonkos István: *Kikiéknek ajánlva*, In: D. I.: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971, 26.
[680] Domonkos István: *A kitömött madár*, Forum, Újvidék, 1989, 98.

voltam”[681] mellett tesz hitet. Domonkos mintha tagadná ennek az „ismeretlen Úrnak” a lehetőségét. A bűn gondolata a kötet fotóillusztrációinak visszatérő motívumában, a megkezdett alma formájában is megjelenik. Már az első, a 6. oldalon látható fotón látni az eredendő bűn almáját: egy félbevágott alma belsejében szögesdrótok vannak (ha rozsdásak lennének, talán még jobban hatna a kép). Vagyis a bibliai tudás itt nem a halandóság, hanem a bűnösség tudásaként, tudatosításaként fogalmazódik meg. Domonkosnál ez a bűn a leghétköznapibb apróságoktól egészen a koncentrációs táborok tapasztalatáig (t)erjed. Mintha a vers lírai alanya megszállott manicheusként azt sugallná: maga a lét a rossz, a bűn. Az ezzel kapcsolatos büntetés már a poéma második versszakában hangsúlyt kap: „kiléptem nyomban / a majdból a rögtönbe / a bentiből a kinti / börtönbe” (7.) Vagyis itt visszatértünk *A kitömött madár* idézett részéhez, miszerint létezni annyi, mint bűnözni, illetve bűnhődni. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól, hogy a vers tragikus képei rendszerint banális dalbetétekkel, ironikus kiforgatásokkal párosulnak. A bűn oka a banalitással rokon, ez pedig Hannah Arendt Adolf Eichmann perével kapcsolatos megállapításával rokonítható. Eszerint a gonosz nem sátáni, nem kanti értelemben vett radikális, hanem „gondolattalan”, és ebből fakadóan „banális”: „[…] amikor a gonosz banalitásáról szólok, akkor pusztán a szigorú tényszerűség szintjén utalok arra a jelenségre, amely a tárgyaláson oly szemet szúró volt. Eichmann nem volt sem Jago, sem Macbeth, és mi sem állt távolabb szándékától, mint hogy III. Richárddal szóljon: »Úgy döntöttem, hogy gazember leszek.« Nem volt semmilyen indítéka, ha nem számítjuk a személyes előrehaladásában tanúsított rendkívüli igyekezetét. Ám ezt az igyekezetét önmagában nem tekinthetjük bűnösnek; bizonyára nem gyilkolta meg fölöttesét csak azért, hogy a helyére kerüljön. Köznyelven szólva, *egyszerűen nem fogta fel, hogy mit csinál*. Pontosan a képzelőerő hiánya magyarázza azt […] Nem volt ostoba. A puszta gondolattalanság – ami semmiképpen sem azonos az ostobasággal – rendelte őt arra, hogy

[681] Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*, In: K. D.: *Összes versei*, Szöveggnodozás, jegyzet: Réz Pál, Osiris-Századvég, Bp., 500.

korának egyik legnagyobb bűnöse legyen. S ha ez »banális«, sőt akár vicces, ha a világon a legjobb akarattal sem tudunk semmilyen ördögi vagy démoni mélységet kicsikarni Eichmann-ból, attól még messze nem nevezhetjük őt közhelyesnek."[682] Arendt szerint Eichmann azért nem fejlesztette ki magában az empátia képességét, aminek köszönhetően esetleg kanti értelemben tiltakozhatott volna a bűncselekményeket termelő náci-törvényekkel szemben, mert hiányzott belőle a képzelőerő: „Minél tovább hallgatta valaki, annál inkább nyilvánvalóbbá vált számára, hogy a beszédre való képtelensége szorosan összefüggött a *gondolkodásra* való képtelenségével, nevezetesen azzal, hogy képtelen volt bármit is mások szemszögéből átgondolni. Lehetetlen volt vele kommunikálni, ám nem azért, mert hazudott, hanem azért, mert a szavakkal és mások jelenlétével, tehát a valósággal mint olyannal szemben a legbiztosabb fal védelmezte, a képzelőerő teljes hiánya."[683] Eichmann Kantot félreértelmezve a kötelességre hivatkozott a saját cselekedeteit igazolandó. Ám figyelmen kívül hagyta azt a mozzanatot, amikor Kant a kétfajta törvény megkülönböztetéséről szól: „[…] amennyiben először azt a kérdést kell feltenni, vajon a cselekedet objektíven megfelel-e az *erkölcsi törvénynek*, s ha igen, melyiknek; így különbséget teszünk a kétfajta törvény között: az egyik pusztán a kötelezettség *alapját* szolgáltatja, a másik valóban *kötelező* (leges obligandi a legibus obligantibus – például az a törvény, amelyik az emberek *szükségletét* követeli tőlem, szemben azzal, amelyik a *jogukat* – ez utóbbi lényegi, az előbbi csak lényegtelen kötelességeket ír elő), ezáltal megtanulunk különbséget tenni egyetlen cselekedetben egyesülő különféle kötelességek között."[684] Kant szerint ez összefügg a „belső szabadság" felismerésével. Arendt alapján azt mondhatjuk, Eichmann a képzelőerő hiányából

[682] Hannah Arendt: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, Ford.: Mesés Péter, Osiris, Bp., 2000, 315.
[683] Arendt: i. m. 62.
[684] Immanuel Kant: *A gyakorlati ész kritikája*, Ford.: Berényi Gábor, 2. kiadás, Cserépfalvi, Bp., 1996, 207. Arendt és Kant kapcsolatáról lásd még bővebben: Seyla Benhabib: *Gondolkodás és ítéletalkotás. Az* Eichmann Jeruzsálemben *újraolvasása*, Ford.: Jónás Csaba, Vendégszerkesztők: Pató Attila és Mesés Péter, Ex Symposion 1999/26-27., Olay Csaba: *Az ítélőerő Arendt gondolkodásában*, Szilágyi-Gál Mihály: *Az érdekmentes tetszés autonómiája*, In: *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*, Memento könyvek 4., Szerk.: Balogh László Levente és Bíró Kaszás Éva, Kalligram, Pozsony, 2008, 307-318.

fakadóan „gondolattalanul” követte az erkölcsi értelemben emberiség ellenes törvényeket, következésképp nem a „belső szabadság” felismeréséből, hanem kötelességtudatból engedelmeskedett a közjó helyett a Führer parancsainak. Arendt megközelítésében a „gonosz banalitása” nem elméleti konstrukció, hanem „ténymegállapítás”, emiatt nem fejti ki bővebben sehol sem az elméletét, szerinte Eichmann a kivégzése előtt: „Mintha utolsó pillanatban összegezte volna azt a leckét, melyre az emberi gonoszság e hosszú története tanított bennünket – a *gonosz banalitásának* borzalmas leckéjét, amivel szemben a szó csődöt mond, és a gondolkodás zátonyra fut.”[685] Ugyanakkor Arendt gonosz-meghatározása elsősorban Eichman perével kapcsolatos, kérdés, hogy mennyire általánosítható, erre világít rá Heller Ágnes Karl Jaspers Arendtnek írott levelére hivatkozva: „A gonosznak nemcsak különböző fajtái, de különböző szintjei is vannak. A radikális gonosz más szinten helyezkedik el, mint a gonosz más típusai.”[686] A „radikális gonosz” a kanti gyökeres rossz elméletére utal, eszerint: „[…] a Rossz alapja nem lehet semmilyen, a döntést hajlam által *meghatározó* tárgyban, semmilyen természetes ösztönben, hanem csupán egy olyan szabályban, amelyet a döntés maga alkot magának szabadsága használatára, tehát egy maximában.”[687] A „gyökeres rossz” Kant filozófiájában az emberben gyökerezik, ám oka nem az emberi természetben, nem is időbeli történetiségben, hanem a szabadon választható maximában keresendő. Eszerint a „gyökeres rossz” egy elgondoláson alapul. Viszont ez az alap a puszta ész számára elérhetetlen[688], ezért az embert annak alapján lehet megítélni, amilyenné szabad elhatározásából teszi magát: morálisan jóvá vagy rosszá. Jovica Aćin szerint Baudelaire szembeszáll Kanttal[689], ugyanis Baudelaire *A hamis pénz* című írásában a gonoszság

[685] Arendt: i. m. 278.
[686] Heller Ágnes: *Elmélkedések Arendtről, a gonosztevőről és a gonoszról*, Ex Symposion 1999/26-27., 22.
[687] Immanuel Kant: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások*, Ford.: Vidrányi Katalin, Gondolat, Bp., 1980, 141.
[688] „a maximán kívül azonban a szabad döntés számára semmilyen *meghatározó alap* nem adandó és nem adható meg, a szubjektív meghatározó okok sorában végtelen regresszushoz jutnánk, anélkül, hogy az első alapot elérnők.”, Kant: i. m. 142.
[689] Lásd: Jovica Aćin: *Apokalipsa Sad. Nacrti o* Božanstvenom markizu, KOV, Vršac, 1995, 77-78. [Magyarul: Jovica Aćin: *Sade apokalipszise. Vázlatok az isteni márkiról*, Ford. Radics Viktória, Kijárat, Bp., 1999]

felismerését értéknek tartja, s ezáltal a kanti radikális rosszat megbocsáthatónak: „Sohasem menthető, hogy valaki gonosz, de valami érdem van benne, ha az ember tudja, hogy az; és a legjóvátehetetlenebb bűn[690]: butaságból tenni rosszat."[691] Derrida ezt a „butaságot" a következő módon értelmezi: „A butaság, legalábbis az elbeszélő szemében, az ember, vagyis az olyan eszes állat (*animal rationale*) sajátja, amelyik nem akarja használni az eszét, aki nem *képes akarni*, és nem *akarja megtanulni* használni az eszét: mint az az ember, ahogy Kant mondaná, akinek sem képessége, sem ereje nincs arra, hogy eljusson a felvilágosodáshoz, vagyis, hogy elérje az emberi nagykorúságot. Felelős a saját felelőtlenségéért, és azért, hogy még mindig nem nagykorú, holott már az, vagy az lehetne."[692] Eichmann tetteinek erkölcsi vetületét félreismerve a saját gonoszságáról sem tudott, illetve *nem akart* tudni róla: baudelaire-i megközelítésből emiatt jóvátehetetlen, ám Arendt felől ez nem a „butaság", hanem a „gondolattalanság" következménye. Ezen a ponton válik el Arendt elképzelése Kant „gyökeres rossz" meghatározásától: Arendtnél a gonosz „gondolattalan", s mint ilyen nincs meg benne a saját döntési szabadságának, a morálisan jó és rossz közötti mérlegelésének tudata. Eichmann végrehajtotta, de nem gondolta át tetteinek morális súlyát és következményeit, „gondolattalansága" ezért elítélendően gonosz. Heller helytállóan jegyzi meg, hogy ez nem minden gonoszra érvényes, ugyanakkor az eichmannira igen. A végrehajtó gondolattalan gonoszsága ez, amely Domonkos *YU-HU-Rap*jében is elburjánzott: „az iskolázottakat / puskatussal / verték agyon / a síneken ott állt / a régi marhavagon / hallgattunk / mint szopós fagyban / az ürülék / a gödörben előttem / szitává lőtten / ott feküdt / szomszédunk a pék" (37.) Domonkos közvetlenül is provokálja a magyar olvasót az erkölcsi

[690] A francia eredetiben a „bűn"-re utaló szó a „vice", ez pedig a mostani szövegkörnyezetben jelenthet hibát, fogyatékosságot, hiányosságot, rosszra való hajlamot is (további konnotációi: huncutság (biz.), kicsapongás, és ha öltözködésről van szó, akkor rossz ízlés).

