

DUBRAVKA ORAIĆ TOLIĆ

## A valóság kihívása<sup>1</sup>

A HORVÁT PRÓZA ATTRAKTIVITÁSA A 20. ÉS 21. SZÁZAD FORDULÓJÁN



A legnagyobb modern horvát író, Miroslav Krleža műveinek fordítása miatt hiába aggódott számtalan horvátországi intézmény; a nemzeti irodalomban elfoglalt kivételes helye és az európai modernizmus számára oly fontos szerepe ellenére Krleža művei nem találtak rá az őket megillető visszhangra a külföldi kritikákban, s még kevésbé az olvasók körében. Egészen más a helyzet a posztmodern korban. Heves ellenkezések közepette a posztmodern kultúra szétzilálta a nagy és kis kultúrák, a centrum és a periféria között húzódo határokat. A globális piac mindig éhes és nyitott mindarra, amivel éhsége csillapítható. És a horvát íróknak volt mit felkínálniuk: a háborús és tranzíciós valóságot. A 20. század végének, a 21. század elejének horvát írói (Slavenka Drakulić, Nedjeljko Fabrio, Zoran Ferić, Miro Gavran, Miljenko Jergović, Julijana Matanović, Josip Novaković, Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan) saját maguk találták meg a külföldi kiadókhöz vezető utat, nemzetközi zsűri által odaítélt díjakban részesültek, és viszonylag széles hazai és külföldi olvasótáborra tettek szert. Ha olvasóik közé tartozóknak tekintjük az irodalomkritikusokat, irodalomtörténészeket és elméletírókat is, nincs miért csodálkoznunk azon, hogy szerzőink közül különösebb történelmi távlatok nélkül, rövid időn belül sokan médiasztárok, egyetemi szemináriumok kedvelt témái, valamint történelmi áttekintések és kézikönyvek központi szereplői lettek.

A posztmodern kultúra mindent elárasztó paradoxonjai közt található a kilencvenes és a kétezres évek horvát prózájának paradox sikere is: minél borzalmasabb volt a valóság, annál ismertebbek és népszerűbbek – tehát „attraktívabbak” – lettek íróink otthon és külföldön egyaránt. A barthes-i „szerző halála” mintha soha nem is létezett volna. A szerzők – s mostanában gyakran a szerzőnők –, a szerzőiség, amely ma kiterjed a szerkesztőkre és kiadókra is, az új médiacsillogásban új életre keltek. S mindebbe végül az üzlet is bekapcsolódott. A kétezres években néhány tekintélyes, pénzjutalommal járó díjat alapítottak, a könyvek hatalmas kiadókban keringenek, és kioszkokban árulják őket az újságokkal együtt.

Felmerül a kérdés: mivel érdemelte ki a huszadik század végi és huszonegyedik század eleji horvát próza a hazai és a külföldi olvasók figyelmét? Mi a titka a szerzők, a kiadók, a média és az olvasók új szövetségének?

<sup>1</sup> Részletek a szerző *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture* (Férfi modern, női posztmodern. A virtuális kultúra születése – Zagreb, Naklada Ljevak, 2005) című kötetének *A kortárs horvát próza* című fejezetéből.

A válasz a korszak irodalmon kívüli valóságában, valamint abban az írásmódban kereshető, ahogyan erre a valóságra az írók reagáltak.

### ***A Fal utáni világ***

A 20. század utolsó évtizedének irodalmon kívüli valósága az európai kontinensen két eseménnyel jellemezhető: a keleti blokk implóziójával és Jugoszlávia explóziójával.

Az egykori Kelet – a rendszer előregedése miatt – mint a csernobili reaktor omlott össze. A kommunizmus eszméje, amelyen Európának ez a fele nyugodott, már rég, Csehszlovákia 1968-as megszállásától kezdve halott volt. *A lét elviselhetetlen könnyűségében* Milan Kundera pontosan ezt a halálán túli állapotot írja le. A kommunizmus eszméje könnyűvé vált, mert nem volt többé tartalma, az élet pedig elviselhetetlenné, mivel még álltak halott intézményei.

(...)

A volt Jugoszlávia, a rendszeren belüli megoldatlan problémák miatt, időzített bombaként robbant. A lyotard-i posztmodern, amely szerint többé már senki sem hisz a nagy elbeszélésekben, mintha soha nem is létezett volna. Pontosán az ellenkezője figyelhető meg: a „sziklás Balkánon” az ilyen elbeszélésekben nagyon is hittek, különösen egyben, amelyet különféle okokból soha nem meséltek végig – a modern nemzetről szólóan. Amikor a modern történelem „véget ért” (a valamikori monstruózus Fal pillanatok alatti leomlása csak szimbolikus jele volt annak, hogy ez már lezárt történet), a Faltól Keletre élő népek mindannyian békésen éltek önrendelkezési jogaikkal, amit senki nem ellenezett, mivel ez már nem élő eszme volt, hanem csak árnyék és emlék. Úgy tűnt, hogy az új, posztmodern mese az Európai Unióról és a globalizációról mindaddig nem kezdődhet el, míg a nemzetekről szóló régi be nem teljesedik. Ez csak a Balkánon nem volt megvalósítható. A modern történelem – mint véres elbeszélő – itt még egyszer visszatért, hogy befejezze meséjét a nemzetről, amelyet nem sikerült sem a maga idejében, sem a narráció szabályai szerint elmesélnie.

