



Intertextuális tükörmunka

POSZTKOLONIÁLIS VISZONYLAGOSSÁG¹

McGuckiannek az angol nyelvű költészetben betöltött szerepét illetően nem egy kritikus beszélt már szuperlatívuszokban. Daniels szerint McGuckian „a vers egy új, egyedi koncepcióját”² sejtette meg, létrehozva „az egyik legnagyobb kihívást jelentő és legszokatlanabb kortárs angol nyelvű költői életművet.”³ Danielshez hasonlóan Sailer, miközben a költőt Dickinsonhoz hasonlítja, műveit úgy méltatja, mint „amelyek kritikai fényt vetnek minden előzményre.”⁴ O’Neill szerint McGuckian művészi pályafutásának kezdete kritikus fontosságú pillanat volt az ír irodalomtörténetben, s hozzáteszi, hogy első kötetének publikációja „a modern ír költészet meghatározó eseménye.”⁵ Daniels olyan költőként pozicionálja McGuckiant, aki „megszabadítja Észak-Írország nyelvét régi agóniáitól,” és kijelenti: „ha van fontosabb és merészebb kortárs költészeti teljesítmény az övénél, akkor azt nem olvastam.”⁶ Egészében véve ezek a nyilatkozatok nem tekinthetők túlzónak, és ennek egyik oka éppen McGuckian ihletett és központi jelentőségű intertextualitásában keresendő. Költészetének ez az oldala csend melletti elkötelezettségének harmadik eleme a nyelv decentralizációja és az intenzív vizualitás mellett. Derrida a következőképp reflektál a posztkoloniális ellenállás és az idézéssel mozgósítható nyelvi performativitás közötti kapcsolatra: „a nyelvek egymásba oltása és a minden nyelvi korpuszban jelen lévő nyelvi és kódolási sokrétűségre való rájátszás az, amivel felvehetjük a harcot (...) a kolonizáció ellen”.⁷ McGuckian sajátos angol nyelve pontosan ilyen oltott, posztkoloniális nyelv, melyen keresztül a beszéd elégtelensége tárul fel több száz olyan versben, amelyek beszélnek ugyan, mégis keveset mondanak, és sokat titkolnak el.

¹ Az eredeti, angol nyelvű tanulmány Fadem McGuckian-monográfiájából származik: Maureen E. Ruprecht Fadem: *Silence and Articulation in the Poetry of Medbh McGuckian*, Lexington Books, 2019, 107–117. Az itt közölt fordítás az eredeti szöveg kivonatolásával és szerkesztésével készült, a lábjegyzetek zárójeles részei a saját megjegyzéseim. Fadem idézetei, amennyiben magyar fordításra a lábjegyzet nem hivatkozik, minden esetben a saját fordításomban olvashatók. (A ford. megj.)

² Kate Daniels: *Ireland’s Best*, *Southern Review* 35, no. 2 (1999): 395.

³ Uo., 393.

⁴ Susan Shaw Sailer, ed.: *An Interview with Medbh McGuckian*, *Michigan Quarterly Review* 32, no. 1 (1993): 112.

⁵ Charles L. O’Neill: *Medbh McGuckian’s Poetry: Inhabiting the Image*, in *Contemporary Irish Women Poets: Some Male Perspectives*, ed. Alexander G. Gonzalez, Greenwood Press, Westport, 1999, 66.

⁶ Kate Daniels, *Ireland’s Best*, i. m., 398.

⁷ Jacques Derrida: *Who’s Afraid of Philosophy: Right to Philosophy I*, Stanford University Press, 2002, 105.

Satris megállapítása szerint „az, hogy egy szónak vagy egy betűnek lehet egy teljesen más, rejtett jelentése is” szerves velejárója e költő munkájának.⁸ McGuckian csenddel telített poétikája, amint arról már volt szó, sajátos és intenzív nyelv- és képhasználatból áll össze, és ehhez járul az az önelnémítő intertextualitás, melyben mások szavai szólalnak meg és formálódnak át úgy, hogy közben új konstellációkba rendeződnek és új jelentésekkel gazdagodnak. Egy, a *Fergus álom-nyelve*⁹ után tizen-néggy évvel írt és szintén a nyelv kérdését tematizáló vers rendkívüli megvilágító erővel bír McGuckian idézési és alluzív technikáit illetően. A *Moon Script* című aisling¹⁰ „azt a másik időt” idézi és az álombéli táj sötét vadonját. Metaversként olvasva a szöveg a költő nyelvét kísértetiesként jeleníti meg, és egy allegorikus, joyce-i „hófedte vidéket” rajzol.¹¹ Egy politikai értelemben vett hely analógjaként a *Moon Script* festmény szavakból, mely a szerző kettéhasadt országát, nemzetét reprezentálja. Írország úgy jelenik meg, mint egy kert, amely „mintha megkettőzve öltene testet”. Egy szét-hasított nemzet pedig definíció szerint olyan, „mintha” meg lenne kettőződve, hiszen másik idő és tér kísérti, másik (jog)alany, más államok. Brit útlevelének megfelelően McGuckian, az ír költő, aki „mintha” brit lenne, a következőket mondja: „Brit híradókat néztünk, és az ő időjárás-jelentéseiket olvastuk.”¹² Viszonya jól láthatóan elidegenedett az államszerkezeti és a politikatörténeti háttér folytán.¹³

A *Moon Script* kritikus performativitása tehát egy jellegzetesen észak-ír mellébeszélés, körülírás.¹⁴ Egy röpködő madarat látunk e felett a bizonyos „mintha” széthasadt táj felett, ami visszatükröződik és megtörik az olvadó hó vizes tükreben, ez az olvadó hó pedig nem csupán az Északot allegorizálja a háború rideg éveit, hanem a nagypénteki egyezményt követő időszakban helyüket kereső állampolgárokat is, melynek képein keresztül ez az észak-ír beszélő megkísérel öntudatra lelteni. McGuckian

⁸ Marthine Satris: *Frustrated Meanings: Silence in the Poetry of Catherine Walsh and Medbh McGuckian*, *Free Verse: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*. (Hozzáférés: <http://free-verse-thejournal.org/issue-9-winter-2005-marthine-satris-on-silence-in-irish-poetry/>)

⁹ (Medbh McGuckian: *On Ballycastle Beach*, Oxford University Press, 1988, 57. A verset magyarul lásd Medbh McGuckian: *Fergus álom-nyelve*, ford. Mihálycsa Erika, *Kalligram* 16, no. 9 (2007): 19.)

¹⁰ Medbh McGuckian: *The Book of the Angel*, Wake Forest University Press, Winston Salem, NC, 2004, 68. (Az aisling az ír költészet XVII–XVIII. században kialakult hagyományos műfaja, melyben a költőnek álmában vagy látomásban jelenik meg a nőként megtestesülő Írország. A műfaj máig népszerű, lásd például Seamus Heaney *Aisling*, Paul Muldoon *Aisling*, Eavan Boland *Mise Éire* vagy Ciarán Carson 1798 c. versét. A *Moon Script* c. vers fordítását lásd a jelen lapszám válogatott McGuckian-versei közt.)

¹¹ (Fadem itt Joyce *A Holtak* című elbeszélésének emblematikus záró jelenetére utal: „hullott a hó, át a világűrön, kábán, hullott, mint a halott hull a sírba, és mint a sírra a hó, amely hullik, hullik, és betemet elevenet, holtat.” – Papp Zoltán fordítása. Lásd James Joyce: *A Holtak*, in *Uő: Dublini emberek*, Európa, Budapest, 1959, 228.)

