

NÉMETH ZOLTÁN

A transzkulturalizmus kartográfiája

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

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

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

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

Minden bizonytalansággal van igazsága ez utóbbi feltevésnek, hiszen az ún. városregények, utazási regények, helyekből, térképezetektől és helyhez kötődő identitásokból felépülő irodalmi szövegek gyakran és sokak által értelmezett részei az irodalomnak. A magyar irodalomtudományban Faragó Kornélia és Bányai Éva ezirányú kutatásai¹

¹ FARAGÓ Kornélia, *Kultúrák és narratívák*, Újvidék, Forum, 2005; Uő., *Idők, terek, intenzitások*, Újvidék, Forum, 2016; BÁNYAI Éva, *Terek és határok: Térképezetek Bodor Ádám prózájában*, Kolozsvár, RHT, 2012.

éppúgy említhetők, mint ahogy városregényként értelmezhetők többek között Temesi Ferenc *Por I-II.* (1986–1987) című szótárregénye vagy Kőrösi Zoltán *Budapest, nőváros* (2004) című kötete. Ilyen tétek mentén épül fel Homérosz *Odüsszeiája*, Vergilius *Aeneise*, Dante *Isteni színjátéka*, kartográfiai tétek mentén szerveződnek a populáris irodalom kalózregényei, városregényként értelmeződik James Joyce *Ulyssese*. Anders Engberg-Pedersen² és László Laura³ egész listát közölnek az ilyen típusú könyvekből: Morus Tamás *Utópiájától* Daniel Kehlmann *A világ fölmérése* című regényéig, Emily Brontë-től Italo Calvinóig, utalva egyúttal a térbeli, illetve a kartográfiai fordulat irodalomelméleti alapjaira is: Michel Foucault, Deleuze és Guattari, Michel de Certeau, Edward Soja, Fredric Jameson, Paul Virilio, J. Hillis Miller, Franco Moretti, Robert T. Tally Jr. és mások nyomán. Engberg-Pedersen egyúttal azt is fontosnak tartja megjegyezni, hogy napjainkban a „térkép felületként válik láthatóvá, amelyre a szerzők és a térképészek kivetítették és ráírták változó elképzeléseiket, világnézeteiket és álmaikat. Az irodalmi és térképészeti műfajok azonban lehetővé teszik azt is, hogy észrevegyük azokat a transzhistorikus kapcsolatokat és párhuzamokat, amelyek távoli időket és különböző helyeket kapcsolnak össze”⁴.

A térnek és az időnek ez a distanciája az utóbbi évtizedek transzkulturális kutatásainak is egyik fontos kiindulópontja. Magát a transzkulturális tapasztalatot is redukálhatjuk egy olyan megtapasztalt-feloldott-értelmezett feszültségre, amelyet a geográfiai feszültség hoz létre (az információk, az adatok, az emberek mozgása), amennyiben – reflektálva a Welsch által felhasznált hálózatelméleti terminusra – a kapcsolatnak mindig van két pontja és a köztük húzódó összekötő vonal. Ezt a két pont közötti kapcsolatot nevezhetjük a transzkulturalizmus kontextusában „geográfiai feszültségnek”, egyfajta mássággenerátornak. Amikor Welsch azt mondja, hogy a „kultúrák extrém módon egymáshoz vannak kötve és egyik a másikkal összekeveredve”⁵ akkor szem előtt kell tartanunk, hogy hálózatelméleti szempontból ez a látszólag áthatolhatatlan és átláthatatlan hálózatfelhő mindig apró részekre bontható, precízen dokumentálható kapcsolatok tömegéből áll, a kultúrák kisebb vagy nagyobb geográfiai feszültségéből. Ugyanis ha hálózatelméleti terminológiát használunk, akkor nem szabad / nem lehet misztifikálni, hiszen a hálózatot egzakt adatok és egy egészen konkrét kapcsolódási elv életbe léptetése hozza létre – még a legbonyolultabbat is. Hasonló szempontból tárgyalhatjuk a transzkulturalizmus elméletének másik jelentős teoretikusa, Arianna Dagnino észrevételét is. Amikor ugyanis Dagnino a transzkulturális szubjektum defamiliarizációját,

² Anders ENGBERG-PEDERSEN, *Introduction – Estranging the Map: On Literature and Cartography = Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres*, ed. Anders ENGBERG-PEDERSEN, Cambridge, Massachusetts – London, The MIT Press, 2017, 3–5.