[691] Charles Baudelaire: *A hamis pénz*, Ford.: Szabó Lőrinc, In: *Charles Baudelaire válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 297. Franciául: „On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise." (*La fausse monnaie*, In: Charles Baudelaire: *Petits Poëms en prose (Le Spleen de Paris)*, Gallimard, Paris, 1973, 97.)

[692] Jacques Derrida: *Az idő adománya.* A hamis pénz, Ford.: Kicsák Lóránt, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, Bp., 2003, 243.

állásfoglalásra és a múlttal való szembenézésre néhány nyitva hagyott kérdés által: „s csak úgy mellesleg kérdem / magyarul jajgattak-e / a zsidók…” (55.) Ugyanakkor a *YU-HU-Rap* nemcsak a zsidók, hanem az orosz megszállás alatti magyarok kálváriájáról is szól: „a nyolcéves aranyos / kicsi macát / megkúrták a bakák // miki akár a fagott / orrhangon jajgatott / ferus bátyámat / meglökte egy orosz / micije ott feküdt / előtte / lehajolt érte / s ezért a muszka / fejbelőtte” (41.) A különbségek ellenére, Hannah Arendthez[693] és Kertész Imréhez[694] hasonlóan Domonkos nem tesz különbséget a náci és a kommunista totalitarianizmus rendszerek között, a koncentrációs tábor tapasztalatával jellemzi a magyar diktatúra mindennapos tudathasadását: „Sanyika diliházban / államfőkkel remizik / s míg Sztálin / a kártyát keveri / Sanyika öklével / a falat veri” (39.)

A zsidók deportálásáért felelős Eichmann jeruzsálemi pere a fiatal symposionistákat is foglalkoztatta, erről tanúskodik Tolnai Ottó esszéje is a hatvanas évek elejéről, mely többek között a Domonkossal szerkesztett *Ifjúság* nevű hetilap *Symposion melléklet*ében jelent meg először. Tolnai itt a gonosz fogalmát az abszurdummal párosítja: „Igen, az Eichmann-ügy tárgyalásának poétikussága is az abszurdumból ered. A bűntett abnormális méretei, már-már csillagászati számai az ember fölé nőnek. Eichmann absztrakt hőssé vált. De a bíróságnak és az újságíróknak minden méltóságnélkülisége, komolytalan formalizmusa, éretlensége még jobban elmélyítette ezt az abszurdumot: tragikomikussá tette. Igen, sem a bíróság, sem az újságírók nem mutattak olyan értelmi és érzelmi érettséget, hogy halálos ítéletet mondhatnának az emberiség nevében az emberiség legnagyobb rossza fölött.”[695] Tolnai arra hívja fel a figyelmet, hogy nemcsak a gonosz, hanem a gonosz fölött ítélkezők is tragikomikusak. Ez összefügg azzal, hogy Domonkos *YU-HU-Rap*jében a gonosz banalitása elsősorban abból fakad, hogy – Tolnai kritikájához hasonlóan – nincs olyan büntetés, isteni

[693] A kommunista és a német náci diktatúra közti hasonlóságról és különbségekről lásd Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*, Ford.: Berényi Gábor, Braun Róbert, Erős Ferenc és Seres Iván, Európa, Bp., 1992.
[694] Hannah Arendt és Kertész Imre művei közti párhuzamokról lásd Szilágyi-Gál Mihály: *Hannah Arendt és Kertész Imre a gonosz banalitásáról* című tanulmányát a Beszélő 2008/9-es és 2008/10-es számában.
[695] Tolnai Ottó: *Adolf Eichmann – SS-Obersturmbannführer, felmentem önt a halálos ítélet alól Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion Könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 277.

fékezőerő, amely megállíthatná a burjánzását: „így van ez mindig / nemcsak néha” (37.) A „létünkre nincs tanú” ebben az összefüggésben mintha azt jelezné: utolsó ítélet sem lesz, mert nincs, aki tanúskodjon a tetteink felett. Hacsak nem a költészet felelősége a tanúságtétel, Domonkos kötete éppen ezt példázza. Ám a tanúskodó költészet nem képes korlátokat állítani a gonoszságnak. Ebből a szempontból Domonkos mostani kötete nem mentes a homo moralis alapkérdéseitől. A poéma szabadverses, töredékes formája danilo kiši po-etikává válik: a lírai alany világának ziláltságát nem szándékozik kerekre lezárt, esztétizált formai eszménnyel tükrözni, ehelyett folytonos törésekkel, ritmus-vágásokkal él.

Domonkos esetében a gonoszság nemcsak külső, hanem belső létélmény is. A lírai alany a saját bűneit, gonoszságait is bevallja, önmaga tetteinek (az írás értelmében is) tanúja lesz, s nem tesz különbséget a külső-belső bűnök súlya között: „gyávaságom gyakran / fellökött / büszkeségem / egy orvosnő ujjai közt / eltörött / hízelgéssel / nyertem díjakat / nyalogatva csuklómon a szíjakat” (29.). Ebben a világban a költő sem angyalian tiszta: „vereségeimmel / nyerészkedtem / kutyámat vertem / léccel / a fásfészerben // ez a való / versbevaló / ez a költő / belevaló” (31.) A legbanálisabbnak, illetve az ártatlannak látszó gyerekkori tettek is szóba kerülnek itt: „lóbáltam szentelőt / öltöztettem papot / negyvennyolcban / betörtem egy ablakot / klikkerrel egy napon / fél kiló babot nyertem / ha számba légy repült / örömmel lenyeltem” (17.) Ezek a sorok a *Tessék engem megdicsérni* kötet gyerekverseit idézik, viszont a *YU-HU-Rap* kontextusa minden humor ellenére rányomja a tragikum bélyegét az idézett sorokra. Az örömmel lenyelt légy látszólag ártatlan cselekedet, és mosolyt csal az olvasó arcára, ám azt is jelzi, hogy már a gyerekkor sem volt mentes a „gyilkolástól”, s felveti, hogy kétfajta gyilkolás van: az ártatlan, amely nem tudatos, és a gonosz, amely látszólag tudatos, viszont, ha végrehajtásáról van szó, akkor: gondolattalan. Innen nézve a bűn is kettős: ártatlan és gonosz. Ám akár ártatlan, akár tudatos: el kell számolni vele. A gyónás viszont nem oldoz fel, sőt, a gyónás általi könnyű feloldozásba vetett

hit a bűn részévé válik: „majd meggyónjuk / a sortüzet / a megerőszakolt / szüzet / s még néhány / hasonló pitis / ügyet” (45.) A gonosszal és a saját bűnökkel való szembesülés legszélsőségesebb formájában nemcsak az írásról, hanem az életről való lemondásban is megnyilvánul: „mire fel / az öntelt kitartás / halott vitézek / tűzharcosok / a légzésről / én önszántamból / leszokok” (13.) Ez a szinte már mazochisztikusan önostorozó önleleplezés már a szerző első kötetében, a *Rátká*ban (1963) is megjelent, többek között a *Kontrapunkt* című költeményében: „azt hittem, Noé bárkája a vers, / benne az értelem: bűn és tévedés”.[696] Úgy is fogalmazhatjuk, hogy Domonkos költészetében „a vers fetisizálása” már a kezdetektől fogva és egyre fokozatosabban a vers leleplezése, a romboló alkotás jegyében zajlott.

Domonkos a saját generációjával sem bánik kesztyűs kézzel: „a jövőt építettük / hévvel / temetőink / bevetve dinnyével” (31.) E sorokat úgy is érthetjük, hogy az épülő országba vetett hit elfedte a tömegsírokat, amelyeken a látszólagos jólét alapult. Nem vették észre, hogy a finom dinnyék édessége a rothadó hullákból táplálkozik. Ilyen kegyetlen vallomással, önleszámolással, számadással, rekapitulációval a Domonkos-generációból még senki sem próbálkozott meg. A volt symposionisták között ritkán találkozunk ezzel, ám a saját negatívumát, sötét oldalát, akaratlan részvételét a halálgépezetben és az ezzel kapcsolatos generációs problémát még senki sem tárta fel olyan mélységben, mint Domonkos.

Mégis, bármennyire is sötét képet fest a *YU-HU-Rap* a lírai alany világáról, a tisztaság vágya nincs kitörölve: „jó lenne / langyos vízben / selymet mosni” (17.) Ugyanakkor a tiszta, szebb élet reménye bizonytalan: „lehet-e élni szebben / a válasz tétova / mint mutatóujj / az imént lőtt sebben” (45.) A poémában érzékeltett létbizonytalanság a lírai alany kilétére is rávetül. Látszólag a klasszikus lírai pozícióból szólal meg a versbeszélő, az egyes szám első személyéből. Ám a gyakori és visszatérő dalbetétek, az önellentmondások kétségessé teszik a vers beszélőjének identitását. Így elképzelhető egy olyan megközelítés, miszerint a poémában több versbeszélő van, s őket nem az identitásbeli azonosság, hanem a bizonytalanság, a

[696] In: D. I.: *Rátka*, Symposion Könyvek, Forum, Újvidék, 1963, 31.

kétség(beesés) köti össze. Természetesen, ennek ellenkezője szintén elképzelhető: a poémán végigvihető egy olyan értelmezés is, miszerint az egészet egyvalaki mondja el, a látszólagos ellentmondásokat pedig a költői s olykor a szürreális látásmód hitelesíti. Ám akár egy, akár több beszélővel van dolgunk: fikcionált mindegyik, a valóság nem a versben van. Erre utal a poéma zárása is: „addig is / talicskán toljuk / a zugárut / én meg a félelem / körbe-körbe / a végeken: / kitalált *életem*" (57.) A korábban említett kontrapunktos versleleplezés a versbeszélő identitására is vonatkozik. Ez pedig felidézi a szerző korai elgondolását a vers és az identitás kapcsán: „Azt mondják, kétszer él, aki alkot. Én így mondanám: aki alkot, számtalanszor él, tehát egyszer sem. (Az élet ez esetben konkrét fogalom, forma, s versed a tartalom.)"[697] Ám a régebbi Domonkos-kötetekhez képest a mostani feltűnően személyesebb akar lenni. Már a szerző nevének megváltoztatása is erre utal: Domonkos Domi István. Utasi Csaba elutasítja ezt a közvetlen gesztust a kritikájában, mondván, csak barátai hívják Domonkost Dominak[698]. Viszont ezt a változtatást felfoghatjuk egy olyan gesztusnak, miszerint a mostani Domonkos szabadulni szeretne, vagy legalábbis elkülönböződni a korábbi énjétől, verseinek s főleg a *Kormányeltörésben* terhétől. Újabb különbségnek számít az is, hogy a szerző közvetlenebb módon próbálja megszólítani az olvasóját: az általa írott fülszöveg, illetve az előszó segítségével. Ám ez a közvetlenség látszólagos, mert elválaszthatatlan a poéma szubjektum-problémájától. Valamint nem hagyhatjuk figyelmen kívül az előszó öniróniáját sem. Elsőre képmutatásnak hathat a szerzői tanács, hogy senki se írjon verset. Viszont már maga a tiltás is versként fogalmazódik meg, meglehetősen látványos tördeléssel: a „NE!" szó külön sorokba kerül, háromszor is, majd miután lapoztunk egyet: olvashatjuk az előszó írójának versét. Vagyis a személyes gesztus, a közvetlenség egyszerre banális és komoly.