### ***Írók a Fal utáni világban***

A 20. évszázad utolsó évtizedében a volt kelet-európai írók helyzete többé-kevésbé egyértelmű volt. A Fal leomlása után egy halott kultúra hatalmas archívumában, jelentés nélküli szimbólumok és elhajított dolgok között találták magukat. Az orosz írók egy éjszaka alatt a szocialista realizmusból a posztmodernbe és a posztmodernizmusba érkeztek. Megaposztmodernekké váltak, radikálisabbak voltak, mint nyugati kollégáik. A 20. század végi orosz írók az összeomlott kultúra jeleivel ironikusan játszó játékosok, vagy a darabjaira hullott világ nosztalgikus gyűjtői és szimulátorai.

A posztjugoszláv írók helyzete ugyanebben a korszakban sokkal homályosabb és bonyolultabb volt. A modern történelem haláltánca egy bármilyen fikciónál hihetlenebb valóság-jelenethez, s ezzel együtt a valóság státusának, a valóság értelmének és tényleges létének megkérdőjelezéséhez vezetett. Tulajdonképpen mi is történik, mi az igazság, van-e az eseményeknek valami értelmük, létezik-e egyáltalán olyan, hogy igazság, létezik-e egyáltalán a valóság? Nem csak egy csúnya álom-e minden, egy jó horrorsorozat a tévében, vagy egy balkáni módra készült *reality show*?

A modern művészetben a valóság megformálásának három paradigmája létezik: a realista mimézis, az elkötelezett irodalom, és az avantgárd „polgárpukkasztó” valósága. Ezek közül egyik paradigma sem tudott történelmi formájában új életre kelni.

(...)

### **Modern és posztmodern elkötelezettség**

A modern elkötelezettség nagy és szenvedélyes volt, mint ahogy azok a nagy eszmék is, amelyeknek a nevében fellépett. Zolát börtönbüntetésre ítélték *Vádolok!* című írása miatt, Pound rács mögé került, mert a Mussolini-rezsimet propagálta, Sartre-ot a kommunizmus elméletével és gyakorlatával kapcsolatos etikai kérdések gyötörték, Krleža aktívan részt vett az „összetűzés az irodalmi baloldalon” elnevezéssel ismertté vált vitában<sup>2</sup>, Brecht, mint a német írók többsége, a nácizmus ideje alatt emigrációban élt, Thomas Mann nyílt levéllel fordult annak az egyetemnek a rektorához, amely megfosztotta őt tiszteletbeli doktori címétől.

A volt Jugoszlávia területén folytatott háború az értelmiség modern ábrázolásához vezetett. Bár ezek már nem eleven figurák voltak, hanem csak az árnyékuk – a nagy eszmék egykor beszédes terjesztőinek szimulációi. A francia filozófus Alain Finkielkraut a háború elején az áldozatok oldalára, a horvát oldalra állt; Susan Sontag az ostromgyűrűbe vett várossal való szolidaritását kimutatandó Szarajevóba utazott; Jean Baudrillard „Európa meghalt Szarajevóban”-kijelentése örökre emlékezetes marad. Peter Handke esszéisztikus útirajzában, az *Igazságot Szerbiánakban*, velük ellentétben a háborús ellenség pártját fogta, s ezzel a „mellette vagy ellene” konfrontációk egész láncolatát hívta életre. S mikor a háború áttevődött Bosznia és Hercegovinába, és elérte a „teljes átláthatatlanság” állapotát, az elkötelezettség magatartásformája egyre inkább a háttérbe szorult, az értelmiség mindenre csak legyintett, a különböző oldalak kezdtek kiegyenlítődni, s többé nem foglalkoztak a témával.

Jugoszlávia szétesése, a háborúval keveredett tranzíciós valóság a horvát és bosznia-hercegovinai írókat a következő dilemmával szembesítette: hogyan válaszoljanak a valóság égető kérdéseire egy posztideologikus korban, amikor a 20. század nagy eszméi és ideológiái többé már nincsenek? Az írók előtt a modern történelem repertoárjából a felszínre bukkantak a szabadság, a nemzet, a haza, az identitás, az agresszió, a száműzetés, az igazság, az igazságosság, a szenvedés, a jó és a rossz régmúltból származó, elragadtatottsággal és kiábrándultsággal mélyen átítatott kérdései. A történelmi tapasztalat ugyanakkor arra tanította az írókat, hogy az ilyen kérdésekről nem lehet közvetlenül és szenvedélyesen nyilatkozni. A modern elkötelezett irodalom sémája a 20. század nagy eszméivel és ideológiáival együtt elhasználódott. Ám a lágy posztmodernben ünnepélyesen bejelentett „ideológiák vége” sem lágy, sem végleges nem volt. A kilencvenes évek elején, a nagy ideológiák elhamvadásának helyszínén, mint éltető eső után, apró, halottaiból feléledt,

<sup>2</sup> Sukob na književnoj ljevici (1928–1956): kultúra és forradalom; művészi szabadság vs. pártfegyelem. Négy szakaszában négy központi kérdés körül folytak a viták: 1928–1934: társadalom és irodalom; 1935–1941: új realizmus; 1945–1948: szocialista realizmus; 1949–1952: új orientációk – az „irodalmi baloldal” összeomlása. (lásd: Stanko Lasić: Sukob na književnoj ljevici. Liber, Zagreb, 1970.) – *a ford.*

gyakran egymással hadakozó eszmék és apróbb ideológiák kezdtek sarjadni. Az irodalom a valóság és a feltámadt ideológiák közti hézagban találta magát, s ezek az ideológiák az ítélkezés jogának súlyával ruházták fel. A hazai értelmiség előtt három lehetőség állt: a modern történelem hamvain feltámadt új ideológiákkal szemben kötelezik el magukat, az új ideológiák mellé állnak, vagy elvetik a direkt ideológiai elkötelezettséget.