³ LÁSZLÓ Laura, *Irodalom és kartográfia*, Helikon, 2019/2, 138–155.

⁴ ENGBERG-PEDERSEN, 13.

⁵ Wolfgang WELSCH, *Transculturality: the Puzzling Form of Cultures Today*, http://www.westreadseast.info/PDF/Readings/Welsch_Transculturality.pdf (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

de-etnizációját, delokalizációját stb. említi,⁶ akkor a „de-” előtag által ebben az esetben is elkülöníthető egy olyan másság, eltérés, különbség, amely egy A kultúra és egy B kultúra között húzódik – nos, ezt nevezem én „geográfiai feszültség”-nek.

Az a tapasztalat tehát, hogy a kortárs magyar irodalom transzkulturális és térkép-szerű, nemcsak egy általános elvi és elméleti belátás érvényesítéséből adódhat, hanem abból is, hogy egy globális világban sokkal több a kapcsolat, az interakciók megsokszorozódnak, a kultúrák összekötöttebbek, és ez nemcsak az áruk, a hírek vagy az információk területén érvényes, hanem az emberek és az irodalom viszonylatában is. Az igazán izgalmas irodalomesztétikai kérdés persze nem (csak) az, hogy pozitivistá módon összegyűjtjük egy szöveg transzkulturális törmelékeit – jöllehet ez is sok fontos megállapítással járhat –, hanem annak vizsgálata, hogy egy irodalmi mű hogyan teremti meg, hogyan hozza létre önmagát mint transzkulturális tárgyat térképként, hogyan hoz létre térképet transzkulturális elemekből, illetve hogyan tesz arra ajánlatot, hogy transzkulturális térképként olvassuk.

Hogy a perspektívának ez a megfordítása mennyire egy konkrét paradigmához kötődik, arra jó példa Bernhard Siegert megállapítása, aki szerint „mind a kultúratudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása”,⁷ majd hozzáteszi: „egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak, és arra a küzdelemre, amit ezek a más episztemológiai rendszerek feletti dominancia elnyerése érdekében fejtenek ki, amely során jelzések és dolgok a jelek új játékába lépnek. A kartográfiai műveletek olyan szubjektumot alkotnak, amely összefüggésbe hozható velük”.⁸ Mint látható, kapcsolatba hozható ez a megállapítás Engberg-Pedersen felvetésével is, miszerint térkép és irodalom kapcsolatának a „naiv mimetikus reprezentációelmélet”-en alapuló „magától értetődése” és automatizmusai helyett dekonstruálni és elidegeníteni szükséges a térképet.⁹ Ez a kartográfiai gesztus olyan kultúrtechnikai alapozottságú kijelentésként is megfogalmazható, amelyet Siegert tesz, miszerint „nem az a kérdés, hogyan interpretálja a térkép azt a tárgyaként szereplő területet, amelyet reprezentál, hanem hogy milyen reprezentációs technikákat használ, és hogy miként váltak ezen reprezentációs technikák hatalmi viszonyok részévé, illetve hogy hogyan kapcsolódik maga a terület koncepciója e technikákhoz és hatalmi viszonyokhoz”.¹⁰

Ezek a kérdések rendkívül hangsúlyosan, szinte alapvető kérdésfelvetésként lépnek működésbe Csehy Zoltán *Grüezi!* című, *Fél év Svájc* alcímet viselő autobiográfiai

⁶ Arianna DAGNINO, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2015, 155.

⁷ Bernhard SIEGERT, *A térkép a terület*, ford. MEZEI Gábor, Prae, 2016/1, 4.

⁸ Uo., 4.

⁹ ENGBERG-PEDERSEN, 7.