[697] Domonkos: i. m. 44.
[698] Vö.: Utasi: i. m. 78.

Az eddigiekből kitűnt, hogy a *YU-HU-Rap* milyen sok szálon keresztül kapcsolódott a szerző korábbi munkáihoz. Annak ellenére, hogy a *Kormányeltörésben* kitűntetett darab az életművön belül, mégsem az egyedüli lehetséges módja Domonkos megközelítésének. S ha már itt tartunk, a *Kormányeltörésben* élményvilága a mostani poémában is jelen van: az emigrációs lét, a humorral vegyített tragikum, a határ motívuma, a jazz-zenét, illetve a fragmentált szimfóniákat vagy a szvitet idéző szerkezet során. Sőt, főnévi igenévvel is találkozunk: „ne kérdezzetek / én élni akarok" (35.) Ám a főnévi igenév használata itt már nem a vendégmunkás nyelvét idézi, nem is reflektált, mint a *Kormányeltörésben* című darabban. A könyvesblog kritikusa éppen ezt a reflektáltságot hiányolja az új műben: „[…] a nyelvi rontottság hiánya, s az ez által személytelennek tűnő hang, amely itt komoly személyes tartalmakhoz jut, nem hordozza magában azt a többletjelentést, amit a *Kormányeltörésben* hordozott."[699] Ám észre kell vennünk, hogy a *YU-HU-Rap*ben másfajta nyelvhasználat és megszólalásmód válik reflektálttá: a leegyszerűsített, dísztelen dalbetétek, s a közvetlen hangú rapes beszéd által. Ugyanakkor, pár esetben az új poémában elvész az egyensúly, s a banalitás poetizálása helyett „slágeros" közhelyek kerülnek előtérbe, ráadásul éppen a főnévi igeneves megoldással: „magamtól tanultam meg / sírni / lopni hazudni / ölni írni" (15.)

Ez a didaktikusság a kötetet, sajnos, ezt a szót kell használnunk, a díszítő fotók esetében is megnyilvánul. A korábbi Domonkos-kötetek képzőművészeti szempontból sokkal izgalmasabbak, a kortárs képzőművészeti problémák felől is megközelíthetőek. A kiváló vajdasági képzőművész, Kapitány László által tervezett *Áthúzott versek* című kötetben szitanyomással készült test-fragmentumokat látunk: mintha a testet csak töredékeiben, szitán, szűrőn keresztül láthatjuk, az egész rejtve marad, mindez pedig összefügg a kötet test-, én- és létfelfogásával, valamint felveti az észlelési problémákat: azt, hogy a látvány nem független attól, aki látja, vagyis kérdéses, hogy megtapasztalható-e a saját és a másik látásmódját befolyásoló és korlátozó ideológiákon túl. A Kaiser Ottó által készített fotóillusztrációk

[699] Szőllősi: i. m.: http://konyves.blog.hu/2008/09/27/yu_hu_rap_szerk_1#more664176

olykor túl-illusztratívak, máskor meg a giccset súrolóan túlesztétizáltak, a kortárs fotóművészet szempontjából pedig nem eléggé merészek és innovatívak. Ez azért is volt furcsa számomra, mert Kaiser Ottó kiváló fotós, rendkívül finomak a portré-sorozatai, illetve a város -és tájfotói. Ám Domonkos könyvében talán éppen ez a felületi finomság a zavaró, nincs összhangban a szöveg hangulati, tartalmi és formai rétegzettségével, az irónia és a morál kettőségének feszültségével.

Annak ellenére, hogy a *YU-HU-Rap* nem hibátlan, mégis figyelemre méltó könyvesemény. A könyv kiállítása túl szép, a vers ennél ravaszabb. Ugyanakkor nem marasztalhatjuk el teljesen a kiadót a túlzásaiért, mert nélküle talán meg sem jelenik az újabb Domonkos-könyv.

Domonkos életművét a recepció a modern és a posztmodern közti senkiföldjén helyezi el. A kisebbségi kentaur-irodalom természete szerint: egyszerre része a vajdasági és a magyarországi magyar hagyománynak, noha az utóbbi egyelőre még nem ismerte fel maradéktalanul sajátjának a határon túli magyar kultúrát. Amennyiben pedig Domonkos műfordítói tevékenységét, szerb nyelven írott és szerbre fordított, illetve a délszláv irodalomhoz kötődő munkáit nézzük, akkor ezek az ex-jugoszláv kontextusban is értelmezhetőek. Miként azt kimutattuk, a *YU-HU-Rap* a címével is jelzi ezt a kettős kötődést. Mégis, egyik hagyomány sem tudja teljesen a sajátjának, ám ez nem elsősorban a poétikai sajátosságokra, hanem az adott európai térség kulturális kommunikációjának kialakulatlanságára utal. Ez a sehova sem tartozás tükröződik a *YU-HU-Rap* versbeszélőjének hontalan világélményében. A poéma hontalan versbeszélője az ún. negatív költészet módján nem a jóról, hanem annak csökevényességét jeleníti meg, ahogyan Plótinosz[700] jellemezte a rosszat. Domonkos poémájának hajtómotorja a (saját) rosszal, gonosszal, bűnnel való szembesülés, így a rossz nélkül talán meg sem születik vers. Ám Domonkos műve nemcsak a

[700] „A rosszat nem kell másnak tekinteni mint kevésbé tökéletes belátásnak, a jóság kisebb fokának, amely további kisebbedés felé halad.”, In: Plótinosz: *A szépről és a jóról; Istenről és a hozzá vezető utakról*, Ford.: Techer Margit, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Bp., 1998, 235.

rossz végtelen leleplezése körül forog. A negatív versbeszéd vágyat ébreszt arra, hogy selymet mossunk – tiszta vízben.

IV. UTÓHANG

4. 0. A labirintus körvonalai

Amennyiben áttekintjük a mostani dolgozatban elemzett fordításokat, továbbá Domonkos István szépirodalmi munkáit, akkor azt láthatjuk, hogy azok elválaszthatatlanok attól a szociokulturális környezettől, amelyben létrejöttek. Legyen szó akár vajdasági, ex-jugoszláviai, de akár svédországi környezetről, azt tapasztaltuk, hogy Domonkos „kisebbségi" irodalma mindvégig megmaradt abban a nyelvi labirintusban, amely a kezdetektől fogva körülhatárolta a szerző munkáit.

A „kisebbségi" fogalom Domonkosnál – akárcsak az *Új Symposion* folyóirat kulturális praxisa – Végel László kentaur-metaforájához kötődik. Domonkos szépírói és műfordítói tevékenysége a „nyelvközi állapot" jelensége. Végel erről az állapotról a következőt írja: „A nyelvközi állapotban a szavaknak van egy apokrif életük, szüntelenül a másság fénye vagy árnyéka – szerintem mindkettő igaz – vetül rájuk, többféle történelem tapad hozzájuk. […] A kisebbségi diskurzus tehát normasértő módon állandóan a nyitott terekbe kényszerül, miközben a kisebbségi ember folyton belső védekezésre rendezkedik be. […] Ezért a kisebbségi író, nem csak másról ír, hanem másként is, nem csak a sajátos kisebbségi léthelyzetét ábrázolja, hanem a nyelvben horgonyzó kisebbségiét. Esetében a nyelv és a forma is elsődleges szociális kérdés lesz. Nem a témája teszi tehát a kisebbségi írót kisebbségivé, hanem a formanyelvi elemek, az elbeszélés módja, művének formaarchitektúrája teszi azzá, az, hogy egy nyelvben él, amely az övé, de világában, amelyikben él, ez a nyelv mindig idegen."[701] Ezért a kisebbségi diskurzus – akár nemzeti, akár nemi, akár más típusról van szó – mindig fordításra szorul. Ez a fordítás nemcsak egyik nyelvről a másikra történő értelmezést jelenti, hanem nyelven belüli tolmácsolást is. Losoncz Alpár szerint: „Megérteni a kisebbséget a saját nyelven belül, *ráhallgatni* a kontextus másságára, a figyelem összpontosítását

[701] Végel László: *Meditáció Iliáról*, In: *Ilia – Írások 70. születésnapjára*, Bába, Szeged, 2004, 35-36.

gyakorolni a sajátban rejlő másság iránt, ez a fordítónak, mint a magyar egyetemesség formateremtőjének a leírása. A fordító sokszor tapasztalt magánya: saját létezésével bírálatot gyakorolni az uralkodó alakzatok felett, létezésével kritikai távlatokat megnyitni a fennálló ellenében."[702] A „kisebbségi" léttapasztalat innen nézve a domináns kulturális gyakorlattal szembeni gyanakvás, kritikai távolságtartás álláspontja lesz. Domonkos István azzal, hogy kisebbségi magyarként ex-jugoszláv nemzetek irodalmát fordítja magyarra, inspirációt merít azokból, „szerbhorvát" nyelven ír, megkérdőjelezi a magába zárkózó, védekező kisebbségi normát. A szerző különböző kultúrák metszéspontján született alkotásai pedig az akkori magyarországi, dominánsan egynyelvű irodalmi rendszereket kérdőjelezte meg. Ez a „fordítói magány" tehát kritikai magatartásformát jelez.