Az *ellenszegülés* az esszéisztikus prózában találta meg kifejezőmódját, és olyan íróknak hozott világhírnevet, mint Slavenka Drakulić, Predrag Matvejević és Dubravka Ugrešić. A *támogatás* melletti elkötelezettség a hazai publicisztikában virágzott a háború ideje alatt. A közvetlen ideológiai elkötelezettség *elvetése* a művészi prózát jellemezte. Ugyanakkor nem modernkedő l'art pour l'art-izmusról vagy eszteticizmusról volt ezalatt szó, hanem az eszmékkal való játék és manipuláció különféle stratégiáiról. Az írók skizofrén helyzetben találták magukat. Mint állampolgárok, akik tudták, hogy személyes életútjuk és közösségük sorskérdései forognak kockán, gyakran ideológiai táborokba csoportosultak. Mint művészek – akár olyanok, akik már a megszilárdult posztmodern poétikájához tartoztak, akár olyanok, akik még csak most kezdtek el írókként befutni – tudták, hogy a művészet területén a valóság nem hagyja magát közvetlen ideológiai elkötelezettség formájában kifejezésre jutni, de ugyanakkor azzal is tisztában voltak, hogy minden írás egyfajta álláspontot, eszmét és vágyat tükröz. Így különféle posztideológiai stratégiákat dolgoztak ki. Voltak, akik úgy beszéltek a valóságról, hogy saját ideológiai pozíciójukat képezték le, az elkötelezettséget deklaratív módon elutasították, a valóságot *in statu nascendi* mutatták be, ha saját erejükből jogot formálhattak erre; saját tapasztalataikról írtak egyes szám első személyben; a nagy történelemtől távol lévő kis emberek szenvedéseiről beszéltek; az elvesztett identitás nyomába eredtek; közömbösen vagy lázadó módon viszonyultak a valósághoz; saját álláspontjaikat a szétrombolt világok és ideológiák iránti nosztalgiába csomagolták.

(...)

### **Posztmimetikus stratégiák**

A horvát és bosznia-hercegovinai írók – akár tisztában voltak vele, akár nem – valamilyen humángenetikai laboratóriumban találták magukat. Feltárult előttük a háborús és tranzíciós valóság géntérképe. A terület átláthatatlan és borzalmas volt, ők pedig e terület kutatóivá váltak. Poétikáik a háború és a tranzíció genetikája volt. Különböző stratégiákkal, különféle célok nevében és különböző művészi, média- és kereskedelmi hatásokkal vágtak bele a valóság eleven húsába. Egyrészt hitték, hogy létezik az autentikus valóság, s azon voltak, hogy lejegyezzék, amennyiben saját személyes tapasztalataik alapján arra jogot formálhattak, vagy mások szavaihoz fordultak segítségért, ha ők maguk nem álltak közvetlen kapcsolatban a valósággal. Másrészt az írók többé már nem hittek abban, hogy a valóság autentikus lejegyzése lehetséges, így keverték a fikciót a valósággal, saját ideológiai pozíciójuk mását adták, manipulálták a tényeket és szimulálták a valóságot. Ha a valóság a mi teremtményünk, hát rajta, konstruáljuk meg, legyen bármilyen cél is az apropó: saját és olvasóink esztétikai élvezete, az idegen ideológiák provokációja, saját ideológiánk afirmációja, média-promóció, vagy egyszerűen a pénzkereset, melynek lehetősége végül még a másodvonalbeli „tetszhalott” szerzőkre is rámosolygott.

Abban a kultúrában, ahol az autentikus valóság problematikussá vált és különféle manipulációknak volt kitéve, a realista mimézis helyett már csak a posztmimézis volt lehetséges. A posztmimetikus stratégiák nem bemutatják, de még csak nem is leírják a valóságot, hanem azt fedik fel, hogy minden egyes reprezentáció, még a leghihetőbb is, csak egyének konstrukciója, hogy nincsen autentikus valóság, hogy minden valóság törékeny, vagy valamilyen módon a manipuláció kiszolgáltatottja. Hasonló a helyzet a meghökkentés-effektussal is. Az új, a posztmimetikus stratégia segítségével elért látásmód nem fedi fel az autentikus valóságot, s – az avantgárdtól eltérően – még csak nem is vágyakozik erre. A posztmodern meghökkentés és meglepetés-effektusok a valóság dekonstrukciójának formái: azt mutatják be, hogy miként lett megcsinálva a valóság, hogyan keletkeztek a gondolatok és az igazság; miféle ideológia vagy hatalom hozta ezeket létre. Mintha csak Brian McHale javaslatára tennék: a kilencvenes és a kétezres évek horvát írói ontológiai kérdéseket tettek fel a háborús és tranzíciós valósággal kapcsolatban. Lejegyezhető-e a tényleges háborús valóság, és kinek van erre joga, léteznek-e egyáltalán tényleges valóságok, lehetséges-e a dokumentum-valóság szimulálása, autentikus-e a személyes valóság, léteznek-e egyáltalán autentikus valóságok – vagy minden manipulálható?

