

SŁOWA UTRACONE, SŁOWA ODNALEZIONE

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT¹

Horváth, Csaba. *Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó, 2018. 117 S.

Książka Csaby Horvátha została wydana w ramach serii monografii i studiów oficyny Károli Gáspár Református Egyetem prezentującej głównie publikacje komparatystyczne, poświęcone współczesnej literaturze węgierskiej. Wcześniej opublikowano między innymi książkę Ágnes Kláry Papp *A tér poétikája – a poétika tere. A százfördulős kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban* czy tom *Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről* (pod redakcją Á.K. Papp, Cs. Horvátha i L. Töröka). Większość monografii wydanych w tej serii cechuje syntetyczne ujęcie wybranych tematów literaturoznawczych, bowiem książki ukazują się w formie i objętości zbliżonej do skryptów akademickich. Studia Horvátha poświęcone są wybranym przykładom postmodernizmu i ponowoczesności w literaturze węgierskiej, ściślej mówiąc: zmierzchowi romantycznego paradygmatu „wolność – miłość” w poezji Györgya Petriego, koncepcjom referencjalności w powieściach Pétera Esterházyego i węgierskiej literaturze ponowoczesnej – kreacjom rzeczywistości w prozie Krisztiny Tóth oraz lekturze porównawczej *Szatańskiego tanga* László Krasznahorkaiego i *Üvegtigris* Pétera Rudolfa na tle filmu „Szatańskie tango” Béli Tarra.

Główną inspiracją autora książki była potrzeba przyjrzenia się sposobom funkcjonowania tradycji literackiej we współczesnej prozie nad Dunajem, a zwłaszcza tym procesom, które dowodzą intensywnej przemiany lub ustania dobrze ugruntowanej filozofii literackiej. W krótkiej partii wstępnej Horváth stawia tezę o pojawieniu się literatury zmuszającej badaczy do radykalnej zmiany przemianowania narzędzi interpretacyjnych, wytworzenia zupełnie nowej przestrzeni analitycznej, a przede wszystkim wypracowania nowego języka opisu dzieła literackiego. W ko-

1 E-mail: kinga.piotrowiak@gmail.com

lejnnych częściach autor przedstawia kilkanaście analiz współczesnych tekstów węgierskich czytanych w ten sposób.

W pierwszym rozdziale, *Sem szabadság, sem szerelem. A szabadság – szerelem paradigma lebontása Petri verseiben* (*Ani wolność, ani miłość. Rozpad paradygmatu wolność – miłość w wierszach Petriego*), Horváth interpretuje legendarną parę pojęć „wolność – miłość”, zaczerpniętą z XIX-wiecznego hasła autorstwa Ferenc Kőlcseya, które romantycy węgierscy uznali za kwintesencję patriotyzmu doby walk narodowo-wyzwoleńczych. Miłość (rozumianą także jako wierność ojczyźnie) postrzegano jako uczucie służące budowaniu siły politycznej w czasach monarchii habsburskiej. Spójność narodu miała zależeć od kondycji emocjonalnej obywateli, nie szukano odpowiedzi na dziejowe pytania w historiozofii, ale starano się przekuć pragnienia patriotyczne w czyn. Druga połowa XIX wieku, jak argumentuje Horváth, przede wszystkim dzięki twórczości Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Maksima Gorkiego i Artura Strinberga, dowiodła upadku mitu jasnowłosej kobiety, ponieważ teksty literackie zdominowały bohaterki demoniczne, nieobliczalne i fatalne (Szerb 464). Zmieniło się postrzeganie natury i roli miłości w społeczeństwie, nastąpiła bowiem era radykalnego oddzielenia spraw politycznych od uczuciowych. Sylwetki kobiece w poezji nie stanowiły już uosobienia bogatej symboliki narodowej, ale XX wiek przywrócił niektóre mechanizmy wyobraźniowe i znowu łączono pojęcie wolności z emocjami.

