



Nagy Csilla
Átkötések





 **kaleidoszkóp könyvek27.**





Nagy Csilla

Átkötések

Tanulmányok és kritikák



Media Nova M
a Nap Kiadó – Dunaszerdahely közreműködésével
Dunaszerdahely
2016





*A könyv megjelenését a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala
támogatta*

*Realizované s finančnou podporou Úradu vlády
– program Kultúra národnostných menšín 2016*



ÚRAD VLÁDY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

© Nagy Csilla, 2016





I. („nyelvében él a helyzet”)







„Szétrítult éppen megkötött Énem”

*Nyelv és identitás Tózsér Árpád költészetében:
a Csatavirág és a Fél nóta verseiről*

Biográfia és kollektív emlékezet, kulturális hagyomány és közép-európai tradíció, morál és bölcelet, egzisztencia és metafizika, szubjektivitás és mitológia – Tózsér Árpád rendkívül gazdag, heterogén költészete voltaképp erre a néhány szegmensre vezethető vissza. Az életmű egyes korszakaiban, a különböző irodalmi beszédmódokat megszólaltató kötetekben tulajdonképpen az említett fogalmak által meghatározott tematikus és teoretikus háló szövődik újra. Folyton elmozduló csomópontok, áthelyeződő sűrűsödési és ritkulási területek jellemzik ennek a költészetnek a mintázatát, és ez az a variabilitás, poétikai virtuozitás, amely terméknnyé teszi az énré, az önazonosságra, a létezésre és az elmúlásra való ismétlődő rákérdezést. Igaz ez a 2009-es *Csatavirág* és a 2012-es *Fél nóta* című kötetekre is, amelyek mind tematikus, mind pedig poétikai szempontból szorosan kapcsolódnak a szerző korábbi lírai műveihöz. Mindenekelőtt a *Légygökök* (Helikon, 2006) központi problémáinak továbbgondolását, továbbbírását, az ott megjelent motivikus háló részleges újraszövéését, valamint az elmúlás, és ehhez kapcsolódóan az emlékezés és felejtés elbeszélhetősége, megfogalmazhatósága iránti fokozott érdeklődést tekinthetjük a folytonosságot megteremtő sajátosságként. Ugyancsak sajátja, a szövegszerveződést nagymértékben meghatározó eleme az utolsó két kötetnek a mitológia, valamint az irodalmi és történeti tradíciók megidézése, intertextusként vagy allúzióként való jelenléte a versszövegekben, továbbá az a retorikai-poétikai teljesítmény, amely a versbéli én pozíciójának, a szubjektum integritásának és önazonosságának megbontása révén szól a tapasztalatról, a személyes és közösségi múlt feltárhatóságáról. De a *Csatavirág* és a *Fél nóta* a korábban fókuszba helyezett témák és kikísérletezett alkotói technikák alkalmazásával korántsem csu-





„SZÉTRITKULT ÉPPEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

pán ismétél, hanem mintegy új kontextusba helyezi, elmélyíti, kiteljesíti a korábbi tapasztalatokat.

Az egzisztenciális bizonytalanság, az identitás veszélyeztetettsége és a halál visszatérő témája a köteteknek, azonban ezek a motívumok igen változatos nézőpontokból, eltérő interpretációkban jelennek meg. Tózsér Árpád voltaképp folytatója egy hagyománynak, a modern magyar irodalomban például Kosztolányi, Radnóti, de mindenekelőtt József Attila kései költészete említhető párhuzamként, műfaji előzményként. Az említett alkotókban közös, hogy az elmúlás témáját az identitás kérdésével kapcsolják össze. Tózsér mindezt oly módon gondolja tovább, haladja meg, hogy a halálra és az énré egyaránt kulturális konstrukcióként tekint. A szubjektivitás és interszubjektivitás kifejezése, valamint az elmúlásra való reflektálás közvetve, a kollektív identitás és a kulturális hagyomány részét képező narratívákon, kulturális, mitológiai vagy történelmi utalásrendszeren, metaforikán átszűrve lesz kifejezve. A *Westernvona!*¹ például játékos-ironikus formában a western zsánerének kliséi mentén József Attila rendhagyó halálversét, az *Altatót* idézi: „Elalszik az egyik mohikán, / már csak egy hegedű üzemel. Szól Charlie: Hol a harmonikám? / A bosszú sohasem szünetel. [...] // A mozdony ide top, oda top, / a vezetője is lepihent. – / Már a szél vonja a vonatot / meg a vég, a western happy end.” (320.) Az *Antaios* pedig allegorikus formában, a mitikus hőst felidézve mutat rá arra, hogy a mások halála csak az emlékezet vagy a gyász kódjai felől hozzáférhető számunkra, amelyet azonban rövidesen, szükségszerűen felvált a felejtés: „[...] a fény a mélybe viszszaárad, / s a szárban emlékezet kering. // Antaios odal, zuhan árnya, / mindent sejtelmes gyász fog át: / Posszeidon zord templomára / nem helyeznek több koponyát.” (260.)

¹ A verseket a 2015-ös gyűjteményes kötet alapján idézem. TÓZSÉR ÁRPÁD, *Erről az Euphorboszról beszéllek: Összegyűjtött versek (1963–2012)*, Pozsony, Kalligram, 2015.



„SZÉTRITKULT ÉPPEEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

Tözsér halálköltészete nem a halál közelségét tematizálja, sokkal inkább arról van szó, hogy a halál „tudását”, a halál transzcendenciájának és biológiai tényyszerűségének poetizálását az énről való beszéd feltételének tekinti. Valahogy úgy, ahogy Maurice Blanchot fogalmaz: „[a]z emberi horizonton a halál nem adott – meg kell valósítani; feladat, melynek tevékenyen nekilátunk, mely az uralmunk és tevékenységünk forrásává válik. Az ember meghal, ez semmi, de az ember a halála felől *létezik*, szorosan odaköti magát a halálhoz, olyan kötelékkel, amelyről ő ítél, megcsinálja a halálát, halandóvá teszi magát, és ezáltal szerzi magának a képességet arra, hogy létrehozzon, és hogy értelmet és igazságot adjon annak, amit létrehozott.”² A *Fél nóta* kötet *Gyöngykapu* című, nagy ívű ciklusának 11. darabja explicit módon fogalmazza meg ezt a tapasztalatot: „Mit tegyünk?! Az ember csak ilyen, / él s nem okul, okokhoz nem okos, / nem érti: ha teste lebillen / pántjáról, ha belészel Atroposz // ollója, mi az ok? Az ének ok-os lét, az okozat a jelen: írsz – vagy! Viszont jövőd-reményed / ez ok-láncban nem releváns elem.” (307.) Atroposz, az élet fonálát átvágó istennő figurája éppúgy a tapasztalat közvetlen, „alanyi” kifejezésének elkerülését példázza, ahogy a *Csatavirág* számos verse is. A *Nemesis* szintén az életből a halálba való átlépés mozzanatát tematizálja, az e mögött rejlő értelmes ok, indok lenne a vers tétje, amely azonban nem felfejthető. A halál mint kiszámítható, a fennálló metafizikai rendből következő szükségszerűség jelenik meg, és a József Attila-féle bűn nélküli büntudat tapasztalatához kapcsolódik: „Mikor kilazulnak tartóoszlopaid, / kidől jelenedből amaz is, emez is: / beérnek szavadban, sírban, mítoszaik, / s beér üldöződ is, a komor nemesis. // Bár nem világos, bűnöd mikor mi volt, / (Ixión?, Átreusz?, Thüesztész? – átfutod / Nemesisz kerekén a névsort – mind kiholt): beforrt seben is vélt látni az utód.” (257.)

² Maurice BLANCHOT, *A halál tere és a mű*, ford. HORVÁTH Györgyi = Uő, *Az irodalmi tér*, Bp., Kijárat, 2005., 73.



„SZÉTRITKULT ÉPPEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

Az utóbb idézett két vers érdekessége továbbá az is, hogy a halál folyamatát egyaránt térbeli viszonyrendszerekkel írják le. A test billenése, vagy az én tartóoszlopainak kilazulása lehetővé tesz egy metaforikus olvasatot, mely szerint a vers énjéhez tartozó test éppúgy csak valamiféle szoborként, fokozatosan amortizálódó emlékműként gondolható el, ahogy a haláltapasztalat elbeszélését segítő istenek is a hozzájuk kötődő kultusz tárgyai-ként, térbeli konstrukcióiként hozzáférhetőek. Tőzsér utolsó két verseskötetének szubjektív témái (a halál mellett a számvetés, a magány) sok esetben ezen a sajátos módon lesznek eltávolítva a beszélőtől: a megszólalás mítikus és történelmi szerepek, maszkok mögül (vagy egyszerűen azok jelzészertű megidézésével), továbbá a testtapasztalat közvetetté tételével történik. Atroposz, Nemezis, Endümion vagy Parisz, és a szoborszerű én szerepeltetésének funkciója az, hogy a személyes élményekből kikristályosodott tapasztalat, az érzelmi konfliktusok, a felismerések és állásfoglalások ne egyfajta szubjektivitásként, hanem általános-kozmoszikus, időn és térbeliségen túlmutató ismeretként táruljanak az olvasó elé. Angyalosi Gergely fogalmazza meg, hogy „[a]z olvasónak néha az az érzése támad, hogy a Tőzsér által alkalmazott rengeteg kultúrtörténeti (így mitológiai) utalás azért nélkülözhetetlen alapanyag költészete számára, hogy megfelelő közvetítésekkel lássa el azt a satirikus indulatot, amellyel saját kora, saját világa ellen irányul. A mitológiai vagy történelmi idő bevonásával ironikusan kitágítja és megemeli a verset, miközben megőrzi a helyzetek, alakok, érzelmek konkrétságát.”³ Tőzsér Árpád költészetének azonban a legnagyobb erénye az, hogy a versekben felhasznált szövegek és motívumok sosem öncélúak, mindig természetesen mozdítják elő a jelentés szerveződését. A személyes történet és a mítosz, a tradíció, illetve számos kultúrtörténeti toposz harmonikusan simul egymásba a versszövetben, ám oly módon, hogy közben az érintkezési felület számos, poétikailag reflektált, ám teoretikusan is végiggondolt, értelmezett (az olvasó számára pedig nem megkerülhető) szál, kérdést vet fel. Tőzsér utolsó két kötetében visszatérő motívum a mű(al-

³ ANGYALOSI Gergely, *A mítosz mint a líra alapanyaga* = TŐZSÉR, *i. m.*, 389.





„SZÉTRITKULT ÉPPEEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

kotás), a tárgy, a mítosz maradandósága, valamint az én, a szubjektum mulandóságának feszültsége, egymást ellenpontoszó jelenléte. Szerep és önazonosság, a saját idő és a történetiség, mulandó és örök oppozíciója gyakori szervezőerő: összességében elmondható, hogy a költészet tétje Tózsér számára nem kisebb, mint (a szövegek tapasztalata szerint többféleképpen érthető) létezés alapjaira való rákérdezés.

A származás, a szülőhely azonosításának, felkutatásának igénye jelentkezik azokban a versekben, amelyek a múlt (sokszor a gyerekkor) emlékeit idézik fel. A történet-fragmentumok bizonyos értelemben rokoníthatók a Tózsér pályájának kezdetére jellemző Gömör-versek világával, azonban a tapasztalat, a belátás itt már egészen más: a virágszimbolika, a gyerekkor eseményeit idéző tárgyi világ már nem az idill nosztalgikus ábrázolásában érdekelt. Az emlékezés sokkal inkább a mulandóság, a veszteség kifejezésének eszköze például a *Téli kőkény* esetében, ahol az élmény (a szakadék szélén a kőkénybokor mellett megbújni) a metafizikus létezés kiszolgáltatottságával, bizonytalanságával, az elmúlás törvényszerűségével párosul, emellett a konkrét tapasztalatot kozmikussá tágítja, valahogy úgy, ahogy a *Téli éjszaka* tárgyi világa tágul metafizikaivá: „Csont-ágon mi tart meg kőkényszemet? / Hát téged? Vacog a lelked, fogad. / Téli kőkény vagy, történeted: / túlélsz, lehullsz és gödör fogad.” (267.) Az emlékezés a múlt felidézésére, megtartására irányul, azonban az emlékek és az egykor létező dolgok megőrzése nem lehetséges az egyén számára, mivel az én nem képes integritását, identitását megtartani az emlékezés gesztusaiban. A tanulmány címét is adó *Szilveszteri emlékek*ben a saját test tapasztalata fokozatosan megszűnik, az érzéletek közvetetté, a test pedig ezáltal külsődlegessé válik, fokozatosan tárgyiasul: „Ketten... Még az óév sebében, / átömlőben más térbe, testbe. / Szétritkult éppen megkötött Énem, s abban lett Én, / ami csontig sebezte. // A telefonban, mintha túlvilágról, / jött a hang: Boldog új esztendő! / Valahonnan valaki átszólt, / s beiktatódtunk: a sorsunk eldőlt.” (265.)





„SZÉTRITKULT ÉPPEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

Az én voltaképp kikerül abból a „centrális itt”⁴-ből, amelyet a saját test jelent a számára: az emlékező maga is az emlékezés tárgya, alapvető élmény tehát az én széthullása. A *Kockák* szerkezetét ugyancsak a test térbeli viszonyainak át- meg átrajzolása határozza meg, és arra a tapasztalatra mutat rá, hogy identitásunkat voltaképp az érintkezéseink, az általunk bejárt tér alakítja. Hiszen, ahogy a vers első sorában megfogalmazódik, „Minden, ami van, rajtunk kívül van, / általunk van, mint a geometria.” (280.), a világ felmérése számunkra azáltal lehetséges, hogy valamiképp meghatározzuk, kiszorítjuk a teret korporális létezésünk következtében. A vers alanya (ami a testiségét illeti) egyfajta absztrakcióként gondolható el, amely úgy tölti ki a körülötte tapasztalható űrt, mintha Leonardo Vitruvius-tanulmánya térben terjedne ki. A Kassáknak ajánlott vers címében szereplő „kockák” szó szerint a világ építőkövei, olyan szegmensek, amelyek segítségével a létezés és az elmúlás is absztrahálható: „[...] az anyag konkrét térszerveződés, és mellékes az énünk nyerítő illúziója.” (280.)

A versek mind tematikus, mind retorikai értelemben kiaknázzák az én pozícióváltásaiban, áthelyeződéseiben rejlő lehetőségeket: a szubjektum megjelenésének módjai a legizgalmasabb megoldások között tarthatók számon. Ez az aspektus a Tözsér-lírárt a későmodern költészet, ezen belül szintén József Attila költészetével rokonítja, egyúttal (ahogy ezt számos kritikusa, például Angyalosi Gergely⁵ és Németh Zoltán⁶ is megjegyzi) a posztmodern szövetségvezetés vonásait is magán viseli, hasonlóan azokhoz a szövegekhez, amelyek az emlékezés és elmúlás tematikáját a mediális kérdésselvetések segítségével teszik megfogalmazhatóvá. A *Féltomály téli képen* a festmény „lebontásáról” és újrateremtéséről szól, miközben az idő és az identikusság kérdéskörében is jelent egyfajta választ: „A festő leveszi a lázadó színt a kép-

⁴ VERMES Katalin, *A test érthosza: A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L'Harmattan, 2006, 29.

⁵ ANGYALOSI, *i. m.*, 384.

⁶ NÉMETH Zoltán, *A népi lírától a posztmodern költészig: Tözsér Árpád poétikái* = TÖZSÉR, *i. m.*, 434–435.



„SZÉTRITKULT ÉPPEEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

ról, / aztán, egy másik jelentéskörben, / újra vászonra rakja: / hó-kék chiroscuróba törten. [...] Indul a lélek, az Egyes a óra ernyed. Lehull a jég-gel kitömött madár / az átértelmezett homályú képen.” (271.)

Az egyes szövegek különböző megoldásokat, válaszokat jelentenek az idő és elmúlás tematizálása tekintetében, ám a nyelvi reflexivitás és önreflexivitás minden válasz-kísérletnek sajátja. Tőzsér sokat tud a nyelvről, az irodalomról, mindkettő elméletéről, és ezek az ismeretek azért hatnak termékenyen a költészetére, mert valójában szervesen jelen vannak a szövegalkításban, részesei annak. Az *Utazások vörös kocsikon* például a nyelvhasználat konvencióit megkülönböztető jelekként és idősíkokat ütköztető szegmensekként alkalmazza, az absztrakt nyelvi jelekbe sűríti a temporalitás lényegét: „Első kocsidban, a vörös Fiatban hárman ültetek. / Kocsiban? Kocsin? Egyetlen helyragban / fél évszázad. Amazt (az -n ragos kocsit) / a Rimába ragadták a megvadult lovak.” (263.) A *Csatavirág* című vers a szöveg által teremtődő objektumok, szubjektumok rendszerét (elhatárolódását, érintkezését) értelmezi: „Csatavirág – amíg irom, szubsztanciája mohó bimbót nyit. / Viszály a torzson a szírom, színesedik és határolódik. [...] A sarj a virág-én mozdulata. – / Előtte más tett, utána más én.” (266.) A *Szabálytalan nőna* pedig – miközben idő, állandóság, elmúlás áll a tematikus fókuszban – egy metanarratív mozzanattal a dialógust megduplázza: a vers egyszerre szól a dialógus, valamint önmaga korlátairól, egyszerre tematizálja a nő és férfi, valamint a jelentés és a jelölő elválasztottságát: „A vers, babám, semmivel sem »egál«, / repül kőként, hová?, nem tudni!, mondtam. / S éreztem, hogy sujtó nónám megáll, / elakad, mint böllér kése a csontban. / S a rettenet, hogy visszapeng rimem, / mint bumeráng, ha célba nem talál, / hogy nónám s tárgyba közt örök a kordon, / s marad minden, minden a régiben – / a rettenet marokra fogta a torkom.” (264.)

A *Csatavirág* kötet utolsó ciklusának címe *Függelék*, alcíme *A litotész szemé*. A retorikai alakzat ilyen kitüntetett helyzete előrevetíti a szerzői szándékot: olyan szövegekre számítunk, amelyek valamiképp szembemennek az utolsó versek beszédmódjával, a létezést és emlékezést, az időt temati-



„SZÉTRITKULT ÉPPEN MEGKÖTÖTT ÉNEM”

záló verseket olyan művek váltják, amelyek ironikusan, vagy ha úgy tetszik, a litotész nézőpontjából (vagy -val) tekintenek a témára. Az ellentétekre épülő gondolatalakzat itt az irónia kifejezésére szolgál, a ciklus nyitóverse olvasási stratégiaként is felfogható: „Az utolsó jelenet: a rendező felfut / a színpadra s csak áll. (A troglodita / Ádám súg neki: Hahaha!) Nem jut / észébe semmi, csak ez: *Fimita*.” És: „Csak aki nevet, azonos magával” (286.). Az ezt követő pastiche-ok, sírversek, vegyes műfajú szövegek egy-egy költőársat idéznek meg, sok esetben a stílust is átsajátítva, nem ritkán pajzán felütéssel. A megidézetek között szerepel Tózsér Árpád is, amely gesztus tulajdonképpen a kötet egészét érintő problémát teljesíti be: a saját memoárban rögzít egy identitást, amely azonban sosem lehet „egál” az emlékező-memoáíró azonosságával. Ez a paradoxon épp annyira magától értetődő, mint a *Sorok egy mai Orpheuszhoz* című versben maga a halál megértése: „Az lát, ki innen hal meg, / de túlról vesz magának optimétért.” (272.)

Tózsér Árpád utolsó kötetei tehát az eddigi poétika összegzésének tekinthetők (amennyiben a korábbi költészetből ismert megoldások, mint a pastiche, a görög mitológia átmentése, a magyar és a világirodalmi műveltség dinamikus működtetése jelen van), tematikusan pedig egyfajta számvetésről, kiegyezésről adnak hírt. Azonban Tózsér költészetében az összegzés újragondolást, poétikai szempontból egy részben megváltozott alapállást is jelent. A kötetek nem annyira vissza, mint inkább előre mutatnak. Mint a folyó, melyre hiába ül rá a kora őszi köd, mire szétritkul, éppen tisztán követhető lesz az iránya.





„Kérem az előleget!”

A megélhetés mintázatai Zs. Nagy Lajos költészetében

„A pénz miatt.”

(Lovasi András)

„A pénz anyaga, a fém azért értékes, mert pénz. A szabályok értelmében a pénz nominális értékét az azt alkotó fém értékéhez kell egyeztetni, hogy attól függjön, ami régebben az az anyag volt. A pénzeket fémük súlya alapján kezdik átértékelni. Ámde: a pénznek is megvan a maga ára. A pénzügyi jel tehát nem tudja meghatározni cse-reértékét, erre csak a hordozója képes, amely értéke viszont az árucikkek rendjében határozódik meg.”