¹⁰ SIEGERT, 6.

útirajzának (2020) értelmezéséhez. Itt kell megjegyezni, hogy a továbbiakban kartográfia és transzkulturalizmus egymásra kopírozott viszonyait olyan kortárs irodalmi művekre szűkítve fogom tárgyalni, amelyek kapcsolatba hozhatók a magyar – szlovák kulturális interakciók terével, magával Szlovákiával vagy mindazzal, amit a „szlovákiai magyar” *terminus technicus*szal szoktunk illetni. Csehy könyvét ugyanis – annak ellenére, hogy svájci útirajz – olyan térképregényként is olvashatjuk, amelybe beleíródnak bizonyos szlovákiai magyar kulturális kérdések is.

A *Grüezi!*-re tökéletesen illik Sybille Krämer meghatározása, miszerint „a reális, az ideális és a fiktív világok, valós tájak éppúgy feltérképezhetővé válnak, mint a tudáshalmazok”.¹¹ A könyv narrátora ugyanis ideális tájat hoz létre Svájcban, a kultúra, a műveltség, az empátia, a tolerancia és a művészetek világát, amelynek tájékozódási pontjait, tereit kiállító- és koncerttermek, költők, zeneszerzők és festők művei, s e művek értelmezései jelentik. Ennek kapcsán Anders Engberg-Pedersen megfigyelésére is utalhatunk, aki arra hívta fel a figyelmet, hogy napjaink globalizált világában a térképeknek egy sosem látott kultúrája fejlődött ki, a legkülönbébb térképek vesznek körül bennünket: térképe van a bűnözésnek, a háborús konfliktusoknak, a betegségeknek és a járványoknak, az időjárásnak, a parlamenti választásoknak stb.¹² A *Grüezi!* nem meglepő módon olyan térképet kínál, amely ebből a szempontból messze túlmutat Svájcban, egymásra kopírozza a kultúra, a civilizáció, a művészet nagy teljesítményeit, valamint a tolerancia, az empátia és a transzkulturalitás elemeit, és sajátos térképként tárja olvasója elé.

A kötetben a már említett transzkulturális geográfiai feszültség két, egymásra kopírozott kulturális térkép diszkrpanciái által jelenik meg: a svájci és a szlovákiai, illetve szlovákiai magyar minőségek összehasonlítása által. Ezeken a helyeken a szöveg úgy épül fel, hogy benne a nyugat és a kelet, a nyugati és a keleti világ/kultúra ki-mondatlan kettőssége manifesztálódik. Ezt egy folyamatos ingamozgás kíséri, amely már azáltal megvalósul, hogy kiderül, az alapvető elbeszélőhelyzet a következő: egy keleti szubjektum ír a nyugatról, s mondataiba belevésődik a fentiekből adódó kettős kódoltság tapasztalata. Hogy ez mennyire fontos és alapvető része a narratori identitásnak, onnét is sejthető, hogy Csehy készül „szlovákiai utazásai”-nak kötetben való megjelentetésére is, amelyből *Kastélynapló* címmel jelentek meg már részletek.¹³

Peter Macsovszky *Tantalópolis* (2016) című, szlovák nyelvű, szlovákiai magyar narrátort felépítő, önéletrajzi tétekekkel is dolgozó regénye egy egészen másfajta térképmetafora segítségével konstruálja meg világát. A regény főhőse az emlékezés által különféle helyekre és időszakmensekre fókuszál. Ezek a pontszerű megvilágítások egymástól eltérő kronotoposzokat konstruálnak meg, vagyis a szöveg eltérő

¹¹ Sybille KRÄMER, *Térképek – térképolvasás – kartográfia: Kultúrtechnikák által ihletett gondolatok*, ford. DÉVÉNYI Erzsébet, Prae, 2016/1, 11.

¹² ENGBERG-PEDERSEN, 2–3.