Horváth podkreśla, że dynamika tytułowej pary pojęć pozwala badać stan świadomości pisarskiej poszczególnych twórców. Zbyt silne eksponowanie wątków miłosnych w poezji miałyby dowodzić potrzeby maskowania fatalnej sytuacji politycznej, o ile zakładamy istnienie zależności pomiędzy tymi dziedzinami, a przesadne koncentrowanie się na ważkich problemach utrudniających rozwijanie narodowej wolności miałyby hamować ewolucję liryki miłosnej. Zdaniem badacza, „dwudziesty wiek stał się czasem zawikłanych relacji i śmiesznych miłości”² (Horváth 10), dlatego odnowiciele filozofii języka stawiali literaturze węgierskiej pytania o stan kondycji paradygmatu wolności i miłości. Kiedy w latach sześćdziesiątych nastąpiły czasy wyzwolenia seksualnego, powróciło zainteresowanie i konieczność artystycznego (czyli językowego) przelomu. Najszybciej dało się zauważyć te zmiany w poezji. Węgierski badacz wybrał jednego z najciekawszych twórców eksperymentujących z językiem, Györgya Petriego. Analiza kilku wierszy poety doprowadziła Horvátha do konstatacji wykraczającej poza namysł nad zależnością między wolnością i miłością. Według węgierskiego badacza napięcia polityczne pozwoliły wykształcić najczystsza postać językowej „niewysławialności” (*kimondhatatlanság*) wyrażaną w unikatowych grach językowych i ironii.

Szkic poświęcony Petriemu poruszył temat powracający w kolejnym rozdziale, *Csak egy szó vagy – nem csak egy szó vagy. Esterházy Péter referencialitásképei* (*Je-*

2 Wszystkie przekłady, jeśli nie podaje inaczej, są mojego autorstwa.

steś tylko słowem – nie jesteś tylko słowem. Formy referencjalności u Pétera Esterházyego – różnorodność koncepcji języka, którą Horváth śledzi w twórczości Esterházyego, przyrównując jego dokonania do osiągnięć Gézy Ottlika i Miklósa Mészölya. Autor *Harmonii caelestis* zasłynął z fundamentalnego dla literatury węgierskiej przesunięcia debaty o relacji pomiędzy rzeczywistością a fikcją w stronę dyskusji o związku autora z jego dziełem. Prawie każda ważna książka w jego dorobku reprezentowała inna estetykę i inny gatunek literacki: *Termelési regény* (1977) była powieścią postmodernistyczną, *Harmonia caelestis* (2000) sagą rodzinną, *Wydanie drugie poprawione* (2002) literaturą faktu, podobnie jak pisany aż do śmierci *Hasnyálmirigynapló* (2016). „Tworzące w latach siedemdziesiątych pokolenie pisarzy [...] czuło, że język prozy tego okresu nie obrazuje ani nie stwarza już rzeczywistości, ale jedynie pragnie ją zamaskować” (Horváth 18) – stwierdza Horváth. U Esterházyego problem ten wiązał się z filozofią pisania, która w jego nowelach wyraźnie przekraczała horyzont wyznaczony przez powieść węgierską lat siedemdziesiątych. Pisarz – jak zauważa badacz – kierował się zasadą milczenia o tematach, których nie można podejmować, ale oznaczało to nie wycofanie się z praktyk artystycznych, a poszukiwanie alternatywnych gatunków i treści. Konsekwencje takiego postępowania uwidaczniały się w preferowaniu konkretnych rozwiązań pisarskich, które dowodziły trudności z wyrażaniem prawdy o świecie. Esterházy usiłował definiować niewyraźność rzeczywistości poprzez nagromadzenie gier językowych, intertekstów czy aluzji (Horváth 19). Horváth podkreśla jednak, że koncepty pisarza zawsze wynikały z potrzeby pozostawania blisko namacalnego życia. Jednym z największych osiągnięć Esterházyego były bowiem *Czasowniki posiłkowe serca* – popisowy przykład pozbawionej stron i wpisanej w format pośmiertnej klepsydry mikropowieści o umieraniu matki, w której prywatna opowieść o stracie opierała w zasadniczej mierze na „transtekstualnej” tkance (Horváth 25). Esterházy zestawiał oryginalną (autorską) narrację z kilkudziesięcioma fragmentami zaczerpniętymi z literatury powszechnej, budując intelektualny kontrapunkt dla swojej relacji.