¹² Shane Alcobia-Murphy and Richard Kirkland: *The Poetry of Medbh McGuckian: The Interior of Words*, Cork University Press, Cork, 2010, 202.

¹³ Utalás Bhabha *Of Mimicry and Man* (1994) című híres fejezetére.

¹⁴ Cleary gondolata a *Literature, Partition and the Nation-State* c. munkából, amit e könyv 2. fejezetében vezettem be. (Joseph Cleary a cenzúrával és az öncenzúrával párhuzamosan kialakuló technikaként beszél a körülírásról, ami úgy képes egyfajta pozicionáltságot jelezni a téma kapcsán, hogy közben látszólag kikerüli azt.)

prolongált vállalkozásához van tehát köze, ahhoz, hogy az angol nyelvet „mintha” szét akarná olvasztani, hogy képlékennyé és megmunkálhatóvá tegye otthonának, történelmének és énjének reprezentálása érdekében. A *Moon Script* a madarat egy fényszóróhoz hasonlítja, mely úgy pásztázza végig a vizet, mint egy reflektor, ami szökevények után kutat a tájban, a „border searching” (‘határ ellenőrzése’ – a ford. megj.) kifejezés pedig egy ellenőrző pontot vagy állomást idéz zseblámpákkal és egy ostrom alatt álló gyanúsítottal. Ez természetesen a Troubles ikonikus képe egy olyan időből, amikor, ahogy Heaney fogalmazott, „az éjjel felbukkanó mesterlövészek” és „az út szélén tarkójukra tett kézzel motozott fiatalok” „mindennapos látványt” jelentettek.¹⁵ Ebben a versben azonban maga a határ az, ami keres: nem felfelé irányítja a fényt, hanem lefelé, és a nemzet „hófedte vidékét” világítja be. Akárcsak a korábban már tárgyalt *The She Eagles* című vers esetében,¹⁶ mind a madár, mind az őt lekövető fény valójában a hallgatag, eltemetett „szellemszavakat” igyekszik felderíteni. A határ tehát nem fiatal, majdani elitéltek vagy szökevények után kutat, hanem egy olyan nyelvet keres, amely elbeszélhetővé teszi az „éjszaka belső látomását”.

A röpködő madár tükröződő képében McGuckian technikájának és nyelvének tekintetében valami kritikus fontosságút ragadhatunk meg. Meglehet, hogy Heaney *Bármit mondasz, semmit se mondj* című versének¹⁷ halva született beszédét vagy a kísérteties szavak természetét. Vagy – megint csak – a nemzet szétszakítottságának a nyelvét, melyet a „mintha megkettőződöttség” talaja, alapja, s ennek „két kertje” szimbolizál a versben.

Akárhogy is értelmezzük, a metafora összetéveszthetetlen utalás McGuckian alkotófolyamatára, munkájára és küzdelmére, hogy feltámassza az angol nyelvet, hogy energiát, életet leheljen bele. De hogyan lehet a koloniális angol nyelven arról beszélni, hogy mit jelentett írnek lenni Belfastban 1968-tól vagy akár 1922-től? Észak-Írországban – mint a szabad államtól északkeletre fekvő fantomjelenlétben – a költő számára eleve adott egyfajta fantom „holdírás”, Fergus álmodott ír nyelve, mely nyelv kifürkészhetetlen verseket hoz létre, olyanokat, amelyek csak látszólag vannak angolul, és csak látszólag jelentik azt, amit mondanak. A *Moon Script* határa az irodalmak közötti határokat is reprezentálja; az a határvonal ismétlődik meg benne, ami szétválasztja a szigetet, ami egy nemzeti közösség és annak másikkal között húzódik, de ugyanígy az artikuláltság emblémája is, azé a határá, mely az egyik hangot, az egyik szöveget elválasztja a másiktól, a határá, mely elválasztja a csendet a beszédétől. A röpködő madár tükröződő képe legalább annyira az én allegóriája, mint amennyire a külső, a partíció utáni másiké, akit a költő ugyan keres és lát is, de akitől a geopolitikai helyzet elválasztja. Ebben az olvasatban a reflektor és a madár képe McGuckian írásmódját is leképezi, amennyiben a szerző átfésüli mások szövegeit – akár egy madár, ami nem

¹⁵ Seamus Heaney: *Finders Keepers: Selected Prose 1971–2001*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002, 44–45.

¹⁶ (A versben a dermedt angol nyelv zsákmányállatként jelenik meg, aminek a sasok alakját öltő női beszélő és nővérei vérért veszik, hogy így keltsék új életre. Lásd Medbh McGuckian: *Shelmaliar*, Wake Forest University Press, Winston Salem, NC, 1998, 84–85.)

¹⁷ Seamus Heaney: *North*, Faber and Faber, New York, 1975, 53. (A vers részleteit Imreh András fordításában lásd Seamus Heaney: *Hílt hely*, ford. Ferencz Győző, Gerevich András, Géher István, Imreh András, Mesterházi Mónika, Tandori Dezső, Kalligram, Pozsony, 2010, 102–104.)

férgeket vagy gallyakat keres, hanem egy éjszakai fantomnyelv törmelékeit –, és olyan szavak után kutat, amelyek egy bizonyos abszurd és új összeállításban, egyfajta rendkívüli aprólékossággal elrendezett patchworkben talán létrehozhatják vagy reprezentálhatják bizarr énjét, paradox ontológiáját, és megmagyarázhatják a maszkolást, a rejtőzködést, ezt az állandó várakozásban lévő, néma északi hangot vagy északi temporalitást.

A *Moon Script* tehát egy újabb *ars poetica*, mely, ahogy a *The She Eagles* is, a gyűjtés folyamatát tárgyalja: azt, hogy más szövegek más hangjai, szólamai hogyan jelentenek McGuckian számára egyfajta betűkészletet, amiből aztán új verseket épít, és elbeszéli otthona történetét, reprezentálja magát és nemzetét. A burjánzó intertextualitás – ami a derridai egymásba oltásnak, összeolvasztásnak és játéknak egy formája – tehát a harmadik jelentős építőköve e költői életmű csendjének. Összegyűjtve és összeillesztve a szavakat, ahogy egy madár gyűjt a fészkehez, majd elrendezi a gyűjtött elemeket, McGuckian hangja eltitkolódik a többieké mögött, és ki is válik közülük, igazságai megtörnek másokéiban, valahogy úgy, ahogy a *Moon Script* madara is csupán egy folyékonyra vált tükörből látható. A *Dividing the Political Temperature* című, jóval korábban íródott versben¹⁸ McGuckian a következő metapoétikai, tehát a nyelvhasználatra és az alkotófolyamatra reflektáló leírást adja: „kölcsonszavak tükörírása, mely érintésemre / apró szobákba rendeződik.” Ezek a szobák versei metaforái, e versek pedig a referenciális művészet egy olyan típusát képviselik, mely „palimpszesztuális kettős írásként”¹⁹ is meghatározható. A költő idézeteket gyűjt életrajzokból és más, többségében nem fikciós forrásokból, majd újrahasznosítja és újrendezi őket egyfajta – Pound szövegeihez is hasonlítható – „poliglott mozaikká”.²⁰ Ennek a „kisajátító írásnak» is nevezett műfajnak olyan képviselőit ismerjük, mint John Ashbery,²¹ William Burroughs, Paul Celan, de ide sorolhatók többen a szürrealisták közül, és sokan az (észak-)ír és más posztmodern költők közül is. A „kisajátító írást” mint műfajt egyébként kapcsolatba szokás hozni az antik centóval is, melyben „hangok, szólamok sokasága találkozik” egy összetett, multitextuális idézési stratégián keresztül.²²