¹³ CSEHY Zoltán, *Ó kastélyok, ó nyarak! (Kastélynapló I.)*, Forrás, 2020/11, 19–33; CSEHY Zoltán, *Indázó futamok magyar csákányra (Kastélynapló 2.)*, Forrás, 2021/5, 66–76.

idejű térképeket, és ebből adódóan eltérő helyszíneket hoz létre. A fókuszálásnak ez a technikája azt eredményezi, hogy míg bizonyos részletek erőteljesen kiemelkednek – azaz beemelődnek a regénybe –, addig a regénytérkép más részei teljes sötétségben maradnak. A transzkulturális geográfiai feszültség tehát kettős: egyrészt a kiemelt, megvilágított és a sötétben maradt, elhallgatott részek oppozíciójában, másrészt a kiemelt részek távolsága között húzódik. Hogy egy példával éljünk: amikor a *Tantalópolis* a Brazíliában élő több milliós japán közösség történetével és sorsával foglalkozik, az nemcsak a főszereplő Szoborkay magával hozott érsekújvári (Nové Zámky-i) csehszlovákiai magyar identitása és a brazíliai japán identitás között okoz transzkulturális, geográfiai és kartográfiai feszültséget, hanem a brazíliai őslakos, a brazíliai afrikai vagy a brazíliai portugál stb. között is.

Innét értelmezhető Macsovszky regényének „kettős kódoltsága”. Csehy *Grüezi!*-jéhez hasonlóan a *Tantalópolis* narrátorának (jelen esetben Szoborkaynak) perspektíváját is a „szlovákiai magyar” kulturális identitás határozza meg – a regény terében mind a csehszlovákiai szlovákok, mind a brazíliai afrikaiak viszonylatában. Azonban ez a perspektíva módosul: ez utóbbi esetben például gyakran veszi magára az „európaiság” attribútumait is. Szoborkay „az idegent” éppúgy „szövegekkel bekötött szemekkel”¹⁴ nézi, mint a *Grüezi!* narrátora, és hasonló tapasztalatok mentén konstruálja meg regényét és annak térképét, mint az a kulturális antropológus, aki saját műveltséganyaga (gyakran szövegek, festmények, zeneművek kiemelt értelmezése) felől hozza létre az idegent értelmező perspektívát.

De nemcsak Csehy Zoltán útirajzában és Peter Macsovszky regényében keverednek a magyar szövegbe idegen nyelvű termegnevezések, transzkulturális geográfiai feszültséget létrehozva, hanem Korpa Tamás *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* (2020) című verseskötetében is. A magyarországi költő magyar nyelvű verseskötetének címadási technikája ugyanis kartográfiai tételekkel bír: a magyar nyelvű versek fölött a verscímek jelentős része szlovák nyelvű szöveg, pontosabban földrajzi név, hegycsúcsok, fennsíkok, várak, patakok topográfiai megnevezései, térképekről ismert nyelvi töredékek. Sybille Krämer utal rá, hogy a „térképek valójában »keverék-lények«, ábrázolási képességükben a kép és a nyelv közé ágyazódnak, mindkét szimbolikus rendből merítve”.¹⁵ Korpa Tamás verseskötete ezek szerint – és ezzel szemben – éppen egy ellentétes utat jár be. Verseskötete olyan szövegépítmény, amely úgy „keverék-lény”, hogy nyelv és kép közé ágyazódva térképet is létrehoz.

A verscím pozíciójába helyezett GPS-koordináták (pl. $48^{\circ}37'32.5''$ N $20^{\circ}50'45.9''$ E) ezt az irányultságot már egy egészen más nyelvi szinten képviselik. Ugyanis amíg hegyek és fennsíkok nevei szerepelnek a címben (a hegycsúcsok mellett zárójelben

¹⁴ Stephen TYLER, *Das Unausprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*, München, Trickster, 1991, 96. (Az idézet forrása: N. Kovács Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek. A kulturális idegenség reprezentációjáról*, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14762/n-kovacs-timea-phd-2002.pdf?sequence=4&isAllowed=y>)

¹⁵ KRÁMER, 13.