(Michel Foucault)

A szlovákiai magyar irodalom elkülönítése elsősorban nem esztétikai kérdés, hiszen „[a]z esztétikának nincsen szüksége a szlovákiai magyar irodalomra. [...] Az identitásnak talán igen.”¹ Ha a jellemző beszédmodok, jellegzetes műfaji és stílári kategóriák, az áthagyományozott tradíciók segítségével szeretnénk legitimálni ezt a meghatározást, nem járnánk siker-

¹ NÉMETH Zoltán, *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?: Néhány fésületlen gondolat egy fogalom lehetőségeiről = Disputák között: Tanulmányok, esszék, kritikák a kortárs (szlovákiai) magyar irodalomról*, szerk. H. NAGY Péter, Somorja–Dunaszerdahely, Fórum Kisebbségkutató Intézet – Lilium Aurum, 2004, 11.





„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

rel. A rendszerváltás után induló generáció képviselői, például Csehy Zoltán és Polgár Anikó klasszikus alapokon működő poétikája, Vida Gergely és Mizser Attila különböző regisztereket és kulturális kódokat elegyítő költészete, vagy Németh Zoltán egy-egy tematika köré szerveződő verseskötetei talán kevésbé kötődnek a szlovákiai magyar költészet korábbi tradícióihoz, mint a „magyarországi magyar irodalom” egyes irányzataihoz és trendjeihez. Némi distanciával ugyanez elmondható a kortárs rangidős költőkről, a klasszikusokról is: Cselényi László neoavantgárd kifejezőmódja nehezen vezethető le a korábbi (cseh)szlovákiai magyar irodalomból, azonban esztétikai elvei alapján nem választható le a „nem (cseh)szlovákiai” irányzatokról. Tózsér Árpád hatalmas műveltséganyagot mozgató, számos tradíciót magába foglaló költészete is a magyar irodalom centrális jelenségeihez, leginkább a Nyugat és az Újhold nyelviségéhez köthető.

Mégis, a szlovákiai magyar irodalom kétségkívül létező, körülhatárolható közösség. Szinte közhely, hogy a regionális irodalom fogalma a nemzeti irodalom terminusához viszonyítva minden esetben valamilyen mértékű elkülönülést, kiemlést, és ezzel együtt hiányt is jelöl. Mindaz, ami „regionális”, rendelkezik olyan specifikumokkal, tulajdonságokkal, amelyek miatt a „nemzeti” önálló identitással rendelkező részeként azonosítható.² Azonban a „regionális” a „nemzetihez” képest mindig szűkebb, bizonyos mértékig szükségszerűen szemben áll azzal, hiszen benne a kanonikus pozíciók alternatív értékrend szerint rendeződnek el. Deleuze és Guattari szerint a kisebbségi irodalom jellemzője „a nyelvi deterritorizáltság, az individualisnak a közvetlen politikaira történő rákapcsolódása, valamint a kollektív megnyilatkozás-elrendeződés. Következésképp a »kisebbségi« nem bizonyos irodalmak jelzője, hanem minden olyan irodalom forradalmi fel-

² SZILI József, *A világirodalom és a nemzeti irodalmak fejlődéstörténet-elmélete* = Uő, *Irodalomtudat-basadás: Az irodalom interkulturális elmélete*, Bp., Balassi, 2005, 159–161.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

tételeit jelöli, amely a nagynak (vagy az intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül létezik.”³ A szlovákiai magyar irodalom is rendelkezik egy saját értékstruktúrával, intézményességgel, kulturális kódrendszerrel, amely, ha a magyar irodalom egészét, vagy a szlovákiai intézményes irodalmat tekintjük centrumnak, periférikus, azonban az egyedisége abból adódik, hogy önálló középponttal rendelkezik, ő maga lesz egy centrum.⁴ Ilyen értelemben a létezése attól függ, a többségi irodalom mennyiben teremti meg az intézményes működés kereteit: a regionális centrum, a szlovákiai magyar irodalom létezése mindenekelőtt financiaális feltételek, tehát pénz függvénye.

Cselényi és Tózsér mellett a hatvanas évek első felében indult generáció harmadik jelentős, de kevésbé ismert képviselője Zs. Nagy Lajos (1935–2005), akinek élőbeszéd szerű, a köznyelvre épülő szövegalkotása szintén nem a (cseh)szlovák elődökkel és kortársakkal, hanem Kálnoky és Petri eszköztárával mutat rokonságot. A narratív jellegű, fragmentált, az ismétlés és a mellébeszélés poétikáját is működtető szövegek voltaképp a generáció egyik legérdekesebb, legkorszerűbb korpuszát képezik. A *Cudar elégia* című, 1981-es válogatott kötet fűlészövegében feltehetően a szerkesztő, Zalabai Zsigmond foglalja össze a pálya addigi alakulását: „Zs. Nagy Lajost, a csehszlovákiai magyar líra középnemzedékének képviselőjét a *Tériszony* című kötete emelte költészetünk élvonalába. A korai, könnyed impressziókat rögzítő dalok után rányílt a szeme az emberi fonákságokra, a XX. századi társadalmi lét, a modern civilizáció, az elgépiesedő világ ellentmondásaira, melyeket sajátosan fanyar groteszk képekben leplez le, a szatirikus-ironikus hangvételben találva meg azt az ellenszert, amely biztosíthatja az emberi személyiség

³ Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Bp., Qadmon, 2009, 37.

⁴ SZILI, *i. m.*, 164–165.

⁵ ZS. NAGY Lajos, *Cudar elégia: Válogatott és új versek 1958–1980*, Pozsony, Madách, 1981.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

integritását.⁵⁵ Zs. Nagy verseinek tematikus fókuszában sok esetben a költészetből megélni akaró szlovákiai magyar költő figurája áll, ezáltal a kisebbségi lét dilemmáját, toposzát gondolja újra, az elkerülhetetlen közéleti, politikai tartalom pedig a személyességen átszűrve jelenik meg. (Itt szintén Petri, valamint Petőfi költészete említhető párhuzamként⁶⁾). A pénz a megélhetés eszköze, amelynek csereértékét a versbeli költőfigura számára a szöveg jelenti, a csere mindenkori létrejötte azonban a kulturális intézményrendszer (a folyóiratok, a kiadók, az irodalmi szervezetek) függvénye. A megközelítésmód újszerűsége abban áll, hogy Zs. Nagy költészetének ezek a darabjai is az irónia, a groteszk, a satirikus hang, a humor lehetőségeit aknázzák ki. Ez jellemzi a *Vers a Förtelmes Kaszálógépről* című szöveget is, amely az intézményrendszer és a szlovákiai magyar költő közötti differenciát mutatja be. Csehy Zoltán megfogalmazásában a vers „nagy ívű életlátomás”, „önéletrajzi summázat”, „a liturgia nyomán kreált magánhasználatú szertartásleírás, mely groteszk módon reflektál a csehszlovákiai magyar irodalom esztétikai kritériumrendszerként való felfogásának komikus csődjére is.”⁸ A Förtelmes Kaszálógép egyfajta mitikus lény, megváltó, vagy inkább istenalak, „Nagyúr”, amely köré a vers szcenikájában kultusz épül. A testének (karosszériájának) tisztelete, díszbe öltöztetése, a hozzá szóló imák és énekek egyaránt a tradíciót idézik: „*iromba dög / ott áll a dombon feketén / iromba dög / fáradt olajjal megkenik / kerekeit a szeretőim / csipkés kaszáját lepucolják / a ledér őszí kurtizánok / indul felém / kifényesítve és csörögve [...] // fobász / istenkém miért akarsz karóba húzni / miért*

⁶ Vö. MARGÓCSY István, *Petri György: Összegyűjtött versek* = Uő: „Nagyon komoly játékok”, Bp., Pesti Szalon, é.n., 158–166.

⁷ ZS. NAGY Lajos, *Édeni vihar: Válogatott és új versek*, Pozsony, Madách–Pozonium, 1994, 92.

⁸ CSEHY Zoltán, *Nekünk nyolc?: Fiatal szlovákiai magyar költők – 50 év távlatából*, Irodalmi Szemle, 2008/9., <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2008/2008-szeptember/332-csehy-zoltan-neskuenk-nyolc>.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

csapolod meg a vérem / minek keresel ürügyet / a beleimben”. A versben megjelenített közösség Kaszálógéphez való viszonya azonban a liturgia szó eredeti, szó szerinti jelentését, a nép szolgálatának, azaz továbbgondolva, a közért való munkának a motívumát helyezi előtérbe. A szlovákiai magyar költő szerepében megszólaló én nemcsak kéréssel, könyörgéssel, hanem elvárással is fordul a Kaszálógép felé. A vers szcenikája szerint a gép (amely nemcsak a pusztítás, a halál, hanem ezzel együtt a betakarítás, a termés, a javak, a jövedelem jelképe is) közeledik, a vers beszélője (aki túlélni és a javakból részesedni szeretne) pedig a szertartás keretében különböző viselkedési formákkal, verbális fordulatokkal, eltérő regiszterekkel igyekszik felhívni magára a figyelmet. Felmutatja a szlovákiai magyar költő attribútumait, a szervezetet, amelynek tagja, a témákat, amelyekről ír, de a Kaszálógép semmiről nem vesz tudomást: „ő csak jön / a Nagy / és Förtelmes Kaszálógép / jó napot Kaszálógép / nem látod hogy itt van / a csemadok meg a / csehszlovákiai magyar / költészet // azt mondja nem látja // és csak jön és jön / nem látod te Förtelmes / Kaszálógép / itt van zsénagy / a legesleginkább ajánrozott / a legeslegebb költő // azt mondja nem látja [...]”.

A szerkezet, a szcenika Eisenstein montázstechnikájával, a bergsoni filmes idő- és mozgásfogalommal is összefüggésbe hozható. Két egymással párhuzamos képsor, halmaz keletkezik, és a néző (jelen esetben az olvasó) mindkettőt látja, egyrészt a Kaszálógép mozgását; másrészt a többi jelenetet (kamaszdalokat, imákat, a testiséget) is, mintha egy osztott képmezőt szemlélne: „úgy tűnik, mintha a képsíknak [...] két pólusa volna: az egyik a térbeli halmazok oldalán, ahol viszonylagos változásokat visz be a részek vagy a részhalmazok közé; a másik az egész oldalán, amelynek a tartamban való abszolút változását fejezi ki. [...] A képsík kétfelől szemlélt mozgás: egy térben elterülő halmaz részeinek az elmozdulása s egy időtartamban alakuló egész változása.”⁹ A gép kiszámítható, egyenes vonalú, független útja, va-

⁹ Gilles DELEUZE, *A mozgás-kép (Film I.)*, ford. KOVÁCS András Bálint, Bp., Palatinus, 2008, 29–30.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

lamint a különböző csoportok és figurák, hangok dinamikus, folyton változó mozgása, illetve ennek a dinamizmusnak az állandósága feszül szembe egymással, és a humor forrása az, hogy beavatottként már jó előre látjuk a történet végét: a gép a növényekkel együtt lekaszálja a neki integétoket, vagy legjobb esetben is elhúzza a szlovákiai magyar irodalom mellett, és a szlovákiai magyar költővel egyáltalán semmi sem történik: „azt mondja nem veszi észre / *istenem* / te is olyan vagy / mint a Nagy Kaszálógép / süket mindenre vak is / a szépre jóra / nem veszed észre hogy / beültetőtünk radioaktív nárciszokkal / nem észleled hogy / *zsénagy ez a szerfölött nagyra becsült költő is // nem látja nem veszi észre [...]*” A Kaszálógép számára nem létezik a szlovákiai magyar irodalom mint territórium: a vers implicit módon egy olyan mechanikus, gépies rendszert, algoritmust vázol fel, amely nem képes érzékelni azt az elkülönülést, azt a deterritorializáltságot, amely a kisebbségi kultúrát jellemzi. A vers töredékes, ismétlődő szerkezete az algoritmus alkalmazkodásának a lehetőségét hordozza, ami azonban sosem következik be, a gép reprodukálható eljárásai nem alkalmasak erre. A konfliktus abból adódik, hogy a vers beszélője a Kaszálógépet nem mechanizmusok és funkcionális szerepek szerint értelmezi, hanem egyfajta választásra képes, mesterséges intelligenciának tekinti, olyasmit vár el tőle, amire az nincs beállítva. Az allegória kiválóan érzékelteti, hogy a kisebbségi író „író-mivolta” a rendszerek közötti elhelyezkedés feltétele, ahogy a kisebbségi lét tépje is (a hétköznapiakban) bizonyos mértékig a rendszerekhez való viszonyulással, a pozíció megtalálásával függ össze.

Az 1979-es *Fülsattogató*¹⁰ a szlovákiai magyar költő dilemmáit jóval közelebről mutatja be, az elveszett kézirat toposzát alkalmazza, a tárgya voltaképp ironikus módon a meg nem írt vers, a hiányzó szöveg, így egyfajta metatextusról van szó: „A kutyám, III. Sátán, megette a versem. / Íme, papírcafatok a lábam előtt: / költészetmaradék, versmorzsák. / Sátán boldogan csattogtatja fülét. / Eredj innen, te gyászkerapló! / Nem megy, nem tud magyarul. / Egy hete vettem ötven koronáért. / S mint látható: meg-

¹⁰ Zs. NAGY, *Cudar elégia*, 101.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

éri a pénzét. / Verssel táplálkozik, mint valami / széplélek. Hűséges jószág: mindennap visszaszökik / volt gazdájához.” A vers élőbeszédszerű, prózai jellegű, és a költészetet, annak megvalósulását éppúgy a kisebbségi közegben, kontextusban gondolja el, ahogy az előző szöveg. A groteszk itt a váratlan szituációból, a kiszámíthatatlan történekekből, illetve a kutya figurájának mitikussá növesztéséből adódik. Sátán szintén egyfajta ősgonosz, éppúgy gépies, mechanikus működéseket mutat, ahogy a Kaszálógép. A többségi társadalomhoz tartozik, hiszen szlovák, és számára szintén értelmezhetetlen, funkciótlan, differenciálhatatlan jelenség a szlovákiai magyar költészet, olyannyira, hogy rendre meg is semmisíti annak materiális bizonyítékait, magukat a verseket. A Sátánhoz rendelt tulajdonság (vagyis hogy megeszi, megrágja a verset) éppen ellentétes az alkotással. Deleuze és Guattari Kafka és a kisebbségi irodalom kapcsán egymást kizáró tevékenységként értelmezi az evést és a megnyilatkozást, a beszédet és az írást, hiszen ugyanazt a testrészt veszik igénybe: „[M]inden nyelv, legyen szegény vagy gazdag, deterritorializálja a száját, a nyelvet és a fogakat. A száj, a nyelv és a fogak a táplálékban lelnék eredendő territóriumukra. A hangképzési feladatok révén a száj, a nyelv és a fogak deterritorializálódnak. Az evés elkülönül tehát a beszédetől, de még inkább, minden látszat ellenére, az írástól: bár tudunk írni evés közben, könnyebben is, mint beszélni, de az írás fokozottabban alakítja a szavakat olyan dolgokká, amelyek rivalizálnak az élelemmel. Tartalom és kifejezés elválnak egymástól. Beszélni, vagy még inkább írni annyit tesz, mint böjtölni.”¹¹ Érdekes, hogy Deleuze és Guattari éppen Kafka *Egy kutya kutatásai* című novelláját említi példaként, ahol „a kutyák úgy próbálják elfoglalni a másik száját, hogy ennivalóval tömik tele, hogy ne tudjon már több kérdést feltenni. [...] Kutatásai során a kutya két tudomány között vacillál. A táplálék, a Föld, vagyis a lehajtott fej tudománya [...] és a zene, a »levegő«, vagyis a felemelt fej tudománya között.”¹² Sátán esetében ilyen dilemmáról nincs szó: verssel táplálkozik, rá-

¹¹ DELEUZE, GUATTARI, *i. m.*, 40.

¹² DELEUZE, GUATTARI, *i. m.*, 41.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

adásul Sátánként ő már a harmadik, a vers felzabálásának művelete tehát újra meg újra megismétlődik, a szlovákiai magyar irodalom rituális felszámolása sorozatként, ciklikusan jelentkező állapotként értelmezhető. Az elpusztított vers helyét mindig egy újabbnak kell betöltenie, a versbeli szituáció az egymást helyettesítő kéziratok láncolatát hozza létre. A III. Sátán által megevezt vers nyomai egy másikra, a legjobb versre, sőt a még meg nem írt versre utalnak: „E cafatokból ítélve: a papírlapon / SEMMI SE volt. / Annál rosszabb, így nyilvánvaló, / hogy az egyik MEGÍRATLAN remekművet / semmisítette meg ez a / pokolfajzat. / Hisz köztudott, hogy a költő / legjobb verse: az épp megírandó.” A szövegtér így végtelen játéktérként értelmeződik, amelyben az általunk olvasott vers meg nem írt versváltozatok helyett áll: ironikus módon, miközben a szlovákiai magyar vers pusztulását fogalmazza meg, maga teszi legitimmé (tematikus jegyei és struktúrája alapján) a fogalom használatát.

A vers, a nagy mű lehetősége azonban nemcsak eszmei, terminológiai, hanem egzisztenciális tétellel is bír, amennyiben pénzre, a pénz pedig megélhetésre váltható. Ezt viszi színre az 1978-as *Várákozás*¹³, amely a Petri-féle szövegalkotást idézi: a vers beszélője, miközben a postáskisasszonyra vár, az eközben kibontakozó gondolatmenetét jegyzi le, a valódi történet azonban háttérben marad. Miközben mindent megtudunk a postáskisasszonyról, és a várákozás többféle magyarázatát is megkapjuk, szinte elfelejtjük a vers elején közölt információt, mely szerint a beszélő az „új szóra” vár – nyilván az *Új Szó* című napilapra, és ezzel együtt az abban megjelenő versre, az onnan kapott honoráriumra: „várom a postáslányt (mit postáslányt hisz ikrei vannak) / micsoda hűséges olvasó / mondja az új szó / s tényleg az új szót várom / de a postáslánynak szép / telt comjai vannak / s kíváncsi vagyok / portisch megverte-e szpaszkijt / nem jön a postáslány / pedig most már / arra is kíváncsi vagyok / mit keresett bonnban kádár / s gierek prágában / sőt / érdekelne az új madridi kormány / carter halandzsája / az emberi jogokról / s főképp / hol van a postáslány / tán / ikre-

¹³ Zs. NAGY, *Cudar elégia*, 98.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

ket nemzenek / újra?” Látszólag az ént a humán és a közösségi tartalmak érdeklik, valójában azonban a posta egzisztenciális tétellel hozható összefüggésbe, hasonlóan Petri *Horatiusnak rossz napja van*¹⁴ című verséhez: „Tartsanak el, és hízelegjenek, / de ugyanakkor hagyjanak békén, / küldjenek pénzt postán.” Mindkét szöveghely esetében a pénz a Simmel-i fogalommal állítható párhuzamba, amelynek jellemzője, hogy a pénzhez való viszony a társadalom kulturális és közösségi kódjait változtatja meg, a tradicionális társadalmi kódokat a mennyiségi szemlélet váltja fel. A posta, a pénz strukturálja a költő idejét, nemcsak a várakozás tekintetében, hanem azáltal is, hogy az idő eltöltésének módját meghatározza az, hogy rendelkezésre áll a pénz, vagy sem. A *Várakozás* című vers azonban nemcsak az idő haszontalan eltöltésének módját fogalmazza meg, hanem ironikus módon akként a szöveggént tűnik fel, amely a várakozás időtartama alatt született. A költő munkája éppen ez, hogy időt teremtsen az írásra: az alkotás pedig maga a termék, amely aztán az *Új Szóban* vagy máshol pénzre cserélhető. Ez a körkörösség egyszerre utal a gazdasági körforgásra és az időbeliségre. Derridánál olvasható, hogy „[a]z *oikonomia* egész problematikájának, az egész ökonomiai mezőnek a középpontjában a kör alakzata áll, amennyiben lehet ezt mondani egy körről. Gondoljunk csak a kereskedelmi forgalomra, a javak, a termékek, a pénz vagy az áruk körforgására, a költségráfordításra, a megtérülésre, a használati érték és a csereérték felcserélődésére. A körben forgás motívuma arra enged következtetni, hogy az ökonomia törvénye a kezdőponthoz, az eredethez, az otthonhoz való – körszerű – visszatérés törvénye is.”¹⁵

A pénzzel időt nyerünk, hogy legyen módunk *költeni, szerezni* (érdekes, hogy a magyarban mindkét szó többjelentésű). A költő tehát úgy szorul ki a „normális” pénzkeresők körül, hogy semmittevővé válik, a semmit tevés azonban munkaként jelentkezik. Ez a sajátos életforma az adott korszak-

¹⁴ PETRI György, *Összegyűjtött munkái I.: Verseik*, Bp., Magvető, 2003, 270.

¹⁵ Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, ford. KICSÁK Lóránt, Bp., Gond – Palatinus, 2003, 17.



„KÉREM AZ ELŐLEGET!”

ban, a '70-es években, és az adott közegben, a csehszlovákiai magyarlakta vidéken nemcsak anyagi szempontból jelentett egzisztenciális fenyegetettséget – ebben az értelemben, ha a szlovákiai magyar irodalom esztétikája nem is, de a megélhetés sajátos kisebbségi mintázata megrajzolódik Zs. Nagy Lajos költészetében.