### ***Intertextualitás (a valóság bemutatása mások szavaival)***

A háborús valósághoz való hozzáférés időrendbeni első stratégiája, amely az írók rendelkezésére állt, és amelyet saját posztmodern poétikájukból már jól ismertek – az *intertextualitás* volt (Roland Barthes szerint egyébként is minden szöveg anonim idézetek szövevénye). Az intertextualitás lehetővé tette, hogy az íróknak ne kelljen közvetlenül találkozni a háborús valósággal, hanem azt közvetetten és kerülő utakon járva, mások szövegein keresztül mutatassa be – ezzel elkerülve a direkt ideológiai kérdéseket. Erre épül Nedjeljko Fabrio *Smrt Vronskog* (1994 – Vronszkij halála) című regénye. A középgenerációhoz tartozó író, a *Város az Adrián* (Vježbanje života, 1985) és a *Bereniké firtje* (Berenikina kosa, 1989)<sup>3</sup> című „új-történelmi regények” (*novopovijesni roman*) szerzője – aki ezekben a regényeiben a megtépzott és soknemzetiségű Isztria és Rijeka történelmi eseményeiről számol be – Vukovar szenvedéseiről akart regényt írni még akkor, amikor a valóság alakította történet még nem volt lezárva. Ám mihelyt szembesült a nagy történelmi témával, csapdában találta magát. Mint állampolgár és a Horvát Írószövetség elnöke a háború ideje alatt elkötelezetten a szerb agresszió ellen lépett fel; íróként ugyanakkor félt a kemény témától és a nagy szavaktól. Egyrészt el akarta ítélni a horvátországi szerb agressziót, tehát világosan kifejezésre akarta juttatni álláspontját, másrészt pedig félt a frázisoktól – félt a saját valóság-konstrukciójától. Mindenképpen el akarta kerülni, hogy az erős téma és az értékelés kényszere a szocialista realizmus vagy a pártos irodalom sémáihoz vezessen. Ezért fordult az intertextualitás trükkjéhez. Vronszkijt Tolsztoj *Anna Kareninájából* – és az orosz–török háborúból, ahová a 19. század végén alkotója küldte – a szerb–horvát háborúba vezette, hogy Vukováriban a szerbek oldalán harcoljon a 20. század végén. Tolsztoj hőségének vukovári története lehetővé tette a szerző számára, hogy a közvetlen há-

<sup>3</sup> Fabrio úgynevezett „adriai trilógiájának” harmadik kötete *Triameron* címmel jelent meg (Zagreb, 2002). Mindhárom regény olvasható magyarul is (*Város az Adrián*, *Bereniké firtje*, *Triameron*): Jelenkor Kiadó, 1994; 2004; 2006. A *Vronszkij halálának* nincsen magyar fordítása – a ford.

borús valóságot explicit ideologizáció nélkül vezesse át különböző faktocitásokon és dokumentarista elemeken, s hogy közvetve saját, háborúval kapcsolatos véleményének is hangot adjon. Vronszkij, azok után, amit Vukováriban látott és megélt, felismeri a háború természetét, és tiltakozásképpen – Anna égbolton tükröződő arcmaása által vezetve – elhagyja a szerb oldalt és egy horvát aknamezőn leli halálát.

Az agresszió feletti ítéletét a szerző nem közvetlenül, az elbeszélő vagy a szerző alakjainak szavai segítségével mondja ki, hanem ezt megkerülve, Tolsztojtól kölcsönzött hősén keresztül. A modern-posztmodern Fabio a háború valóságának látomását – mint idézetkonstrukciót – idegen ajkak segítségével tolmácsolja.

### ***Dokumentarizmus (a valóság in statu nascendi)***

A múlt század kilencvenes éveinek első felében – akkor, amikor még tartott a háború, illetve a háború befejezését követő első pár évben – a horvát próza központi stratégiája a *dokumentarizmus* volt – a háborús eseményeket közvetlenül szemtanúk vagy látnokok jegyezték le, akár mint másoktól származó idézeteket (mint például Fabio), akár mint egyes szám első személyű autentikus történetet. Személyes háborús tapasztalatok poétikája volt ez a „saját szememmel láttam” vagy a „saját bőrömön tapasztaltam” elve alapján. A dokumentaritástól (*dokumentarnost*) eltérően, amely bármely, az autentikus valósághoz kapcsolódó műfajt jellemezhet, a dokumentarizmus (*dokumentarizam*) olyan irodalmi stratégia, amelyben a faktográfiai valóság esztétikai tényé alakul át. Így tehát nem lényeges, hogy a valóság milyen mértékben lesz ténylegesen autentikus, mint ahogy az sem, hogy irodalmi szövegekben van-e létjogosultságuk az autentikus valóságoknak. A dokumentarizmus számára az a fontos, hogy higgyen az autentikus valóság reprezentációjának lehetőségében. Az író hiszi, hogy esztétikailag el lehet érni az autentikus valóságot, az olvasó pedig a megjelenített valóságot mint autentikusát éli át.