McGuckian esetében a hangok e sokasága Mandelstam szellemében kerül alkalmazásra, aki egy levélben a következőket írta feleségének: „Mosolyoddal mosolygok, hangodat hallok a csendben.”²³ Amint azt a 2. és 3. fejezetben körvonalaztam, McGuckian beágyazza a másság e formáját a versbe. Munkája hosszadalmas vállalkozás az angol nyelv szálakra bontására, amit a nyelv újraírmzése, újraszínezése követ újfajta nyelvtannal, újfajta használati logikával és extrém vizualitással. Ezután pedig a különféle hangok, szólamok és intertextusok keresztöltésekkel való összevar-

¹⁸ Medbh McGuckian: *Captain Lavender*, Wake Forest University Press, Winston Salem, NC, 1995, 82–83.

¹⁹ Shane Alcobia-Murphy: *Obliquity in the Poetry of Paul Muldoon and Medbh McGuckian*, Eire-Ireland 31, nos. 3–4 (1996): 86.

²⁰ Jean Weisgerber: *The Use of Quotations in Recent Literature*, Comparative Literature 22, no. 1 (Winter 1970): 40.

²¹ Shane Alcobia-Murphy: *Medbh McGuckian: The Poetics of Exemplarity*, University of Aberdeen, Aberdeen, 2012, 8.

²² Shane Alcobia-Murphy: *Sympathetic Ink: Intertextual Relations in Northern Irish Poetry*, Liverpool University Press, Liverpool, 2006, 7.

²³ Gregory Freidin: *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*, University of California Press, Oakland, 1987, 131. (Ehhez lásd még a 34. lábjegyzetet.)

rása következik. Ezek a nyelvi (át)fordítások azt is jelzik, hogy McGuckian kezei között az angol többé nem az, ami, s erre figyelmeztetnek minket Benjaminsnak a fordításra vonatkozó reflexiói is, aki a következőket írja: „[m]ert továbbélése során – és ha nem elevenség alakulásáról és megújulásáról volna szó, nem használhatnánk ezt a kifejezést sem – az eredeti mű megváltozik.”²⁴ Az, amit McGuckian, mint költő-fordító létrehoz, akár a forrásszövegekből, akár magából a nyelvből, és ezt nyomatékossítanám, az az eredetihez viszonyítva „visszhangot” képez, s nem pedig egy fotografikus pontosságú másolatot, s végképp nem plágiumot.²⁵ Benjamin a költő munkáját elhatárolja a fordítóétól, és igaza van, amikor ezt teszi, azonban vegyük észre, hogy McGuckian – egyértelműen és következetesen – mindkét tevékenységet gyakorolja. Benjamin szerint „[a] fordítás (...) – az írástól eltérően – sosincs mintegy a nyelv (...) erdőségének belsejében, hanem azon kívül jár, azzal szemközt helyezkedik el, s anélkül, hogy belépne oda, hívja az eredeti művet, hívja a művet arra az egyetlen helyre, ahol saját (...) nyelvében a mű az eredeti nyelv visszhangját verheti”.²⁶ Ami érdekes, az az, hogy McGuckian önmaga számára kijelölt feladata miképpen árnyalja Benjamins elképzeléseit a nyelvről, legyen szó akár a költő tevékenységéről vagy specifikusan a fordítóéről. Ez a belfasti szerző ugyanis nem elégszik meg azzal, hogy írjon egy verset angolul, célja az, hogy újra feltalálja a nyelvet, és utána ezen a fordított, szétfordezett nyelven komponáljon egy verset. Ezen az eleve finomhangolós, komplikált nyelvi munkán belül pedig további bonyodalmakat hoz az intenzív, zsigeri képesség és az intertextualitás multimodalitása.

McGuckian több altípusba sorolható intertextuális műveletei közül van jó pár sztenderdnek nevezhető is, olyan utalások tehát, amelyek érzékelhetőek, észrevehetőek legalább az olvasóközönség egy része számára. Ilyen például az *A New Portrait in the Naughton Gallery* című versbe²⁷ épített Beckett-cím: „Rain comes from great distances, where things / were ill seen and ill said.” Ez az idézet felismerhető és élvezhető a Beckettet is olvasó, ismerő befogadó számára,²⁸ az utalás ebben az esetben tehát funkcionálhat az olvasói értelemtulajdonítás részeként. Számos hommage is hasonlóképpen működik, vagy azért, mert jelölt idézetről van szó, vagy azért, mert kikövetkeztethető az utalás. Ezek mellett azonban rengeteg rejtett hommage-zsal is találkozhatunk, ilyenek például a Bobby Sands tiszteletére írt szövegek a *The Flower Master* című kötetben,²⁹ melyek politikai okokból maradtak rejtett hommage-ok, s melyekből Sands figurájának jelenléte teljes mértékben kivehetetlen. Sandsnek a szövegekben való jelenlétéről csakis azért tudunk, mert McGuckian későbbi interjúban felfedte ezt a háttérinformációt. Végül pedig ott van a költő sokat vitatott cut-up gyakorlata.

²⁴ Walter Benjamin: *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1968, 256. (Magyarul lásd Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, in Uő: *Angelus Novus*, vál. Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 75.)

²⁵ Uo., 258. (Magyarul lásd Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, i. m., 79.)

²⁶ Uo., 258–259. (Magyarul lásd Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, i. m., 79–78.)

²⁷ Medbh McGuckian: *My Love Has Fared Inland*, Wake Forest University Press, Winston Salem, NC, 2010, 82.

²⁸ (Beckett *Ill seen Ill said* című elbeszélésének *Rosszul látom, rosszul mondom* című magyar fordítását lásd Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*, vál. Barkóczi András, Európa, Budapest, 1989, 289–319.)

²⁹ (McGuckian legelső kötetéről van szó, lásd Medbh McGuckian: *The Flower Master*, Oxford University Press, 1982.)

McGuckian ilyenkor olvasás közben összegyűjtött szó- és kifejezéslistákból dolgozik, mely alkotói módszer az irodalmi object trouvé egy alfajának is tekinthető, tehát vég-eredménye egyfajta versként létrejövő talált tárgy lesz, melynek forrásszövegei között jellemzően a szerző által kedvelt költők életrajzait, leveleit, esszéit találhatjuk, vagy esetleg egyéb történelmi dokumentumokat, amelyek valamilyen oknál fogva szintén fontosak számára.³⁰ Hasznosnak bizonyulhat itt Riffaterre intertextualitásra vonatkozó alternatív tipológiája, aki az intertextuális műveleteken belül megkülönbözteti „a komplementáris típust (itt az olvasó a szöveget az intertextus fotográfiai értelemben vett negatívjaként értelmezi), a közvetítettet (itt a szöveg egy harmadik szövegen keresztül utal az intertextusára) és végül az intratextuális típust (amikor az intertextus bele van kódolva a szövegbe annak részeként).”³¹ Fontos, hogy a kollektív értelmezői és kritikai munka során megkülönböztessük és teoretizáljuk ezeket a típusokat az életművön belül, és hogy felismerjük, hogy McGuckian praxisában nemcsak az utolsó, tehát a jelöletlen, hanem mindhárom típusú intertextus szerepet kap.