Egy kiállítás tárgyai

Németh Zoltán Kunstkamera című kötetéről¹

*„Itt dagasztanak pikkelyes babát a munkásnök,
de már hetek óta egyre jobban félnek.
A hüllőgyáros áll mögöttük és
nyelvét öltögeti, mert hitvány anyagot
termelnek gépei.”*

(Nemes Z. Márió: *Arborétum*)

*„[...] a kortárs biotechnológia által támasztott legko-
molyabb veszély az a lehetőség, hogy megváltoztatja az
emberi természetet [...]”*

(Francis Fukuyama: *Poszthumán jövődönk*)

Németh Zoltán a maga nemében kísérletező költő: a versesköteteinek mind-egyike meghatározott tematika köré épül, amelyhez egy hely (illetve egy-fajta térbeliség), és egy narratív kontextus (sok esetben szöveg hagyomány) rendelődik. Az így létrejött koncepciók tétje voltaképp a hozzájuk társított különböző beszédmódok, poétikai megoldások teherbírásának, működőképességének a felmérése: az egyes kötetek sikerültsége attól függ, hogy a

¹ A szöveg korábbi változatai, előzményei a Hídban és az Alföldben jelentek meg: NAGY Csilla, *Az emberek alkonya: Németh Zoltán Kunstkamera című kötetéről*, Híd, 2015/június, 72–80., NAGY Csilla, *Egy kiállítás tárgyai: Németh Zoltán: Kunstkamera*, Alföld, 2015/december, 116–120.





EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

megteremtett világ mennyiben a költői nyelv hozadéka, annak következménye, és mennyiben pusztán szemantikai konstrukció. Az egymástól nagymértékben eltérő könyvekre azonban kivétel nélkül jellemző az, hogy az emberi létezéshez kapcsolódó kérdések (azaz: a humánus, a test, a nyelv, a morál, az interszubjektivitás, a halál stb.) körbejárására vállalkoznak, ahol a szövegek által meghatározott, sajátos közeg „kizökkent időként”, alternatív világként értelmeződik. *A szem folyékony teste*² a testhatárok és -minőségek átértelmezését olyan nyelv segítségével hajtja végre, amely a saját határait, szabályrendszerét szintén felszámolja, *A perverzió méltósága*³ pedig a testet, a testek és nemi szervek érintkezését övező tabuk kimondását, az obszcén nyelvhasználatot radikalizálja. *A haláljáték leküzdhetetlen vágya*⁴ ezzel szemben a test, a szervek betegség általi lebontását, destrukcióját, illetve ennek a folyamatnak a szövegszervező hatását vizsgálja, míg a *Boldogságtelep, vetélőgépből*⁵ a női testtapasztalatot a Csáth-i szöveg- és biográfiai kontextusban érti újra. *Az Állati nyelvek, állati versek*⁶ a beszéd képességét rendelni hozzá az antropomorfizált állatokhoz, annak érdekében, hogy egzisztenciálfilozófiai, logikai, nyelvelméleti kérdésfelvetéseket fogalmazzon meg.

A 2014-es *Kunstkamera*⁷ című kötet tematikus és kontextuális (és bizonyos értelemben műfaji) háttere, ahogy a címe is mutatja, a múzeumtörténet kezdeti fázisában létrejött Kunst- vagy Wunderkammer, a „csodakamra”, amelynek divatja a 16. század második felében alakult ki, és a 18. század

² NÉMETH Zoltán, *A szem folyékony teste*, Pozsony, AB–ART, 2000.

³ NÉMETH Zoltán, *A perverzió méltósága*, Pozsony, Kalligram, 2002.

⁴ NÉMETH Zoltán, *A haláljáték leküzdhetetlen vágya*, Pozsony, Kalligram, 2005.

⁵ NÉMETH Zoltán, *Boldogságtelep, vetélőgépből*, Pozsony, Kalligram, 2011.

⁶ NÉMETH Zoltán, *Állati nyelvek, állati versek*, Pozsony, Kalligram, 2007.

⁷ NÉMETH Zoltán, *Kunstkamera*, Pozsony, Kalligram, 2014.

⁸ Sir Ernst GOMBRICH, *A múzeum múltja, jelene és jövője*, Café Babel, 1994/4. Az ELTE Művészettörténeti Intézete által digitalizált változat, http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/2_2_cafebabel.pdf.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

végéig élt.⁸ Elsősorban nem emlékezeti helyekről van szó: a csodák tárházait Ernst Gombrich a kincstárak gyűjteményével hozza összefüggésbe, ahol „az élvezet kerül előtérbe és nem a szellemi haszon, hiszen a felhalmozott kincsek leginkább azzal hatnak ránk, hogy a látottakat képtelenek vagyunk minden részletre kiterjedően elraktározni emlékezetünkben. A tulajdonos szándéka ilyenkor az, hogy valami végtelen, túlradó gazdagság képe maradjon meg a szemlélőben, egyfajta Aladdin-barlang, ahol halmokban áll az arany, a drágakő és a különféle egzotikus csoda. [...] A Kunst- und Wunderkammern néven ismert reneszánsz csoda-kabinetek igyekeztek tudományos színben feltűnni, valószínűleg mégis csak az volt a céljuk, hogy ámuljanak-bámuljanak az odalátogatók [...]. Az ilyen gyűjteményekben rendhagyó, ritka, időnként abnormális, egyszóval szenzációs látványosságokkal találkozhatunk. Mindezek – annak ellenére, hogy esetleg emberi kéz formálta őket – inkább a természet, semmint a művészet csodáinak számítanak.”⁹ A látogató kiközöklése, számára egy másik világ feltárása nem titkolt célja a csodakamráknak, azonban a gyűjtemény, az archívum létrejötte mindig (később, a modern múzeumok esetében is) az idő kiközöklését feltételezi, amennyiben tárgyakat, szövegeket, formákat halmoz fel. A múzeum Foucault heterotópia-fogalmával is leírható, olyan hely, amely „képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni. [...] A heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk; a heterotópiák működése csak akkor teljesezhet ki, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonylatában.”¹⁰ A múzeum nem mutathat rá szinkron módon a jelenre: olyan mintázat megőrzésére szerveződik, amely az őt megelőző időben jött létre, ennek következtében idősíkokat rétegez egymásra. Azonban nemcsak tárol, hanem teremt, konstruál és strukturál

⁹ GOMBRICH, *i.m.*

¹⁰ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = UÓ, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 152.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

is: a kiállítási tárgyakat felsorakoztató katalógusok, leltári jegyzékek számok (és a hozzájuk tartozó leírás) alapján nyilvántartják, és rendszerezik, kategorizálják, kontextualizálják az egyébként eredeti közegükből kiszakított tárgyakat. A katalógus tételei a nyilvántartás alapján felértékelődnek: Mikszáth pipái, egy terrakotta váza vagy egy dinoszaurusz lábnyoma, bármennyire hétköznapiak voltak egykor, a múzeumban relikviákká lesznek.

Azonban míg a modern múzeumban a tárgyak felértékelése a katalogizálás és elrendezés, a kontextualizálás következtében történhet meg, addig a csodakamrák hatásmechanizmusa épp a rendszertelenségből, az egymás mellé helyezett, össze nem illő dolgok intenzitásából adódik. A diszciplináris és narratív rend helyett itt rendezetlen tudáshalmazról van szó,¹¹ amely, ahogy erre Horst Bredekamp rámutat, a filozófus Francis Bacon nézeteivel hozható összefüggésbe, amelyek a természet megismerésével, a tudás strukturálásával kapcsolatosak: „Az empirikusok egyre csak gyűjtenek, mint a hangya, és felélik, amit gyűjtöttek; a racionalisták önmagukból szönek fonalat, akár a pók. Pedig a méh választja kettejük között a helyes utat, mert a kert és a mező virágaiból hordja össze anyagát, de saját képességeinek megfelelően alakítja át és rendezi el.”¹² A *Kunstammer* tárlóiban a Baconnál elkülönített három természeti minőség (a teremtet, szokványos dolgok, továbbá a rendhagyó, abnormális természeti képződmények, illetve az ember vagy a technika által átalakított objektumok), így a torzszülöttek és az ember alkotta furcsaságok kerülnek egymás mellé.¹³

Németh Zoltán kötete a *Kunstammer*-hagyományon belül Nagy Péter cár *Kunstkameráját* idézi fel, elsősorban a gyűjteménynek azt a részét,

¹¹ Friedrich WAIDACHER, *Az általános muzeológia kézikönyve*, ford. MÉLYI József, Bp., ELTE BTK – Művészettörténeti Intézet, 2011, 49.

¹² Francis BACON, *Új Atlantisz, Novum Organum*, ford. SARKADY János, CSATLÓS János, Bp., Lázi, 2001, 49.

¹³ Horst BREDEKAMP, *A Kunstammer mint játéktér*, Café Babel, 1994/4. Az ELTE Művészettörténeti Intézete által digitalizált változat. http://arthist.elte.hu/TA-MOP_412/2_2_cafebabel.pdf.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

amelyet a cár Frederik Ruysch holland orvos, botanikus, szobrásztól, a preparáció forradalmasítójától vásárolt meg.¹⁴ Torz embriók, magzattestek, traumatizált testek, torzók képezik a szentpétervári kiállítás törzsanyagát, Németh kötetében pedig az emberi abnormalitás lesz az ábrázolás tárgya: a test deformációin túl a deviáció minden formája, a természet és a tudomány, a morál kizökkenései is megjelennek. A kötet többnyire rövid, néhány soros, fragmentum-jellegű verseket tartalmaz, amelyek nem rendeződnek ciklusokba, mindegyik címe egy számkód, amely a katalóguscédulák számozására emlékeztet. Ebben az értelemben maguk a versszövegek felfoghatóak a tárlót jelölő cédula szövegeként: a kötet egy rendezés előtt álló kiállítás tárgykatalógusaként olvastatja magát, „[a] valóság tényeinek egész hadserege sorakozik fel, méghozzá oly rendszertelenül és egymásba gabalyodva, hogy szétzilálja és megzavarja az értelmet; nem sok jót remélhetünk tehát az értelem határozatlan próbálkozásainak könnyed és felszínes csapongásától. Ezért a kutatás tárgyára vonatkozó adatokat jól rendbe kell szednünk, világosan áttekinthető, szinte élő és a találmányokat jól szolgáló táblázatokkal, és értelmünkkel ezekre a táblázatokra kell támaszkodnunk, mint előre elkészített és megfelelően rendben tartott segédeszközökre.”¹⁵ A megjelenített látvány talált tárgyak, ready-made-ek összességének tekinthető, abban az értelemben, ahogy Baudrillard megfogalmazza: ez az esemény „a szubjektivitás felfüggesztését jelenti, ahol a művészi aktus nem más, mint a tárgy műtárggyá való átértelmezése; a művészet ekkor már nem egyéb egy szinte mágikus műveletnél: a tárgy maga áthelyeződik az esztétikába, ettől azonban az egész világ ready-made-dé válik.”¹⁶ Ahogy Nagy Péter cár torzói is kontextusukból kiragadva egy másik kontextusban új identitást

¹⁴ N. TÓTH Anikó, *Zsilett-katarzis: Beszélgetés Németh Zoltánnal*, Palócföld, 2014/6. 74.

¹⁵ BACON, *i. m.*, 51.

¹⁶ Jean BAUDRILLARD, *A művészet az utópia és az előrevetítés között: Ruth Steps beszélgetése*, ford. PÁLFI Judit = UÓ, *A művészet összeesküvése*, Bp., Múcsarnok, 2009, 55.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

nyernek, úgy Németh szövegalkotásának is alapvető eljárása a hétköznapi jelenségek, lehetséges történések „kimetszése” folytonosságukból, hogy fragmentumként egyetlen mozzanatra vagy tulajdonságra szűkítse le azok jelentését: „A két összekulcsolt, / szembefordított tenyér / egymást nézi.” (79.) „Kerti szék, asztal, madárhang. / Méltók vagyunk a halálra.” (21.)

A kiállított darabok között (ellentétben a mai, modern múzeummal) nincs szándékolt logikai, narratív kapcsolat: Németh kötete olyan, mint egy hatalmas, végtelenül bővíthető Kunstschränk, amelyben a tárgyak sorrendje felcserélhető, bizonyos tárgyak előtérbe helyezhetőek, hátrahozhatóak, az érdeklődő látogató, olvasó aktuális ritmusa szerint. A *Kunst*kammerekhez hasonlóan lenyűgöz a mennyiséggel, a gazdagsággal: nem lehet egyszerre, egy lendülettel végigolvasni, a forma, a kötetkoncepció ellenáll ennek, nemcsak a számozás következetlenségével, hanem azáltal is, hogy nyelvi sűrített szövegtörlemelékekről van szó, amelyek a tárgyias-objektív líra, a személytelenítés hagyományában mozognak. Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, Fodor Ákos, Nemes Z. Márió, Pollágh Péter, Farnbauer Gábor költészete jelentheti a hatástörténeti kontextust. A tárgyias világ létrehozásában a technikai, művészi és organikus vegyítése érdekli, az ebből adódó határátlépések, a véletlenek, a valóságintúten, de az adott imaginárius világ keretei között lehetséges történések¹⁷: „Hullamerev táj. / Az ideges, / horizonttól horizontig feszített jég / beszélni próbál.” (16.) „Addig ásott, amíg hátulról / utol nem érte magát, / aki ásott. / Akkor szótlánul ásott tovább, / és hátulról beállt önmagába, / ahogy ásott.” (36.)

A kötet tematikus fókuszában az emberi test áll, amelynek formája, anyagsága, vizualitása vagy mértéke válik elsődlegesen a versek tárgyává. Több olyan szöveghelyet találunk, ahol a világ felmérése a tét, amelynek eszköze az emberi test: „A strandon / meztelen testek között / számolja a fűszálakat. / Négykézláb, lassan halad előre. / Minden héten újrakezdi, / hogy ellenőrizze magát.” (19.) „A férfi évek óta / műanyag flakonokba és zac-

¹⁷ BREDEKAMP, *i. m.*



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

kökba / gyűjtötte saját vizeletét és ürülékét. / 1000 liter vizelet, / 1000 kilogramm ürülék önálló élete.” (118.) A természetes test képzete azonban (ahogy Németh korábbi szövegeiben is tapasztalható volt) kevésbé hangsúlyos: a koherens, harmonikus, sérthetetlen test helyett itt denaturált testképek váltják egymást, amennyiben torzók, fragmentumok, hibridek, preparátumok formájában jelenik meg a korporeitás. Az entrópiikus, duplikálható, autonómiáját és egyediségét elvesztő test mintha leválna a szubjektumról, pontosabban a kiterjedésén, a működési módján, a más minőségekhez való illeszkedésén, és a tapasztalható tulajdonságain (mindegyiknél a látványán) kívül egyéb vonatkozásai nem jellemzőek. A tárgyaknak, beleértve a testet is, csak egy-egy tulajdonságukat ismerjük, ezek a jegyek határozzák meg az identitásukat és működésüket is. Az élőlények is egy-egy tulajdonságuk alapján lesznek azonosíthatóak, így voltaképp az elevenségük helyett a gépiességet érzékeljük, maguk az élők is egy-egy alapelv szerint működő tárgyakká válnak. Minden test katalóguscédulák által jelölt objektum, amely a muzealizáló (tehát tárgyiasító, kontextusból kiszakító, szükségszerűen a múltba utaló) tekintet, illetve az anatomizáló (a tudományos távolságtartással a test viszonyait felmérő, azt a megismerés számára részekre osztó, a testrészeket elkülönítő, analizáló) tekintet tárgyaként jelenik meg: „Egy testet talált / a semmiben, a semmiből kilógó testet, / nem ismerni, elfelejteni rögtön, egy semmiből kiálló testet nem tudni.” (33.) „Lenyúzta a bőrt, / aztán kétoldalt szétkapcsolta és lerakta / a bordáit. / Egy hajlékonyüveg- / ruhát húzott fel, / mint mélység nélküli / képernyőt. / Akváriumban nyüzsgő, / nyöszörgő hangyaboly.” (106.) „Egy test, amelyben véres kéz pumpálja a vért.” (96.)

Alapvetően a test megjelenésének három típusa hangsúlyos a kötetben. Az első, amikor a test ténylegesen jelen van, különböző műveletek alanya vagy tárgya, de a rajta végbement eljárások következtében a test emberi minőséghez való kötődése nem íródik felül. Ezek a szövegek a szubjektivitás kérdéskörével az elbizonytalanított identitáskonstrukciók viszonylatában hozhatók összefüggésbe: „Két test, / minduntalan / átmászott egymásba.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

/ De aztán megbeszélték, / pontosan hol találkozzanak / egyszerre.” (67.)
 „Kisfiamnak / olyan tempót diktáltam / biciklizés közben, / hogy a meg-
 erőltetéstől / hosszában felrepedtek az erei, / és mire hívtam a mentőket,
 / elvérzett.” (29.)

A második esetben a test, illetve az ember nincs jelen: a tárgyi világ ábrázolása az embert egyfajta előtörténetként, a múlt szegmenseként, csak nyomaiban hordozza, illetve a test maga nem áll rendelkezésre, csak érzékelei által, azaz a szubjektum számára a test nem, csak annak érzete, hiánya hozzáférhető: „Véresre kaszált legelő vasbeton állatoknak.” (107.) „Négy kutyakölyök. / Az anyjuk úgy / falta fel őket, / mintha parancsra.” (73.)

A harmadik esetben az emberi test valamely nem emberi minőséggel érintkezik, vagy azzal együtt alkot konstrukciót. Az állati, a metafizikai vagy a tárgyi világ közbejöttével alakuló, denaturált testképek a humánium fogalmát kérdőjelezik meg, olyan eljárásoknak tekinthetők, amelyek nélkülözik a testhez való morál szabályainak betartását. Egyfajta Auschwitz utáni nyelvként értelmezhetjük azt, amely ezeket a szövegeket létrehozta, a test mindenemű felszámolásának kísérlete tetten érhető itt. „Ez a fej / inkább képernyő, / mint bármi más.” (74.) „Ütött gerincű, megerősakolt kutya. / Ő egy ember.” (91.) „Ez a lakás emberi bőrt növesztett, / belülről, / és hozzá egy torz arcot, amelyet etetni kell / naponta.” (96.) Sok esetben „[a] tárgyak antropomorfizálódnak, ezáltal azonban bekebelezik, tárgyiasítják az embert és nyelvét is: tárgyi/emberi/nyelvi mind összefügg, többé-kevésbé – noha érezhető csúszásokkal – egymásra kopírozódik”¹⁸: „Szepelős pohár, / ajakrúzzsal megrajzolt kilincs, / magas sarkú cipőn könyvek / számolatlanul hevernek szerteszét. / Néhány betű szerepet próbál / a kandallón.” (97–98.)

A testen végzett beavatkozások vég nélküli sokszorozódása során az voltaképp meg lesz fosztva a történetiségétől, a rituális, a kulturális, a társadalmi, sőt az orvostudományi és vallási narratíváktól is, pusztán tárgy lesz,

¹⁸ FÖLDES Györgyi, *Felcímkezve, formalinban*, Élet és Irodalom, 2015/3., január 16., 18.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

amely megtekinthető, használható, gátlástalanul alakítható. Történetisége annyiban van, amennyiben átesik a destrukción: az a test-narratíva, amely itt létrejön, csak erőszakos diskurzusként értelmezhető, hiszen olyan műveleteknek van alávetve a test, amelyek szenvedést, a szenvedés lehetőségét hordozzák, vagy legalábbis a szubjektum határaiként értett testhatárok megsértését, felszámolását eredményezik, és mindez a morál kategóriájának felszámolásához vezet: „Egy olyan világban, ahol a testeket mindig megcsonkítanak, kiéheztetnék és megbecstelenítenék, az olyan ismerős fogalmainkat, mint a kötelesség, erény, jótekonyság és a mások iránti tisztelet nem tudnánk megragadni, és semmi értelmük nem lenne. [...] Az etikai kódexek merő absztrakciók, amíg életet nem lehelünk beléjük a testi diszpozíciók és cselekvések által.”¹⁹

A Németh szövegeiben alakuló rendhagyó vizuális teljessége az emberi jelleg határait térképezik fel: ahogy az eredeti Kunst- és Wunderkammerek, úgy ez a kötet is arra épül, hogy a minőség, a forma és a tartalom tekintetében eltérő elemeket egymás mellé rendezi, vegyíti, egymásba játssza. A mechanika, a robotika, a biotechnológia motívumai, eljárásai közvetlenül eszközei a dolgok, azaz emberi és nem emberi minőségek összekapcsolásának. A test itt diszfunkcionális vagy sérült, csonkolt vagy roncsolt, szétszerelt vagy összeszerelt, hibrid vagy android, rész, vagy különböző minőségekből összeillesztett konstrukció, amely szétbontható, felszámolható, újraalkotható, ismételhető stb. Az így létrejött testkép Deleuze szervek nélküli test-fogalmával hozható összefüggésbe. Deleuze a festőművész Francis Bacon kapcsán fogalmazza meg a következőket: „A szervek nélküli test nem annyira a szervekkel áll szemben, mint inkább a szerveknek azzal a szerveződéssel, amit organizmusnak, szervezetnek hívunk. Ez egy sűrű, intenzív test. Hullámlás járja át, amely amplitúdója változásaival a testben szinteket és

¹⁹ Richard SCHUSTERMAN, *A bumán tudományok megközelítése a test felől*, ford. KRÉMER Sándor = Uő, *Szómaesztétika és az élet művészete*, Szeged, JATEPress, 2014, 31.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

határvonalakat jelöl ki. A testnek tehát nem szervei vannak, hanem határvonalai vagy szintjei.²⁰ És: „Valójában persze a szervek nélküli testnek vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözi, vagyis a szervek szerveződését. A szervek nélküli testet tehát egy meghatározatlan szerv jellemzi, míg az organizmust meghatározott szervek alkotják”, és a lényegiségét a „meghatározott szervek *időbeli és átmeneti* jelenléte” biztosítja.²¹ A szubjektum saját, „szervek nélküli testéhez” való viszonyát Deleuze a hisztériához köti, a testből kilépés eksztatikus érzése miatt: „[...] a test az organizmus *mögött* érzi saját magát és az átmeneti szerveket a szervekké szerveződés mögött. Sőt mi több, ez a szervek nélküli test és ezek az átmeneti szervek maguk is *láthatóvá válnak*, a belső és külső »autoszkópia« jelenségeiben”²². Németnél hasonló tapasztalatot jeleznek a következő sorok: „A testén kívül lélegzik.” (114.) „Befelé vértett a szeme, / befelé a szája, az orr, / a fogak, befelé vértett / a kar, a láb és az ujjak, / befelé vértettek a mellbimbók és a köldökök.” (119.) A szervek nélküli test képzete poétikai szempontból nézőpontváltások eredményeként jön létre: a test tárgyias és metaforikus, metonimikus leírásai közötti váltások, oscillálás egy nem természetes testképet eredményeznek.