A többnyelvűség zavarba hozhatja a homogén nemzeti kultúrát védő intézményeket. Emiatt bírálja Bartha Csilla a *Nyelvművelő kézikönyv*et, mely azt állítja, hogy „[…] azoknak a kontaktushelyzetben élő magyaroknak, a beszélők többségének, akik nem két egynyelvűt testesítenek meg egy személyben, a kétnyelvű nyelvhasználata – az egynyelvű normák, elvárások alapján – deviánsnak, így az »ideálistól« eltérő kétnyelvűsége kerülendőnek, kognitív szempontból pedig veszélyesnek minősül […] A nyelvi rendszer megbomlásával ugyanis a gondolkodás maga válik az egyénben szervetlenné, bomlottá, felemássá.«"[703] Dolgozatunk során észrevehettük, hogy Domonkos éppen ebből a nyelvi, kulturális „devianciából" húz hasznot, ebből alkot költészetet. A kétnyelvűség kutatója, Hugo Baetens Beardsmore alapján a többnyelvűség megbélyegzése az elitista hatalom önvédekezési mechanizmusa: „Sok félelem, amely a kétnyelvűség negatív aspektusait fejezi ki, többnyire a kultúra, az esztétika, az oktatás kérdéseire irányul, ez elfedi az érintettek rejtett motivációit: »A kérdéses ügyek, jelezném, sokkal inkább olyasmihez köthetők, mint dominancia,

[702] Losoncz Alpár: *A fordító magánya: fölöttébb személyes jellegű (vajdasági) széljegyzet a magyar egyetemeesség gyűrődéseiről*, In: *Ilia – Írások 70. születésnapjára*: i. m. 193.
[703] Bartha Csilla: *A kétnyelvűség alapkérdései*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2005, 35.

elitizmus, etnicitás, gazdasági ellenőrzés, szociális státusz és közbiztonság« (McArthur, 1986, 88).”[704]

Mindezek után felmerül, kit tekintünk két -vagy többnyelvűnek? Bartha Csilla kutatásai szerint „[…] aligha lehet pontosan és egyértelműen meghatározni, hogy hol kezdődik és hol végződik a kétnyelvűség.”[705] Ám ez mégsem jelenti, hogy lehetetlen körülhatárolni a fogalmat: „[…] kétnyelvű az, aki a mindennapi érintkezései során két vagy több nyelvet kommunikatív, szociokulturális szükségleteinek megfelelően (szóban és/vagy írásban, illetőleg jelelt formában) rendszeresen használ.”[706]

Domonkos István és az *Új Symposion* többnyelvű szociokulturális helyzetben volt és van. S mind a folyóirat, mind Domonkos reflektál erre a heterogén kulturális beágyazottságra. Ilyen szempontból különös helyet foglal el Domonkos életművében a *Prevodi trajanja* című, „szerbhorvát” nyelven írott kötete. Fried István több típusát különbözteti meg a kétnyelvű írónak, a nem anyanyelven is írókról pedig a következőt állítja: „Az író egy-két, de nem sok művet nem anyanyelven ír meg, mert a nem anyanyelvi közléssel határozott költői gesztust fejez ki, vagy az anyanyelvi kifejezések hiányát jelzi, esetleg csupán kísérletező kedve nyilvánul meg.”[707] Domonkos (neo)avantgárd által érintett költészete experimentális vonást kölcsönzött a másik nyelven írott munkáinak. Ám amennyiben Losoncz és Végel által jelzett „magyarról magyarra fordítás” értelmében gondolkodunk, akkor Domonkos és a symposionisták „anyanyelve” kétnyelvű tulajdonságokat tartalmaz: egyszerre jeleníti meg a „sajátot” és az „idegent”.

---

[704] „Many fears expressed about the negative aspects of bilingualism tend to be overthly directed towards questions of culture, aesthetics, education, which hide the covert preoccupations of those involved: ’The issues in question, I would suggest, are much more likely to be such things as dominance, elitism, ethnicity, economic control, social status and group security’ (McArthur, 1986, 88).”, Hugo Baetens Beardsmore: *Who’s Afraid of Bilingualism?*, In: *Bilingualism: Beyond Basic Principles*, Edited by Jean-Marc Dewaele, Alex Housen and Li Wei, Multilingual Matters LTD, Clevedon-Buffalo-Toronto-Sydney, 2003, 20.
[705] Bartha: i. m. 40.
[706] Bartha: i. m. 40.
[707] Fried István: *Közbevetett megjegyzések a kétnyelvűségről*, In: F. I.: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Bp., 1989, 57.

A cseh-szlovák-magyar irodalmi kapcsolatokat kutató Sziklay László szerint a kétnyelvű író tipikusan kelet-közép-európai jelenség.[708] Fried István viszont megkülönbözteti a „nyugati" kétnyelvű írót a kelet-közép-európaitól: „A »nyugati« kétnyelvűség feltehetőleg nélkülözi ama nemzet-politikai kényszeredettséget, amely a kelet-közép-európai változatot általában jellemzi."[709] Deleuze-Guattari továbbmegy, szerintük a kisebbségi irodalom egyik általános jellemzője a politikum.[710] Ezt támasztja alá többek között a posztkoloniális, illetve a feminista vagy a gay-irodalom is. Mégis a hasonlóságok ellenére van különbség a különböző kisebbségi irodalmak között. A nyelvi kérdés nem minden esetben azonos, mert az adott szociokulturális problémától függően változik.

A szociokulturális tényező megmutatkozhat a műfordítás poétikájában is. Domonkos István bizonyára más elvárások szerint fordított volna, amennyiben pl. Franciaországban él, s az ottani versfordítás normái szerint fordít franciára. Ugyanis a francia versfordítás hagyományában gyakran prózában adják vissza az idegen nyelvű, kötött versformákat. Domonkos fordításainak elemzése során viszont azt tapasztaltuk, hogy ő közép-európai módon[711] dolgozott: igyekezett betartani az eredeti versek formai követelményeit. Ám ettől néhány esetben el is tért, mint pl. Srečko Kosovel szonettje „magyarításakor". Domonkos szabadon fordította a kötött formákat, ugyanakkor ez a szabadság mégsem azonosítható a francia prózás módszerrel. Formai értelemben Domonkos műfordításai hasonlítanak az eredeti szövegekre, viszont nem adják vissza azok minden sajátosságát. Domonkos sok esetben átköltötte az eredeti költeményeket, tolmácsolásai inkább hangulati azonosságra, semmint formai, tartalmi pontosságra törekedtek. Emiatt tekinthetjük Domonkos műfordításait impresszionisztikus jellegűeknek (ám nem impresszionisztikusoknak), noha sokszor pontosan követte az eredeti szövegek jellegzetességeit. S ahogyan a legtöbb közép-európai fordító, ő is

[708] Vö.: Sziklay László: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban*, Gondolat, Bp., 1987, 224.
[709] Fried: i. m. 59.
[710] Vö.: Gilles Deleuze-Félix Guattari: *Mi a kisebbségi irodalom?*, Ford.: Karácsonyi Judit, Ex Symposion 2003/44-45., 1.
[711] Vö.: Marko Čudić: *Danilo Kiš i moderna mađarska poezija*, Plato, Beograd, 2007, 35.

gyakran élt a kompenzáció módszerével: amit nem tudott visszaadni pontosan az adott helyen, azt másutt annak szellemében kompenzálta. A hozzá hasonlóan fordító Danilo Kiš ezt a poétikát „szép hűtlenségnek" (*la belle infidelle*) nevezi.[712] Kiš Gilles Ménage-től kölcsönzi a fogalmat, aki ezzel bélyegezte meg a XVII. századi francia műfordító, Nicolas Perrot d'Ablancourt bizonyos műfordításait. Ezzel összefüggésben Rába György Georges Mounint értelmezve azt állítja, hogy: „[…] a műfordító nyelvi fantáziája és hűtlensége dialektikájában valósul meg tulajdonképpeni tevékenysége […]".[713] Összegezve az eddigieket: miként pl. a korai Kosztolányi, úgy Kiš, illetve Domonkos is, paradox módon, franciás szabadsággal használja a közép-európai műfordítói szabályt. Ám Domonkosnál ez mégsem valósult meg olyan szélsőséges formában, mint amilyeneket pl. Lukács Zsolt Kosovel-fordításaiban találunk.

Domonkos és az *Új Symposion* kapcsán felmerül: mi volt Domonkos műveinek, műfordításainak, illetve a folyóirat célközönsége? Az elsőként kínálkozó válasz: a kétnyelvű vajdasági magyar olvasó. A második válasz: a magyar olvasó. Mi a különbség a kettő között? Az, ami a vajdasági és a magyarországi magyar kulturális szerkezetek között. Ezzel pedig visszakanyarodtunk a már tárgyalt kisebbségi szociokulturális létformák kérdéséhez.

Amennyiben az *Új Symposion*ban megjelent műfordításokat, illetve Domonkos munkáit nézzük, akkor levonhatjuk, hogy ezek recepciója, értékelése nagyon gyér. S nemcsak a korabeli magyarországi kritika, de az *Új Symposion* vagy az akkori *Híd* sem fordított kellő figyelmet ezek értelmezésére. Rövid bemutatásokat, recenziókat találunk ugyan a könyvalakban megjelent fordításokról, néhány esetben, mint pl. a *Napjaink éneke* antológia, találunk belső reflexiókat a készülő munkákról, ám ezek nem tekinthetőek rendszeresnek és elmélyülteknek. Talán azért, mert a kétnyelvű olvasók, irodalmárok inkább eredetiben olvasták az ex-jugoszláv szerzők műveit? Úgy tűnik, a műfordításra, mint kulturális

[712] Vö.: Danilo Kiš: *„Pro domo sua" (odgovor na tekst Lasla Gerolda)*, *Új Symposion* 1965/3.
[713] Rába György: *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Akadémiai, Bp., 1969, 29.

gyakorlatra, létmódra való utalás inkább a szépírók alkotásaiban jelent meg, semmint a recepcióban. Dolgozatunk során azonban kiderült: több kapcsolódási pont lehetséges Domonkos szépírói és műfordítói tevékenysége között, ezek feltérképezése árnyalhatja, gazdagíthatja a szerző életművének feldolgozását. Sziklay szerint emiatt is fontos a szomszédos kultúrák cserefolyamatainak értelmezése: „Két vagy több nemzet költői hagyományai ösztönösen tovább élnek a költők műveiben és mind formai, mind eszmei-tartalmi szempontból beépülnek az együtt élő népek nemzeti poétikájának továbbfejlődésébe, még akkor is, ha az egyiknél sokáig megmaradnak, a másiknál pedig egy idő után »idegennek« minősülnek és feledésbe merülnek vagy háttérbe szorulnak."[714]

A jelen dolgozat elsősorban a Domonkos műfordításait érintő recepciós hiányt óhajtja pótolni. Remélhetőleg a mostani munka képes másokat is hasonló kutatásokra inspirálni. Domonkos műfordítói életműve nincs teljesen feldolgozva a mostani munkában, a labirintus tehát nem zárul le a jelenlegi kutatással, nyomozással. Számtalan új kapu, járat nyílhat a lezártak helyén. S az sem biztos, hogy nem nyílhat meg újra, ami valamikor lezárult – egy másik nézőpontból.

[714] Sziklay: i. m. 11.

FÜGGELÉK

(Domonkos István délszláv műfordításainak jegyzéke)

- Blagojević, Vera: *Fasorok*, *Ifjúság* 1962. IV. 12.
- Crnjanski, Miloš: *Sztrazsilovó*, *Ifjúság* 1962. IX. 27.
- Crnjanski, Miloš: *Apoteózis*, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.
- Dragojević, Danijel: *Magnetofonszalag*, *Az úgynevezett doboz-kérdésről*, *Néki fala van*, *Alma*, *A legkurtább világban*, *Otthagyott fejsze*, *Ha a nagy edényből*, *Szétszórt gombok*, *Új Symposion* 1973/93.
- Golia, Pavel: Marche funébre, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.
- Jarc, Miran: *A vég szonettje*, *Vető a télben*, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.
- Kosovel, Srečko: Az élet rövid, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.
- Mihalić, Slavko: *L' amour*; *Létezik, nem létezik*; *Nyomok*; *Árvíz*; *Fekete almák kertje*; *Vérfürdő*, *Új Symposion* 1972/91.
- Mihalić, Slavko: *A város nevét nem mondhatom meg*, In Uő: *Atlantisz*, Összeállította: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1986.
- Miljkovity, Branko: *Falra festett angyal*, *Ifjúság* 1961. I. 11.
- Miljkovics, Branko: *A tengerről mielőtt elalszom*, *Ifjúság* 1962. II. 8.
- Miljković, Branko: *27. születésnapomra*, *Ifjúság* 1962. II. 8.
- Nastasijević, Momčilo: *Fák a mozdulatlanságban*, *Szülő*, *Nyom*, *Új Symposion* 1965/5.