Ez azt jelenti, hogy munkájának és e munka státuszának – amennyiben az nem csupán költészet, de fordítás, visszhang és párbeszéd is – komplexitása elburjánzik, és magára veszi mindezen műveleteknek a történelmet és történetírást, a nemzetet, egyént, ontológiát és a költészet gyakorlatát illető összes rezonanciáját. Az „idézés[nek] mint fragmentáció[nek]”³² ezek a gyakorlatai, melyek Baudelaire-nek a költőről alkotott azon elképzelését testesítik meg, miszerint az egyfajta „új szintézisalkotó”³³, McGuckian munkáját csak nagy általánosságban és túl távolról határozzák meg. Költészetének festőisége ugyanis ugyanilyen fontos, és egyfajta irodalmi *découpage*-ként is érthető, egy tárgy más tárgyakkal való művészi feldíszítéseként. Ebben az esetben egy nyelvi tárgy, adott esetben például Nagyeyzsda Mandelstam néhány szava lesz a – szintén nyelvi – *découpage* alapja. S bár nyilvánvalóan ilyenkor is lehet beszélni egyfajta fantomjelenlétről, új közegükben a kölcsönzött szavaknak – a fenti példánál maradva – nem biztos, hogy sok köze marad Mandelstam feleségéhez, Mandelstamhoz magához vagy az orosz történelem e szakaszához, illetve az orosz költők és művészek cenzúrázásához, hiszen az átültetés transzformáló aktusa által talán már inkább az ír viszonyok reprezentálásaként tekinthetünk rájuk. McGuckian cut-up gyakorlatai abból a szempontból is sajátosságosak, hogy a megszokottnál jelentőségeltel-esebbek talán abban az értelemben, hogy a forrásszövegekhez kapcsolódó írók és költők személyesen fontosak számára, legyen szó akár Mandelstamról, Emily Brontëről, Jane Austenről vagy Rilkeről, és a verseik felvágása helyett jellemzően inkább életrajzokat és önéletrajzokat, leveleket használ fel a verseiben. Mindemellett persze verseket is idéz, mint minden költő. A kritikus különbség azonban az, hogy McGuckian

³⁰ Egy interjúban McGuckian arról beszél, hogy legutóbbi munkáiban Ciarán Carson „magukból a versekből idéz és forgatja ki őket (...) Úgy érzem, hogy ez helytelen. Hogyha én csinálnám ugyanezt, arról azt gondolnám, hogy dekadens és sértő.” Lásd Shane Alcobia-Murphy and Richard Kirkland: *The Poetry of Medbh McGuckian: The Interior of Words*, i. m., 202.

³¹ Michael Riffaterre: *Syllepsis*, Critical Inquiry 6, no. 4 (Summer 1980): 627. Kiemelés az eredetiben.

³² Michel Worton, Judith Still: *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, 11.

³³ Dianna Nieblyski: *The Poem on the Edge of the Word: The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*, Peter Lang, New York, 1993, 17.

Mandelstam munkáiban a saját világára vonatkoztatható feltűnő analógiákra ismer, és a „visszatekintés legalább annyira szolgálja Mandelstam újjáélesztését, mint amennyire – az átemelt – Mandelstam informálja az ő szövegeit.”³⁴ Olyan költőket hoz tehát be a verseibe – és gyakran rejtetten –, akik személyes jelentőséggel bírnak számára.

Ez a több hangot mozgósító verstechnika – függetlenül attól, hogy megvalósításában épp melyik intertextus típus vesz részt – McGuckian lekötözöttségét jelzi más költők és más nemzetek történelmei, történetei felé. Az adott szövegközi művelet, ahogy arról már volt szó, van, hogy direkt, tiszta allúzióként jelenik meg például Dickinsonra, Rilkére, Ní Dhomnaillra vagy Heaney-re, máskor pedig rejtett marad. Utóbbi esetben a megidézett íróhoz vagy költőhöz gyakran csak többszörös közvetítéssel vezet az út, hiszen egyfelől nem az ő szavait, hanem életrajzírójának vagy egy másik költőnek a szavait olvassuk ő róla, másfelől pedig ezek a szavak is gyakran már eleve fordításban kerülnek át a vers szövegtestébe. Szem előtt tartva azt, hogy McGuckian már az angol nyelvet magát is „fordítja”, amennyiben sajátos módon kifordítja önmagából és felforgatja azt, észrevehető itt egy hangsúlyos nyomvonal vagy rétegződése a különféle fordítási műveleteknek, mely egyben a mcguckiani írásmód komplexitására, illetve közvetlenségére és egyszersmind elbizonytalanító jellegére is felhívja a figyelmet. Ez pedig egy újabb kérdéshez vezet, nevezetesen, hogy miképp választja ki McGuckian a forrásait, és hogy az idézett anyag vajon tartalmaz-e maga is további kölcsönzéseket – ahogy egyébként nagyon gyakran tartalmaz. (Tudja vajon, hogy valójában kit is idéz? De „[m]it számít, ki beszél?”³⁵) Ezzel pedig a McGuckian-szövegek egy újabb, meglehetősen fajsúlyos kérdést hoznak játékba, (többek között) Barthes-nak a szerző halálát (vagy életét) illető elképzelései kapcsán. A *To Call Paula Paul* című vers például jól mutatja ezt a fajta lehetetlen sűrűséget, a szöveg ugyanis Rilkének és Rilkéről szól, ami azonban elég bizarnak tűnik, ha számításba vesszük, hogy anyaga részben „Mandelstamnak a feleségéhez írott egyik leveléből,” illetve Mandelstam *Silentium* című verséből származik.³⁶ Persze nyilvánvaló, hogy Rilke és Mandelstam fontosak voltak egymás számára, és McGuckian mint költő így egy már meglévő relációba helyezi bele magát, ami vele együtt háromszöggé bővül; ebbe a hármasba azonban beilleszt még egy nőíró is, Nagyezsda Mandelstamot, így pedig már költők és családjaik egész transzcendentális gyülekeze-

³⁴ Shannon Hipp: „*Things of the Same Kind that Are Separated Only by Time*”: Reading the Notebooks of Medbh McGuckian, Irish University Review 39, no. 1 (Spring–Summer 2009): 144. (Ennek kapcsán másutt Fadem a Celannal való párhuzamra is utal kiemelve a szerző *Minden más* című versét: „az Oszip név feléd jön, elmondod neki, / amit tud már, elveszi, kézzel elveszi tőled, / leoldod válláról a karját, a jobbat, a balt, / a magadét teszed a helyébe kézzel, ujjakkal, vonalakkal, / – ami leszakadt, visszánő”. Lásd Paul Celan: *Halálfüga*, ford. Lator László, Európa Kiadó, Budapest, 1981, 67–69.)

³⁵ Samuel Beckett: *The Complete Short Prose: 1929–1989*, Grove Press, New York, 1995, 109. (Magyarul lásd Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*, vál. Barkóczi András, Európa, Budapest, 1989, 137.)