W rozważaniach o prozie Esterházyego Horváth podkreśla przede wszystkim umiejętność syntezy przeróżnych rejestrów językowych i estetycznych pisarza. Balansowanie pomiędzy epokami i tekstami kultury nie wykluczało bardzo intensywnej pracy nad formowaniem pozycji autora w tekście. Dla węgierskiego twórcy kluczowe było nadpisywanie nad popisami erudycyjnymi elementów, które nie były konsekwencjami gry z rzeczywistością, ale wyrażały prawdziwą, nieprzetworzoną przez sztukę prywatność (jak odkrycie współpracy ojca ze służbami specjalnymi opisane w *Wydaniu poprawionym*). Porównanie *Harmonii caelestis* i *Wydania drugiego* wyraźnie pokazuje, że autor w pierwszej książce odrzucił konwencję wysuwania na pierwszy plan własnej osoby, obrazowania samego siebie, ale w drugim dziele oparł już całą opowieść na relacjonowaniu kolejnych etapów poznawania rodzinnej historii, co polegało głównie na (kontrolowanym) zdradzaniu czytelnikom własnych sekretów autora-„człowieka prywatnego” (Horváth 34).

Podwojone (fikcjonalne i prywatne) obrazy rzeczywistości powtórzyły się w ostatnich miesiącach życia autora, gdy postanowił uczynić tematem literackim swoje umieranie na raka trzustki. Horváth proponuje lekturę dwóch ostatnich książek prozaika, *Búnös* i *Hasnyálmirigynapló*, w kontekście paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a i teorii „autobiografii jako od-twarzania” Paula de Manna. Zdaniem badacza, w obu tekstach skupionych na opisywaniu zbliżającej się śmierci pojawił się silny imperatyw prezentowania osobowości piszącego i potrzeba retrospektywnego wyłożenia historii. Bardzo wyraźne stały się również gesty utożsamienia autora z narratorem (Horváth 36).

Horváth podsumowuje swoje rozważania zasadnym pytaniem, czy w przypadku Esterházyego rolę pisarza można by połączyć z jakąś koncepcją kultury: „Jeśli kultura determinuje rolę autora, to wraz z tworzeniem się obrazów kultury zmienia się również koncepcja twórcy” (Horváth 39). Badacz sięga do Barthesowskiej triady „autor – tekst – czytelnik” i do Assmanowskiej teorii pamięci. Z połączenia obu wizji powstaje obraz bohatera, który jest wspomnieniem (kreacją), a nie konkretną, weryfikowalną postacią. Horváth konstatuje swoje rozważania tezą o „nieprzerwanym procesie przetwarzania, ewolucji i eksperymentu” w książkach Esterházyego.

W trzecim rozdziale, *A referencialitás problematikája a posztmodern utáni magyar irodalomban (Problem referencjalności w ponowoczesnej literaturze węgierskiej)*, Horváth kreśli szeroką panoramę ewolucji języka w XX wieku, skupiając się zwłaszcza na „zwrocie językowym” i jego ewolucji od lat siedemdziesiątych począwszy, na czasach transformacji ustrojowej skończywszy. Badacz podkreśla znaczenie pionierskich dzieł prozatorskich (Dezső Tandoriego, Imre Oravecza, Györgya Petriego) i poezji, które wyrosły na gruncie bogatej tradycji literackiej opartej na łączeniu instynktu reportażowego (relacjonowania wydarzeń historycznych) z dorobkiem symbolistów i międzywojnia spod znaku pisma „Nyugatu”. Węgierska literatura postmodernistyczna stawiała w centrum zainteresowań kwestie etyczne, starała się gorliwie odrabiać lekcje historii (choć nie wszystkie i tylko w takim zakresie, na jaki pozwalała cenzura), ale jej głównym żywiołem był język. Horváth zauważa, że w twórczości autorów rozpoczynających karierę literacką w latach dziewięćdziesiątych – Jánosa Háya, Istvána Keménya, Attili Bartisa, Krisztiny Tóth, Jánosa Téreya, Gergelya Péterfyego, Krisztiána Greczó – ujawniła się bardzo silna wyobraźnia poetycka także dlatego, że większość wymienionych pisarzy zajmowała się zarówno prozą, jak i poezją. Zdaniem badacza, wszechstronność artystyczna wymienionych autorów wpłynęła zasadniczo na stan kondycji literatury ponowoczesnej.