A kötetben a dolgok kontextusukból kiszakítva állnak, az egymást követő fragmentumok számozása véletlenszerű, egymással rendszerint nem hozhatók narratív vagy logikai összefüggésbe. Ha mégis, az csak erősíti a szabályt, mint például a sakktábla-versek esetében. „Fehér bábuk a fehér kockákon, / fekete bábuk a fekete kockákon. / Kezdődhet a mérkőzés.” „Fehér bábuk az egyik oldalon. / Fekete bábuk a másik oldalon. / Kezdődhet a mérkőzés.” „Sakktábla, bábuk nélkül. / Kezdődhet a mérkőzés.” stb. (34.) A formák rendje egy értelmezési lehetőséget kínál, a játék szabályait érte-

²⁰ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Bp., Atlantisz, 2014, 53.

²¹ DELEUZE, *i. m.*, 56.

²² DELEUZE, *i. m.*, 57–58.



EGY KIÁLLÍTÁS TÁRGYAI

ni véljük: a sakk olyan rendszer, amelyet könnyedén alkalmazhatunk a szöveg értelmezésénél. A sorozatban való előrehaladás során azonban a szabályainkat igazítjuk a fragmentumokban tetten ért, belső szabályokhoz. Végül a kötet logikája megkérdőjelezi magát az analógiás módszert: nem tekinthetjük indokoltnak az összeolvasást, hiszen a szövegek egymás mögé kerülése is lehet véletlen, gondolkodnunk kell abban, hogy minden sakk-tábla egyedi szabályok szerint, egyedi figurákkal, egyedi rendben, külön világgként működik: ez a sakk-tábla talán nem is sakk-tábla. Ebben az értelemben a világ a versekben folyton újraszituálja, újra-meg újra felülírja magát, ki-zökken – ezek a törések íródnak be a kötet nyelviségébe, s hozzák létre az egymás mellé sorakoztatható, egymást akár felül is író olvasatokat.

Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetében, miközben a testen végzett műveletek variációját hozza létre, valójában az azon túli minőségekre kérdez rá, újragondolva a morál és a humánium kategóriáit is, eközben azonban olyan tapasztalatokhoz kell nyelvet találnia, amelyek leginkább a poszt-humán fogalmával írhatóak le. A kísérlet sikeres: ahogy Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* második tétele a gnómot groteszk, tragikus torzszülöttként teszi elképzelhetővé, úgy a *Kunstkamera* nyelvi és poétikai eljárásai is hitelesen képesek megteremteni azt a játékkeret, amelyben esendőségünk (a test, a másik, az önazonosság, a morál vagy a hatalom tekintetében) megmutatkozik.





Egy mítosz relikviái

(*Polgár Anikó: Régésznő körömcipőben*)

Polgár Anikó második verseskötete, a *Régésznő körömcipőben* a nőiségről való beszéd új alternatíváját kínálja: a versek a mindennapok női történeteit (így például: szülés, nőgyógyászati vizsgálat, vetélés, házasság) a mítoszok, kulturális emlékhelyek narratív közegébe illesztve beszélik el. Az antik tradíció és a kortárs tapasztalat egymásra vetülése szervezi a kötetet, a kettő összeolvasása teszi lehetővé a női identitás, és általában a megismerés és elbeszélhetőség lehetőségeinek újragondolását. A versekben elhelyezett klasszikus és középkori utalások, idézetek, allúziók nagymértékben kitágítják az értelmezési horizontot, mintegy sajátos fókuszban láttatják a felidézett kultúrát: Polgár Anikó hatalmas műveltséganyagot mozgat, azonban olyan versnyelvet alkalmaz, amely észrevétlenül sűríti magába a kulturális emlékezet szegmenseit, és a nőiség tapasztalatának kódjait.

A kötet verseit két csoportba, ciklusba osztják azok a tipográfiailag is elkülönülő szövegek, amelyek a középkori misztikus, Szent Hildegárd alakját idézik fel. A kötetnyitó *Szent Hildegárd szülészoba-látogatáson* (7.) című vers a keresztény toposznak, Jézus születésének variációja, Hildegárd a „legragyogóbb anyát” üdvözl, akinek fia az emberiség egészét sújtó, eredendő bűn és halál helyett a megváltást, az életet hozza el: „Fiad kenőcs a halál tátongó sebén, / melyet a megkínzott lelkekbe Éva ujjá vajt.” A vers egyúttal olvasási stratégiát is kínál: a szülés-születés motívuma a nyelv, a kifejezés felől értelmeződik, az anya jajgatása, a gyerek felsírása, „életpróbája”, a fiziológiai működések rendje a szövegszerveződés és a retorikai szabályszerűségek allegóriája lesz: „[...] a fájdalom / ellen hat az esztétikum”; „A folyékony hang (ahogy / Hildegárdnál felbúg és zúg a vér) a szétfolyó / szöveg bizonyosságá és elkerülhetetlen öröme.” (Hasonló módon irányítja





EGY MÍTOSZ RELIKVIÁI

a szövegszerűségre, az elbeszélhetőségre a figyelmet a kötetzáró *Szent Hildegárd a Hotel Verjínában* (89.), itt ugyanis Hildegárd a környezetében tapasztalt jelenségeket a nyelv rendszerének törvényszerűségei alapján igyekszik azonosítani, magyarázni: „A bogarak estére ellepik a szobát. Számolom / őket és osztályozom: egy ismeretlen nyelv / végtelen kombinatorikája. A nyüzsgés okozza / tán a rettegést: a mondatok végén egyszer csak / megmozdul a pont, lezárhatatlanok, akár / a padlón hagyott táskák cipzárjai.”

Ilyen értelemben a Hildegárd-versek között található, antik mítoszokat és mitológiai helyszíneket tematizáló szövegek a női történet elbeszélésére irányuló kísérletként is felfoghatók. Az eljárás, a módszer mindkét ciklus esetében azonos: a vers főszereplője mitológiai személy, akinek már a neve is kontextualizálja a szöveget, és egyúttal rögzíti az archetípust, amelyről szó van. A mitológiai rétegre rakódik az a női szerep, amelyet az antik hősnők, istennők felvállalnak, így bukkanhat fel a kötetben Aphrodité, Athéné és Héra ismét Parisz előtt, ezúttal azonban a nőgyógyászati vizsgálatra várnak: „Héra már beletörődött. Aphrodité még élvezte is. / Csak Athénét öntötte el a pír. / Parisz, mint egy orvos, kesztyűs kézzel / kotort az asszonyokban.” (*Parisz rendelőjében*, 9.) A Niobéről és gyermekeiről szóló versben pedig a test fiziológiai működésének leírása mintegy előrevetíti a mítoszokból ismert történet végkifejletét, a gyermekek halálát és Niobé kővé válását: „Felébredhetnének végre – a mellem kőkemény. / [...] dermedt minden tagom, / csak a szemem bírom megmozdítani, / az ablak üvegén két bájos gyermekarc, / az egyik száj vörös, mintha vér festené, / a nyál a másik bágvadt ajkán lassan szétfolyik.” (*Niobé ikreket szoptat*, 23–24.)

A versek jóval túlmutatnak az antik történetek interpretációján: érvényesen szólnak a traumáról, a testről, a test és lélek viszonyáról, és a test változásából, destruálásából adódó identitásválságról. A narratív keret voltaképp épp arra szolgál, hogy a tapasztalatot közvetettsége révén elbeszélhetővé, kimondhatóvá tegye. A második ciklusban ez az eltávolítás fordított módon történik. A versek egy régész nő mitológiai emlékhelyekre tett utazásait te-



EGY MÍTOSZ RELIKVIÁI

matizálják, a kulturális emlékezet objektumai (épületek, szobrok, tárgyak) jelentenek kapcsolódási pontot a hozzájuk kötődő történet, és az őket szemlélő régészről saját története között. Jó példa erre a *Róma. Ara Pacis Augustae* című vers, amely kölcsönviszonyba helyezi a szemlélődő régészről a domborműn látható termékenység-istennővel, anyafigurával: „Tegnap szült, s ma már itt sétál / körömcipőben az Ara Pacis mellett. / Naponta megáll itt, munkába menet. / Mozdulhat-e márványlábaival, / két gyermekkel az ölében? / A régészről belelát a kőbe, / de nem lát rajta át.” (78.) A vers a személyes történet kontextualizálásán túl szól a műalkotás befogadásáról is (nem véletlen, hogy az említett dombormű szerepel a kötet borítóján), hasonlóan a *Náplio*hoz, amely a görög város címben ígért bemutatása helyett a megismerés és a kulturális emlékezet korlátozottságáról szól: „Mást mond minden / idegenvezető, az épületek // felcserélhetők, a török fürdő / és a görög mozi, a jobb // és a bal (a betű arab, / a szó török), s a Korán-idezet // a kútra vésvé névhalmaz / csak egy másik olvasatban.” (66.)

A Régészről körömcipőben rendkívül komplex tapasztalatot nyújt az identitás, a testiség, a befogadás, a megismerés kérdéséről. A változatos poétikai megformáltságú verseket egymásutánosságukban olvasva azonban minduntalan a nőiség attribútumaihoz, mechanizmusaiban, tapasztalataihoz térünk vissza. Polgár Anikó kötetének a legnagyobb erénye éppen az, hogy ilyen összetett módon képes megjeleníteni és megformálni ezt a témát, felsorakoztatni egy tulajdonképpeni mítosz relikviáit.

(Kalligram, Pozsony, 2009)





„nyelvében él a helyzet”

Mizser Attila: Szöktetés egy zsúfolt területre

Mizser Attila első regénye több szempontból is a műfaji keretek kitágítására, átrajzolására tesz kísérletet. Ahogy a szerző verseskötetei¹ sem elsősorban a „határon túli magyar irodalom” kontextusában értelmezhetőek, hiszen tematikusan és beszédmódjukat tekintve egyaránt izgalmas, egyedi megoldásokat villantanak fel a kortárs líra egészének perspektívájában; úgy a regény is (amelynek cselekménye két határmenti kisvárosban játszódik) termékenyen alkalmazza a posztmodern prózapoétika eszköztárát, a megszokottól eltérő módon újragondolva ezáltal a felvidéki tematikát. A „részregény” – ez a könyvben feltüntetett műfaji jelölő – egy regény megírásának lehetőségeit és akadályait problematizálja, vagyis rokonságot mutat a prózafordulat utáni irodalmunk egyes darabjaival: ez a tétje többek között Nádas Péter *Egy családregény vége*, Esterházy *A szív segédigéi* című művének, és ezzel a formátummal számol le az elbeszélés három (történeti, irodalmi és „végső”) szintjén Grendel Lajos *Éleslövészete* is. Mizser Attila könyve az említett szövegekhez hasonlóan elveti a lineáris narratívát és a történetek elbeszélhetőségén alapuló regénykonceptiót, a műfajmegjelöléssel pedig új kiindulópontot hoz létre az értelmezés számára: a mű nem a totalitás ígéretével és felszámolásának törvényszerűségében pozicionálódik, hanem magát eleve elégtelenségében, „részként” tétélezi. Ez a tény mindenképp meghatározza a befogadói stratégiákat és olvasói elvárásainkat, hasonlóan a lehetséges értelmezési irányokat megjelölő mottókhöz: három idé-

¹ MIZSER Attila, *Hab nélkül*, Pozsony, AB–Art, 2000; MIZSER Attila, *szakmai gyakorlat külföldön*, Pozsony, Kalligram, 2003; MIZSER Attila, *Köz*, Pozsony, Kalligram, 2008.





„NYELVÉBEN ÉL A HELYZET”

zet előzi meg a szöveget, amelyek mindegyike a nyelv autonóm működésére, „létrehozó” funkciójára hívja fel a figyelmet: elmosódik a határ az ábrázolt és az ábrázoló között, hiszen „mindig és minden valami helyett volt” (Petri György); a nyelv által teremtett világ mintegy életre kel, bejárhatóvá válik („Eszébe jutnak némely messzi vidékek, amelyeket még csak leírásokból ismer: végtelen a világ! Szökni kell!” [Márton László]), a viszonyrendszerek pedig a nyelv közegében tételeződnek („nyelvében él a helyzet”, olvashatjuk a regényben egyszer feltűnő szereplőtől, Pétertől származó idézetet).

Ilyen előzményekkel lépünk a szövegbe: a regény három, egymáshoz lazán kapcsolódó szál mentén, rövid, fragmentumszerű részek mozaikos egymásutániségában szerveződik. Az első fejezetben arról értesülünk, hogy az Ucsásztok banda (itt az orosz „rész” szóra asszociálhatunk) tagjai, Zoller, Rubik, Zápner és Ucsásztok Dezső jó ideje készülnek a helyi bank kirablására, ez azonban nem történik meg, mert (részletekben lakik az ördög) az akció előtt csokilopáson érik őket egy ábécében. Így újra tervezniük kell, azonban nem a bankrablást, hanem a börtönből való szökést — a róluk szóló fejezetek mindegyike ennek lehetőségét hordozza, majd veti el. A mű főszereplője azonban Szócs, aki egy buszon ismerkedik meg Zsóffival, kettejük románcának beteljesülése lenne a második szál tétje, amely már az elején ellehetetlenül: Szócs „csajozós” monológjai azt jelzik, hogyan lehet elvarrni történeteket, milyen paradigma mentén számolódnak fel kapcsolatok. Az egyik ilyen anekdota szerint például Szócs korábban „vélt és valós barátnőire” különböző „ufó-jeleket” rajzolt, és így, miután a hölgyek nem jelentkeztek többé, igazolódni látszott számára a tény, mely szerint a földönkívüliek vitték őket magukkal (vagyis metaforikus értelemben Szócs mintegy kirajzolja, kiírja életéből, és így a regényből az esetleges női szereplőket). Innen indul a szerelmi történet, amely persze nem realizálódik: Szócs és Zsófi vagy elkerülik egymást, vagy az események sodrában elfelejtik, mi is lenne számukra „megírva”. Nincs lehetőség valódi dialógus kialakítására: ha mégis beszédhelyzetbe kerülnek, akkor ők akasztják meg a cselekk-



mény előrehaladását: saját szituáltságuk, kontextusba (szövegbe) illesztettségük tudatában reflektálnak helyzetükre, beszédmódjukra, ellehetetlenítve ezzel az élményelvű, történetelvű olvasást: „a francba, már én is alliterálok, mint ez a dilettáns debil mű.” (106.)

A konfliktus lehetősége mindkét történetben újra meg újra felmerül, azonban nem bontakozik ki, és nem ér nyugvópontra a cselekmény. Bár a szálak elvarrása nem megy végbe (ez bizonyos mértékig hiányérzetet kelt az olvasóban), összeszövésük rafinált módon történik meg, ez a tétje a regényírás folyamatát elénk táró, egyes szám első személyű beszélőt tételező narrációnak (a „részregény” harmadik vonulata). Az én-elbeszélő (író-figura, aki a másik két történet mindentudó narrátorának kölcsönzi hangját) a regényírás nehézségeit, körülményeit tárja elénk jegyzetszerűen, miközben folyamatosan hártani próbálja Szöcs alternatív szerzői javaslatait (vagyis Szöcs „kettős” identitással rendelkezik: egyszerre szerzője és elszenvédője az eseményeknek), dialógusai tulajdonképpen a történetelvű és a formaelvű prózapoeitika egyszerűsített vitairataiként működnek: Szöcs bízik az elbeszélés lehetőségében („az épkezláb, idealizált történetek híve volt” [19.]), az író pedig a formában („Nincs más, csak stílus. Nincs más, csak forma.” [19.]), kettejük huzavonája a mű létrejöttének mozgatója és gátja, amely a metaforák szintjén is érzékelhető. Az „egyérintő” játék például a narratíva kontextusában értelmeződik újra: Szöcs számára ez arról szól, hogy kétszer egy napon nem találkozhat ugyanazzal az emberrel — a regény értelmében ez a dialógus hiányát jelenti, „egyérintőssé” válik a narratíva is, történet pedig nincs. Az író/én-elbeszélő ellenben „kapuskijátszót” szeretne játszani, amely az előbbivel szemben csapatjáték, tétje nyilvánvalóan a góllövés. De itt a csapatból „valaki mindig hiányzik” (36.), csak valamiféle pórtjáték jöhet létre, a góllövés reménye nélkül („Csak játék legyen, játék helyett.” [36.]). A szöveg véget ér, mielőtt bármely történet megoldást nyerne: Zsófi és Szöcs számára soha nem lesz „alkalmas pillanat” (106.), kapcsolatuk Zsófi utolsó megjelenéséig egy tapodtat sem mozdul előre. Ucsásztokék ugyan megelik a szökés útvonalat, azonban abban a pillanatban, amikor felfeszítik a



„NYELVÉBEN ÉL A HELYZET”

börtön rácsait, új fejezet kezdődik, amelyben Szöcs felkiáltására („Eddig!” [125.]) az író/én-elbeszélő leteszi a tollat, függőben hagyva a történet befejezését. Az utolsó, *Végül is...* című fejezet (Mozart *Szöktetés a szerájból* című operájáról szóló anekdota) látszólag a lezárás ígérését hordozza: „– Túl szép ez a szöktetés a mi fülünknek, és roppant sok hangjegy van benne... Mozart erre állítólag azt válaszolta: – Felség, éppen annyi, amennyi kell...”. (131.) Valójában azonban épp az ellenkező hatást éri el, az anekdota ugyanis egymás után kétszer olvasható, ironikus módon duplikálódik, felülírva önmaga lezáró funkcióját.

A „játék” a nyelv közegében megy végbe, amelynek funkcionális használata háttérbe szorul: alliterációk, zeneiség, játékosság, nyelvi poénok jellemzik (helyenként talán túlzottan is megterhelik) a művet, hangsúlyozottan poétikus szövegről van tehát szó, amelynek célja részben az elidegenítés: újra meg újra tudatosodik bennünk, hogy „ember így nem beszél” (12.), csak regényhős: a történetmesélést folytonosan megakasztó, a figyelmet az eseményekről folyton önmagára irányító nyelv éppúgy lehetetlenné teszi a „regényszerű regény” (37.) létrejöttét, mint a narratíva maga. Ezzel együtt pedig a szöveg által egyfajta fiktív világ kialakítására tesz kísérletet, amely saját domborzati viszonyokkal rendelkezik, és amelyben minden rejtett nyelvi létmódjában tételeződik. Egy jellegzetes példa erre a patak megszólítása: „akarsz egy bármilyen, de reményeink szerint regényszerű regényben szerepelni? [...] Hát jó. Akkor nem lesz itt folyó szöveg, sem pedig szöveg-tenger.” (37.) A téridő-viszonyok pedig a szöveg vizualitásában, materialitásában válnak elgondolhatóvá: „A nap közben kíméletlenül becsúszott a fák közé, a szél meg ki onnan. [...] De ehhez is kevés a hely, egy flekknyi, még jó, hogy befér a korong ott, abba a domb mögötti picinyke részbe, mint egy persely, de legalább ennyivel is több.” (64.) A város mint kulturális, történeti tér is az elbeszélésekből konstituálódik: az országhatár egyfajta tükröként jelentkezik, amely mindent megkettőz, kocsmákat, szereplőket, eseményeket, és a történet két szála is a határ két oldalán játszódik, azonban életmód, értékrend tekintetében nem tapasztalható különb-



ség a két város között, sőt lakóik is kapcsolatban állnak egymással. Az igazi határ (amely nem esik egybe a földrajzival) csak a nyelviség mentén identifikálódik, Szócs ismerkedési kudarcainak egyik típusaként (vagyis tetten érhetjük a látensen jelentkező, sajátosan „határon túli” tematikát, azonban ezt a szerző egyedi módon, a korábbiaktól jócskán elkülönítve kezeli, és megújítja mindazt, amit „szlovákiai magyar irodalomként” gondolunk el); és helyenként a szövegfejlődés akadályaként (a „nyelvetület” körvonalazásaként) jelenik meg: „Valahol becsapódik egy ajtó, a kis kitérőnek vége. Határa.” (81.)