gondosan feltüntetve a magasságukat), addig tulajdonképpen nyelvként „olvashatóak”, szemiotizálhatóak, értelmes nyelvi formulaként dekódolhatóak. Viszont amikor a verscím pusztán egy GPS-koordináta, az olvasás során átfordíthatatlan betű- és számsor, akkor a Korpa-versek tulajdonképpen kilépnek az „értelmes nyelv” koordináta-rendszeréből, és helyébe szemiotizálhatatlan kódokat helyeznek. Utánanéve ugyanis ezeknek a földrajzi koordinátáknak az is egyértelművé válik, hogy a megadott kódok sok esetben elérhetetlen helyekre utalnak, például egy erdő mélyén fekvő helyre, vagy talán egy fa pozícióját adják meg. Vagyis a kötet kartográfiai tétje eleve több szintű, ezeknek a szinteknek csak néhány elemére listaszerűen utalva (de azon belül az idegenség, a transzkulturális geográfiai feszültség fokozódása, illetve a térképesedés felé haladva): magyar nyelvű földrajzi nevek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek zárójelben megadott adatokkal, GPS-koordináták betű- és számsora.

Korpa Tamás verseskötete ezzel nyelvek interakcióját viszi végbe, valódi transzkulturális kavalkádot idézve elő, a szemiotizáción többször is túlhaladva: a szlovák nyelvű megnevezések által, a GPS-koordináták értelmes nyelven túli sorozatai által, és ehhez csatlakozva a növényi nyelvre tett utalásokkal (aminek bővebb kifejtésére egy másik írásban vállalkoztam¹⁶). Vagyis Korpa Tamás verseskötete olyan reprezentációs játékot épít fel, amely egy reális térkép nyelvésítésének és egy szöveg térképesítésének ellentétes irányú mozgásaiból építi fel jelentéseit.

Csehy Zoltán útirajza és N. Tóth Anikó regénye a térbeli fordulathoz kapcsolódóan fotókat is tartalmaz, Csehynél például a 4. kép Heinz Holliger *Lunea* című operájának partitúrarészletét ábrázolja, a partitúrába ágyazva német és magyar nyelvű szövegrészlettel (*Kedves, nővér, halál*). Talán nem véletlen, hogy a szöveg „Heinz Holliger geo-szimfonizmusá”-ra is utalást tesz, mely „minden térképésznél pontosabban képes (mindössze öt kottavonal közé) leírni a svájci tájat”.¹⁷ A *Grüezi!* képei tovább erősítik a kötet térképszerűségét, hiszen a természeti és az épített táj elemeit éppúgy tartalmazzák, mint egy-egy műalkotásról készült felvételt – hozzájárulva a szövegnek mint képiesített térképnek, szimultán terek művészeti térképének a képzetéhez. Itt említhető, hogy Jorge Luis Borges genfi sírja a 9. képen a temetőfotózás sajátos médiuma által képet, szöveget, tájat egyszerre mutat be, miközben a távollévő is felidéződik: a név alá, illetve a névhez rendelt sír képpé rendezi az életművet. Egyszerre jelen- és távollévő eseményként írja bele magát Csehy szövegébe, és egyúttal a térkép egy konkrét, jelenvaló pontjára mutat – azaz mutatna, de Csehy nem ad meg pontos koordinátákat, nem adatol utcanévet, sétánycímet, számot: Borges neve, teste, sírköve és életműve elvész a Genf városnév által kijelölt terepen. A rá következő 10. kép Martigny-metaforáját kibontva (*A Musée Gianadda kertje*) aztán elmondhatjuk:

¹⁶ NÉMETH Zoltán, *Critical Plant Studies: a növényesített nyelv perspektívái*, Műút Online, 2021. 10. 14. <http://www.muut.hu/archivum/37243>

¹⁷ CSEHY Zoltán, *Grüezi! Fél év Svájc*, Dunaszerdahely, Kalligram, 2020, 9.

a nyitott kéz a semmibe markol, képtelen elkapni a tájat, a perspektíva becsap, a tényér mindörökre üres marad, a jelentés a távolban elérhetetlen.