Podwójność polegająca na kondensowaniu sensów i użyciu języka potocznego w prozie umożliwiła ukazanie intensywniejszego istnienia skrytego za codziennością, a także stworzenia, tak popularnego u wymienionych wcześniej autorów, prywatnego mitu (Horváth 44).

Horváth jest przekonany, że była to główna przyczyna renesansu węgierskiej nowelistyki w latach dziewięćdziesiątych, ale także pojawienia się różnych form przejściowych, eksperymentujących z wprowadzaniem wielu różnych poziomów przestrzennych i znaczeniowych (np. *Pixel* Krisztiny Tóth). Bez wątplenia jednak nowa sytuacja polityczna zmusiła twórców do budowania nowej przestrzeni dla literatury, która wraz z upadkiem rządów Kádára straciła pozycję wypracowaną (wywalczoną) w czasach komunizmu (Horváth 47). Nowa rzeczywistość oferowała przede wszystkim nową wrażliwość, nowy rynek czytelniczy (znacznie uboższy) i świat „pozbawiony (dawnego) języka”.

Znaczące osiągnięcia w dziedzinie poszerzania czytelniczego horyzontu literatura węgierska zawdzięcza odważnym decyzjom artystycznym Háya, Tóth, Egresyego i Grecsó – konstatuje Horváth – którzy wprowadzili do języka „ubogie słownictwo, powtórzenia, i uproszczoną strukturę gramatyczną zdań” (Horváth 49). Decyzja o włączeniu do tekstów niskich rejestrów językowych wynikała również z faktu, że możliwość opowiadania o historii i jej interpretowania nie była już taka jak w czasach postmodernizmu, bo na postrzeganie rzeczywistości wpływała także logika nowego języka. Nie ma jednak wątpliwości, że rozluźnienie sztywnych reguł pisarskich ożywiło prozę. Nowe zaplecze językowe szło w parze z nowymi tematami ukazującymi prawdziwe problemy społeczne, zacofanie prowincji, kryzys (np. w prozie Krasznahorkaiego).

Jednym z najciekawszych tematów, które omawia Horváth, jest „asymilacja” języka bohaterów (termin Háya) wyrastająca na styku dylematów natury egzystencjalno-ontologicznej i społecznej. Głównym problemem wpisany w asymilację było dostosowanie wyrażeń językowych do sposobu relacjonowania, a wraz z nim wyrażanie poprzez język tożsamości (zwłaszcza tożsamości prowincjonalnej dzięki zastosowaniu regionalizmom) i wieloetapowego procesu odtwarzania z pamięci dawnej rzeczywistości. Indywidualne wyznania bohaterów szybko przenikały do zbiorowej świadomości czytelników, stając się nierozzerwalnym elementem ich nowej, „odliterackiej” (czyli ugruntowanej i zainspirowanej tekstami) tożsamości. Protagonści przybywający do stolicy, uciekający z miejsc, do których nie docierała odpowiednia edukacja i świadomość społeczna, zachowywali swoją pozycję odosobnionych i wykluczonych, przynależąc (ponownie) do grona modelowych bohaterów czasów kryzysu i niepewności.

Takie postaci wykreował w swoich opowiadaniach i dramatach Háy, który często wplatał do swoich fabuł wątki autobiograficzne. Jak zauważył Horváth w podrozdziale *A felnövés felmondhatósága Grecsó Krisztián és Háy János műveiben* (Jak się mówi o dorastaniu w dziełach Krisztiána Grecsó i Jánosa Háya) u Háya wyraźnie widać jedno z ważniejszych osiągnięć językowej „asymilacji” (Háy 253): okaleczony, bo uproszczony i niepozbawiony błędów gramatycznych język bohaterów wyraża przede wszystkim filozofię ich życia, które nie jest zniuansowane, bo dąży do ujednolicenia, wyraźnego rozstrzygnięcia, a ubogie i błędne konstrukcje językowe