Az olvasó folyamatosan szembesül az elbeszélés töredékességével, tökéletlenségével, ez azonban a műegész tekintve nem feltétlenül a kohézió hiányát jelenti. A szöveg meghatározza egy regény koncepcióját, tematikáját, valójában azonban (szándékoltan) annak vázlataként, jegyzetapparátusaként vagy a korrektúrában kirotált részeként értelmeződik; mintha a könyvformátum csak azt foglalná magába, ami a feltételezett teljes regényben nem, vagy nem így szerepel. A situációk más hangsúlyokkal történő újraírásaként értelmezhetőek, és a kohézió létrejöttében játszanak szerepet a szövegben működő motivikus ismétlések és hálók (pl. csoki/csokipapír/Mozart-kugler/Mozart), valamint a repetitív szerkezetek, amelyek (fejezetek, bekezdések, situációk szintjén) a számítógépes játékokhoz hasonlóan mintegy „restartolják” a regényt. Vagyis nem a regényírás konkrétumai (pl. az egymástól elkülönülő jellemelek, a tézisek, a mondanivaló) válnak hangsúlyossá – többek között Szócs egyéniségének ábrázolása sem cél, elég tudnunk, hogy egyedi, csak az író/én-elbeszélőhöz hasonlítható figura: „Nem sokban különbözik például tőlem [...] Szócs nem szeret dönteni [...] A szócsége benne rejlik. Tudom, egyszerű és olcsó megoldás ez, de semmiképp sem bonyolultabb, barátaim, mint más történetek tunya kalandjain táplálkozó szereplők szomorúan szertelen története.” (29.) Az lesz fontos, ami általános az írás aktusában, vagyis a szöveg létrehozása mint a műfaji, hagyománytörténeti előzmények, aktuális körülmények által meghatározott szerzői döntések egymásutánisága, amely (ahogy a játék elágazó pályái ese-



„NYELVÉBEN ÉL A HELYZET”

tében) variációk és valószínűségek metszetében értelmezhető. Ez tematikusan is megjelenik a műben: „Szócs nem egyszerű eset, már jó ideje vitatkoztunk különböző lehetőségekről, arról, hogyan és hogyan nem lehet egy írást elkészíteni, persze mindenfajta eredmény és megoldás nélkül, mint azt a fenti példa, ha szűken is, de jól szemléltetheti. Habár, talán ezen ő röghögne a legjobban, de persze az is lehet, hogy épp ezen a ponton akadna el végleg a szava.” (19.) A regényt választások eredményeként tétélező interpretációra ad módot a mű metaforikus hálózata is, amelynek egyik fontos eleme a „szöktetés”: érthető általános jelentésében, a menekülés szinonimájaként (gondoljunk csak Ucsásztokékra); a *Szöktetés a szerényből* variánsaként; de kontextualizálható a futball-metaforika részeként is. Ez utóbbi esetében a tizenhatoson álló csatár tanácstalansága („Melyikkel rúgd, ha rúgnád, ha lehetne” [44.]) az író/én-elbeszélő tétovaságával egyenértékű, aki a *Huszonegy* című fejezetben (amely szerkezetileg és „retorikailag” is a mű középpontja) leszámol a lehetőségekkel, a véletlenre bízva a szöveg alakulását, vagyis szökteti a labdát: nincs más választása, mert „eljött a dolgok kimondásának ideje.” (73.).

És valóban, ez lehet a „részregény” tétje: a szöveg folytonosan önmaga létrejöttének körülményeire, nyelviségére kérdez rá, a kimondás lehetőségeit problematizálja: arról szól, hogyan *nem* lehet megírni a regényt, amely magába foglalja a totalitást (hasonlóan például Mallarmé *Könyvéhez*). A megfogalmazás mindig esetleges, részleges, és ilyen értelemben minden megnyilvánulás szükségszerűen „szöktetés”: a mondanivaló átmentése a nyelv zsúfolt közegébe. Mizser Attila első regénye sajátos problémafelvetéssel szolgal, amelynek kifejtését egyéni beszédmódban hajtja végre.

(Kalligram, Pozsony, 2005)





II. *(Bedekker értelmezéshez)*





Átkötések

Angyalosi Gergely: A minta fordul egyet

Angyalosi Gergely 2009-es kötete a 2004-es *Romtalánításhoz* hasonlóan esszéket, kritikákat, tanulmányokat tartalmaz, és a címadás révén egyszerre kettős szövegeközi kontextusba illeszkedik. Egyrészt a kötet cím tartalmazza két olyan Henry James-mű címét, amelyek az irodalomelmélet alapvető hivatkozási pontjainak számítanak: *A minta a szőnyegen* és (ahogy Angyalosi egy interjúban közli) *A csavar fordul egyet* szolgál pretextusként, vagyis két olyan mű befolyásolhatja a cím alapján az olvasó alapállását, amelyek eleve teoretikus problémákra, dichotómiákra irányítják a figyelmet (például mű és befogadó, szerző és kritikus, „jelentés” és a jelentés azonosíthatósága, prekoncepció és interpretáció, kérdésfelvetés és olvasási stratégia). Másrészt, a címadás révén Angyalosi könyve óhatatlanul illeszkedik egy másik, a szűk értelemben vett magyar irodalomtörténeti kontextusba, amennyiben Szegedy-Maszák Mihály *Minta a szőnyegen* című, meghatározó jelentőségű tanulmányát idézi fel. Ahogy ez utóbbi is egy lehetséges interpretációs stratégia működtetését és teoretikus hátterének feltárását hajtja végre, úgy Angyalosi kötete is valamelyest problematizálja azokat. Ám, míg Szegedy-Maszák leíró jelleggel rögzít valamit, addig Angyalosi írásstratégiája inkább mutat provokatívabb, felforgatóbb jelleget. Ez esetben ugyanis a hangsúly a címben említett „fordulaton” van: a három fejezetbe sorolt írások változatos megközelítéseket, a befogadói pozíció elmozdulását demonstrálják: ahogy a mintázat (és az észlelhetősége, lekövethetősége) is változik akkor, ha a színéről a visszájára fordítjuk az anyagot, úgy a jelentés, az olvasat is átrendeződik, fordul, annak függvényében, hogy milyen nézőpontból tekintünk rá.

Vagyis a kötetben szereplő tanulmányok az irodalom különböző vetületeit mutatják meg: a vizsgálat történhet egy tágabb kontextus figyelem-



ÁTKÖTÉSEK

be vételével, az irodalmi mű vagy jelenség értékelése pedig lehet az intézménységgel, a hatástörténettel, a kortárs párhuzamokkal és szellemi irányzatokkal összefüggő tapasztalat (ez a szemlélet érvényesül *A modernség dilemmái* című, első fejezet írásaiban, valamint a tanulmány- és esszétektről szóló kritikákban). A második fejezet (*A kritikus hátr lép*) szépirodalmi kritikái ezzel szemben többnyire szoros olvasatok révén bontják ki a mű „jelentését”, amely ezáltal pozicionálódik az életmű egészen belül és (adott esetben) irodalomtörténeti szempontból egyaránt. Az írások utolsó csoportjában az irodalom egyfajta absztrakcióként értelmezhető, amely szövetségességére révén, szöveg „mivoltában” nem választható le megnyugtatóan a filozófiáról, pontosabban, számot kell vetni azzal, hogy a szöveg konstrukció, amelynek vizsgálata időnként megköveteli, hogy átlépünk a filozófia területére, és fordítva, a filozófiai mű olvasata olykor elkerülhetetlenül átcúsúszik az irodalom peremvidékére (ld. az *Irodalom és/vagy filozófia?* című fejezet írásait, és részben az *Irodalom vagy történelem?* című szöveg is érinti a problematikát).

Dérczy Péter *Vonzás és választás* című kötetéről szóló kritikájában Angyalosi idézi a szerző előszavát: „Az ilyen típusú »válogatott« gyűjteménynek az irodalomtörténeti értéke számomra egyáltalán nem evidens. Akkor tartom elfogadhatónak, ha abból egyfajta kritikai, irodalomtörténeti gondolkodás- és beszédmód sajátos alakzatai is körvonalazódnak, mégpedig oly módon, hogy azok visszamutatnak nemcsak egy-egy műre, hanem kicsit magára a korra is.” (153.) Szerző és kritikus személyének felcserélődése esetén azt mondhatnánk, Angyalosi könyve megfelel a Dérczy-olvasatot megalapozó elvnek, hiszen annak ellenére, hogy a kötet egészen különböző olvasási stratégiákat (ld. fent), korszakokat (a 19. század végétől a legfrissebb irodalomig), témákat (a *Szellem* indulásától Derridáig) helyez egymás mellé, ezáltal a válogatás első pillantásra véletlenszerűnek hat; valójában a kötet, mindent egybevetve, mégis egyfajta egységet mutat. Nemcsak azért, mert a teoretikus bázis, amely a gondolatmenetek háttérében megbújik, többé-kevésbé egységesnek mondható (Barthes és Derrida, *A minta a szönyegen*



című Henry James-szöveg, sőt Szegedy-Maszák bizonyos – egyébként Angyalosinál inkább cáfolandó – írásai is visszatérnek); hanem mert a szerző időnként előre- és visszautal a korpuszon belül, ezáltal metatextuális viszonyokat hoz létre (például *A magyar esszé antológiája* sorozatról készült bírálatok következetesen és kölcsönösen hivatkoznak egymásra; de a személyesség és szubjektivitás problematikája is folyton feltűnik, új vetületek révén árnyalódik). Emellett bizonyos értelemben módszertani hasonlóságot is tapasztalunk: az írások közös tulajdonsága az, hogy a tárgy bemutatása, a felvetés bizonyítása mindig analógiák felvillantásával, és azok létjogosultságának bizonyításával történik.

Angyalosi mindig párhuzamokat, érintkezéseket keres, a mű vagy irodalmi jelenség interpretálása mindig egyszerre több vonatkozási pont figyelembe vételével történik, még a kritikákban is, ahol a szövegközi vagy hatástörténeti viszonyok, az irodalomtörténeti folytonosság és megszakítottság feltérképezése szinte magától értetődő gesztus. Az értelmezés és értékelés (és erre a *Romtalánítás* kapcsán Bazsányi Sándor is rámutat az Alföld 2005/6-os számában) a befogadói pozíció és a diskurzus, a kontextus rögzítése után, ezek függvényében történik – a szerző a saját „terepén” mérlegeli a művet, és kérdésfelvetésével sosem valamely előzetes tézis bizonyítására törekszik, sokkal inkább a szöveget hagyja működni. A Bertók Lászlóról szóló két írás például a pályakép felől közelít, az életművön belüli törések, elmozdulások jelentik az interpretáció vázát. A két Tandori-szövegben azonban külső párhuzamokat mutat fel, Ady, Kosztolányi, Pilinszky, Derrida, Woolf neve és művei szemléletbeli és szövegszerű kapcsolódási pontok révén járulnak hozzá az értelmezéshez. Tőzsér Árpád lírájáról szóló esszéjében az irodalomtörténeti felismerésből („Tőzsér Árpád költészetét összetett, ellentmondásos, de eltagadhatatlanul létező kapcsolat fűzi a posztmodernséghez, bárhogyan értsük is ez utóbbi fogalmat” [129.]) jut el a szövegek működésmódjához, azaz a Tőzsér-líra tradícióhoz, mítoszhoz való felforgató viszonyának értelmezéséhez („Ha most összefoglalásként meg kellene határoznom, hogy mi is történik a mítoszokkal és a mítoszok szerep-



ÁTKÖTÉSEK

körébe utalt történetekkel Tőzsér Árpád költészetében, első megközelítés-ként, stílszerűen a püthagoreus hagyomány nevében azt mondanám: lírai metempsichózis, lélekvándorlás zajlik itt, de semmi esetre sem a boldog lelkeké.” [135.]

De Angyalosi a „műtől a szöveg felé” halad azokban a kritikákban is, ahol nem a kontextussal, hanem például a szerzővel, a szerzői intencióval vet számot. Nadas Péter *Saját halál*, és Kemény István *előbeszéd* című köteteiről szóló írásaiban a szerző szerepét „legalizálja”, amennyiben nem számol le a biográfiai vonatkozásokkal (Nadas), a szerzői nyilatkozatokkal (Kemény), és nem vonja ki azokat teljes mértékben az értelmezésből. Nadas könyvről írja: „Ifjú és lelkes irodalmároknak nem érdemes tehát azon ügyködniük, hogy ezt a kis remekművet elemezve elvállasszák az önéletrajzi-hitelest a fiktív-textuálistól: hiszen itt a személyesen átélt elbeszélésének helyzete szabja meg a hangnemet.” (144.) Kemény kapcsán pedig megállapítja, hogy „az intencionalitás sokat emlegetett illúziója a szerzőt is becsaphatja, magyarul: akár félre is értheti önmagát. (Radikálisabb elképzelések szerint nincs is más lehetősége.)” De: „Annyi bizonyos, hogy az ilyen háttározottan megfogalmazott szándék valamilyen formában beépül a szövegbe, tehát szembe kell nézni vele.” (147.) Azonban korántsem biográfiai olvasat megalkotása a cél, sokkal inkább egy olyan interpretációt nyújt számunkra, amely a szöveg saját igényei, jegyei alapján épül fel, amelyben a szerzőiség és szöveg viszonya nem az előbbi elsődlegességét jelenti, hanem épp fordítva: a szövegolvasás során kibomló igény (azaz az intenció és az önéletrajzi-hiteles mint a mű egy szegmense, és mint a szövegszervezésben szerepet játszó tényező) teszi szükségessé, hogy a szerzőiségről tudomást vegyünk, és azzal mint kontextussal számot vessünk.

Mind a kritikákra, mind az esszékre és a tanulmányokra jellemző a tágabb értelemben vett intertextualitás jelenléte, amely ez esetben többnyire nem a filológiailag bizonyítható textuális kapcsolódásokat jelenti (bár a konkrét, filológiailag bizonyítható összefüggésre jó példa az *Illyés és Giono* című írás), hanem sokkal inkább annak a termékeny, szövegek között-



ti párbeszédnek a feltárását, amely a befogadás során, az olvasó előzetes ismeretei alapján, önkéntelenül lép működésbe. Angyalosi legizgalmasabb következtetései azok, amelyek a szövegből adódó kapcsolódási pontokat (asszociációkat) térképezik fel. *Az egyediség nyomában* című, az *Életem regényéről* szóló írásban a szerző explicit módon fel is fedi ezt az eljárást: „Filológiai nem tudnám bizonyítani, hogy a francia filozófus hatást gyakorolt volna az íróra; Móricz, amennyire tudom, egyszer sem hivatkozott rá közvetlenül. De nem is ez a lényeg, hiszen a bergsonizmus sugallata, szó-kás szerint némi késéssel, éppen a harmincas években erőteljesen jelen volt a magyar szellemi életben, vagyis bízvást gyakorolható közvetett hatást bárkire.” (59.) A szövegközi kapcsolatteremtés alapja ilyen értelemben lehet egyetlen bölcséleti probléma is: például a Tandoriról szóló, már említett írás (*Spiritomaterialista egzisztencializmus*) meglepő párhuzammal élve utal szintén a kötetben szereplő, *Az egésztől részig* című szövegre, amely már önmagában is textusok párbeszédét teremtette meg Ady *Köcsi-út az éjszakában* és Kosztolányi *Kétségbeesés* című versének összeolvasásával, ráadásul egy tágabb irodalom- és filozófiatörténeti horizontba helyezte azt, és az interpretáció érintőlegesen Walter Benjamin és Klee egy-egy művét is segítségül hívta. Az így kialakuló dinamikus textuális viszony egészen meglepő felismeréseket indukál, még akkor is, amikor a szövegek egymás mellé helyezése voltaképp az ellenpontosítást, az irodalomtörténeti és szemléleti távolság jelzését szolgálja, mint például a halál (toposz?) Nádasnál és Rilkenél való megjelenésének összevetése során.

Figyelemreméltó megállapításokat tartalmaz a József Attila Babits-képeről szóló tanulmány, hiánypótlónak mondható, és számos területen használható adalékokat vonultat fel a Németh Andor egzisztencializmushoz való viszonyát bemutató írás is. A modernség dilemmái című fejezet legtöbb írásának témaválasztásáról elmondható, hogy a kánon bizonyos szempontú újragondolását hajtja végre, amennyiben elfelejtett, az irodalomtörténet fókuszából kikerült szövegeket interpretál. Gondolhatunk itt Mikszáth Kálmán *A magyar konyha* című publicisztikájának humoros, ironikus, szí-



ÁTKÖTÉSEK

porházó elemzésére, vagy az *Aranyidő* újraolvasására és -értékelésére, de az irodalomtörténet Móricz-novellisztikával kapcsolatos feladatainak rögzítése is érinti a kánon kérdéskörét. A történetiség problémája azonban ennél nyilvánvalóbban kerül elő azokban az írásokban, amelyek egy-egy irodalmi jelenséget kontextualizálnak, és amelyek egy többé-kevésbé koherens irodalomtörténeti alapállást jeleznek. *A Hétről* és a Fülep Lajos és Lukács György két számot megélt folyóiratáról, a *Szellemről* szóló írásaiban Angyalosi nemcsak a műveken belüli esztétikai, filozófiai, esetlegesen politikai tényezőkre hívja fel a figyelmet, hanem az irodalmi élet szervezetségére, az ebből adódó lehetőségek és korlátok jelenlétére is. *A Hét* esetében pedig (ahol a munka címe, *A magyar irodalmi modernség kezdetei*, eleve értékelt) a korabeli közélet szempontjából, az intézményesség, a társadalomszemlélet, az európai irányzatok, a világirodalomhoz való kapcsolódás mentén értelmezi a jelenségeket, és ez a tanulmány nemcsak a folyóirat jelentőségének argumentálása szempontjából, hanem a korabeli szellemi irányzatok szerveződésének, a hierarchikus, érdek- és értékrendeknek a finom lejegyzése miatt is tanulságos olvasmány, amelynek gondolatmenete (hasonlóan a kötet más szövegeihez) időnként átlépi az irodalom határait, a filozófia, a történettudomány irányába, vagy általában az ún. kultúratudományok felé. Angyalosi írásstratégiájának erőssége éppen az, hogy az esetleges határátlépések (a szövegek, a művek és a különböző tudományágak között) mindig természetes módon adódnak a kérdésfelvetésből, a viszony magától adódóan szerveződik, az irodalomtörténet-kritikus csak mintegy rámutat ezek működésére, a szövegen belül és a tágabb kontextust felmérve egyaránt.

A kötet írásait lineárisan olvasva épp a kétféle jelentéskeresés közötti oscillációt érzékelhetjük: a „szőnyeg” szemlélése (ti. az irodalom történetiségében, a kultúra egészén belüli szerepében való vizsgálata), és a „minta”, a „struktúra” követése (a szöveg szoros olvasata) jelenti a kötet két pólusát módszertani szempontból. A kettő azonban nem választható el egymástól, Angyalosinál a két szál egymásba kötődik, csomópontok révén folyton összeszálazódik. „Ha az egész szőnyeget nézzük, nem láthatjuk a beleszótt áb-



ÁTKÖTÉSEK

rát, amely strukturálja; ha viszont az ábrára koncentrálunk, elveszítjük a látvány egészét”, írja Angyalosi a címadó tanulmányban (233.). És bár ezt az igazságot nem vitathatjuk, az azonban biztos, hogy ha valakinek, akkor Angyalosinak mégis elhinnénk, hogy ismeri *A minta a szőnyegen* hőségének a titkát.

És ennél több, úgy sejtem, nem is kell.

(Kijárat, Budapest, 2009)





Patchwork

Szegedy-Maszák Mihály: Szó, kép, zene.
A művészetek összehasonlító vizsgálata

Szegedy-Maszák Mihály tanulmánykötete mintegy leképezése annak az elmozdulásnak, amelyet az utóbbi években, évtizedekben – legalábbis Magyarországon ekkor – az irodalomról, és ezzel együtt az irodalomtudományról, annak jövőjéről és lehetőségeiről való gondolkodásban tapasztalunk. A tizenegy tanulmány ugyanis az irodalomtudománynak a külföldi állapotokhoz hasonló módon történő kitágításának lehetőségeit és igényét hordozza, amit a kötet szerzője egyébként már 1996-os tanulmányában is szorgalmaz.¹ Az írások – ahogy az alcím is mutatja – az interdiszciplinaritás jegyében íródtak, hiszen szépirodalmi, vizuális, zenei és színpadi műveket, és ezek viszonyrendszerét egyaránt vizsgálják. Ezt a jelleget már a kötet cím is jelzi, amely több, ugyancsak a kétezres években megjelent elméleti munkához² hasonlóan három művészeti ágat/kifejezőmódot szerepeltet. Felhívja a figyelmet arra a jelenségre, miszerint az irodalomtudomány ma nem kizárólag írásművek, szövegek tanulmányozására korlátozódik: nem elszigetelt, elhatárolódó tudományként működik, hanem olyan praxisként, amelynek tárgyát a művészetek együttesen, kölcsönhatásukban képezik, és amely módszertanát is egyre inkább a kultúratudomány (Szegedy-Maszák kifejezésé-

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Merre tart az (irodalom)tudomány?* Alföld, 1996/2., 3–23.