³⁶ Sarah Broom: McGuckian’s *Conversations with Rilke in Marconi’s Cottage*, Irish University Review 28, no. 1 (Spring/Summer 1998): 146. (A *To Call Paula Paul* verscím minden bizonnyal elírás, ugyanis ezek a kölcsönzések, mint az Sarah Broom tanulmányából is kiderül, a *Visiting Rainer Maria* című versben jelennek meg. Utóbbi verset lásd: Medbh McGuckian: *Marconi’s Cottage*, The Gallery Press, 1991, 10.)

tével találjuk magunkat szembe, s ezzel együtt irodalmi és levelezési szövegtöredékek helyeinek, történeteinek és idősíkjainak komplikált és láthatatlan szövedékével.

Bizonyos elméleti írókat és kritikusokat az ilyesfajta komplexitás nem aggaszt, sőt hajlamosak azt a költészet szerves részének tekinteni, főként amennyiben modern költészetről beszélünk, és az én álláspontom is ez. A kortárs irodalom nagyon is gyakran pontosan az a fajta művészet, amelyben „a szerző tervezi meg a kirakást, [és] az olvasó rakja össze a darabokat.”³⁷ Az intertextualitás elmélete minden szöveget egy textuális hálózat részeként ért, azaz idéző szöveggént, amely számos más, már létező szövegnek nemcsak a szavait, de más beazonosítható vonásait is tartalmazza. A szerzők inspirálják egymást, kölcsönöznek egymástól, formálják egymás munkáit, funkcionális értelemben véve tehát közösen írnak, ahogy az egyéni szövegek egymás komplementereivé, kiegészítőivé, a textuális határok pedig porózussá válnak. Ha Észak-Írország irodalmát távlataiban vesszük szemügyre, akkor ezek a gyakorlatok nagyon is tisztán láthatóak a legtöbb, ha nem az összes életműben. Erre a jelenségre elsőként Kristeva irányította rá a figyelmünket, amikor *A szó, a párbeszéd és a regény* című írásában, mely maga is jelentős mértékben támaszkodik idézetekre, méghozzá Bahtyintól, bevezette az intertextualitás neologizmusát, és egy olyan felfogás mellett érvelt, amely szerint „minden szöveg idézetekből felépített mozaik, egy másik szöveg abszorpciója és átalakítása.”³⁸ Kristeva az írott műveknek két tengelyét különböztette meg. A szerzőt és az olvasót a horizontális tengely köti össze, míg a vertikális tengely a szöveg és a világ, pontosabban az adott írásmű és szerzője körül keringő szövegek világai között ver hidat.³⁹ Ugyanakkor „szövegek szerzőkön (akik először olvasók) és olvasókon (mint társszerzőkön) át is [beléphetnek].”⁴⁰ Ezen a ponton kapcsolódott be Barthes is a párbeszédbe, amikor azt írta, hogy a szöveg egy olyan „sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti, (...) [hanem olyan] idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő.”⁴¹ Az egyéni szöveg tehát másainak, másikjainak hatálya alá kerül, és a társadalmi terekben keringve és élve hozzájárul annak megképzéséhez, ami a Barthes által doxaként aposztrofált közös(ségi) tudásként érthető.⁴² Barthes hangsúlyozza, hogy minden történet, vers vagy dráma már mindig is „itt és most” íródik, majd ünneplésen megállapítja, hogy a jelentésteremtő, illetve a jelentés teremtésében társszerzővé előlépő modern befogadó megszületésének ára „a szerző halála”.⁴³

Az irodalmi szövegek ilyen típusú visszhangjai történelmi rezonanciákat hordoznak, és olyan „textuális genealógiákat” hoznak létre, melyek rendkívüli jelentőséggel

³⁷ Jean Weisgerber: *The Use of Quotations in Recent Literature*, i. m., 44.

³⁸ Julia Kristeva: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Columbia University Press, New York, 1986, 37. (Magyarul lásd Julia Kristeva: *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény*, ford. Sziklay Zsuzsanna, Helikon 13, no. 1 (1968): 116.)

³⁹ Uo., 36–37. (Magyarul lásd Kristeva: *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény*, i. m., 116.)

⁴⁰ Michel Worton, Judith Still: *Intertextuality: Theories and Practices*, i. m., 2.

⁴¹ Roland Barthes: *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1978, 146. (Magyarul lásd Roland Barthes: *A szerző halála*, in Uő, *A szöveg öröme*, ford. Babarczy Eszter, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor, Kovács Sándor, Osiris, Budapest, 1998, 53.)

⁴² Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, 3.

⁴³ Roland Barthes: *Image, Music, Text*, i. m., 147. (Magyarul lásd Roland Barthes: *A szerző halála*, i. m., 53, 55.)

bírnak a XX. századi regényírók és költők, különösen pedig McGuckian vonatkozásában.⁴⁴ Kapcsolódva a témához, Foucault megállapítja, hogy az, hogy ki a szöveg szerzője, sokkal kisebb jelentőséggel bír, mint az, hogy az adott szöveg mit mond és tesz egy diskurzus és egy adott episztémé részeként.⁴⁵ Miközben csatlakozik a gyakorlat-hoz, mely retorikailag mellőzi azt a szerzőről alkotott kortárs elképzelést, miszerint ő volna „az egyedi, inspirált és eredeti forrás (és tulajdonos)”,⁴⁶ és maga is intertextuálisan ír, Foucault felteszi a beckett-i kérdést: „[m]it számít, ki beszél?”⁴⁷ A posztmodern korszakban többé már nem „beszélhetünk eredetiségről vagy a műalkotás egyediségéről, legyen szó akár festményről, regényről [vagy versről], hiszen világos, hogy minden műalkotás már létező alkotások darabjaiból és töredékeiből áll össze.”⁴⁸

Mindennek kapcsán kritikus fontosságú kérdésként jelentkezik az, hogy mi a potenciálja és ígérete a kreatív csereforgalom ilyen formáinak, a művészi fordításnak és a nyelvi együttélésnek, illetve koprodukciónak. Mi a jelentősége az intertextuális asszembláznak mint költészetnek? Nyilvánvaló, hogy McGuckian esetében ez része annak a stratégiának, mely által a költő arra utal, hogy mások olyan módokon tudnak beszélni róla, ahogyan ő saját magáról nem tud. Ahogy Alcobia-Murphy fogalmaz, lehetséges, hogy „szüksége van arra a távolságra,”⁴⁹ amit egy másik hang megidézése nyújthat, abban az értelemben talán, ahogyan Nietzsche gondolkozott a „távolság pártosának”⁵⁰ szükségességéről. Valóban, a nyelv – önmagában – érintésre könnyen lehet, hogy túl forró, és egyszerűbb lehet a kezelése a referenciák és a különféle hangok, szólamok határvidékeinek és köztes tereinek a bevonásával. Az intertextusok segítségével a posztkoloniális viszony(lagosság) önkényuralma talán megszűnhet, s ez menekülőtutat nyithat a posztkoloniális költőnek, amelyen keresztül kibújhat az angol nyelv történelmi és politikai telítettsége alól, és fellélegezhet. Én mégis úgy sejttem, hogy McGuckian szokatlanul intenzív intertextuális gyakorlatainak a háttérében egy ellentétes impulzus áll. Arra a szükségletre gondolok, hogy olyan falakat, határvonalakat hozzon létre a versen belül, amelyek a zavar és a nyugtalanság érzetét keltik – ahogyan az a *Moon Script* térhasadásánál is történik, vagy a „kettősfonátú szavak” kettősségének, kétségességének esetében a *Fergus álom-nyelvében* – az ontológiai értelemben vett élet és a történelem, illetve a hely politikájának vonatkozásában.