N. Tóth Anikó regénye, *A salamandra mosolya* pontosan ezzel az elérhetetlennel dolgozik. Bár szövegébe képek és térképek sokasága ékelődik, egyfajta deiktikus stratégiát implikálva, mivel nincsenek képaláírások (ellentétben Csehy kötetével), a képeknek nincsen szöveges azonosítójuk, nem tartozik hozzájuk szöveges útmutatás, ezért az általuk ábrázolt épületek, épületrészletek, ajtókeretek, lépcsők elvesznek egy város rengetegében. Hasonló a helyzet a térképekkel is: régiek, olyan állapotra utalnak, amely eltűnik az időben, egy régi állapot konzerválódott vázai. Az eltűnésnek ez a technikája paradox módon a szövegek fölé írt fejezet és alfejezet címekben még tovább erősödik. Mivel ezeket főként utcanévek alkotják, tehát a város egy-egy konkrét helyére utalnak, azt várnánk, hogy referencializáló funkciót betöltve egy reális városképre mutatnak. Ez a ráutaló jelhasználat azonban egyúttal elbizonytalanító funkciót is kap, hiszen a regény egymást követő fejezetei más és más időszegmensekbe helyezhetők, s az egyes korok utcanévei is változást mutatnak. Vagyis egészen más utcanévek vannak a 17–18. századi, német többségű Schemnitznek, mint a 19. század végi, 20. század eleji, magyarosodó Selmezbányának, megint más utcanévek jelenítik meg a két világháború között a Csehszlovák Köztársasághoz tartozó városkát, és megint mások az 1948 – 1989 közötti kommunista időszak Banská Štiavnicaját (Kammerhof 5.; Oberer Ring 3.; Kossuth Lajos tér 2.; Andrej Kmeť utca 14.; Fučík utca 11.; Vörös Hadsereg útja 5.). Nem lehetetlen természetesen azonosítanunk az eredeti utcákat, hiszen sokhoz házmegjelölés is tartozik, ez azonban térképolvasást követel meg az olvasótól, térképhez irányít. Vagyis a regény értelmezésében nemcsak az illusztrációként felhasznált, különböző korokból származó térképek, hanem a szövegek térképre utaló, térképhez küldő stratégiája is részt vesz.

A kötet 15. századtól a 20. századig sorjázó, egymást nem időrendben követő, összekeveredő történetei ráadásul nem kapcsolódnak egymáshoz – néhány kivételtől eltekintve nem ugyanazok a személyek a szereplői, más és más korok más és más egyéniségei és történetei kerülnek az olvasó elé. Voltaképpen azt is mondhatnánk, hogy a narráció szintjén N. Tóth Anikó könyvét nem is lehet regénynek nevezni, sokkal inkább elbeszéléskötetnek. A regény műfaja tulajdonképpen csak akkor érvényesíthető, ha nem a benne foglalt személyek és történetek felől értelmezzük, hanem városregénynek vagy térképregénynek nevezzük. A két meghatározás mintha egymás szinonimája lenne, mégsem az: városregényként akkor értelmezhetjük, ha referencializáló módon egy konkrét város, Selmezbánya regényeként olvassuk a történeteket, térképregényként pedig akkor, ha úgy olvassuk, hogy a regényben megfigyelhető „kartográfiai eljárások változásai hogyan állítanak elő különböző reprezentációs rendszereket”.¹⁸

¹⁸ SIEGERT, 5.

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

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

És ott az a piros ház, látod? Amelyik mintha eltorlaszolná a teret.
Egyszerűen ráfordul az útra. Nem enged tovább.
Aha!
Hát itt születtem.
Nem ilyennek képzeltem.
Hát?
Mézeskalács-házikónak. Hiszen az!
Dehogyan.
Ha annak akarod látni, az.
A szemem nem csal.
A képzeletedet kéne ráborítani.
Hát majd igyekszem.¹⁹

Ez a felszólítás Sybille Krämer meghatározását juttathatja eszünkbe, miszerint „nem szabad elfelejteni –, nagy mennyiségű olyan térkép van, amely a szó szoros értelmében vett tájékozódást, így az utazást soha nem szolgálta”.²⁰ N. Tóth Anikó regénye szintén nem az utazást, hanem sokkal inkább a képzeletmunkát szolgálja, hangsúlyozottan fikciós tétek mentén olvastatja magát.