A dokumentarizmus a fikciót két okból szorította vissza: egyrészt a háborús valóság annyira hihetetlen volt, hogy regényesebbnek hatott bármely valódi regénynél. Mindössze csak azzal a bonmot-val összhangban kellett papírra vetni, amely szerint maga az élet írja a történeteket, s hogy a szöveg érdekesebb lesz bármilyen fiktív konstrukciónál. Az írók, a háború nem közvetlen „vizionáriusai”, hiszik, hogy autentikus valóságot éltek meg, de tartanak attól, hogy mi fog ezzel a valósággal a diskurzus utólagos kialakítása során történni. A félelem gyökereinél mégsem Foucault van, hanem a közelmúltra való emlékezés, s a második világháború áldozatainak soha véget nem érő előszámlálása. Az attól való rettegésnek, hogy amikor a háború véget ér, valaki majd egyszer újra előveszi a valós eseményeket, és saját szempontjainak megfelelően kezdi el azokat kiforgatni és megváltoztatni, olyan mély gyökerei voltak, hogy a nyers valóság lejegyzését prevencióként élték meg, amivel megakadályozhatják, hogy az elkövetkezendőkben a történelmi tények tolmácsolását ideológiai erőszak irányíthassa. A valóság elfeledésétől és az utólagos manipulációktól való félelméről – mint regényírónak szánt mementóról – beszél Fabio is, amikor regényében egy anonim vukovári túlélő autentikus levelét idézi a város szenvedéseiről, és a levél íróját arra szólítja fel, hogy a dokumentumot őrizze meg „addig a napig, amikor egy horvát elbeszélő, szobája téli csendjében, mikor mi már mind régen halottak

leszünk és senki nem fog emlékezni ránk, egyik sort a másik után írja rólad és rólunk. Vigyázz, a regényéhez szüksége lesz erre a levélre”.<sup>4</sup>

(...)

### **Autobiografizmus (személyes valóság a faktográfia és a fikció között)**

A kritika felfigyelt arra, hogy a kilencvenes évek irodalmában nem klasszikus értelemben vett önéletírásról, hanem autobiografikus prózáról beszélhetünk. Az irodalomelmélet indokolta is az atobiográfától az autobiografikus irodalom felé történt elmozdulást.<sup>5</sup> A posztmimetizmus nézőpontjából az autobiográfia és az autobiografikus próza közötti különbséget a következőképpen lehetne meghatározni: a klasszikus autobiográfiában – a mimesztikus realizmushoz és a modern realizmus más formáihoz hasonlóan – a szerző hisz az autentikus személyes valóság referenciális képében. A kilencvenes évek autobiografikus prózájának írói – gyakran női írókról van szó – tudatában vannak, hogy létezik egy úgynevezett „autobiografikus szerződés”, azaz, hogy a fikció és a valóság határán táncolnak. Az írók már nem hisznek annak lehetőségében, hogy saját életükről megbízható képpel tudnak szolgálni, így a fikció és manipuláció különböző formáit életrajzi tényekkel játszószák egybe.

A kilencvenes évek prózájában az autobiografizmus leggyakoribb formája a nosztalgia. Ha a 20. század kultúráját a tízes évek kezdetétől a késő hatvanas évekig az utópia határozta meg (gr. *u*: nem + *topos*: hely), akkor a nosztalgia (gr. *nostos*: hazatérés + *algos*: fájdalom = erős vágyódás a haza iránt) határozza meg az évszázad végének, különösen a kilencvenes éveknek a prózáját. Egy fél évszázad alatt kiépült hatalmas világ dől romjaiba – magától, mint az országok többsége, vagy erőszakkal, mint a volt Jugoszlávia esetében. Nem csak ideológia vagy az ideológia intézményeinek (állam, szimbólum, határ, hadsereg, technológia) eltűnése volt ez, hanem ezzel együtt semmivé vált az élet minden egyéb formája is. Lényegében mindazok identitásvesztését jelentette, akik ebben a világban éltek, függetlenül attól, hogy az a világ az otthonuk vagy börtönük volt.

Mint érzékenység és művészi eljárás mód a nosztalgia a Fal leomlása után az egész volt európai Keletre kiterjedt. Két nosztalgia típus jött létre: az egyik esetében a hangsúly a *nostoson*, azaz a hazatérésen, a tradíciókhoz, az identitáshoz való visszatérésen volt, a másikonál az *algoson*, azaz a hazatérés lehetetlensége miatt érzett fájdalomon: az otthon, a tradíció és az identitás elvesztek vagy valami miatt elérhetetlenek voltak. E két nosztalgia-típust – attól függően, hogy mire akarjuk felhívni a figyelmet, vagy mit akarunk hangsúlyozni – különbözőképpen nevezhetjük el. Roman Jakobson nyomán Svetlana Boym metaforikusnak, illetve metonimikusnak nevezi. (Boym, 2001)<sup>6</sup> Én ezeket teljesen önké-

<sup>4</sup> Ebben a részben Oraić Tolić két dokumentarista háborús regényt vizsgál tüzetesebben: Alenka Mirković *Glasm protiv topova* (Hanggal az ágyúk ellen – Zagreb, 1997), valamint a horvát irodalmi konszenzus alapján az egyik legjobbnak tartott horvát háborús regényt, Ratko Cvetnić *Kratki izlet* (Rövid kirándulás – Zagreb, 1997; Köln, 2000) című műveit. Magyarul egyik regény sem olvasható.

<sup>5</sup> Adrea Zlatar: *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Zagreb; Helena Sablić Tomić: *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*, Zagreb.

<sup>6</sup> Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*, New York. (Szerb nyelven: *Budućnost nostalgije*. Beograd, Geopoetika, 2005. – *a ford.*)

nyesen *kollektív* vagy *gyógyítható*, illetve *személyes* vagy *gyógyíthatatlan* nosztalgiának fogom hívni. Az első rögtön a Fal leomlása után jelentkezett s leggyakrabban politikai téren nyilvánult meg, a második típus a kilencvenes évek művészetét jellemezte.