są wzorcową, Wittgensteinowską granicą w ich poznawaniu świata (Horváth 54). Bohaterzy Háya tak samo błędnie odbierają dochodzące z zewnątrz sygnały, jak błędnie posługują się językiem, którym próbują o swojej rzeczywistości mówić. Na dodatek ich język kondensuje trzy wymiary czasowe (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość) w refleksji rozgrywającej się wyłącznie w teraźniejszości, co wynika także z braku perspektyw (wykluczających rozmyślanie o wydarzeniach, które dopiero miałyby się wydarzyć) i niechęci lub niemożności powrotu do tego, co już miało miejsce i co zdecydowało o kryzysowej sytuacji bohatera. „O ile u Háya język bohaterów wyraża uświadomione niespełnienie i niespełnione uspołecznienie, o tyle bohaterzy kolejnego twórcy, Krisztiána Grecsó przywłaszczają sobie język grupy społecznej, której częścią chcieliby się stać” (Horváth 55). Dla Grecsó sposobem na pokonanie kryzysu było skuteczne wymazanie przeszłości, ale nawet awans społeczny i zmiana środowiska nie zachodzą bezkarnie – zmiana odbywa się za cenę osobistego kryzysu (Horváth 56).

W kolejnych studiach, poświęconych *Kitömött barbár* (2004) Péterfiego, *Százezer eperfa* (2014) Egressyego, *A legkisebb jégkorszak* (2015) Téreya czy *Szatanowskiemu tangu* (2004) Krasznahorkaiego, wyłania się obraz innych problemów bohatera ponowoczesnego i sposobów jego funkcjonowania w świecie. W powieściach tych mamy do czynienia głównie z wyobcowaniem, nieustanną konfrontacją z nieprzychylną (Péterfi) lub wrogą rzeczywistością (Térey), która staje się w tym utworach osobnym, symbolicznym i nierzadko utopijnym podmiotem, zaznaczającym swoją obecność w apokaliptycznych zjawiskach atmosferycznych (np. ustanie wiatru w Kotlinie Karpat u Egressyego). Bohaterowie odczytują zmiany klimatyczne jako oznaki apokalipsy, pojawiają się sylwetki aniołów, jeźdźców, ale namysł nad kresem staje się też początkiem refleksji nad fundamentalnymi symbolami, do których odnosi się ich istnienie, wracają do myślenia mitycznego, archetypicznego, a tym samym ożywa kontekst historyczno-metafizycznego postrzegania i oceniania samego siebie.

W dalszych partiach tekstu (podrozdział *What a wonderful weather we have, don't we?* – Egressy Zoltán: *Százezer eperfa*; Térey János: *A legkisebb jégkorszak* – (Egressy Zoltán: *Sto tysięcy morw*; Térey János: *Najkrótsza epoka lodowcowa*)) badacz omawia powieść *A vége* Bartisa, która ukazuje napięcie między rzeczywistością a fotografią, bo nią trudni się główny bohater. Historia chłopca, a później dorosłego mężczyzny poznającego Budapeszt przez obiektyw aparatu, kadrującego świat przez pryzmat udanych zdjęć jest opowieścią o filozofii patrzenia na świat. Szybko okazuje się, że bardzo trudno jest uwiecznić to, co niewidzialne, więc dylematy chłopca wyrażają kluczowe problemy reprezentacji rzeczywistości w literaturze, a przede wszystkim problemy z referencją zjawisk nienamacalnych (Horváth 70). W końcu narrator powieści stwierdza: „nic nie jest tak bliskie fotografii jak śmierć” (Bartis 133).