⁴⁴ Richard Jacobs: *A Handful of Dust: Realism: Modernism/Irony: Sympathy*, in *Reassessing the Twentieth-Century Canon: From Joseph Conrad to Zadie Smith*, eds. David Simmons and Nicola Allen, Palgrave Macmillan, London and New York, 2014, 77.

⁴⁵ Barthes vonatkozó „doxa” terminusával ellentétben Foucault az „episztémé” kifejezést használja, mindkét fogalom Platóntól ered.

⁴⁶ Linda Hutcheon: *Literary Borrowing and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts*, *English Studies in Canada* XII, no. 2 (June 1986): 233–234.

⁴⁷ Samuel Beckett: *The Complete Short Prose: 1929–1989*, i. m., 109. Foucault Beckett-idézetét lásd Michel Foucault: *What is an author?*, in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon Books, New York, 1984, 101. (Magyarul lásd Michel Foucault: *Mi a szerző?*, in Uő: *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Latin betűk, Debrecen, 2000, 122, és Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*, vál. Barkóczi András, Európa, Budapest, 1989, 137.)

⁴⁸ Graham Allen: *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000, 5.

⁴⁹ Shane Alcobia-Murphy: „*Signs of the Still Recent War*”: *Medbh McGuckian and Conflict*, *Irish Studies Review* 20, no. 2 (May 2012): 123.

⁵⁰ Whelan beszél erről, lásd Kevin Whelan: *The Memories of „The Dead,”*, *The Yale Journal of Criticism* 15, no. 1 (Spring 2002): 68.

A *Helynevekben*, mely Steiner *Bábel utánjából* jelöletlen idézetek tömkelegét felhasználva épül fel,⁵¹ Friel a következőket mondja: „a zavar nem hitvány állapot.”⁵² A zavar a kettészakadt nemzet állapota, a „kettészakadt alanyé.”⁵³ Felfedezhető tehát – úgy gondolom – mind Friel, mind McGuckian esetében egy sajátos igény a közelségre, arra, hogy bevonjanak egy másik író, hogy becsempésszenek más szövegeket, illetve más tér- és idődimenziókat, hogy bevezessék a bőbeszédűséget, mint kritikai művészeti gyakorlatot. A több rétegben elhelyezett szólások ugyanis lenyomják az artikulációt, ez azonban cserébe erővel ruházza fel a költőt, aki zaklatott, nyugtalan az angol nyelv közegében.⁵⁴ Ezek a gesztusok pedig nemcsak összehasonlításoknak adnak alapot, de közösségek létrejöttének is; hidakként funkcionálnak más szerzőkhöz, más írásokhoz, történelmekhez és gondolatrendszerekhez, mint hangsúlyos és jól körülhatárolhatóan politikai példái Kristeva vertikális tengelyének.⁵⁵ A szótárakból és újságokból kivágott részletekkel és véletlenszerűen kiválasztott kifejezésekkel szemben McGuckian a talált (szöveg)tárgyának inkább azt a gyakorlatát részesíti előnyben, melyben a „szó saját kontextusában él,”⁵⁶ kapcsolatként, hídként működik, s nem csupán jól hangzik, rímelt vagy véletlenszerűen illeszkedik. Azáltal, hogy McGuckian az *Emlékeim* című memoárból⁵⁷ felhasznál bizonyos kifejezéseket, Nagyvezda Mandelstam ott van vele és beszélőjével a versben, és – még ha csak afféle szellemként, fantomként is – ott van az olvasójával is. A történelmi és politikai múlt viszontagságai, amit a Mandelstamok átéltek, átjárják McGuckian Belfastról szóló szövegét, akár egy tükrözött fényviszaverődés vagy analóg zaklatottság. McGuckian törekvése tehát az eltávolítás helyett mintha inkább egyfajta egymás mellé helyezésnek és közvetlenségnek – a mellérendelés és az interszekcionalitás foucault-i posztmodern ontológiájának – a megteremtésére irányulna.⁵⁸ Azaz nem egyszerűen kerülőútról van itt szó, hanem visszhangról.

⁵¹ Shane Alcobia-Murphy: *Sympathetic Ink: Intertextual Relations in Northern Irish Poetry*, i. m., 83.

⁵² Brian Friel: *Selected Plays: Brian Friel*, ed. Seamus Deane, Catholic University of America Press, Washington, DC, 1986, 446. (A Friel-dráma eredeti címe *Translations*, az idézett szöveg helyét lásd Brian Friel: *Helynevek*, in Uő: *Philadelphia, itt vagyok!*, ford. Mesterházi Márton, Nóvé Béla, Európa, Budapest, 1990, 184.)

⁵³ Aamir Mufti: *Enlightenment in the Colony: The Jewish Question and the Crisis of Postcolonial Culture*, Princeton University Press, Princeton, 2007, 211.

⁵⁴ (Fadem itt az *Ifjúkori önarckép* című Joyce-regényre utal, melyben Stephen Dedalus azt mondja az angol nyelvről, hogy „[a] lelkem elsenyved ennek a nyelvnek az árnyékában.” Lásd James Joyce: *Ifjúkori önarckép*, ford. Szobotka Tibor, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982, 246.)

⁵⁵ Julia Kristeva: *The Kristeva Reader*, i. m., 37. (Magyarul lásd Julia Kristeva: *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény*, i. m., 116.)

⁵⁶ Shannon Hipp: „Things of the Same Kind that Are Separated Only by Time”: *Reading the Notebooks of Medbh McGuckian*, i. m., 144.

⁵⁷ (Az angolul *Hope Against Hope* címmel megjelent memoárt magyarul lásd Nagyvezda Mandelstam: *Emlékeim*, ford. Pór Judit, Magvető, Budapest, 1990.)

⁵⁸ Michel Foucault: *Of Other Spaces*, *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 16, no. 1 (Spring 1986): 22–27. Az esszében kifejtett foucault-i heterotópia-fogalomra utalok. (Magyarul lásd Michel Foucault: *Eltérő terek*, in Uő: *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Latin betűk, Debrecen, 2000, 147–155.)