A *kollektív* vagy *gyógyítható nosztalgia* abban hitt, hogy a kommunizmus bukása után lehetséges a boldog hazatérés, hogy az identitást meg lehet találni a múltban, s hogy az otthont újra be lehet rendezni. A kilencvenes évek kezdetén az egész valamikori Keleten az új otthon berendezésének rögeszméje uralkodott el. Mint egy nagytakarításban, megváltoztatták az utcaneveket, egyes szobrokat ledöntöttek, másokat visszahelyeztek a helyükre, újratervezték a szimbólumokat és zászlókat, átírták a himnuszokat. De gyorsan kiderült, hogy az egyik betegségből való kigyógyulás egy másikba való eséssel jár. A nosztalgia alól kezdtek előbújni a régi vágyak és a régi ideológiák. Hogy az identitás szimbólumai még ma is mennyire fájó pontok, jól mutatja például a zágrábi Fasizmus áldozatai tér névváltoztatásai. Az első demokratikus úton megválasztott kormány 1990-ben a Fasizmus áldozatai teret a Horvátország nagyjai terére változtatta. A második, 2000-ben megválasztott kormány nagy entuziazmussal visszakeresztelte a tíz évvel korábbi nevére. A lecsereült Horvátország nagyjai tere nevet a közeli Piactér kapta. Posztmodern ironia: a 10. évszázadtól számon tartott nemzeti dinasztiából származó királyok után elnevezett utcák ma a Fasizmus áldozatai nevet viselő térbe torkollnak. A kollektív nosztalgia megjelenési formái – csak azért, hogy megszakítsák a fájdalmat okozó események láncolatát – a 20. század végén szokatlan kompromisszumokhoz vezethettek. Oroszországban például legelőször a szovjet himnuszról szabadultak meg. Időközben azonban kiderült, hogy a régi cári himnusz nem lehet visszahozni, új himnusz pedig nem tudtak írni. Kompromisszumot kötöttek tehát: visszatért a szovjet himnusz zenéje, de a szövegét az új politikai viszonyokhoz igazították. Manapság ezen szórakoznak az interneten szörfölők.

A másik, a *személyes* vagy *gyógyíthatatlan nosztalgia* esetében a hangsúly az *algon* volt, azaz az élet véglegesen elvesztett formáinak – az egyértelműen behatárolható otthon és identitás – hiánya miatt érzett fájdalom. Az ilyen nosztalgia lehetett melankolikus, ironikus, magával ragadó vagy vészjóslóan szimulakrális. Ebbe a kategóriába tartozik a két Németország újraegyesítése után megjelenő grafiti, az „adjátok vissza a Falunkat”, Ilja Kabakov *Toilette* című installációja vagy Vinko Brešan *Maršal* című filmje stb. Kabakov a *Documenta* című 1992-ben Kasseln megrendezett kiállításon bútorokkal és gyermekkorának mindennapi tárgyaival berendezett férfi és női nyilvános wc-t állított fel. A romba dőlt világ szimulakruma volt, szomorú szovjet Disneyland. Brešan filmjében Vis szigetén a kiöregedett kommunisták előtt megjelenik Tito elvtárs szelleme; beszédekintézőnek hozzá, tiszteletére stafétabotot adnak kézről kézre.<sup>7</sup>

A nosztalgia mint az autobiografizmus egyik formájának megjelenésére a horvát prózában már a Fal leomlása előtt voltak jelek Irena Vrkljan két autobiografikus könyvében. Az írónőnek mély, személyes okai voltak a nosztalgiára. Már hosszú évek óta megszokás nélkül Berlinben lakik, ma kétnyelvű írónő. A világ, amelyben ezt megelőzően élt, egyre távolibbnak és elvesztettebbnek tűnt számára. Ilyen körülmények között keletkezett az említett, részben nosztalgikus érzésekkel átítatott két könyv. Az elsőben, a *Svila, škare* (1984 – Selyem, olló) címűben a szerző nosztalgiájának tárgya egyrészt saját polgári csa-

<sup>7</sup> Május 25-én, Tito születésnapján – amely egyben az Ifjúság Napja is volt – az úttörők minden évben stafétafutással köszöntötték Titót. – *a ford.*



ládja (életük közvetlen a második világháború előtt, a szocializmusba való átmenet éveiben), másrészt saját magának mint nőnek és mint írónak a felfedezése. A *Marina ili o biografiji* (1986 – Marina, avagy az életrajzról)<sup>8</sup> címűben a nosztalgia nem a saját, hanem mások életére irányul, s éppen egy idegen életen keresztül válik a hazátlanság saját érzéssé. A szerző idézetek és mások emlékezésein keresztül rekonstruálja Marina Cvetajeva életét és nosztalgiával azonosul az orosz költőnővel mint saját elveszett másával.

Csak bevezető volt a fájdalmas melankóliába mindaz, ami a kilencvenes éveket felrázta. Az első szerző, akit a nosztalgia erősen megérintett, és aki a 20. század végén az autobiografizmus modelljét felállította, Pavao Pavličić volt. Nosztalgiájának forrása az 1991-ben feldúlt és elfoglalt szülővárosa, Vukovar. A modell a *Šapudl* című önéletrajzi prózájában kapott irodalmi formát (a szöveg 1991/92-ben keletkezett, a város ostromának és elfoglalásának ideje alatt – mint könyv 1995-ben jelent meg).<sup>9</sup> A szerző az 1946 és 1956 közötti gyermekkorát mutatja be, amit Vukovar azon részén töltött, amelyet az öregebbek Šapudlnak neveznek (az egyik etimológia szerint – ahogy arról a szerző számol be a bevezetőben – a német „schau, Pudel!”-ből – Nézd, pudli!, a másik szerint a *spuden* [sietni] ige dialektusos változatából).