- Nastasijević, Momčilo: Nyom, A fák nyugalma, Szülő, Szavak a ködben, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.
- Petrović, Branislav: *Vers, avagy hogyan is íródik a vers*, *Ifjúság* 1962. I. 28.
- Stamać, Ante: *Sorsszerű esemény*, *Fama vana est*, *Cancone 3.*, *Cancone 5.*, *A pusztulás ünnepélyében*, *S ha majd a tisztátlan rettegés véget ér*, *Breughel kérdése*, *Rondó*, *Utolsó képek*, *Körhatárok II.*, *Exitus letalis*, *Új Symposion* 1972/89.
- Ujević, Tin: Rózsák ünnepe, In: *Napjaink éneke. A modern költészet antológiája I.*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.

BIBLIOGRÁFIA

- Adamik Tamás: *Római irodalom. A kezdetektől a nyugatrómai birodalom bukásáig*, Kalligram, Pozsony, 2009.
- *A homogenitás eszményének agóniája*, Kondász Katalin interjúja Végel Lászlóval, In: *Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995.
- Alberti Sándor: *Lehet-e objektív kritériumokat adni egy fordítás értékeléséhez?*,
- *Átváltozások* 1994/2.
- *„… a magabiztosságot az Új Symposion generációja hozta magával…”*, Szergejev Zsuzsanna interjúja Koncz Istvánnal, In: *Rózsaszín flastrom. Beszélgetések vajdasági írókkal*, JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged, 1995.
- Aćin, Jovica: *Apokalipsa Sad. Nacrti o* Božanstvenom markizu, KOV, Vršac, 1995.
- Aćin, Jovica: *Sade apokalipszise. Vázlatok az isteni márkiról*, Ford. Radics Viktória, Kijárat, Bp., 1999.
- Apter, Emily: *The translation zone, A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.
- Aragon, Louis: *A kollázs*, Ford.: Bajomi Lázár Endre, Corvina, Bp., 1969.
- Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*, Ford.: Berényi Gábor, Braun Róbert, Erős Ferenc és Seres Iván, Európa, Bp., 1992.
- Arendt, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, Ford.: Mesés Péter, Osiris, Bp., 2000.
- Ács Károly: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből. Válogatott versfordítások 1945-1984*, Forum, Újvidék, 1985.
- Babić, Sava: *Radionica i argumentum. Između prevoda i originala*, kézirat
- Bagić, Krešimir: *Živi jezici*, Naklada MD, Zagreb, 1994.
- Bagić, Krešimir: *Virtuozo i na harmonici*, In Uő: *Brisani prostor*, Meandar, Zagreb, 2002.
- Bal, Mieke: *Látvány és narratíva egyensúlya*, In: *Narratívák 1.*, Válogatta, szerkesztette és a szöveget gondozta: Thomka Beáta, Ford.: Rózsahegyi Edit, Kijárat, Bp., 1998.

- *Baudelaire, Charles válogatott művei*, Ford.: Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád, Európa, Bp., 1964.
- Balassa Péter: „Mint egy nyitott borotva". *Georg Büchner Woyzeck-töredékekrúl és a szegények antropológiájáról*, In Uő: *A másik színház*, Szépirodalmi, Bp. 1989.
- Bartha Csilla: *A kétnyelvűség alapkérdései*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2005.
- Baudelaire, Charles: *Petits Poëms en prose (Le Spleen de Paris)*, Gallimard, Paris, 1973.
- Bataille, Georges: *Az erotika*, Ford.: Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Bp., 2001.
- Bányai János – Tolnai Ottó: *Mire Achilles odaér*, *Ifjúság* 1961. V. 25.
- Bányai János: *A szó: tűz*, Ifjúság 1962. II. 8.
- Bányai János: *A „megszakított gondolat" költészete*, Híd 1970/10-11.
- Bányai János: *Fordítás, összevetés. Adat a kisebbségi kultúra létmódjának leírásához*, In Uő: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996.
- Bányai János: *Száz éve született Szenteleky Kornél*, In Uő.: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996.
- Bányai János: *1965: A (poszt)modern(?) fordulat éve. Folyóirat a korszakküszöbön*, In Uő: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998.
- Bányai János: *Diszkontinuitás és versbeszéd*, In Uő: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003.
- Bányai János: *Létezés-fordítások*, In Uő: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003.
- Bányai János: *Ács Károly (1928–2007)*, Híd 2007/8.
- Bányai János: *A végső ponton innen*, Irodalmi Jelen 2008/9.
- Bányai János: *Folyóiratkultúra a Vajdaságban*, Alföld 2011/3.
- Beardsmore, Hugo Baetens: *Who's Afraid of Bilingualism?*, In: *Bilingualism: Beyond Basic Principles*, Edited by Jean-Marc Dewaele, Alex Housen and Li Wei, Multilingual Matters LTD, Clevedon-Buffalo-Toronto-Sydney, 2003.
- Benhabib, Seyla: *Gondolkodás és ítéletalkotás. Az* Eichmann Jeruzsálemben *újraolvasása*, Ford.: Jónás Csaba, Vendégszerkesztők: Pató Attila és Mesés Péter, Ex Symposion 1999/26-27.
- Benjamin, Walter: *A műfordító feladata*, Ford.: Szabó Csaba, In Uő: *„A szirének hallgatása"*, Osiris, Bp., 2001.
- Benčić, Tea: *Zidovi i zvijezde – semantička suglasja Slavka Mihalića*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997.
- Bhabha, Homi K.: *The location of culture*, London – New York, Routledge, 1994.

- Bihalji-Merin, Oto: *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Bg., 1974.
- Blanchot, Maurice: *Mallarmé tapasztalata*, Ford.: Lőrinszky Ildikó, In Uő: *Az irodalmi tér*, Ford.: Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Lőrinszky Ildikó, Kijárat, Bp., 2005.
- Bodor Béla: *Juj-juj! Vagy hú-hú-hú…?*, Élet és Irodalom, 2008/38.
- Boehm, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határairól*, In: *Narratívák 1.*, Válogatta, szerkesztette és a szöveget gondozta: Thomka Beáta, Ford.: Rózsahegyi Edit, Kijárat, Bp., 1998.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Ford.: Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Bp., 1996.
- Borges, Jorge Luis: *Bábeli könyvtár*, In Uő: *A titkos csoda*, Ford.: Boglár Lajos, Európa, Bp., 1986.
- Bori Imre: *A magyar, a szerb és a horvát avantgárd*, In: *Szomszédság és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, szerk.: Vujcsics D. Sztoján, Akadémiai Kiadó, Bp., 1972.
- Bosnyák István: *Szóakció I.*, Forum, Újvidék, 1980.
- Bosnyák István: *A* Rátká*tól az* Áthúzott versek*ig*, In Uő: *Szóakció II.*, Forum, Újvidék, 1982.
- Bošnjak, Branimir: *Ivan Slamnig: Karnevalizirani pluskvamperfekt i intertekstualnost*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
- Brook, Peter: *A maszk – az álarcok alatt*, Ford.: Dobos Mária, In Uő.: *Változó nézőpont*, Orpheusz–Zugszínház, Bp., 2000.
- Buttler, Lance St. John: *Two Darks: A Solution to the Probem of Beckett's Bilingualism*, In: Samuel Beckett Today/Ajuourd'hui: An Annual Blingual Review/Revue Annuelle Bilingue 1994/3.
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010.
- B. Szabó György: *A fordító megbecsülése*, In Uő: *Éjszakák, hajnalok*, Forum, Sajtó alá rendezte és összeállította Bosnyák István, Forum, Újvidék, 1990.
- Chambers, Ian: *Kivándorlás, kultúra, identitás*, Ford.: Marno Dávid, Helikon 2002/4.
- Connor, Steven: *„Traduttore, traditore": Samuel Beckett's translation of Mercier et Camier*, Journal of Beckett Studies 1989/11-12., http://www.english.fsu.edu/jobs/Indices.html
- Currie, Mark: *Difference*, Routledge, London and New York, 2004.

- Crnjanksi, Miloš: *Örökös vándorlás*, ford.: Csuka Zoltán, Bp., 1940.
- Crnjanski, Milos: *Sztrazsilovó*, ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. IX. 27.
- Crnjanski, Miloš: *Csarnojevics naplója*, ford.: Csuka Zoltán, Európa, Bp., 1973.
- Crnjanski, Miloš: *Stražilovo*, In Uő: *Lirika*, vál.: Stevan Raičković, Slovo ljubve, Beograd, 1981.
- Crnjanski, Miloš: *A* Szumátra *magyarázata*, ford.: Danyi Magdolna, In Uő: *Ithaka*, Forum, Újvidék, 1993.
- Crnjanski, Miloš: *Stražilovo*, ford.: Ács Károly, In: Uő: *Ithaka*, Forum, Újvidék, 1993.
- Crnjanski, Miloš: *Za slobodni stih*, In Uő: *Eseji*, izabrao: Jovan Hristić, Nolit, Beograd, 1983.
- Csáky S. Piroska: *A Forum könyvkiadó bibliográfiája. 1957-2006*, Forum, Újvidék, 2007.
- Csányi Erzsébet: *Titkosírás*, In Uő: *Világirodalmi kontúr*, Forum – Iskolakultúra, Újvidék – Pécs, 2000.
- Csányi Erzsébet: *Vajdaság: az átalakulás tégelye*, In: *konTEXTUS KÖNYVEK I.*, Szerk.: Csányi Erzsébet, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2007.
- Csehy Zoltán: *Hárman az ágyban. Görög és latin erotikus versek*, Válogatta, fordította és az utószót írta: Csehy Zoltán, A fordítást az eredetivel egybevetette: Szepes Erika, Kalligram, Pozsony, 2000.
- Csorba Béla-Vékás János: *A kultúrtanti visszavág (A Symposion-mozgalom krónikája, 1954-1993)*, szerzői magánkiadás, 1994.
- Čudić, Marko: *Danilo Kiš i moderna mađarska poezija*, Plato, Beograd, 2007.
- Dahlhaus, Carl: *Az abszolút zene eszméje*, Typotex, Bp., 2004.
- Danto, A. C.: *A közhely színeváltozása*, Ford.: Sajó Sándor, http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/danto_kozhely_7.pdf
- Danyi Magdolna: *A nullponton formálódó költői nyelv*, *Új Symposion* 1972/89.
- Danyi Magdolna: *A fordítás margójára*, *Új Symposion* 1974/115.
- Danyi Magdolna: *A személyiség védelmében. A Kuplé megközelítése*, *Új Symposion* 1976/130.
- Danyi Magdolna: *Az agrammatikus nyelvi modell*, In: *EX Symposion* 1994/10–12.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: *Mi a kisebbségi irodalom?*, Ford.: Karácsonyi Judit, Ex Symposion 2003/44-45.