Az intertextuális kapcsolódás e típusa – mely számos kortárs észak-ír költőnél megfigyelhető – egyfajta komplex posztmodernitás építőköveként egy olyan alany artikulálását teszi lehetővé, mely magát csakis Cleary áramkörein keresztül ismeri,⁵⁹ csakis egy vitázó, párbeszédbe vont másságon – legyen az kulturális, történelmi, nyelvi vagy ideológiai – keresztül, egy másik világon, másik nyelven át, ami behatárolja és fogva tartja, de ugyanakkor formába önti és közvetíti is az öntudatot. A posztkoloniális állapot pedig mint olyan meg is alapozza ezt a fajta viszonylagosságot. A háború, a koloniális történelem és a sziget felosztásának összeadódó élményei arra készítetik a költőt, hogy kitágítsa az egy hanghoz, egy helyhez tartozó határokat, hiszen amint Brown is emlékeztet rá, Írország olyan hely, ahol „a nemzet, a társadalmi élet és a társadalmi elvárások öröklött definíciói számos egyéni és kollektív élményről nem képesek számot adni.”⁶⁰ McGuckian hasonló egyértelműséggel beszélt a kérdésről: „még egy olyan szónál is, mint a ‘love’, tudom, hogy nem ez a valódi szó. (...) Ezt tanították, de nem működik. Egyszerűen nem adekvát, soha, egyik szó sem lesz adekvát.”⁶¹ A helynek ebben a politikájában az angol nyelv alkalmatlanként jelenik meg, sőt, ami még rosszabb, sosem lehet a költő saját, birtokolt nyelvtana. McGuckian számára – annak ellenére, hogy az angol nyelv az állam nyelve és az ő első nyelve is – az angol nem lehet a nemzeti nyelv.⁶² A forrásszövegek konceptuálisan áthelyezik ezt az anyanyelvet, ami ugyanakkor egy olyan konstrukció, melyre McGuckian igényt tart: „Az angol nem az anyanyelvem, hanem egy óriási birodalom tele jelekkel... mivel nem tudok írni sem írni, sem beszélni, más eszköz híján az angol nyelvű szövegeket használom saját kényemre-kedvemre. Csakis így tudom érvényesíteni a jogaimat, így tudom visszanyerni a nyelvi szabadságomat.”⁶³

McGuckiannek tehát muszáj elidegenítenie az angol nyelvet annak rendszerétől és rendjétől. Bár tud írni, saját költői munkája során nem használja az ír nyelvet. Történelmi diszpozíciója a posztkoloniális szubjektivitásnak abba a szférájába helyezi, ami számúzi őt saját énjéből; McGuckian a nyelvben „fordított kolonizációt” visz véghez, „melynek során mások szavai beszivárognak annak uralkodó rendjébe,”⁶⁴ és megvalósítanak egy radikális „kommunikációt, ami teret nyit a kisebbségi helyzet kódolt artikulálásának.”⁶⁵ Ennek kapcsán érdemes figyelni arra, hogy mindez miképpen destabilizálja a nemzeti irodalomnak mint olyannak a koncepcióját, s miképpen

⁵⁹ Erről a 2. fejezetben esik részletesebben szó. (Lásd a 14. lábjegyzetet.)

⁶⁰ Terence Brown: *Translating Ireland*, Krino 7 (1989): 2.

⁶¹ Kimberly S. Bohman: *Surfacing: An Interview with Medbh McGuckian*, *Irish Review* 16 (1994): 98.

⁶² Ld. a 2. fejezetben leírtakat. (A fejezet a Troubles időszakának szoros értelemben vett cenzúrázási gyakorlatai mellett az ír nyelv elvesztésének traumájáról is beszél; Fadem hangsúlyozza, hogy McGuckian bár (meg)tanult írni, s fordít is írból, első, gyermekként elsajátított nyelve – kényszerűen – az angol volt, s az ebből fakadó, mindkét nyelv irányába kialakult ambivalens viszonyáról számos interjúrészlet árulkodik.)

⁶³ Shane Alcobia-Murphy and Richard Kirkland: *The Poetry of Medbh McGuckian: The Interior of Words*, i. m., 199.

⁶⁴ Shannon Hipp: „*Things of the Same Kind that Are Separated Only by Time*”: *Reading the Notebooks of Medbh McGuckian*, i. m., 131.

⁶⁵ Stephanie Schwerter: *Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Works of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian*, Palgrave Macmillan, London and New York, 2013, 2.

zavarja meg a szövegegyüttes kategorizálását mint kizárólagosan írt életművet. S míg ezen kérdések megvitatásának alapját annak az irodalmi tradíciónak kell képeznie, amelyikből az életmű a legközvetlenebbül származik, azt a módot, ahogyan ezek a szövegek külső kapcsolatokat létesítenek kölcsönzések, allúziók és idézetek segítségével, mindenképpen megfontolás tárgyává kell tenni. McGarry és O’Leary emlékeztet rá, hogy a posztkoloniális mellérendeltség a határra adott válasz: „mint más felosztott régiókban (...) Írországból is meghatározó a nemzetiségi és az etnikai konfliktus, az ellentétek okainak keresése pedig rivális elméletek és értelmezések egész hadát eredményezi”, ami ugyanakkor azt is jelenti, hogy „sokat lehet nyerni Észak-Írországnak a más régiókkal való összehasonlításából.”⁶⁶ Az ilyen típusú összehasonlítások azonban már az irodalmi szövegeknek is részét képezik. A posztkoloniális relativitás vagy proximitás az észak-ír költő, drámaíró és regényíró számára már eleve adott. És ez a sajátosság megmagyarázza McGuckian intertextuális írásmódját is, amennyiben annak alapja „a kortárs politikai helyzet (...) és saját ambivalens kapcsolata az angol nyelvvel.”⁶⁷

McGuckiannek mint posztkoloniális költőnek tehát textuális szellemekre van szüksége, mindig hallania kell egy másik „légzést” – egy „pontosan ugyanannyira fáradt” légzést – a sajátja mellett.⁶⁸ Módosított, több hangot felhasználó írásának hátterében azonban nem csupán az író költészet megújításának szándéka áll, ami egyébként egy nyilvános jelenléttel bíró állampolgár számára hatalmas kockázatvállalást is jelent, hanem az elnémitás és a cenzúra posztkoloniális helyzetből fakadó élményei is. A komparatív aktust a „hovatartozás töredezettségének és a bizonytalanságnak a premisszája”⁶⁹ fémjelzi, s ebben az aktusban mint intertextuális szövetben együtt van jelen „az igazság keveréke (...) és az idézetek keveréke.”⁷⁰ Mások szavait illesztve a sajátjai helyébe, miközben hasonlít és hasonlítottá válik, elhatárol és elhatárolódik McGuckian nyelve körülíróvá válik, deformálódik, mint a tükrökép egy kísértetkastély torzító tükreben, vagy mint a *Moon Script* bizonytalan madara, ami csak elemekben (ég, víz, továbbá intertextusok) tükröződve és technológiák (reflektor, továbbá fordítások) által közvetítve válik hozzáférhetővé. Ez az egymásba öltöttség mint kritikai implikáció, a viszonylagosság önkényuralma, mellyel olyan, hozzá hasonló művészek néznek szembe, mint Carson, Joyce, Carr, Beckett, Bryce és Muldoon, azt jelenti, hogy ezek a munkák gyakran egy bizonyos „fogalmi »hibriditás«” jegyében épülnek fel, „ami a megszólalás hasadtságát a kolonializmus bináris osztottságának újrajátszásaként” és a bonyolultabb szegregációs jelenségek leképezéseként érti.⁷¹

⁶⁶ John McGarry, Brendan O’Leary: *Explaining Northern Ireland: Broken Images*, Blackwell Publishers, London, 1995, 3.

⁶⁷ Shannon Hipp: „Things of the Same Kind that Are Separated Only by Time”: *Reading the Notebooks of Medbh McGuckian*, i. m., 142.

⁶⁸ Toni Morrison: *Beloved: A Novel*, Alfred A. Knopf, New York, 1987, 19.

⁶⁹ Elmer Kennedy-Andrews: *Writing Home: Poetry and Place in Northern Ireland, 1968–2008*, D.S. Brewer, Cambridge, 2008, 2.

⁷⁰ Shane Alcobia-Murphy and Richard Kirkland: *The Poetry of Medbh McGuckian: The Interior of Words*, i. m., 198–199.