Pavličić három olyan nosztalgia-technikát alakít ki, amely majd más írókat is megihlet. Az első ezek közül a *katalogizáció*. A szerző elkülöníti azokat a dolgokat és jelenségeket, amelyek gyermekkorát jellemezték, de már nem léteznek (az utca, amelyben született és felnőtt; a nagymama konyhája, a konyhai edények; a tapéta a falon; a két torony mint Vukovar szimbóluma; lakodalmak, disznóölések; a parfüm, amelyeket a nagynénik használtak; édesanyja réteskészítési módszere). A nosztalgia forrása nem abban van, hogy a szerző időközben felnőtt és hogy minden megváltozott, hanem abban, hogy a világot, amely gyermekkorát meghatározta, erőszakosan lerombolták és megsemmisítették. A másik eljárás az *eidetikus képek* alkalmazása – az eleven emlékezetben megőrzött percepciók. A szerző olyan intenzíven emlékszik az illatokra, formákra és színekre, hogy szinte úgy tűnik, az elveszett világot érzéki valóságukban kelti életre (például: a kék edény a nagymama konyhájában, a tejeskávé fehér pöttyös kék kis lábosa, sárgás hatszögű burkolótéglák a padlón, tapéta a falon, amelyen „szarvasok láthatók az erdei tisztáson, hegyek, s a távolban egy tó”, „zöldessárga padocska” a vendégeknek, pohár az asztalon, „igazi söröskorsó, amelyet néha sóval és hamuval sikáltak ki” stb.). A nosztalgia harmadik pavličići módszere a *névadás* – az otthoni, nem standard nyelv felélesztése, amelyet a családjában és városában használtak. Leggyakrabban rontott germanizmusok ezek az élet különféle területeiről (az anya a vizet „valami veslonacnak nevezett edényben melegítette, sűrke volt, nem úgy, mint a többi fazék, és nem volt zománcozott”, a lovat, befogáskor vagy kifogáskor meg kellett érinteni a lábánál és azt kellett mondani: „arto” – a *warten* igéből; az apa olyan eszközökkel dolgozott, amit „drebanknak és frezmasinának hívtak”), aztán turcizmusok, kollokvializmusok, magyar feliratok a nagymama konyhai falvédőjén. Ezekben a szokatlan, intim szavakban, amelyekben – ahogy a szerző könyvbéli alakja mondja – a házban és a városban némely tárgyat „hívtak”, Pavličić közvetlenül, minden-

<sup>8</sup> Részletek olvashatók: *Átváltozások*, 5. szám (1995) – *a ford.*

<sup>9</sup> Magyarul az 1955 című rész olvasható az *És a Dráva csak folyt* című antológiában (Pécs, 2005).

féle nagy szavak és kommentárok nélkül fogalmazza meg saját és szülővárosa identitását, a Duna menti civilizációt Európának ezen a részén.<sup>10</sup>

### **Poszttraumatikus próza**

Már abban az időben, amikor még a kollektív és személyes valósághoz kötődő nagyon hangsúlyosan emocionális próza volt kialakulóban, formálódni látszottak az erre adott reakció jelei. A új témák iránti érdeklődés körét elsőként Slavenka Drakulić vázolta fel kannibál-regényében, a *Božanska glad*ban (Zagreb, 1995; Berlin, 2000 – Isteni éhség). Amikor az írók többsége a tapasztalati háborús valóság megjelenítésére érzett készletet, Drakulić a szimulált szürreális valóság vizeire hajózott, s a civilizáció egyik alapvető tabuját vette célba – az emberevést. A regény cselekményét messze a balkáni háborús zónától, New Yorkba helyezi. A hősnő, a Varsói Egyetem Irodalmi Intézetének tanársegédje ösztöndíjjal New Yorkba érkezik, hogy ott befejezze az angol metafizikus költőkről szóló doktori disszertációját. Beleszeret egy brazil antropológusba, aki azt a kannibalizmusról szóló vitát kutatja, amely 1972-ben lángolt fel az ismert eset kapcsán: az Andokban lezuhant repülőgép fiatal uruguayi utasai megették halott társaikat, hogy túléljék a katasztrófát. A két ösztöndíjas elvonul a világtól, hogy éjjel-nappal zavartalanul szeretkezhessenek. Amikor a férfi elhatározza, hogy visszatér feleségéhez és családjához, hősnőnk hidegvérrel megöli, elektromos fűrésszel feldarabolja, és legkedvesebb testrészeit megeszi. A kannibalizmus drasztikus témája és a regényre jellemző hűvös újságírói stílus különböző interpretációkhoz vezetett; egyesek szerint arról van szó, hogy a modern egyén mint olyan nem létezik többé, valamint a posztmodern közömbösség a könyv témája, mások szerint a szerző ezen a drasztikus módon, mindent az ellenkezőjébe fordítva akart figyelmeztetni a Másikkal való dialógus és a Másik tiszteletének szükségességére. A kritika pozitívan értékelte a regényt, de ennek ellenére nem jutott el a széles olvasóközönséghez. A lehetséges tolmácsolatok egyike az is, hogy a regény megírásának idejében a tényleges valóság borzalmasabb volt minden fikciónál. Elképzelhető, hogy a szerző egyik célja az volt, hogy ilyen kerülő úton figyelmeztessen bennünket: a valóság nincs is olyan messze az emberevéstől. A regény bármelyik értelmezését is választjuk, a tény nem változik: a könyv a horvát prózaírás új irányainak kezdetét jelentette, ami majd csak 2000 körül válik a nyilvánosság számára is egyértelművé. Ez év őszén ugyanis szinte berobbant az irodalmi életbe egy írói csoportosulás, amelynek tagjai az Alternatív Irodalmi Fesztivál körül csoportosultak. Különböző generációkat képviselő, sokszínű stílusjegyeket felmutató írókból állt –