- Deréky Pál: *A magyar neovantgárd irodalom*, In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Szerk.: Deréky Pál és Müllner András, Ráció, Bp., 2004.
- Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége*, Ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997.
- Derrida, Jacques: *Az idő adománya.* A hamis pénz, Ford.: Kicsák Lóránt, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, Bp., 2003.
- Domonkos István: – *Hasonlítunk egymásra, Kegyelmes Uram. Hosszú reménytelen úton cammogunk (Dongó)*, *Ifjúság* 1961. V. 25.
- Domonkos István: *Rátka*, Symposion könyvek, Forum, Újvidék, 1963.
- Domonkos István: *Első áldozás*, In: *Kontrapunk (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964.
- Domonkos István: *A vers fetisizálása*, In: *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964.
- Domonkos István: *Fordításaim margójára*, *Új Symposion* 1965/5.
- Domonkos István: *Az életről és halálról*, *Új Symposion* 1967/29-30.
- Domonkos István – Tolnai Ottó: *MAO-POE*, *Híd* 1968/1., melléklet
- Domonkos István – Tolnai Ottó: *Valóban mi lesz velünk?*, Symposion könyvek 13., Forum, Újvidék, 1968.
- domonkoš, ištvan*: prevodi trajanja*, tribina mladih, novi sad, 1970.
- Domonkos István: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971.
- Domonkoš, Ištvan: *Ja biti*, prev.: Judita Šalgo, Matica Srpska, Novi Sad, 1973.
- Domonkoš, Ištvan: *Havarija*, prev.: Judita Šalgo, Prosveta, Beograd, 1987.
- Domonkos István: *Hangok*, In: D. I.: *Önarckép novellával*, Forum, Újvidék, 1986.
- Domonkos István: *A kitömött madár*, Forum, Újvidék, 1989.
- Domonkos István: *Kormányeltörésben*. *Válogatott versek*, Ister, Bp., 1998.
- Dózsai Mónika: *Tárló. A narráció látlelete (Domonkos István: Önarckép novellával)*, Ex Symposion 1994/10-12.
- Dunajcsik Mátyás: *Repülési kézikönyv*, JAK-L'Harmattan, Bp., 2007.
- Eco, Umberto: *A rózsa neve*, Ford.: Barna Imre, Árkádia, Bp., 1988.
- Eco, Umberto: *Előszó*, In: Santarcangeli, Paolo: *A labirintusok könyve*, Ford.: Karsai Lucia, Európa, Bp., 2009.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: *A filmkocka mögött*, In Uő: *Válogatott tanulmányok*, Szerk.: Bárdos Judit, Áron, Bp., 1998.

- Elek Tibor: *Pusztulás és pompa az örökös meghasonlásban*, Ex Symposion 1997/19-20.
- Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*, ford.: Pásztor Péter, Európa, Bp., 1998.
- Eliot, T. S.: *Ezra Pound metrikája és költészete*, Ford.: Falvay Mihály, In Uő: *Káosz a rendben*, Válogatta és az előszót írta: Egri Péter, Gondolat, Bp., 1981.
- Epstejn, Mihail: ford.: *Az avantgárd és a vallás*, ford.: Bagi Ibolya, In Uő: *A posztmodern és Oroszország*, szerk.: H. Nagy Miklós és Szőke Katalin, Európa, Bp., 2001.
- Even-Zohar, Itamar: *A többrendszerűség elmélete*, ford.: Ambrus Judit, *Helikon* 1995/4.
- Even-Zohar, Itamar: *A műfordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, Ford.: Janovits Enikő Mária, *Kalligram* 2007/2.
- Even-Zohar, Itamar: *Fordítás és átvitel/átvétel*, Ford.: Janovits Enikő Mária, *Kalligram* 2007/2.
- Faragó Kornélia: *A kritika helyzettudata*, In Uő: *Kultúrák és narrációk*, Forum, Újvidék, 2005.
- Faragó Kornélia: *Kulturális interpretáció – nemzedéki nyelvszakadadás – átsugárzó jelentéskörök*, In Uő.: *A viszonosság alakzatai*, Forum, Újvidék, 2009.
- Fehér Kálmán – Domonkos István – Tolnai Ottó: *Dolerony*, Forum, Újvidék, 2005.
- Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva (versek, átköltések, másolatok). Első könyv*, szerk.: Virág Zoltán, zEtna, Zenta, 2009.
- Fish, Stanley: *Butik-multikulturalizmus, avagy miért képtelenek a liberálisok a gyűlölet beszédéről gondolkodni*, Ford.: Farkas Zsolt, *Lettre* 2000/31.
- Flaker, Aleksandar: *Avangarda i tradicija*, In: *Avangarda i tradicija [Anketa Književne reči 1980-1982]*, Priredio: Gojko Tešić, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2002.
- Foucault, Michel: *Mi a szerző?*, In Uő: *Nyelv a végtelenhez*, ford.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000.
- Freud, Sigmund: *Totem és tabu*, Ford.: Pártos Zoltán, In: *Sigmund Freud művei V.*, Sorozatszerk.: Erős Ferenc, Cserépfalvi, Bp., 1995.
- Fried István: *Közbevetett megjegyzések a kétnyelvűségről*, In Uő: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Bp., 1989.
- Fried István: *A szlovén és magyar irodalom találkozásai*, In Uő: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, Magvető, Bp., 1989.

- Fried István: *Emigráció és labirintus. Kelet-közép-európai lét-és tudatformák*, In Uő: *A névadás lehetségessége*, Madách-Posonium, Pozsony, 2004.
- Fried István: *Balkanisztikai kétségek*, In Uő: *A közép-európai szöveguniverzum*, Lucidus, Bp., 2002.
- Fried István: *Kétnyelvűség, kettős kulturáltság Kelet-Közép-Európában*, In Uő: *Írók, művek, irányok*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2002.
- Fried István: „Sorra megnevezünk minden olyat, / amire van szó". Szlovákiai magyar szép irodalom, *Tiszatáj* 2010/11.
- Gálosi Adrienne: *A dekonstrukció mint fordítás. Paul de Man Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, In: *Keresztez(őd)ések*, Szerk.: Bókay Antal – M. Sándorfi Edina, Janus/Gondolat, Bp., 2003.
- Gerold László: *Krleža magyar nyelven*, *Ifjúság* 1962. III. 8.
- Gyenge Zoltán: *Kierkegaard élete és filozófiája*, Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2007.
- Đurić, Dubravka: *Srpska poezija i efekti globalizacije*, In Uő.: *Politika poezije - Tranzicija i pesnički eksperiment*, Azin, Beograd, 2010.
- Haraszti Enikő: *A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai*, *Helikon* 2010/3.
- Harkai Vass Éva: *Az avantgárd diskurzus Domonkos István költészetében*, In Uő: *Rések és korosztályok*, Forum, Újvidék, 2005.
- Heidegger, Martin: „... *költőien lakozik az ember*...", Ford.: Szijj Ferenc, T-Twins Kiadó/Pompeji, Bp., Szeged, 1994
- Hekerle László: *Kevés-e a valamennyi?* In: *„KOVÁTS!" – JELENLÉT-REVÜ*, Szerk.: a szerzők, JAK-füzetek 23., Magvető, Bp., 1986.
- Heller Ágnes: *Elmélkedések Arendtről, a gonosztevőről és a gonoszról*, Ex Symposion 1999/26-27.
- *Horatius legszebb versei*, ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre, szerk.: Tótfalusi István, Móra, Bp., 1993.
- Horváth Ottó: *Olmóba menet*, ford.: Beszédes István, zEtna, Zenta, 2010.
- H. Nagy Péter: *Identitásképző csatatérek*, *Alföld* 2002/2.
- Ignácz Ádám: *Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930) – elméletek, kompozíciók, hangszerek*, In: *Médium, Hang, Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*, Főszerk.: Batta Barnabás, Társszerk.: Tóth Benedek, Univ, Szeged, 2009.

- Ivanjek, Željko; Maleš, Branko; Erceg, Heni: *Ivan Slamnig o sebi i drugima*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Priredio: Branimir Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004.
- Jeles András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- Józan Ildikó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Ballassi, Bp., 2009.
- *Jugoszláviai költők antológiája*, Szerk., vál. és az előszót írta: Vujcsics D. Sztoján, Móra, Bp., 1963.
- Kafka, Franz: *Az én cellám – az én váram*, Ford.: Halasi Zoltán, Európa, Bp., 1989.
- Kant, Immanuel: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások*, Ford.: Vidrányi Katalin, Gondolat, Bp., 1980.
- Kant, Immanuel: *A gyakorlati ész kritikája*, Ford.: Berényi Gábor, 2. kiadás, Cserépfalvi, Bp., 1996.
- Károlyi Csaba: *Meztelen történetek*, In: *Domonkos-Symposion*, Szerk.: Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2006.
- Kiš, Danilo: *„Pro domo sua”*, *Új Symposion* 1965/3.
- Kiš, Danilo: *Változatok közép-európai témákra*, In Uő: *Kételyek kora*, Ford.: Borbély János, Forum-Kalligram, Újvidék-Pozsony, 1994.
- Kiš, Danilo: *Varijacije na srednjoevropske teme*, In Uő: *Život, literatura*, Priredila: Mirjana Miočinović, BIGZ, Beograd, 1995.
- Komel, Dean: *Multikulturnost in interkulturnost – neko fenomenološko razlikovanje*, Nova Revija 2007/300.
- Koncz István: *Összegyűjtött versei,* Szerk.: Toldi Éva, zEtna, Zenta, 2005.
- *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Vál.: Bányai János és Bosnyák István, Symposion Könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964.
- Konstantinović, Radomir: *A vidék filozófiája*, Ford.: Radics Viktória, Forum-Kijárat, Újvidék-Bp., 2001.
- Konstantinović, Radomir: *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd, 1991.
- Kosztolányi Dezső: *Előszó a* Modern költők *első kiadásához*, In Uő: *Nyelv és lélek*, Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál, Osiris, Bp., 2002.
- Kosztolányi Dezső: *A* Téli rege *új szövegéről*, In Uő: *Nyelv és lélek*, Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál, Osiris, Bp., 2002.
- Kos, Matevž: *Kako brati Kosovela?*, In Uő: *Fragmenti o celoti. Poskusi s slovenskim pesništvom*, Literatura, Ljubljana, 2007.

- Kosovel, Srečko: *Zlatni čun,* Matica srpska, (edicija: Slovenačka književnost), Válogatta: Alfonz Gospan, Ford.: Gojko Janjušević, Novi Sad, 1981.
- Kosovel, Srečko: *Zbrano delo*, I., Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1964.
- Kosovel, Srečko, *Ekstaza smrti*, Forum, Novi Sad, 1964.
- *Kosovel, Srečko i Voranc, Prežihov*, BIGZ, Beograd, 1967. (Bevezető tanulmány és válogatás: Alek Vukadinović. Kosovel verseit Dejan Poznanović és Gojko Janjušević fordította le „szerbhorvátra".)
- Kosovel, Srečko: *Éles ütemek (1904-1926). Konstruktivista versek*, Ford.: Lukács Zsolt, Magyar Napló, Bp., 2007.
- Kosztolányi Dezső: *Összes versei*, Szöveggnodozás, jegyzet: Réz Pál, Osiris-Századvég, Bp., 1995.
- Kralj, Lado: *Ekspresionizem*, ZRC SAZU - DZS, Ljubljana, 1986.
- Kymlicka, Will: *Igazságosság és biztonság*, Ford.: Karnis Andrea, *Fundamentum* 2001/3.
- Kulcsár Szabó Ernő/Zalán Tibor: *Formabontás vagy bontott forma?*, In : *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar irodalomban*, Szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor, JAK-füzetek 2., Magvető, Bp., 1982.
- Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991.*, Argumentum, Bp., 1993.
- Kulcsár Szabó Ernő*: A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában*, Literatura 1999/3.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség. Domonkos István: Kormányeltörésben*, Tiszatáj 2006/4.
- Kuna, Branko: *Pučki jezični slojevi Slamnigove poezije – između ludizma i estetizma*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
- Lacoue-Labarthe, Philippe and Nancy, Jean-Luc: *The literary absolute*, Angolra fordította: Barnard, Philip és Lester, Cheryl, State University of New York Press, Albany, 1988.
- Laszity Nikola: *A poliszémia Branko Miljković „Szonett" című versében*, Desiré 2003/5.