² Lásd pl. *Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, Bp., Gondolat, 2003; *Kép, írás, művészet*, szerk. KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós, Bp., Ráció, 2006, *A kultúra átváltozásai: Kép, zene, szöveg*, szerk. Jeney Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Balassi, 2006.



PATCHWORK

vel művelődéstudomány) kontextusában pozicionálja. Míg a szerző egy évtizeddel korábbi kötetének címadó tanulmánya szerint az olvasó feladata nem más, mint a „szőnyegbe szőtt minta” (tegyük hozzá: biztonságos) követése, az egyes jelentések/jelenségek felfedezése a szöveg világában való elmélyedés során³; addig a *Szó, kép, zene* tárgyaként maga a „szőnyeg” tűnik fel, amely különböző jellegű textúrák lazábban-szorosabban összefércelt egysége, a kötet pedig a szövedék feltárásának (izgalmas, ám kockázatos) feladatára vállalkozik.

A könyv egészét jellemzi, hogy az egyes művek/életművek bemutatása annak érdekében megy végbe, hogy az olvasat egyfajta indirekt módszer révén egyetemes érvényű következtetéshez jusson el, hiszen „a látható, hallható és olvasható művészetek összehasonlító kutatásának a legáltalánosabb kérdésekre kell korlátozódnia, mert különben a szakszerűtlenség vádja érhet bennünket.” (*A művészetek tudományközi kutatása*, 34.) Az általános tapasztalat igénye egyben azt is jelenti, hogy az írások tékje nem a speciális, a peremen elhelyezkedő jelenségek tetten érése: itt olyan, a médiumok, művészeti ágak, kifejezőmódok között létező finom összeszövődésekről van szó, amelyek természetes módon jellemzik a kultúrát. Ilyen a népművészet multimediális komplexitása, amelynek feltárására önállóan a néprajz- vagy a néptánc kutatás, a képzőművészet, a zenetörténet és az irodalomtörténet stb. sem képes (*Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?* 9–24.), és amelyben így a művészet eredeti egysége (többek között a szóbeliség és írásbeliség genetikus összefonódása) kerül szembe a tudományok teoretikus elkülönítettségével. Hasonló problémát vet fel az irodalmi művek zenei, színpadi vagy filmes adaptációjának kérdése, amely a mű önazonosságának, interpretálhatóságának és befogadásának lehetőségein túl a nyelvhasználat, a csoportnorma és a társadalmi értékelés szegmenseit is érinti (*Zene és szöveg három huszadik századi dalműben*, 236–280.).

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Minta a szőnyegen: A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 144.



Vagyis az egyes fejezetek fókuszában intermedialis, művészetközi háttérhelyzetek állnak, olyan művek, műfajok, amelyekben a különböző tudományterületek átfedésbe kerülnek egymással. A vizsgálódás érinti a fordítástudomány, a vizuális kultúra területét, a szóbeliség/írásbeliség, a zene és a színház kérdéskörét. Az írások mint a patchwork-kézimunka összefércelt, együttesen is mintát adó foltjai illeszkednek egymáshoz, a kötetet lineáritásában olvasva így mintegy „végiglépegetünk” a kultúratudomány bizonyos sűrűsödési pontjain. Minden esetben a kultúra egy szinkronlemeze kerül előtérbe (pl. Henry James írásművészete, Bartók zeneművei, Ezra Pound értekezései stb.), azonban a kutatás mindig történeti távlattal bír. Szegedy-Maszák elemzései számára nélkülözhetetlen aspektus a hagyomány, az értelmezés történetisége, a mindenkori befogadás koordinátái, a szerzői pozícionáltság. Az egyes szövegek hatalmas történeti/filológiai bázist mozgatnak, amely azonban korántsem öncélú, hanem a saját és az idegen horizontjának érintkezésében, a múlt és a jelen dialógusának megteremtésében van szerepük. A történetiség itt nem leíró, tényrögzítő, rendszerező elvként jelenik meg, hanem mintegy előfeltételként lehetővé teszi a „mélyfúrást”, a művelődés kiterjedtségének – időbeli, térbeli és a művek illeszkedésében egyértelmű folytonosságának – érzékeltetését.

A kultúra folytonossága Szegedy-Maszák kötetében egyrészt a művek új szempontok szerinti újraolvasását, ezzel együtt a hagyomány megszólaltatását jelenti, amely elkerülhetetlen, hiszen a mű megítélése mindig hatástörténet függvénye (a befogadó és a mű közötti differencia, a temporális feszültség már a hermeneutika alaptézise is); másrészt pedig egyaránt jelenti a művészetek természetes egymásmellettiségét, illetve a nyelvi érintkezést és differenciát. *Az értelmezés történetisége* című tanulmány, amely egy egyetemi előadásorozat írott változata, mindezen vonatkozásokra kitér, épp ezért a kötet központi tanulmányának tekinthető (a terjedelmi viszonyok is erre engednek következtetni). Olyan elméleti problémákat vet fel, amelyek egyszerre több diszciplínát érintenek, és amelyek más-más teoretikus alapalásból más-más következtetést ígérnek. Ez adja a művészetközi kutatás ne-



PATCHWORK

hézségét: a tanulmány első fejezete is csak az irodalom és más művészetek közötti „nagyon általános szinten” működő párhuzamok feltárását célozza (*Előadás és történetiség*, 48.). A hangsúlyozottan óvatos következtetések mindenekelőtt a tudomány létmódjának egy jellemzőjére mutatnak rá: a fülszövegben is olvashatjuk, hogy „ugyanaz a szerző aligha lehet egyszerre a festészet, az irodalom és a zene szakértője”, vagyis a tudósnak az egyszerre több/multimediális művészeti ághoz tartozó alkotás vizsgálata során döntenie kell valamely elméleti szempontrendszer, metodika mellett, azonban maga a mű, illetve a művek kapcsolata sok esetben ennek ellentmond. A tanulmány ezért nem törekszik határozott állásfoglalásokra, így a relativitás lesz a jellemzője: a későbbi alfejezetekben a művek kontextusának aprólékos feltárására annak érdekében történik, hogy érzékelhetővé váljon az értelmezés/olvasat tudományfüggő jellege, és hogy bizonyos kérdésfelvetések érdektelenségére (az interdiszciplinaritás szempontjából) fény derüljön. (Ilyen például az előadás és az írott szöveg kapcsolatában az előadások hitelességének, a műalkotás „értékének” kérdése, a szövegváltozatok és a fordítások rangsorának megállapíthatatlansága.)

Az irodalomtudomány számára talán azok a könyv legizgalmasabb írásai, amelyek valamilyen módon a szöveg feldolgozásának, másik médiumba integrálásának problematikáját vizsgálják. Ilyen a már említett *Zene és szöveg három huszadik századi dalműben* című tanulmány, amelynek egyik tapasztalata, hogy az összehasonlító vizsgálatok nem kerülhetik meg az eredeti munka (a szépirodalmi) és a feldolgozás (a zenemű) elkülönbözését, ezzel együtt pedig a befogadói elvárások, illetve a fogadtatás szempontjából mindig magukkal hozzák a hierarchia kérdését. Vagyis problematikussá válik, hogy adott esetben az alapmű két kifejezési módja közül melyik a domináns, amely dominancia esetünkben nem az értékállandóságot, hanem a megítélés változékonyságát, a kánon kérdését érinti. A *Pelléas et Mélisande* című fejezet Maeterlinck és Debussy művének kapcsolatával foglalkozik, és olyan fontos tapasztalatokat hoz, minthogy a szöveggönyv kialakítása függ a feldolgozott mű korabeli elismertségétől (érdekes, hogy az irodalmi mű



adaptálása mennyiben a zenei szempontok, és mennyiben a befogadói elvárások mentén történik, vö. 242.); valamint a válogatás és elrendezés sok esetben az eredeti mű saját célok szerinti átformálásával jár (243.). A két mű közötti rangsor akkor válik kérdésessé, amikor ez a „hasznosítás” az értékviszonyok megváltozását is jelenti: a tanulmány három fejezete (*Pelléas et Melisande, A kékszakállú herceg vára, The Turn of the Screw*) alapján nyilvánvalóvá válik, hogy vagy az adaptáció, vagy az eredeti tett szert jelentős elismertségre, valamelyik médium erőteljesebbnek, kifejezőbbnek, hatásosabbnak bizonyul a másikhoz képest. Ez a szintén meglehetősen általános következtetés – annak ellenére, hogy Szegedy-Maszák néhány helyen vitázik a német szerzővel – részben összecseng a Friedrich Kittlernél olvasható tézissel, mely szerint „az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfilmisíthetetelensége”,⁴ ahol szintén a médiumok közötti választás, egy adott mű medializálhatatlansága biztosítja az adott kifejezési mód autonómiáját, megkérdőjelezhetetlen egységét.

Mindez átrendezi, át kell, hogy rendezze „jó” és „rossz” irodalomról alkotott képünket, az irodalom mint művészet új értelmezést nyer az összehasonlító/kultúratudományos vizsgálódás során. Azonban ettől, és az ilyen jellegű határozott megállapításoktól, állásfoglalásoktól tartózkodik a kötet, és az olvasó némi hiányérzettel viszonyul a fejezetek zárlatához, amelyekben nem annyira a(z elméleti) tézisek megfogalmazása, mint inkább a jelenség(ek) tetten érésére, a csak a „szőnyeg” „szóttjes-jellegére” való rámutatás történik meg, annak ellenére, hogy a „szoba” minden kellékével már a magyar irodalomtudományban is kész van (gondolhatunk itt például a medialitáskutatás számos elméleti és gyakorlati eredményére). Hogy mi jellemzi a szerző alapállását, az leginkább az elrendezésben, az elemzett vagy említett művek elemzési stratégiájában mutatkozik meg. A konkrét példák minden esetben látenszen vagy nyilvánvalóan működő párhuzamokat, op-

⁴ Friedrich KITTNER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Ráció, 2005, 16.

PATCHWORK

pozíciókat és rangsorokat rejtenek, alkalomszerűen találkozunk médium-elméleti hipotézisekkel is (pl. előkerül a könyv halálának témája, az elektronikus irodalom létjogosultsága [212.]). Az önkéntelennek tűnő párhuzamok a művészeti ágak egymásra hatását bizonyítják, a kötet így egyfajta (művészet)történeti narratívát is közöl, hiszen az egyes művek újra- és összeolvasása, az alkotók, a nyelviség és az aktuális irodalompolitikai rendszer stb. egymásra hatásának újragondolása egyfajta új irodalom-/művészet-történetet is jelent. A kötet így – az általa választott fókusz mentén – tulajdonképpen a művészetek közös történetének egy lehetséges elrendezését/megírását jelzi, vetíti előre.

(Kalligram, Pozsony, 2007)





A hagyomány neme

Menyhért Anna: Női irodalmi hagyomány

Borgos Anna: Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet

Menyhért Anna és Borgos Anna 2013-as tanulmánykötetei műfajilag és témaválasztás tekintetében is eltérnek egymástól. Míg a *Női irodalmi hagyomány* című nagy ívű monográfia nem kevesebbre vállalkozik, mint konvencionális irodalomszemléletünk, az irodalomról alkotott definícióink felforgatására egy komplexebb szempontrendszerű, a női írók szövegeit is legitimáló történetiség és kánonképzés jegyében; addig a *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet* olyan tanulmányok, kritikák, recenziók gyűjteménye, amelyek a nőiség és általában a nemiség néhány társadalmi, pszichológiai, biológiai, orvosi, sőt az alkotásban megnyilvánuló vetületét, valamint az ebből adódó dilemmákat, konfliktusokat, (identitás)válságot igyekeznek bemutatni. A két kötetet az eltérő fókusz ellenére mégis egymás mellé helyezi a „női” (hagyomány illetve történet) fogalmának címbeli alkalmazása. Közvetve mindkét esetben kérdés, hogy milyen fogalmi és diszkurzív keretek mentén értelmezhető a „nő”, a „nőiség”. Menyhért és Borgos kutatói attitűdjére egyaránt jellemző a speciálisan női tapasztalatok, kulturális kódok előfeltételezése, és egy olyan értelmezői stratégia működtetése, amely kiemelten reflektál a (biológiai és/vagy társadalmi) „nem” jelentőségére. Ezt leszámítva azonban a két kötetre egészen eltérő kérdésfelvetések, hangsúlyok, tétek, következtetések és módszertan jellemző.

Menyhért Anna hiánypótló, bizonyos értelemben felforgató monográfijának kiindulópontja az, hogy az irodalmi hagyománynak (amely nemcsak az irodalomtudomány, hanem az oktatás, az általános műveltség alapja is) nem része a női irodalom. A legnagyobb írókat és költőket felsorakoztató tablókon, a tankönyvek, ismeretterjesztő kiadványok tartalom-





A HAGYOMÁNY NEME

jegyzékében csak elvétve találjuk meg azokat a női szerzőket, akik a különböző időszakokban a férfiakkal azonos periódikákban, kiadóknál publikáltak, kvázi ugyanannak az irodalmi életnek a részesei voltak. „A 20. századi magyar irodalom női hagyománya a klasszikus-hivatalos kánonok szempontjából néma; az irodalmi nyelvek és kánonok sokszínű palettáján elmosódott, alig látható, így – paradox módon – főként hiányában érzékelhető. Ez a rejtett és rejtőző, de bűvópatak módjára létező hagyomány azonban a 20. századi női írók műveiből megrajzolható.” (20.) – olvashatjuk a bevezetőben. Az irodalomtörténet tehát megfeledkezett a nőkről, ez azonban Menyhért szerint nem elsősorban és közvetlenül esztétikai okokra vezethető vissza, hanem arra a tényre, hogy meglévő esztétikai érzékenységünket, irodalomszemléletünket (és annak 19. századtól kezdődő történetiségét) voltaképp bizonyos típusú irodalomfogalmak, olvasásmódok határozzák meg, amelyek nyilvánvalóan társadalmi konstrukciók.¹ Ez egyben azt is jelenti, hogy az irodalom fogalma nemcsak megnevezésre, hanem elfedésre is alkalmas: amit nem ismerünk fel irodalomként, az nem fogja alakítani irodalomszemléletünket, nem lesz része hagyományainknak. Menyhért szerint a női irodalmi hagyomány azért nem része az általánosan irodalomtörténetnek nevezett folytonosságnak, hagyományozódásnak, mert nem alakult ki a fogékonyságunk, nem tanultuk, örököltük meg, hogy irodalomként tekinthessünk rá.

¹ Vö. „Szüntelenül (de legalább a 19. század óta, ami már önmagában is jelez valamit) a művek, az iskolák, a mozgalmak, a szerzők történetét írják, de még soha nem írták meg az irodalmi tény történetét”. Roland BARTHES, *Válogatott írások*, Bp., Európa, 1976, 199. És: „A fogalmak történeti létrejötte nem azt jelenti, hogy nincs visszamenőleges érvényük. Más kérdés az, hogy vajon az a jelenség, amelyre egy történetileg létrejött fogalom vonatkozik, létezett-e korábban. Vagy éppen azért nem alkottak róla fogalmat, mert nem létezett – mert alkotóelemei nem kellő arányban vagy alakzatban jelentek meg ahhoz, hogy fogalmat alkothassanak róla az ilyen tárgyakra érzékeny elmék?” SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp., Akadémiai, 1993, 50.





A HAGYOMÁNY NEME

Menyhért Anna tehát termékeny módon közelít a női irodalom kano-
nizálhatóságának kérdéséhez. A női írók teljesítményét nem a jól ismert és
elismert szövegalkotási stratégiák, stílusirányzatok, és az ezekhez kötődő el-
fogadott beszédmódok szűrőjén keresztül igyekeznek értékelni; a női alkotások irodalmi jelentőségét nem a korabeli kanonizált (férfi) szövegekhez való hasonlóságban méri. A könyv tulajdonképpen azt javasolja, módosítsuk a kérdésfelvetést, helyezzük át a fókusz magára a női szövegalkotásra, ezáltal bíráljuk felül, vagy legalábbis tágítsuk a modern irodalmiság fogalmát. Ezt öt női szerző (Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona, Lesznai Anna) életművének újraolvasásával hajtja végre, célja a kialakult sémák, előítéletek felszámolása. Minden fejezet azt vizsgálja, milyen okokra vezethető vissza a szerzők, szövegek kánonból való kiszorulása, illetve hogy milyen módon vannak jelen ezek az alkotók a kortárs irodalmi emlékezetben, jelen vannak-e. Továbbá minden fejezet megoldást kínál arra is, hogyan közelítsük meg a női irodalmi hagyományt létrehozó műveket, milyen kérdést kell feltennünk ahhoz, hogy az irodalom és az irodalmi hagyomány részévé válhasson az adott életmű.

Menyhért szövegközpontú, a recepcióval is számot vető, pontos értelmezések és világos érvelés eredményeként jut arra a következtetésre, hogy Czóbel Minka esetében a szerző figurájának mitologizálása függeszti fel a szövegek interpretációjának és esztétikai értékelésének igényét. Fontos megfigyelés, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetének befogadásában máig a selekció érvényesül, hiszen a posztumusz kiadott, a női irodalmi hagyományba illeszthető versek háttérbe szorulnak a tárgyias szövegekkel szemben. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona hangsúlyozottan női témákat női szemszögből tematizáló művei részben a társadalmi szerep („az író feleség” és az „írófeleség”) ambivalenciái, részben a műfajiság (az önéletrajzi műfajok marginalitása) miatt hullottak ki a kánonból. A Lesznai Anna-szövegek értő olvasása, a megismerésükre való szándék a muzealizálás, a kultuszképzés eltávolító, korlátozó jellege miatt szorult háttérbe. Továbbgondolásra alkalmas szempont Erdős Renée dekanonizálódása, Menyhért olvasatában az ál-





A HAGYOMÁNY NEME

tala megteremtett modern líranyelv Ady révén, (a férfi költő) közvetítésével lett része az irodalmi tudatunknak, és ennek a sajátos hagyományozásnak nemcsak biográfiai, hanem intézményes, társadalmi okai is vannak.

Menyhért Anna azonban nem csak a primer, szépirodalmi szövegek elemzésével értelmezi újra a női írás fogalmát. A monográfia maga is stílbravúr, explicit példája, kísérlete a női tudományos szövegnek, amennyiben magán viseli azokat a sajátosságokat, amelyekkel a női írást szokás jellemezni. Az irodalomtörténeti és -elméleti szempontokat együttesen érvényesítő szövegelemzések számára ugyanis nemcsak az öt női író biográfiai adatai, a gazdagon felvonultatott kultúrtörténeti adalékok adnak keretet, hanem a róluk író „női irodalomtörténész” személyes motivációiról, a kutatáshoz való viszonyáról, az azt elősegítő és visszavetítő eseményekről is értesülünk. A „személyes olvasás”, amelyet Menyhért Anna már az előző tanulmánykötetében² is előrevetített, a személyes hagyomány feltárásának eszköze: „A felejtés hagyományának ellenpontja a személyes olvasás lehet. Akkor beszélhetek ezekről a női írókról, ha megmutatom magamat: azt, ahogyan őket láttam, azt, ahogy általuk formálódtam. Látom magamat az ő tükrükben, és őket az enyémben. Ez a megközelítés jogosíthat fel arra, hogy egy olyan hagyomány korábbi pontjaira illesszem be őket, amelynek végpontjára magamat képzelem.” (29.) A Klopfer Judit által kiválóan szerkesztett, filológiaiailag pontos, kettős névmutatóval rendelkező monográfia kézikönyvként is használható, de a műfaj megújításának is tekinthető. A kötet ugyanis „az esszé, az irodalomtudományi tanulmány és a tudományos ismeretterjesztés elemeit ötvözi” (27.), amely egyrészt alkalmas a női szövegformálás létjogosultságának demonstrálására, másrészt lehetőséget ad arra is, hogy a szerző az irodalmi hagyomány *tényleges* létmódjáról, azaz a kulturális intézményrendszer (mindenekelőtt az írói hagyatékot őrző vidéki múzeumok) működésképtelenségéről, dilettantizmusáról, a kutatást ellehetetlenítő anyagi és szakmai hiányosságokról is beszámoljon.

² MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus, 2008, 11–60.



A HAGYOMÁNY NEME

Menyhért Anna könyve, bár günokritikai megközelítésmód jellemzi, a női irodalom problémáját nem egy elszigetelt hagyományként látatja, hanem az irodalmi folyamatok dinamizmusában értelmezi. Elveti a női irodalom perifériakusságára, elkülönültségére irányuló elképzelést, azonban nem is a meglévő hagyomány „réseibe” igyekszik beírni a nőírók történetét, alárendelve a férfi szempontrendszernek. Egy differenciáltabb irodalomfogalom jegyében vet számot az elfelejtett, kánonból kihullott életművekkel, azok recepciójával, a recepció hiányával: a könyv meggyőzően érvel amellett, hogy létezik olyan releváns olvasásmód, amely a női irodalmi hagyományt irodalmunk egy vonulataként mutatja be, amely dinamikus, történeti viszonyban van a fennálló kánonnal, negatív értelemben szervesen kapcsolódik annak minden fejleményéhez. Menyhért Anna könyve tehát nemcsak a feminista irodalomtudomány számára kínál alternatívát, hanem (irányzatoktól, iskoláktól függetlenül) hozzásegít egy komplexebb modernitáskép felfedezéséhez is.