<sup>10</sup> Oraić Tolić a személyes nosztalgia egyik legparadigmatikusabb regényének Julijana Matanović *Zašto sam vam lagala* (Miért hazudtam nektek – Zagreb, 1997; Frankfurt/Main, 2000) című könyvét tartja, az elvesztett otthon és gyermekkor utáni vágyódás legerőteljesebb példájaként Miljenko Jergović *Mama Leone* (Zagreb, 1999; Wien, 2000) című elbeszéléskötetét említi. A szimulakrális nosztalgia legtipikusabb jellemzőit Oraić Tolić szintén Jergovićnál fedezi fel a *Szarajevói Marlboróban* (Pécs, 1999 – Sarajevski Marlboro, Zagreb, 1996).

Matanovićtól magyarul a *Szeretik a mézeskalácsot?* (Volite li medenjake? In Reine-Marguerite Bayle, Julijana Matanović: *Mine*, Zagreb, 2003) című elbeszélése olvasható (*És a Dráva csak folyt*), amelyet pontosan az említett nosztalgia szervez. Jergović *Mama Leone* kötetéből a *Nézz rám, Andadolka* című novella a közeljövőben jelenik meg a kortárs horvát irodalmat bemutató *Nagyvilág* különszámában. – *A ford.*

bizonyos szempontból mégis sok közös vonást lehet bennük felfedezni. Programjukat a többjelentésű FAK mozaikszó tartalmazta. Ennek egyik jelentése nagyjából: elsőlígások vagyunk, azaz „A” irodalmat művelünk. A mozaikszó másik feloldása az angol *fuck off* fonetikus alakjának jelentéséhez kapcsolódik (*b...unk* az eddigi irodalomra). Az első olyan írói csoportosulás volt, amely nem irodalmi folyóiratokban jelent meg, hanem a médiában. Könyveik azonnal toplistások lettek. Zoran Ferićet az évtized írójának, az *Andeo u ofsajdu* (Zagreb 2000; Wien, 2000 – Angyal leszállásban) című novelláskötetét pedig 2000 könyvének kiáltották ki.<sup>11</sup>

A csoport íróit a valóság elleni – nagyon széles értelemben vett és meglehetősen különféle – lázadás kötötte össze. A lázadás formái a valóságtól való meneküléstől kezdve az különböző misztifikációs és szimulációs technikákig terjedtek; a nyers erőszaktól kezdve az értelem és értékek destruktívjaig szinte mindent magukba foglaltak. Ferić díjjal jutalmazott könyvében nem marad érintetlen egyetlen eddig elfogadott gondolat és érték sem. Amikor témája az ökológia és a Cres szigetén honos keselyűfajta, juhok leölésének jelenetét írja le, amelyeket majd a fehérfejű keselyűknek tálalnak fel. Amikor egy, Spielberg *A cápa* című horrorjának megtekintése után tartott nyári tengerparti bulival ismert meg bennünket, az egyik lányról elmeséli, hogy az iskolában mindig ötösökkel végzett, de mindjárt hozzá is teszi, hogy gyermeke leukémiában fog meghalni. Egy teljes elbeszélést szentel az AIDS-tesztnek, amelynek – mint elbeszélésének alakja és mint állampolgár – saját magát is alávetette. A címadó *Andeo u ofsajdu* novellában blaszfémikusan gúnyol ki minden érzést és kegyeletet. A *Ralje* (*A cápa*)<sup>12</sup> című elbeszélés Renatája – kislánya tényleg meghalt leukémiában – éppen nagydolgát végzi a temető felé vezető úton, s a szerző spermától büzlő zsebkendőjét ajánlja fel egykori szerelmének; a gyermek koporsójával együtt a halottas kocsin lábtörlőt szállítanak, amelyben a temetésen résztvevők, miután a búcsú rögeit a sírba dobják, a sírgödör szélén megtörlik lábukat. Ezek a drasztikus képek és kigondolt oximoronok, amelyeket paradox fordulatokkal teli nyelven beszél el, a tapasztalt világgal versenyre kelő rútságot és a világ feloldhatatlan ellentmondásait szimulálják.

Mindez csak a poszttraumatikus próza új hullámának néhány formája. Úgy tűnik, hogy a háború és rombolás utáni horvát próza ezen formák megjelenésével egyidőben mély társadalmi és irodalmi katarzison megy keresztül.

MEDVE A. ZOLTÁN fordítása

<sup>11</sup> A kötet novellái közül magyarul a *Sziget a Kupán* (Fosszília, 2001/3–4.), valamint *Az amorf forma* (Magyar Lettre Internationale, 2002/46.) olvasható.

<sup>12</sup> A Ferić-novella (*Állkapocs*) a Spielberg-film eredeti címére (*Jaws-Állkapcsok*) utal – Magyarországon a filmet *A cápa* címmel vetítették. – a ford.