Rozważania dotyczące związków między fotografią a pisanem i fotografią a obrazowaniem rzeczywistości mają kontynuację w ostatnim studium, *Üvegángó*,

Sátántigris (Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Tarr Béla: *Sátántangó*, Rudolf Péter: *Üvegtigris*) (Krasznahorkai László: *Szatańskie tango*, Tarr Béla: *Szatańskie tango*, Rudolf Péter: *Tygrys ze szkła*), w którym Horváth zajmuje się „jedną z najważniejszych powieści drugiej połowy XX wieku” (Horváth 97), *Szatańskim tangiem* i filmem „Tygrys ze szkła” Rudolfa. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi dziełami polega na tym, że prowincjonalna, zaściankowa społeczność Krasznahorkaiego wciąż wierzy w nastanie upragnionego szczęścia w przeciwieństwie do bohaterów trylogii Rudolfa, którzy nie mają złudzeń, że jedyną drogą do spełnienia marzeń byłby wyjazd do Ameryki. Obie grupy bohaterów żyją w iluzji (upragnionej przemiany i wyczekiwanego wyjazdu), ale nic nie wskazuje na to, żeby te wizje i pragnienia miały się urzeczywistnić, chociaż prowadzone rozmowy utwierdzają bohaterów w ich prywatnej filozofii. Fiasko marzeń wynika w znacznej mierze z sytuacji finansowej opisywanej społeczności, która nie może sobie na nic pozwolić, więc snuje wizje pozostające wyłącznie w obrębie wyobraźni, podświadomie wiedząc, że to, co upragnione, nie będzie nigdy spełnione (Horváth 102).

W przypadku *Üvegtigris* problemy finansowe idą w parze w niedostatkiem inteligencji, fundamentalnymi zaburzeniami komunikacyjnymi i niezrozumieniem świata, co buduje w filmie efekt komizmu, ale trudno jest wyobrazić sobie losy bohaterów, którzy z takim zapleczem edukacyjnym mieliby z powodzeniem zdobywać świat. Obaj autorzy sugerują, że prezentowana społeczność jest konstrukcją artystyczną, wykreowanym tworem mającym prowokować do wyciągania konkretnych wniosków. W obu dziełach, jak zauważa Horváth, panuje jedna pora roku: u Krasznahorkaiego deszczowa jesień, u Rudolfa wieczna wiosna lub/i nieprzemijające lato.

Wnioski płynące z analizy obu dzieł koncentrują się wokół uwag dotyczących znaczenia ubóstwa – badacz jest przekonany, że sens nędzy (materialnej i duchowej) bohaterów wynika z głęboko przemyślanej etyki wpisanej w ich zachowania – usiłują nieustannie i bezkompromisowo przekraczać otaczające ich bariery (Horváth 109), niezmiennie zaskakuje ich przy tym smak wolności, do którego nie przywykli, bo znają jedynie realia w zamkniętym świecie.

Horváth nie stawia w swojej monografii ostrych tez, nie wybiera efektu poznawczego zaskoczenia, kreśli raczej ambitną, choć oszczędną objętościowo panoramę rodzajów reprezentacji rzeczywistości w literaturze postmodernistycznej i ponowoczesnej nad Dunajem na przykładach dobrze znanych książek. W tomie wyraźnie widać potrzebę systematyzacji, wytyczania pól wspólnych dla różnorodnych zjawisk artystycznych i zmysł komparatystyczny autora. Można potraktować tę monografię jako głos w dyskusji o literaturze węgierskiej lub punkt wyjścia do nauczania o niej. Można także postawić pytanie o zasadność takich, bardzo krótkich, monografii, które z racji swojego formatu nie mogą stać się bogatym merytorycznie wywodem, ale również nie mogą zawrzeć bogatszego repertuaru kontekstów interpretacyjnych. Mam nadzieję, że przedstawiona książka przerodzi się kiedyś w pra-

cę o standardowej objętości, rozwijającą wszystkie zasugerowane tropy analityczne, stając się wyczerpującą narracją o współczesnej prozie i poezji węgierskiej, której wciąż brakuje w węgierskim dyskursie literaturoznawczym.

BIBLIOGRAFIA

Bartis, Attila. *A vége*. Budapest: Magvető, 2017.

Háy, János. „Az asszimiláns”. *Egy máshoz tartozók*. Budapest: Palatinus, 2009. S. 253-266.

Horváth, Csaba. *Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó, 2018.

Szerb, Antal. *Magyar Irodalomtörténet*. Budapest: Révai, 1935.