Borgos Anna kötetében tíz év „nőtörténeti” és „szexualitástörténeti” írásait gyűjtötte össze. A kötet szövegei nemcsak tematikus értelemben mutatnak sokféleséget, hanem az értelmezések szempontrendszere is egyszerre több tudományág (mindenekelőtt az irodalomtudomány, a pszichológia, a szociológia, a Gender Studies) kérdésvetéseit és módszereit integrálja. Az első, *Tünetek és történetek* című fejezet (a Madzsarné Jászai Alice portréját bemutató és a hisztéria huszadik század eleji értelmezésével foglalkozó írás kivételével) női írók alkotásait, nők életrajzi szövegeit veti alá irodalomtörténeti, pszichológiai és gender szempontokat együttesen alkalmazó elemzésnek: ez a fejezet jól érzékelhetően illeszkedik a szerző két korábbi kötetének³ eredményeihez, nagyrészt a női irodalom és a nő társadalmi szerepvállalásának kérdéséhez szól hozzá. A második fejezet (*Határátlépő kapcsolatok*) a nemi

³ BORGOS Anna, *Portrék a Másikról: Alkotónők és alkotótársak a múlt századadelőn*, Bp., Noran, 2007; BORGOS Anna, SZILÁGYI Judit, *Nőírók és írónők: Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Bp., Noran, 2011.



A HAGYOMÁNY NEME

identitás kérdéskörén belül a szexuális orientáció határsértéseire (pontosabban a mindenkori társadalmi normák szempontjából határsértésként érzékelt jelenségekre) fókuszál, jelentősége pedig abban áll, hogy a szerző jó érzékkel talál rá olyan elméleti problémákra, amelyek vizsgálata aktuális társadalmi, sőt társadalompolitikai vonatkozással is bír. A kötet végén kritikák, recenziók szerepelnek olyan könyvekről, amelyek valamilyen szempontból a nőiség és nemiség kérdéséhez szólnak hozzá: az írások ebben a formában, egymás mellé helyezve a nőiség értelmezésének, megközelítésmódjának különböző kortárs megoldásait kaleidoszkópszerűen mutatják fel.

Bár csak a második fejezet címe hívja fel a figyelmet a határátlépés motívumára, véleményem szerint a kötetnek majdnem minden írása valamilyen képp a határhelyzetekre fókuszál. A problémaorientált írások többnyire az identitás dinamizmusát térképezik fel, amely explicit módon jelenik meg a biológiai és a társadalmi nem feszültségét, értelmezési lehetőségét, az önértelmező fogalmak működésmódját tematizáló szövegekben. Ilyen a hisztéria és a biológiai nem (a nőiség) századfordulós értelmezését bemutató, alapos filológiai munkát feltételező tanulmány. Borgos rendkívül érzékenyen fogalmazza meg a devianciával és a nőiséggel szemben érzett ambivalens érzések és értelmezések összefonódását, ezáltal az orvostudomány állapotán túl a társadalmi tabuk és reflexek jelenlétére is rámutat: „A nőiség, a hisztéria és a (szexuálisan vagy társadalmilag) deviáns, rebellis női test képe a huszadik század elején szoros kapcsolatban állt egymással a laikus és a tudományos közvéleményben. [...] A beteg [...] paradox módon egyszerre természetes és deviáns, korlátozott és fenyegető, »biológiai« nőiséget beteljesítő és áthágó. A félelem nem alaptalan, amennyiben a hisztéria tiltakozás, a női test, a szexualitás nyelveként is értelmezhető, ugyanakkor drámaian »megtestesíti« a test feletti kontroll korlátozottságát is. Különösen miután egyre inkább az ellenőrzés, megfigyelés, patológizálás eszközévé válik az orvosok kezében.” (35–36.)

Közvetve a mindenkori Másik (a férfi) függvényében létesülő identitásra, az identitás átrendeződésére mutatnak rá a kötet irodalmi tanulmányai,



amennyiben a női szereplők viszonyrendszerét, önértelmezési metódusait állítják az értelmezés középpontjába (ilyen a Török Sophie-, a Lovas Ildikó-, az Erdős Renée- és a Bródy Lili-elemzés is). A női testbe született, férfiként élő Vay Sándor (Vay Sarolta), valamint a női testkultúra elméleti és módszertani alapjait kidolgozó, és ezáltal egy modern nőiség-konceptiót is megfogalmazó Madzsarné Jászi Alice portréja pedig egyaránt azt a tapasztalatot hordozzák, hogy a társadalmi normák szerint körvonalazódó nemi szerep áthágása vagy elmozdítása feltétele az önazonosság megtalálásának, az identitás rögzítésének. Az utóbbi portré/esset tanulmány nemcsak azért nagyon fontos, mert kiragad egy pillanatot a női szerep változásának folyamatából, hanem azért is, mert egy sajátos (további kutatásra is érdemes) testértelmezésre, testkonceptióra, identitáskonstrukcióra hívja fel a figyelmet: „Madzsar Alice női testkultúrájának alapeszméje egyfelől test, lélek és szellem szabadsága, másfelől az egészség és szépség megőrzésének »kötelessége«, az anyaságra való felkészülés és az erre irányuló test-nevelés volt. [...] Az anyaság mint legalapvetőbb női feladat normáját és értékét tehát Madzsar Alice nem kérdőjelezte meg, de gyakorlati tevékenysége, életmódja, értékrendje erősen feszegette a határokat, és óriási perspektívákat tárt fel a modern női szerepek elgondolása és radikalizálása előtt.” (151.)

A kötet írásai tehát rendkívül fontos témákat izgalmas, termékeny szempontrendszerrel közelítenek meg, az olvasó többnyire körültekintő leírásokkal, finom megfigyelésekkel találkozhat. Az irodalmi tanulmányokra ez talán kevésbé igaz: a szerző olyannyira saját kérdéseire koncentrál, hogy általában nem vet számot a kortárs eredményekkel. Értelmezéseit nem teszi árnyaltabbá az eltérő álláspontok ütköztetésével, talán ez az oka annak, hogy rendszerint nem lép túl a tematikus (illetve időnként műfaji és a szerző életrajzát érintő) elemzésen, a mű irodalomtörténeti helyzete, kontextusa rendszerint nem vonatkozási pontja az értelmezésnek. Ez azonban könnyen az olvasat egyoldalúságát, eltolódott hangsúlyait eredményezi: a Lovas Ildikó *Spanyol menyasszonyáról* szóló tanulmány például alig vet számot a regény önálló irodalmi értékével, sajátosságaival, a szerző szinte kizárólag a



A HAGYOMÁNY NEME

Csáth-életrajz szempontjából, azzal összeolvasva értelmezi a művet. Másrészt, hiányérzetet kelthet bennünk az is, hogy a tanulmányokban feltárt jelenségek értelmezése, értékelése rendszerint nem kap megfelelő hangsúlyt, sőt gyakran el is marad. Például a bifóbia elméleti és gyakorlati megközelítését ígérő tanulmány, bár hiánypótló módon mutat rá egy jelenségre, ezen keresztül problémákra, dilemmákra; voltaképp nem bocsátkozik esettanulmányok lejegyzésébe, nem von le következtetéseket, pedig a jelenség komplexebb és általánosabb kifejtése javára válna az egyébként is érdekes szövegnek. Máshol viszont mindez szerencsés módon jelen van: *Az Amor lesbicus a háború előtti orvosi irodalom tükrében* című sokrétű tanulmány megvilágítja a fogalomhasználat történetiségét, számot vet az orvostudományi kontextussal, és kitekint a melegjogi megmozdulások kezdeteire is. *A Diskurzusok a kétanyás családokról: kutatások és közbeszéd* című tanulmány pedig nemcsak összefoglalja és ismerteti a téma nemzetközi kutatási eredményeit, hanem rámutat a legfontosabb elméleti és gyakorlati kérdésekre is. Vázolja a magyarországi viszonyokat (a médiareprezentáció tükrében), bemutatja a családfogalom és a társadalmi norma viszonyrendszerét, összegez és értékkel, továbbá számos kérdést felvet, amely a hazai kutatások számára termékeny lehet.

Borgos Anna új könyve azért rendkívül izgalmas munka, mert a szerző a nőiség és nemiség mibenlétét, történetét, a mögötte felfedezhető hagyományt, konvenciót interdiszciplináris keretek között értelmezi. Szerzője számos olyan aktuális problémára és jelenségre mutat rá, amely még nincs megfelelően feltárva, a *Nemek között* tehát kérdésfelvetéseivel a nők saját és közös történetének megírásához is hozzásegít.

(Menyhért Anna: *Női irodalmi hagyomány*, Napvilág, Budapest, 2013;
Borgos Anna: *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet*, Noran Libro, Budapest, 2013)



(K)egypercesek

Szirák Péter: Örkény István

Barthes után, „a szerző halála” után meglehetősen kockázatosnak tűnik minden olyan vállalkozás, amely egy életművet nem valamely irodalomelméleti irányzatnak (ezáltal egy olvasásmódnak) alárendelve mutat be, hanem – felelevenítve egy műfajt és egy tradíciót – számot vet a szerzői névvel, és a szöveget az azt megelőző kontextusok figyelembe vételével vizsgálja. Élet és mű szoros egymásra vonatkoztatása voltaképp az írói portré műfajában is háttérbe szorult – gondoljunk csak a Kalligram *Tegnap és Ma* sorozatára, amelynek egyes darabjai elsősorban a szövegek elméleti-poétikai szempontú megközelítésére, elrendezésére, értékelésére tesznek kísérletet. Szirák Péter Örkény-kötete azonban más: egy műfajt és egy hagyományt rekonstruál azáltal, hogy eltér, illetve letér a ma jellemzőnek mondható útról, azaz az életművet nem a teoretikus alapvetések és módszertanok mentén közelíti, hanem egy biografikus, műközpontú, kronologikus olvasatot nyújt. Szirák szakszerűen érti újra azt a műfajt, amelyet már kipróbált, és sok esetben elvetett a magyar irodalomtörténet-írás. A szerző „feltámasztását” ez esetben maga az olvasó kívánja: a korszakokon át változó értékelési szempontok mentén kanonizált Örkény-életmű szélesebb közönséghez való eljuttatása, újraolvasása, és a pályakép történeti távlatból való kompolx újraalkotása, amire Szirák Péter vállalkozik, már időszerű volt.

Az egyes fejezetek egy-egy téma köré szerveződnek, kronologikus-biografikus rendben követik egymást, és kerek egészet alkotnak, így a kötet nemcsak a lineáris olvasásra tart számot, hanem a kézikönyv-jellegű használatra is alkalmas. Az Örkény-életmű egyik sajátossága, hogy igen sokféleképpen olvasható, változatos, ellentétes értékítéletet is jelentő értelmezések terepe lehet: a poétikai és ideológiai ellentmondások feloldása szinte meg-



(K)EGYPERCESEK

kerülhetetlen, a kánon módosítása, illetve az előző kánon(ok)hoz képest való elmozdulás pedig szükségszerű kérdés. Szirák kötetének az a legnagyobb erénye és vállalása, hogy a történeti és ideológiai összefüggéseket, az életművön belüli életrajzi, valamint poétikai vonatkozásokat, a kánon- és hatástörténetet komplexitásában mutatja be, kapcsolódási pontokat tár fel, sokszor egy-egy gondolatmenet kiindulópontját az ellentmondások, konfliktushelyzetek képezik. Az egyes fejezetek célja az Örkény-életmű köré épült kontextusok és beszűkülő olvasatok felszámolásával az értelmezői horizont kitágítása, Szirák a politika és irodalom, élet és mű közötti összefüggéseket sokféleségükben, ellentmondásosságukban próbálja feltárni. Az elemzések érzékenyen játszódnak egymásra az életrajz meghatározó elemeit, azoknak a műre való hatását, miközben a kötet szerzőjének elméleti tudása elkerülhetővé teszi a műfajból adódó problémákat. A biografikus elemek aprólékos feltárása szerencsére nem telepszik rá a műelemzésekre, az újraértést szolgálja, terméknnyé téve, aktuálissá az egyébként is máig élő örkényi textust, amelynél nem választható le megnyugtatóan egymásról élet és irodalom. Ahogy Szirák számos elemzése bizonyítja, a sorsfordulatok, az ideológiához és az aktuális értékrendhez való viszony Örkénynél sok esetben nemcsak tematikus, hanem stílári, műfaji vonatkozásokat is jelent. Jó példa erre a *Házastársak*, amely mind műfajiságában, mind poétikai eszközeiben egyfajta lenyomata a korszaknak, amennyiben „a 19–20. századi európai irodalom nagy hatású műfaji hagyományát, a fejlődésregény alakzatát ötvözi a szovjet mintájú propaganda-irodalom »alkalmi« műfajával, az ún. »termelési regénnyel«. Ez utóbbi az előzetes ideologikus feltevéseken nyugvó »termelési riport«, vagyis egy agitatív újságírói megszólalásmód regényesítése, mégpedig elvileg az »időtlenített« realizmus ábrázolási szabályai alapján, valójában egy ideologikus-nyelvi konstrukciónak a valóság helyébe állítása révén – a kizárólagosság igényével. (Ez a csere azért is bizonyult könnyen végrehajthatónak és végzetes hatásúnak, mert a pártállami marxizmus elutasította a valóság-konstrukciók versengését, amennyiben egyetlen »objektív« valóságot tételezett.)” (84–85.)



Szirák elemzéseiben a politikai vonatkozások és a személyes aspektusok felsorakoztatása mindig valamely esztétikai jelenség leírásával együttesen történik, továbbá visszatérő kérdés az, hogy mi a tétje a szövegeknek az adott kontextusban, és mi az, ami – akár az ideológiát tolmácsoló, akár a korai művek esetében – fennmarad, megmarad a kánon részeként. Az első, *Tengertánc* című novelláskötet például önmagában nem igazán jelentős, azonban a későbbi művek szempontjából, hatástörténeti összefüggésben új dimenziókat nyithat: „Írásainak teljesítőképessége elmarad ugyan a kor legjelentősebb alkotóinak – Kosztolányi, Márai, Móricz, Tamási vagy Gelléri Andor Endre – műveitől, ugyanakkor a tárcanovellák tekintetében megnyilvánuló kompozíciós készsége és stílus-biztonsága kiemelkedő. Novelláinak javából szkeptikus-ironikus alkatra lehet visszakövetkeztetni, aki ekkor még elsősorban frivolításokban nyilvánítja meg a világ folyvást átalakuló – az évtizedfordulón mindinkább hanyatlónak, összeomlásban lévőnek érzékelt – rendjéről alkotott véleményét.” (29–30.) A Szirák által kiemelt kvalitások, mint például a „helyzetteremtés ötletessége”, megelőlegezik az egypercesek szemléletét, szcenikáját és retorikáját is, az ilyen összefüggések feltárása pedig Örkény személyének, élelátásának megítélésében is jelentőséggel bír, az életműben rejlő „folytonosságot” prezentálja, szemben a Révai-éra alatt született, a „kommunista üdvtannal” egyensúlyba hozott művekkel. Szirák az ideológiához közelítő időszak felvázolásához rendkívül széles filológiai bázist mozgat (a szépirodalmi és személyes, hivatalos Örkény-szövegeken túl nagy számban idéz kortársi visszaemlékezéseket, dokumentumokat), de többnyire határozott állásfoglalás nélkül (amit olykor bizony hiányol az olvasó) helyezi egymás mellé az ellentétes nézőpontokat, amelyek leképezik a szövegek közéleti-politikai kontextusait, és megmutatják, miként íródik felül a alkotómunka a napi események és a politikai történések szintjén, továbbá hogyan relativizálódnak az értelmezések az olvasás történeti távlatában.

A kötet a fent említetteken kívül számos egyéb termékeny, akár további vizsgálódásra is számot tartó szempontot vet fel (pl. a szövegalkotási el-



(K)EGYPERCESEK

járások genealógiája, a közéleti szerepvállalás kérdése, Örkény image-alakításának tudatossága), amelyek révén a szerzőről és művéről – a lehetőségekhez mérten – globális képet kapunk. Szirák Örkény-könyve nyelvezetét és gondolatmenetét tekintve is befogadható, jól használható a nem szakmabeli olvasó számára is, ám a gazdag jegyzetapparátus segítségével, a világosan kijelölt hangsúlyok és értelmezési lehetőségek alapján a szakmabeli olvasó is tájékozódhat, egyfajta ugródeszkeként használva a monográfiát.

(Palatinus, Budapest, 2008)





A történet rejtett hálózata

Kálmán C. György: Élharcol és arcélek

Kálmán C. György a korai magyar avantgárd irodalomtörténeti, kánonbeli és hagyománybeli kontextualizáltságát vizsgálja, pontosabban azt a hitűst, tanácstalanságot, ellentmondásos viszonyulást próbálja felszámolni, amely az avantgárdot illetően ezeken a területeken jelentkezik. A könyv kísérléként értelmezhető, amely a választott korszak/irányzat szereplőit, folyamatait, kölcsönhatásait egy történeti narratívába integrálja, természetesen számot vetve az elhajlások, kitérések, szétszalazódások – a kontinuitás és a diszkontinuitás – váratlan jelenlétével is. Vagyis a szerző nem totalizáló olvasatra törekszik: „jelen írás [...] nem egy korszak teljes irodalomtörténete kíván lenni, csakis arra szorítkozik, hogy jellegzetes »eseményeket«, »szereplőket«, »helyszíneket« vagy »epizódokat« emeljen ki egy (lehetséges) történetből.” (8.)

Ezek a metszetek a szövegben a narratíva bázisát (a Kálmán C. György-féle avantgárd kánon és értelmezés alapvetéseit) adják, és segítségükkel az avantgárd-fogalom számos vetülete definiálható (a fogalmak pontos tisztázása, részletező megalapozása egyébként is sajátja a kötetnek). A jelenség Kálmán C. szerint elsősorban mozgalom, amelynek azonban kialakult „egy olyan köznyelve, közös formakincse, amely elsősorban persze Kassák hatását mutatta, de amely lehetőséget teremtett minden »újonnan jött« számára ahhoz, hogy a mozgalomhoz is csatlakozhasson.” (26.) A Kassák nevével fémjelzett, az általa legitimált irányzat új aspektusai kerülnek előtérbe, például azáltal, hogy magatartásforma és költői tevékenység kettéválik. Pontos – és az anyag válogatásának, elrendezésének alapját képezi – az a megfigyelés, mely szerint az irodalomtörténet kardinális személyiségei nem feltétlenül esztétikai szempontból nyerik el ezt a pozíciót. Ez jellemzi Kassák





A TÖRTÉNET REJTETT HÁLÓZATA

szerepét az irodalomtörténetben: bár megkerülhetetlen, és a hatása vitán felül áll, poétikai szempontból jelentősége jóval csekélyebb, mint Adyé vagy József Attiláé; és munkássága, amely épp a szembenállás, „progresszió” kifejeződése a korábbi irodalmi/művészeti értékrend és társadalmi rend felé, nem feltétlenül alkalmas a történeti összefüggések prezentálására.

Ez az oka annak, hogy Kálmán C. könyvében jól érzékelhetően felülíródik az „egyszereplős történet”, és eddig háttérjelenségeknek tekintett folyamatok kerülnek elő. A mű az avantgárd kezdeteit és a múlthoz (értsd: az Ady-féle és általában a nyugatos poétikához) való viszonyát nem Kassák személyéből, sőt nem is az első nemzedékből szokásosan említett nevek, életművek (például Lengyel József, Komját Aladár, Déry Tibor, Illyés Gyula, Vas István) felől közelíti, hanem két olyan kisebb szerzőt emel ki, akiknek költészete két különböző „eredettörténetet” mutat: György Mátyás poétikája nyugatos folytonosságot, fokozatos fejlődést jelöl, Ujvári Erzs, Kassák húga művei pedig a korábbi konvenciók teljes tagadását, a robbanásszerű értékrendváltást mutatják. A szerző mindkét költő részletes pályaképét közli, de míg Ujvári Erzsit csak mint „tipikus”, a mozgalom kritériumait át-sajátító, dilettáns szövegekkel is rendelkező alkotót tekinti, addig György Mátyás esetében bizonyos kanonizációs törekvéseket („munkássága ma jóval fontosabbnak látszik”), és a történeti narratíva kiteljesítésének szándékát („az irodalomtörténeti narratíva kihagyásai magyarázhatók” [49.]) is érzékelhetjük. A pontos, szoros szövegolvasatok révén György versei a mai befogadás számára is termékenynek mutatkoznak, személye, poétikája pedig a nyugatos hagyomány közötti láncszem, folytonosságát létét is hivatott bizonyítani.