A regénybeli nyelvek keveredésének technikája ezen túl több kérdést is felvet. Vajon hogyan értelmezhető, hogy Prága, Pozsony, Bécs legtöbbször Prahaként,

¹⁹ N. Tóth Anikó, *A szalamandra mosolya: A selmeci különös hölgy legendáriumából*, Dunaszerdahely, Kalligram, 2022, 14–15.

²⁰ KRÄMER, 12.

Bratislavaként, Wienként jelenik meg benne? A valóság eltörléseként, amennyiben egy otthonos-megszokott, homogén nyelvi valóságot tör szét az idegen hangzás? Vagy éppen a valóság kartográfiai visszanyeréseként, amennyiben az eredetihez, az eredethez tér vissza, a nyelvi referenciához? Esetleg nem is térbeli, hanem időbeli relevanciákkal bír – azáltal, hogy feleleveníti a kommunizmus idejének névadás szokásait, hiszen a korabeli szlovákiai magyar sajtóban Bratislavában, Dunajská Stredán, Nové Zámkyban és Štúrovóban történtek az események, és nem Pozsonyban, Dunaszerdahelyen, Érsekújvárbán és Párkányban. Vagy ez a nyelvi megoldás esetleg arra utal, hogy ezek a beszélgetések nem magyarul folynak, és a szöveg tulajdonképpen a fordítás státuszában íródik?

Talán ezeket a kérdéseket az oldja fel, ha a regény nyelvét porcelánnyelvként azonosítjuk: egy végtelenül finom, hiperválasztékos, artisztikus, szinte nem létező nyelv működésének. A *szalamandra mosolya* még a párbeszédeiben is olyan választékos, stilizált nyelvet használ, amelyet nem beszél senki – amivel felfüggeszti a nyelv természetességét, nem követi annak logikáját. Talán ezért épül bele a magyar nyelvű szövegbe a Praha és a Bratislava alak is. Hiszen N. Tóth Anikó szövege többszörösen felfüggeszti annak lehetőségét, hogy létező nyelvként olvassuk; és voltaképpen így tudja összekötni az ötszáz éven át ívelő nyelvi heterogenitást – ahogy a térkép sem akarja eljátszani, hogy ez a valóság. Mindkettő érzékeny-artisztikus megteremtése egy sosemvolt valóságnak. Ennek jelzése a kötet végén található tartalomjegyzék is, amely megdöbbentő módon nem a regény belsejében található fejezetcímeket (Vasúti utca 1. – Vöröskúti utca 10.; Alsó utca, Szent Erzsébet ispotály; Rózsa utca 17.; Vasútállomás – Visnovszky utca 7.; Kisvásártér 6....) tartalmazza, hanem női neveket sorol fel egy-egy fejezet címeként (Angela Schatten; Clara Klein; Parázska Hauser; Vilma Gebauer; Cecilia Passur...). A térképregény így tehát egy nőváros regénye, női hangok térképe.

NÉMETH Zoltán
 egyetemi tanár
 Varsói Egyetem
 nemetx@gmail.com

The Cartography of Transculturalism

Abstract: The aim of the article is to analyse the relationship between transculturalism and cartography in some works of contemporary Hungarian literature. In doing so, the paper introduces the concept of “transcultural geographical tension”, which refers to the tension resulting from the flow of information, data and people between the points A and B. Furthermore, the study examines how individual literary works produce this geographical

tension in such a way that their text is also created as a map. The following works constitute the corpus of analyses: Zoltán Csehy: *Grüezi!* (2020), Tamás Korpa: *A lombhullásról egy júliusi tölgyel* (2020), *Tantalópolis* (2016) by Peter Macsovszky and Anikó N. Tóth's *A szalamandra mosolya* (2022).

Keywords: transculturalism, cartography, Hungarian-Slovak cultural interactions, contemporary Hungarian literature

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/137-146.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