⁷¹ Colin Graham: *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2001, 86.

E posztkolonialitásban minden beszéd idézet, mely saját maga „cut and paste” változataként él túl. Ez jól látszik abból is, hogy Flynn „cut and paste” költészetnek nevezi McGuckian szövegeit,⁷² és kitartóan hangsúlyozza: „ahelyett, hogy a költő találna egy magától értetődő »valóságot«, aminek ő is a része, inkább különféle írott konstrukciókon szűr át mindent.”⁷³ Amit azonban véleményem szerint kritikai fontosságú volna felismerni, az pontosan ennek a gesztusnak az észak-ír költészetben betöltött rendkívül meghatározó szerepe. Flynn így folytatja: „Ugyanakkor ez a mások képein, szavain való »át-beszélés« mintha arra engedne következtetni, hogy McGuckian improvizatív stílusa épp hogy kevésbé teszi szövegeit alkalmassá az észak-írországi politikai eseményekről való beszédre.”⁷⁴ Bár lehetséges, hogy így van, talán mégis *pontosan* ez az átszűrés az, ami lehetővé teszi a versek számára, hogy megvalósítsanak egy ilyen magas fokú komplexitást igénylő – „cut and paste” – beszédmódot. Erre utaló metaforákat a versekben lépten-nyomon találni, ilyen a *Birthday Composition of Horses* című vers⁷⁵ következő képe is: „a jelmezeikben libegő vagy borkáló emberekről azt is mondhatnánk, hogy átterelték őket / egy szitán, hogy hazamenjenek, és ne legyenek sehol.” McGuckian költészete izomzatában, ízeiben világítja meg azt, amire ő maga az Észak „elveszett törzse”, „elszakadt népe” kifejezéssel utalt.⁷⁶ Ezt jelöli a különféle hangok, szövegek, illetve idő- és térdimenziók gyűjtése is, amennyiben azok saját teréhez és annak diszlokációihoz, politikájához, történelméhez, valamint az állam(ok) jelenlegi diszpozíciójához kapcsolódnak. Ezek a versek a(z) (el)múlás ontológiáját vázolják fel, mely ontológia egyszersmind annak a kolonialis nyelvnek az ontológiája is, amely a beszélő számára az önkifejezés kizárólagos modalitását, illetve a kommunikáció egyetlen lehetőségét képviseli. McGuckian kölcsönzései, kollázsai, és a történelem különféle nyelveken, idiómákban való elmondása mind-mind válaszok arra a tényre, hogy a költő életrajza nem a sajátja, és hogy az egyetlen nyelv, amit birtokol, szintén nem az övé. Szövegeinek intertextuális műveletei – legyen szó azok bármelyik típusáról – egy politikailag őszintétlen létet reprezentálnak a versekbe ágyazott intertextuális tükörmunkán keresztül.

Fordította: PINTÉR LEILA
Az eredetivel egybevetette: IMREH ANDRÁS

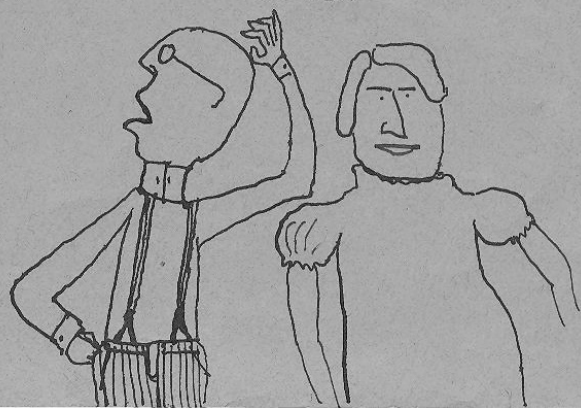
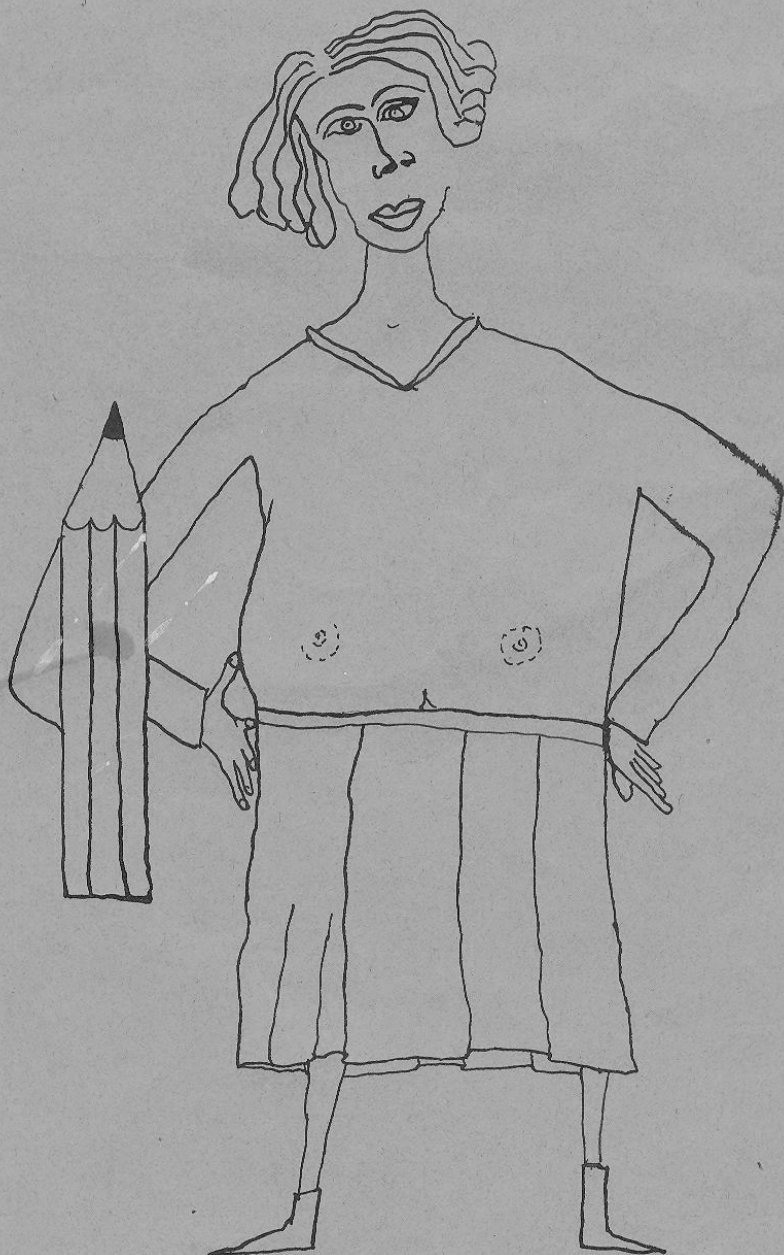
⁷² Leontia Flynn: *Reading Medbh McGuckian*, Irish Academic Press, Co. Kildare, 2014, 13.

⁷³ Uo., 147.

⁷⁴ Uo., 148.

⁷⁵ Medbh McGuckian: *The Soldiers of Year II*, Wake Forest University Press, Winston Salem, NC, 2002, 23.

⁷⁶ Sawnie Morris: „Under a North Window”: *An Interview with Medbh McGuckian*, Kenyon Review 23, nos. 3 and 4 (Summer/Fall 2001): 69.



010