- Lawler, James: *Valéry and his international reputation*, In: *The symbolist movement in the literature of European languages*, Ed.: Anna Balakian, Akadémia, Bp., 1982.
- Lepahin Valerij: *Szemantika – narráció – képiség. Megjegyzések az ikonértelmezéshez*, In: *Szent művészet és az ikon*, Szerk.: Ágoston Magdolna, A Szláv Történeti és Filológiai Társaság Orosz Történeti Szekciója, Szombathely, 2007.
- Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája. Sziveri-szinopszisok*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008.
- Leitch, Vincent B.: *Cultural criticism, literary theory, poststructualism*, Columbia University Press, New York, 1992.
- Losoncz Alpár: *Kommentár? (Adalékok az Új Symposion szellemiségének értelmezéséhez)*, In Uő: *Hiányvonatkozások*, Forum, Újvidék, 1988.
- Lošonc, Alpar: *Multikulturalnost u „evropskom zajedničkom prostoru": 1989 kao izvor mita*, *Habitus* 1999/93.
- Losoncz Alpár: *Európa-dimenziók*, Forum, Újvidék, 2002.
- Losoncz Alpár: *A fordító magánya: fölöttébb személyes jellegű (vajdasági) széljegyzet a magyar egyetemeeség gyűrődéseiről*, In: *Ilia – Írások 70. születésnapjára*, Bába, Szeged, 2004.
- Lošonc, Alpar: *Prevođenje kao društvena praksa*, *Nova misao* 2010/8.
- *Mallarmé és Valéry versei*, Válogatta, szerkesztette és az utószót írta: Szegzárdy-Csengery József, Lyra Mundi, Európa, Bp., 1990.
- Lőkös István: *A horvát irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1996.
- Lukač, Ištvan.: *Hrvatska postmoderna književnost u Mađarskoj*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
- Lukács István: *A szlovén irodalom magyar irodalomtörténeti megközelítésben*, In Uő: *Közel s távol. Szlovén-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Bp., 2005.
- Lukić, Jasmina: *Slamnigovski homo ludens*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*: Priredio: Branimir Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004.
- Man, Paul de: *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról*, Ford.: Király Edit, *Átváltozások* 1994/2.
- Markasović, Vlasta: *Ludističke paradigme u djelima Ivana Slamniga, Vanje Raduša i Dubravka Matakovića*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.

- Maticki, Miodrag: *Slovenska antiteza kao odgonetka Nastasijevićevih lirskih krugova*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994.
- Meschonnic, Henri: *Prevoditi književnost*, Ford.: Brankica Radić, Zagreb, *Tema* 2004/5-6.
- Meschonnic, Henri: *Fordításpoétika*, Ford.: Haas Lídia és Józan Ildikó, In: *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Szerk.: Józan Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Balassi, Bp., 2007.
- Mihalić, Slavko: *L¸amour*; *Létezik, nem létezik*; *Nyomok*; *Árvíz*; *Fekete almák kertje*; *Vérfürdő*, Ford.: Domonkos István, *Új Symposion* 1972/91.
- Mihalić, Slavko: *A város nevét nem mondhatom meg*, In Uő: *Atlantisz*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Domonkos István, Forum, Újvidék, 1986.
- Mihalić, Slavko: *Ne mogu izgovoriti ime grada*, In Uő: *Atlantida*, Izbor: Vuk Krnjević, Prosveta, Beograd, 1982.
- Milanja, Cvjetko: *Slamnig – Model književnosti*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
- Milanja, Cvjetko: *Slamnigovo kasno pjesništvo*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*, szerk.: Goran Rem, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
- Miljković, Branko: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Miljković, Branko: *Poezija i ontologija*, In Uő: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Miljković, Branko: *Biće i pevanje*, In Uő: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Miljković, Branko: *Hermetička pesma*, In Uő: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Miljković, Branko: *Poezija i oblik*, In Uő: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In uő: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 2002.
- Miljkovity, Branko: *Falra festett angyal*, Ford.: Domonkos István, *Ifjúság* 1961. I. 11.

- Miljkovics, Branko: *A tengerről mielőtt elalszom*, Ford.: Domonkos István, *Ifjúság* 1962. II. 8.
- Miljkovič, Branko: *27. születésnapomra*, Ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. II. 8.
- Miljković, Branko: *A tenger, mielőtt még álomba merülök*, Ford.: Képes Géza, In: *Jugoszláviai költők antológiája*, Szerk., vál. és az előszót írta: Vujcsics D. Sztoján, Móra, Bp., 1963.
- Miljković, Branko: *A növények dicsérete*, *A tűz dicsérete*, Ford.: Torok Csaba; Uő: *Requiem*, Ford.: Dudás Kálmán, Uő: *Ballada*, Ford.: Laták István, In: *Napjaink éneke. A jugoszláv költészet antológiája*, második kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1967.
- Miljković, Branko: *Ballada*, In: *Csillagpor. Jugoszláv lírai antológia*, Ford.: Csuka Zoltán, Magvető, Bp., 1971.
- Miljković, Branko*: Első ének; Triptychon Eüridikének; Goran; Vasfű; Világdicséret; Költő; Agon; Sírfelirat; Az utolsó vers; Üstökösmadár*; *Közös vers*, In: *Találkozások. Jugoszlávia népei és nemzetiségei mai költészetének antológiája*, Szerk.: Sárosi Károly, Tankönyvkiadó Intézet, Újvidék (Subotica : Birografika), 1980.
- Miljković, Branko: *Epitáfium*; *Agon*; *Bányászok*; *Vers*; *Alvók*; *A tenger költő nélkül*, In: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből*. Válogatott versfordítások 1945-1984, Ford.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1985.
- Miljković, Branko: *Mindenki ír majd verseket*, Ford.: Radics Viktória, Beszélő 1999/6.
- Mikić, Radivoje: *Pesnički postupak*, Narodna Knjiga/Alfa, Beograd, 1999.
- Mikola Gyöngyi: *A nagy konstelláció. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához*, Alexandra, Bp., 2005.
- Mikola Gyöngyi: *Domonkos István hallgatása közben*, In: *Domonkos-Symposion*, Szerk.: Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2006.
- Mišić, Zoran: *Antologija srpske poezije*, Beograd, 1963.
- Mrkonjić, Zvonimir: *Slavko Mihalić*, In Uő: *Izum beskraja*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1971.
- Mrkonjić, Zvonimir: *Slavko Mihalić, izbor iz slobode*, Republika 1986/9-10.
- Mrkonjić, Zvonimir: *Uvod u fundamentalnu drontologiju*, In: *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*, Priredio: Branimir Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2004.
- *Napjaink éneke 1. A modern jugoszláv költészet antológiája*, Szerk.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1965.

- *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája*, II. kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Novi Sad, 1967.
- Müllner András: *Szakállas költészet?*, In: *Domonkos-Symposion*, Szerk.: Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2006.
- Nastasijević, Momčilo: *Izabrana dela I.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966.
- Nastasijević, Momčilo: *Beleške o nepohodnosti izraza*, In Uő: *Izabrana dela I.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966.
- Nastasijević, Momčilo: *Za maternju melodiju*, In: *Izabrana dela I.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966.
- Nastasijević, Momčilo: *Sedam lirskih krugova*, Priredio: Milosav Tešić, Čigoja štampa, Beograd, 2008.
- *„Nem élhet az ember haragban…". Brassai Zoltán beszélgetése Ilia Mihállyal*, Ex Symposion 2007/59.
- Németh Zoltán: *A bevégezhetetlen feladat*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2005.
- Németh Zoltán: *Nyelvi interakciók a kortárs magyar költészetben*, http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=333&Itemid=
- Nietzsche, Friedrich: *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford.: Tatár Sándor, Athenaeum 1992 I/3.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy a görög pesszimizmus*, Ford.: Kertész Imre, Magvető, Bp., 2007.
- N. Kovács Tímea: *Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás*, In: *A fordítás mint kulturális praxis*, Szerk.: Uő., Jelenkor, Pécs, 2004.
- Novak, Boris A.: *Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator*, *Kosovelova poetika*, Uredili: Janez Vrečko, Boris A. Novak, Draija Pavlič, In: *Primerjalna književnost* 2005/28.
- Novaković, Jelena: *Poezija kao „patetika uma": Branko Miljković i Pol Valeri*, In: *Poezija i poetika Branka Miljkovića*, Zbornik radova, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Dom Kulture „Branko Miljković" u Gadžinom Hanu, Bg. 1996.
- Olay Csaba: *Az ítélőerő Arendt gondolkodásában*, In: *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*, Memento könyvek 4., Szerk.: Balogh László Levente és Bíró Kaszás Éva, Kalligram, Pozsony, 2008.

- Orbán János Dénes: *Anna egy pesti bárban (összegyűjtött versek)*, Magyar Könyvklub, Bp., 2002.
- Pavletić, Vlatko: *Udio tradicije u Mihalićevu modernitetu*, In: *Dva poglavlja o strukturi Mihalićevih pjesama*, Republika, Zagreb, 1976.
- Pavlović, Miodrag: *Momčilo Nastasijević*, In: *Momčilo Nastasijević: Izabrana dela I.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966.
- Pejaković, Hrvoje: *Put u (zajedničko) postojanje*, *Republika* 1986/9-10.
- Pervić, Muharem: *Poetika i poezija Momčila Nastasijevića*, In: *Izabrana dela II.*, Izbor i predgovor: Miodrag Pavlović, Prosveta, Beograd, 1966.
- Petković, Novica: *Jedan pogled na Nastasijevićevu poeziju*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Beograd, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994.
- Petković, Novica: *Rečnik manje poznatih reči*, In: *Sabrana dela Momčila Nastasijevića*, knijga prva (Poezija), Priredio: Novica Petković, Gornji Milanovac, Beograd, 1991.
- Petković, Novica: *Jezik, melodija i poetika*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994.
- Petković, Novica: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1996.
- Petrović, Rastko: *Sabrane pesme*, Izbor i predgovor: Svetlana Velmar-Janković, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1989.
- Petlevski, Sibila: *Kazalište riječi Ivana Slamniga*, In: *OS lamnigu. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet – Dani Ivana Slamniga*, Urednik: Goran Rem, Osijek, Pedagoški fakultet, 2003.
- Perényi Mónika: *Montázs a modern magyar művészetben*, In: *Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004*, Magyar Festők Társasága, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2004.
- Petrov, Aleksandar: *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Nolit, Beograd, 1988.
- Plótinosz: *A szépről és a jóról; Istenről és a hozzá vezető utakról*, Ford.: Techer Margit, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Bp., 1998.

- Podolszki József: *Vidékiesség, jugoszlávság, európaiság – harc az autonóm irodalomért*, Új Symposion 1975/117-118.
- Popov, Irena Novak: *Sprehodi po slovenski poeziji*, Litera, Maribor, 2003.
- Popović, Tanja: *Odjeci srpskoslovenskog pesništva u sedam lirskih krugova*, In: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*. *Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Beograd, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994.
- Rahelić, Srđan: *Teorija i praksa prevođenja*, *Tema* 2004/5-6.
- Rajsli Emese: *Domonkos-bibliográfia*, *Ex Symposion* 1994/10-12.
- Rába György: *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Akadémiai, Bp., 1969.
- Rimbaud, Arthur: *Georges Izambard-nak*, ford.: Somlyó György, In Uő: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Budepest, 1989.
- Rimbaud, Arthur: Levél Paul Demenynek, Ford.: Somlyó György, In Uő: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Bp., 1989.
- Ristić, Marko: *Posle trideset i tri godine*, In Uő: *Bez mere*, Forum, Novi Sad, 1962.
- Reinecke, Christoph: *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation, Hamburg, 1986.
- Rem, Goran: *Slavko Mihalić: Iskorak, Naprijed, Zagreb, 1987*, *Ten* 1987/7/2.
- Rem, Goran: *Koreografija teksta 1*., Meandar, Zagreb, 2003.
- Rem, Goran: *Kvadrati tuge ili ekranizacija teksta*, In: *OS lamnigu*. *Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet – Dani Ivana Slamniga*, Urednik: Goran Rem, Osijek, Pedagoški fakultet, 2003.
- Rudaš Jutka: *A szellem finom játéka*, Kijárat, Bp., 2006.
- Valéry, Paul: *Füzetek,* Ford.: Somlyó György, Mérleg, Bp., 1997.
- Várady Tibor: *Többség, kisebbség, jog és etnikum a volt Jugoszláviában*, In Uő: *Történelemközelben*, Forum, Újvidék, 1995.
- Végel László: *A vers kihívása*, Symposion könyvek 44, Forum, Újvidék, 1975.

- Végel László: *A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig*, In Uő: *A vers kihívása*, Symposion könyvek 44., Forum, Újvidék, 1975.
- Végel László: *Kisebbségi elégia*, In Uő: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003.
- Végel László: *Homokdombok*, In Uő: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003.
- Végel László: *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, Forrás 2003/11.
- Végel László: *Meditáció Iliáról*, In: *Ilia – Írások 70. születésnapjára*, Bába, Szeged, 2004.
- Végel László: *Új és régi komisszárok*, Családi Kör 2008. július, http://mx.csaladikor.co.yu/HU/200831/
- Virág Zoltán: *A termékenység szövegtengere*, Forum –Messzelátó, Újvidék – Szeged, 2000.
- Virág Zoltán: *A margó vándorai. Az Új Symposion*ról, In Uő: *A szomszédság kapui*, zEtna, Zenta, 2010
- Vuković, Tvrtko*: Kulturalna vrijednost Slamnigove poezije*, In: *OS lamnig. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet – Dani Ivana Slamniga*, Urednik: Goran Rem, Osijek, Pedagoški fakultet, 2003.
- Vuković, Tvrtko: *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*, Disput, Zagreb, 2005.
- Szabó Ede: *A műfordítás*, Gondolat, Bp., 1968.
- *Szent Biblia*, *Új Testamentom*, Ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991.
- *Sabrana dela Momčila Nastastijevića I-IV*., Priredio: Novica Petković, Gornji Milanovac, Beograd, 1991.
- Santarcangeli, Paolo: *A labirintusok könyve*, Ford.: Karsai Lucia, Európa, Bp., 2009.
- Slamnig, Ivan: *Dronta*, Znanje, Zagreb, 1981.
- Sveto jevanđelje po Jovanu, Prev.: Vuk. S. Karadžić, Biblija, Britansko i inostrano biblijsko društvo, Beograd, 1985.
- Szenteleky Kornél: *Új lehetőségek – új kötelességek*, In Uő: *Új lehetőségek – új kötelességek*, Forum, Újvidék, 2000.
- Szenteleky Kornél: *A vajdasági magyar kultúra és irodalom élete*, In Uő: *Új lehetőségek – új kötelességek*, Forum, Újvidék, 2000.
- Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.

- Simon, Sherry: *A kultúra és a fordítás határainak újgragondolása*, In: *A fordítás mint kulturális praxis*, Szerk.: N. Kovács Tímea, Jelenkor, Pécs, 2004.
- Slamnig, Ivan: *Pristupanje suvremenoj poeziji*, In Uő: *Disciplina mašte*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1965.
- *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991.
- Szenteleky Kornél: *A vajdasági magyar kultúra és irodalom élete*, In Uő: *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*, Összegyűjtötte, az utószót és a bibliográfiai tájékoztatót Bori Imre írta, Forum, Újvidék, 2000.
- Szeifert Judit: *A látszat ellen(ére)*, In: *Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004*, Magyar Festők Társasága, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2004.
- Szigeti L. László: *A multikulturalizmus esztétikája*, Helikon 2002/4.
- Sziklay László: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban*, Gondolat, Bp., 1987.
- Szilágyi-Gál Mihály: *Az érdekmentes tetszés autonómiája*, In: *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*, Memento könyvek 4., Szerk.: Balogh László Levente és Bíró Kaszás Éva, Kalligram, Pozsony, 2008.
- Szilágyi-Gál Mihály: *Hannah Arendt és Kertész Imre a gonosz banalitásáról*, Beszélő 2008/9. és 2008/10.
- Szombathy Bálint: *A verbo-voko-vizuális műtipus nyelvi univerzalizmusa mint a konceptualista műfaj egyik lehetséges eredője*, In Uő: *Új idők, új művészet*, Forum, Újvidék, 1991.
- Szőllő: *Egy szöveg utóérzete*, http://konyves.blog.hu/2008/09/27/yu_hu_rap_szerk_1#more664176
- Schlegel, August Wilhelm és Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, az idézett töredéket Tandori Dezső fordította, Gondolat, Bp., 1980.
- Schlegel, Friedrich: *Az érthetetlenségről*, ford. Vámosi Pál, In: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Szerk.: Salyárosy Miklós, Bp., Európa, 1981.
- Scholem, Gershom: *A kabbala szimbolikája*, ford.: Ladányi Lóránd, Hermit, Bp., é. n.
- Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*, Ford.: Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Európa, Bp., 1991.
- Seregi Tamás: *Déry Tibor:* Az ámokfutó. *Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához*, *Literatura* 1998/4.

- Sinkó Ervin: *Előszó*, In: *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964.
- Škunca, Andrijana: *Pjesništvo pobune i bjega*, *Republika* 1986/9-10.
- Šoljan, Antun: *Bevezetés Mihalić verseinek olvasatába*, In: Slavko Mihalić: *Atlantisz. Válogatott versek*, Összeállította: Ács Károly, Ford.: Ács Károly, Böndör Pál, Csuka Zoltán, Danyi Magdolna, Domonkos István, Dudás Kálmán, Fehér Ferenc, Fehér Kálmán, Jung Károly, Pap József, Tomán László, Túri Gábor, Forum, Újvidék, 1987.
- Šuvaković, Miško: *Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa*, In: *Srpska avangarda u periodici*, Uredili: Vidosava Golubović i Staniša Tutnjević, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996.
- Šuvaković, Miško: *Eseji o Slavku Bogdanoviću*, In: Slavko Bogdanović: *Politika tela. Izabrani radovi 1968-1997*, Književni novosadski krug K21K – Prometej, Novi Sad, 1997.
- Šutić, Miloslav: *Arhetip i pesnički doživljaj („Ariljski doživljaj" Branka Miljkovića)*, In: *Poezija i poetika Branka Miljkovića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institu za književnost i umetnost, Dom Kulture „Branko Miljković" u Gadžinom Hanu, Bg. 1996.
- Utasi Csaba: *A lírai én elszakad a sánta boldogságtól*, Híd 2008/9.
- Tábor Ádám: *Hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája*, In: Uő: *A váratlan kultúra*, Balassi, Bp., 1997.
- Tandori Dezső: *A Koppar Köldüs a Koppar Köldüsnek*, *Ex Symposion* 1994/10-12.
- Tandori Dezső: *Az Óceánban*, Tiszatáj, Szeged, 2002.
- Tešić, Gojko: *Od ćutanja do ekstatične apoteoze*, In: *Poetika Momčila Nastasijevića. Zbornik radova*, Urednik: Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994.
- Tešić, Gojko: *Na grobnom kamenu srpske avangarde (Delo Rastka Petrovića u polemičkom kontekstu)*, In: *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*. Zbornik, Uredili: Mihajlo Pantić i Olivera Stošić, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2003.
- Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994.
- Thomka Beáta: *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Kijárat, Bp., 2007.
- Thomka Beáta: *Egy Tolnai-metafora visszavezetése*, In: *konTEXTUS KÖNYVEK I.*, Szerk.: Csányi Erzsébet, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2007.
- Thomka Beáta: *Symposion-kollázs*, In Uő: *Déli témák*, zEtna, Zenta, 2009

- Tolić, Dubravka Oraić: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
- Tolnai Ottó: *Adolf Eichmann – SS-Obersturmbannführer, felmentem önt a halálos ítélet alól Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion Könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964.
- Tolnai Ottó: *Gartlic za čas kratiti*, *Új Symposion* 1965/8.
- Tolnai Ottó: *Agyonvert csipke*, Symposion könyvek 18., Forum, Újvidék, 1969.
- Tolnai Ottó: *Delta I*., In: *Új Symposion* 1971/54.
- Tolnai Ottó: *Delta III*, Új Symposion 1971/59.
- Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kérdező: Parti Nagy Lajos, Kalligram, Pozsony, 2004.
- Trifunović, Đorđe: *Rečnik drevnih reči u poeziji Momčila Nastasijevića*, In: Momčilo Nastasijević: *Sedam lirskih krugova*, Priredio: Vasko Popa, Prosveta, Beograd, 1962.
- Turković, Hrvoje: *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 2000.
- Walder, Dennis: *Post-colonial Literatures in English*, Blackwell Publishers, Oxford, 1998.
- Weber, Samuel: *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York, 2004.
- Weöres Sándor: *A versről*, In Uő: *Egybegyűjtött írások 1*., Magvető, Bp., 1975.
- Zadravec, Franc: *Srečko Kosovel*. Monografija, Založba Lipa – Založništvo Tržaškega Tiska, Koper – Trst, 1986.
- Žižek, Slavoj: *Kako shvatiti prelom avangarde*, In: *Avangarda i tradicija*, *[Anketa Književne reči 1980-1982]*, Priredio: Gojko Tešić, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2002.
- Žižek, Slavoj: *The Ticklish Subject*, Verso, London – New York, 2000.