Az avantgárd mint „idegen test” jellegének felszámolása (illetve az erre tett javaslat) a könyv egyik nem titkolt célja: az egyes életműveket, szerepeket kiindulópontnak tekintő bevezető fejezeteket teoretikus alapozottságú gondolatmenet követi, amelyben az avantgárd definíciója (definíciói), a kánon és értelmező közösség, irányzat és intézményesség, a kortársi olvasás és a hagyomány jelenléte képeznek fogalmi hálót. A magyar irodal-



A TÖRTÉNET REJTETT HÁLÓZATA

mi avantgárd ugyanis ezek ütköztetését teszi elkerülhetetlenné, hiszen „botrány történt az irodalmi életben, olyan művek (alkotók, alkotói magatartás, olyan politika, olyan konvenciórendszer, olyan poétika stb.) jelentek meg egy »konszolidált« (megszokott, bevett konvenciók irányította) közegben, amelyek a kánon addigi fenntartói/alakítói (és fogyasztói) körében megütközést, ellenkezést váltottak ki.” (150.) A világosan felépített fejezetekben Kálmán C. mindenekelőtt azt bizonyítja, hogy a fentebb említett tényezők (pl. irodalomtörténet, kánon, konvenció) az avantgárdon „belülről” és „kívülről” szemlélve más-más funkcióval, jelentéssel bírnak, valamint hogy adott egy dichotóm rendszer, amellyel számot kell vetni ahhoz, hogy érvényes irodalomtörténeti megállapításokat tehesünk.

Az avantgárd aktualizálásához, a folytonosság bizonyításához a cél/eszköz mindenképp a termékeny újraolvasás, amelynek Kálmán C. körültekintéssel megírt könyve teljes mértékben eleget tett.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2008)





Demóváztozat

Lapis József: Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez

Egy a kortárs (illetve: a legújabb) magyar irodalomról szóló tanulmánykötet szükségyszerűen egyszerre kétféle fókusszal kell, hogy tekentsen a tárgyára. Az elsődleges cél irodalomtörténeti: a szövegekkel való foglalataskodás tété minden bizonnal az, hogy napjaink irodalmi irányzatait, tendenciáit, dinamizmusait feltárja, és valamilyen olvasat, elbeszélés mentén, egyfajta rendszerben tege elgondolhatóvá azokat. De míg a „hagyományos” irodalomtörténeti megközelítés számára „a múlt szövegei és jelenségei *értelmezendők*, jelek, a jelenéi pedig *értelmezők*, jelentésadó (»jelentésfeltáró») eljárások”¹, addig a kortárs irodalom kutatója olyan szövegekre koncentráll, amelyek éppen most íródtak, tekintete mindig olyan eseményekre vetül, amelyek éppen most mentek végbe, és mint ilyenek, szerves részei, adott esetben előzményei a jelenleg is zajló folyamatoknak. Az irodalomtörténetírás metodikája ebben az esetben nem nélkülözheti a másodikat, a kritikai attitűdöt, részben legalábbis feladata, hogy „mondja meg, melyik művet, milyen szempontok alapján találja fontosnak és mások számára ajánlhatónak, hogy arról beszéljen, értékválasztásait hogyan s milyen érveléssel tudja igazolni, hogy bemutassa, milyen irodalmi hierarchiát tud egyáltalán és aktuálisan elképzelni (s minek alapján!), hogy elmagyarázza, milyen tágabb (történeti, poétikai és aktuális) kontextusban tudja elhelyezni az adott mű megoldásait és jelentéseit, hogy szemléltesse, milyen olvasási stratégiával véli leginkább megközelíthetőnek az épp érintett művet.”² Mindez persze összefügg a kánon kérdésével is: a vizsgált korpusz időbeli és „terjedelmi” határainak megjelölése, az elemzésre vagy említésre méltó művek, nevek ki-

¹ RÁKAI Orsolya, *Az irodalomtudós tekintete*, Bp., Universitas, 2008, 18.

² MARGÓCSY István, *A tilalmi beszédről*, Jelenkor, 1996/5., 474.





DEMÓVÁLTOZAT

választása (és ezzel együtt más szerzők, szövegek elhagyása) olyan művelet, amely során implicit módon a kanonikus elvek is láthatóvá válnak.

Igaz ez Lapis József tanulmánykötetére is, amely az ezredforduló utáni költészeti fejleményekről ad egyfajta képet, és amely már előszavában utal a vállalás nehézségeire: „A jelenkori magyar költészet irodalomtörténeti feldolgozása azért aligha lehetséges felelős módon, mert a róla való gondolkodás során egy alapvető hiánnyal kell szembesülnünk: a hatástörténeti távlatlalt. Minél közelebb tartózkodunk a gondolkodás pillanatához, annál kevésbé tekinthetőek a (részben) történeti érdekeltségű megállapításaink (amikor például irányzati stratégiákról, elődökről, nagyobb ívű tendenciákról szólunk) hosszú szavatosságúnak – nagy mértékben függetlenül attól, hogy utólag majd mely kijelentések bizonyulnak helytállónak. [...] Sok kanyarral, visszafordulással, tekergéssel jár a kortárs költészeti barangolás – ami bizonyos, hogy mindenhez oda kell fordulni, alaposan szemügyre venni, párbeszédbe lépni vele, hogy kiderüljön róla, mi is az.” (6–7.) A részben a szerző korábbi írásainak átdolgozásával létrejött kötet szerkezete, felépítése voltaképp ennek az elvnek felel meg: Lapis nem próbálja egyetlen történetben elbeszélni a kortárs költészet komplex összefüggésrendszerét, az egymásra ható, egymásnak ellentmondó folyamatok sokféleségét. Az sem vállalása a kötetnek, hogy a fejleményekből néhány egy irányba ható mozzanatot emeljen ki, azt változatos szempontrendszer segítségével, történetiségében és nyelviségében, intézményességében is megvizsgálja (mintegy mélyfúrászerűen), és ezáltal rajzolja meg a mai magyar irodalom egy arculatát. A *Lira 2.0* arra törekszik, hogy a kortárs költészetet a szétartó folyamatok felvillantásával, egyfajta kaleidoszkópként láttassa, hogy „szemügyre vegyen” számára fontos műveket, életműveket, jelenségeket. Így kerül egymás mellé a slam poetry, a halál- és az identitásköltészet változatai, a gyerekliira hagyománya és kortárs változatai, a kortárs közéleti költészet, illetve néhány kiemelt hatástörténeti szál (ld. például a közéleti költészet kapcsán a Petri-fejezetet, és *A középnemzedék néhány képviselője az ezredfordulón* című részt), az utolsó rész pedig a kortárs irodalom recepciójára reflektál, két tanulmánykö-



tettel (Balázs Imre József és Németh Zoltán olvasatával) lép párbeszédbe.

A pluralizmus voltaképp a vizsgált korpusz egyik legjellemzőbb tulajdonságaként jelenik meg: a tematikus fókuszok (test, idegenség, intimitás stb.), az egymás mellett létező, egymással folyton kölcsönhatásba lépő beszédmódok, műfajok, stiláris elemek, illetve az ezeket meghatározó kommunikációs körülmények (könyvek, folyóiratok, online felületek) és intézményes feltételek (csoporthatóságok, projektek, táborok) vázlatos bemutatása olyan diszkurzív térként tünteti fel az irodalmiságot, amely nem normatív megszólalásmódokat (irányzatokat és trendeket) kínál, hanem a hagyományválasztás szabadsága³ mellett a mindenkori norma alakítását is lehetővé teszi. A bevezető tanulmány (*A legújabb magyar irodalom az ezredforduló után: Kontextusok, közegek, hatásközpontok, tendenciák. Antológiák*) ezt a sokféleséget mutatja be, különös tekintettel az (akár a hagyományválasztás során) újító törekvésekre, valamint az antológiák és a költői csoportosulások kánonalakító szerepére. A tanulmány innovatív jellege abból adódik, hogy a költészetet nemcsak esztétikai, nyelvi, hatástörténeti aspektusaiban (azaz egyfajta irodalmi „belügyként”) igyekszik megközelíteni, hanem a befogadónak a szöveghez való viszonya, ezzel együtt a befogadás mediális lehetőségei is szempontként vannak jelen, különös tekintettel arra a tényre, hogy a web2 mint a kultúra közvetítésének elsődleges terepe, alapvetően megváltoztatta az irodalom és az irodalomról való kritikai, irodalomtörténeti diskurzus lehetőség-feltételeit, beleértve a recepció és kanonizációs folyamatokat is. A költészetet Lapis egy helyen találóan „legkevesebbek ügyeként” említi (10.), amely befogadása, „népszerűsítése” azért is ütközik nehézségekbe, mert „olvasása figyelemkoncentrációt, töprengést, elmélyült odafordulást igényel, a könnyen felfejthető üzenet pedig nem elsősorban a (jó) költészet fő ismérve”. (11.) Elsősorban nem az online fo-

³ A kilencvenes évek lírájának jellemzőjeként említi Keresztury Tibor a hagyományválasztás szabadságát. Ld. KERESZTURY Tibor, *Az öntudat rehabilitálása: A kilencvenes évek magyar költészetéről*, Alföld, 2000/2., 45–51.



DEMÓVÁLTOZAT

lyóiratok, szerzői oldalak, versblogok, internetes felületen létrejött alkotói csoportosulások jelentenek a költészet befogadása szempontjából valódi változást, hanem az, hogy a vers műfajisága (vagy legalábbis medialitása) a web2 közegében módosulni látszik: a némán olvasott (nyomtatott vagy online) vers helyett az előadott, megzenésített vagy vizuális formában újragondolt költészet jut el (persze többnyire az interneten) az olvasóhoz. Jó példa erre a slam poetry, amely „sikeresen és korszerű módon hozta felszínre a költészet tág terepének azon (sokáig viszonylag rejtettnek tűnő, illetőleg más művészeti ág – leginkább a könnyű-, illetve az alternatív zene – körébe tartozó) lehetőségeit, amelyek eséllyel képesek belépni színvonalas módon a populáris szférába. [...] Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a hagyományos irodalom bevett útjaihoz képest a korszerű kommunikációs és promóciós eszközöket ügyesebben kihasználó slam poetry elsődlegesen performatív műfaj, azaz nem a néma olvasás közegében találja meg a helyét, hanem színpadi előadás során találkozik vele a közönség, s ezen felolvasások, felmondások során a közönséggel való interakció is gyakorta része a performansznak.” (11–12.) A költészet egy másik speciális funkciójára és a médiumváltásból, illetve a megjelenés társadalmi kontextusaiból adódó hatásmechanizmusra mutat rá a kortárs közéleti költészetről szóló rész: „Jó költemény és hatékony közéleti (pláne: politikai) vers azonban nem szűkségképp esik egybe – az olvasót túlzottan nagy hermeneutikai kihívás elé állító szöveg vélhetően szűkebb körben fejthet ki hatást, míg a némiképp megfoghatóbb jelentéseket generáló, az érzékekre is erősebben ható műelementárisabb élményt nyújt (utóbbira Erdős Virág *Ezt is el* című, 2014-es kötetének sikere lehet példa, mely sikerhez egyértelműen hozzájárult mind az, hogy bizonyos verseket megzenésítve vagy rendezvényeken előadva ismert meg a közönség, mind az, hogy egyes szövegek napilapban, már-már publicisztikai keretben jelentek meg).” (188.)

Lapis óvatosan bánik a korszak- és irányzatjelölő fogalmakkal, ritkán kategorizál, ez a mértéktartás a kötet javára válik, ahogy az is, hogy a kiemelt szerzők és művek esetében igyekezik érvényes (rendszerint a poétikai, retorikai, kompozicionális és hatástörténeti szempontokat egyésítő) olvasa-



DEMÓVÁLTOZAT

tot nyújtani az adott szövegről. Ilyen a gyereklíráról és a középnemzedék képviselői közül a Térey-művekről szóló fejezet, amelyekre a recepció meggyőző ismerete mellett az átgondolt szövegelemző munka jellemző, a tanulmányok Weöres Sándor, Kovács András Ferenc, Lászlóffy Aladár, Krusovszky Dénes, Havasi Attila gyerekverseihez és Térey költészetéhez is termékeny adaléknak bizonyulnak. Mind a gyereklíra, mind pedig az annak tapasztalatait hasznosító, „felnőtt” költészet szempontjából figyelemre méltó a következő, a svéd típusú gyerekversekre vonatkozó megállapítás: „A gyermekként tételezett beszélőt felvonultató, a lélektani folyamatokra jobban és közvetlenül figyelmező, kevésbé formaorientált vonulat [...] különböző retorikai eljárásokkal igyekszik létrehozni azt az alternatív perspektívarendszert, melyet gyermekiként fogadunk be, s amely megalapozásának kiindulópontja az a feltételezett különbség, mely a – leginkább konvencionálisként értett – felnőtti, illetve az idegenségénél fogva meglepő és felforgató, a világ homályában felejtett oldalára rácsodálkozató »gyermeki« látásmód között érzékelhető. E differencia hol szellemes-humoros, hol ijesztő, hol elbizonytalanító, hol aha-élményt adó (stb.) hatásként jelentkezik, így nem véletlen, hogy a kortárs líra nem gyermekköltészetnek szánt formációi is integrálják e hatáseffektust”. (151–152.) A Térey-fejezet zárata pedig rendkívül pontosan fogalmaz a beszédmód lényegéről: „Nagyfokú romantikus hév van ezekben a kísérletekben, a költői nyelv teherbírását illető optimizmus, s talán az elitkultúra evidenciájának anakronizmusa is. Ám másképpen aligha működne.” (248.) Máshol azonban (különösen az első rész versesköteteket ismertető, második felében) ez a figyelem hiányzik, például Málk Roland posztumusz *Báb* című, a halál- és elmúlásköltészet kontextusában említett kötetéről nyelvi és poétikai értelemben nagyon keveset tudunk meg; az Ayhan Gökhan *Fotelapa* és Kemény Lili *Madaram* című kötetéről szóló írás pedig kevésbé simul bele a kontextusba, inkább recenzióként, és nem könyvfejezetként olvastatja magát. Kérdés az is, milyen alapelvek mentén lettek kiválasztva az elemzésre kerülő művek: a bevezetésben vázolt tendenciák, dinamizmusok, hangsúlyok, a költészetrel kapcsolatban megfogalmazott elvárások ugyanis ritkán párhuzamosak

DEMÓVÁLTOZAT

a kiválasztott, ténylegesen bemutatott alkotásokkal, ennek következtében nem válik nyilvánvalóvá, a szerző mit miért tart valóban kiemelkedő teljesítménynek a rendkívül sokrétű, sokoldalú kortárs költészetből. A véletlenszerűnek ható tartalmi döntések ellenére azonban a könyv mégis mutat egyfajta egységet: a belső összefüggésrendszert az előre- és visszautalások, az ismétlődő, más aspektusból újra előkerülő kérdésvetések biztosítják (a csoportosulások, a hagyomány kérdésköre, az intézményesség és a kommunikációs közeg vonatkozásai például vissza-visszatérnek), egyfajta dinamikus értelmezői teret képezve ezáltal.

A *Líra 2.0* inspiratív, figyelemreméltó könyv, amely finom megfigyeléseket és megvilágító erejű megállapításokat egyaránt tartalmaz, segítségével közelebb kerülünk a kortárs költészet működéséhez, strukturáltságához, nyelviségéhez egyaránt. Azonban ha valaki kortárs irodalmi kézikönyvként szeretné használni a kötetet, bizonyos értelemben csalódik, amennyiben a tanulmányok nem hoznak létre a kortárs irodalomra vonatkozó átgondolt, feszes koncepciót. Azonban, ahogy a bevezetés is megfogalmazza, „bár jelen munka az áttekintő, számvető jelleget is meg kívánja célozni, sok tekintetben a kritikái »térképekhez« hasonlatos [...] adott esetben hozzájárulhat ahhoz, hogy később, rendelkezésre álló újabb »műszerekkel« egy pontosabb, időtállóbb térkép szülessen majd meg valaki(k) tolla nyomán”. (7.) Ez tehát egyfajta demóváltozat: a főbb kondíciók, idomok, erőterek adóttak, és remélhetőleg a szerzőnek a témában írt monografikus igényű vállalkozására sem kell sokat várnunk.

(JAK + Prae.hu, Budapest, 2014)





Bedekker értelmezéshez

L. Varga Péter: Az értelem rácsai

Fogoly vagy, és a celládnak két kapuja van, mindkettő mögött egy-egy út, előtte egy-egy űr. Az egyik kapu a kivégzésre vezet, a másikon kimehetsz a börtönből, a szabadba. Az egyik űr mindig hazudik, a másik mindig igazat mond. Csak egyetlen kérdést tehetsz fel, te döntöd el, mit és melyiküknek.¹ Az ismert logikai feladvány megoldása voltaképp nagyon egyszerű: a helyes, bármelyik űrnek feltehető kérdésre (azaz: Mit mondana a másik űr, ha megkérdezném tőle, hogy mögötte van-e a szabadba vezető kapu?) akkor találunk rá, ha nem az űrök személyére, kompetenciájára, a morális vonatkozásokra, vagy a két választható kapu mögötti valóság szemantikai jegyeire koncentrálunk, hanem kizárólag az üzenet (a kérdés, illetve a válasz) útjára, az átadás gépiességére, a közvetítés körülményeire, az üzenettel végzett műveletek természetére figyelünk. Az igazmondó űr esetében az üzenet igazságtartalma „érintetlen” marad, a hazudós űr esetében viszont megfordul. Ha a két kódot összevonjuk, szükségszerűen mindig negatívvá válik az igazság: a két kérdés összekapcsolásával olyan választ kapunk, aminek épp az ellenkezőjét kell cselekednünk ahhoz, hogy a megfelelő kapun lépjünk ki.

A feladvány a mediális közvetítettség példázata is lehet, abban az értelemben, hogy az üzenet tartalmához való hozzáférés mindig a hordozó, a médium, a matéria stb. szűrőjén keresztül, annak közbejöttével történik – akkor is, ha az értelmező számára a médium maga nem látható, vagy éppenséggel nem lényeges. L. Varga Péter új tanulmánykötetében olyan problémákat vizsgál, amelyek szükségessé teszik a közvetítés technikai kódjai-

¹ Lásd pl. itt: Jurij B. CSERNYAK, Robert M. ROSE, *A minszki csirke*, ford. VADAS Eszter, Bp., Akkord, 1999.





BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

val való foglalatосkodást: a kötet változatos irodalom- és kultúratudományi elemzései azokra az értelmezői nézőpontváltásokra, fókuszváltásokra koncentrálnak, amelyek során a jelölt és a jelölő ellentmondásos viszonya (egymásra utaltsága és széttartása), illetve a szemantikai és a mediális aspektusokra koncentráló befogadás egymást ellentéző teljesítménye mutatkozik meg. A szerzőt fokozottan érdekli a közlés mediális és materiális feltételezettsége, illetve az olyan jelenségek, amelyekben ez a jelentés előtti (vagy azon túli) anyagiság befolyásolja a mű létmódját. L. Varga a bevezetésben jelzi, hogy saját kérdésvetéseit, kutatásait az „új filológia” eredményeinek kontextusában gondolja el, illetve hogy a gondolatmenetét sok esetben Koselleck esemény- és Gumbrecht jelenlét-fogalma mentén alakítja. A kötet kilenc, meglehetősen véletlenszerűen egymás mellé kerülő tanulmányt tartalmaz, amelyek közül azonban sajnos csak az első foglalkozik ténylegesen a bevezetésben ígért elméleti problémával („*Materiális*” hermeneutika: *lehetséges vagy sem? Az új filológia és hermeneutika kérdéséhez*), egy másik szöveg (*Költészet és médiumok. Adalékok a kortárs magyar líra történeti-mediális mibenlétéhez*) lazábban kapcsolódik az új filológia kérdésköréhez. A *Színre vitt terror* című, invenciózus tanulmány a 9/11-es terrortámadás eseményét elemzi, ehhez a szöveghez (az esemény fogalma révén) kapcsolódik *Az irodalmi esemény interkulturális próbája* című, Bret Easton Ellis és Esterházy Péter műveiről szóló írás. A kötetben négy olyan szöveg van, amely az ún. szlovákiai magyar irodalommal (a regionalizmus és a kánon kérdésével, illetve Vida Gergely két kötetével) foglalkozik. Az utolsó tanulmány szintén a kánonalakítás lehetőségeit és feltételrendszerét vizsgál Lengyel Péter regénye kapcsán.

A kötet leginkább inspiratív felvetései a filológia mai lehetőségeinek, feladatainak körvonalazására irányulnak. A fogalom maga itt nyilvánvalóan nem a klasszikus értelemben jelenik meg: a filológia eredetileg az értelmezéstől elválasztott tevékenység, a szövegvizsgálat első és megkerülhetetlen fázisa, amely az értelmezést szükségszerűen megelőzi. Azonban a filológiai munka is egyfajta befogadás és interpretáció: elképzelhetetlen a szövegek érté-



BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

kelése, rangsorolása, rekonstruálása anélkül, hogy jelentéstulajdonítás, hangsúlyok és sorrendiség meghatározása, azaz valamilyen narratíva kialakítása történe, hiszen „a filológus, bármennyire igyekezzék is megmaradni a maga szerény pozíciójában, valójában interpretál, és szinte társszerzővé válik, amikor szövegváltozatok között dönt, vagy meghatározza a magyarázatra szoruló szöveghelyek körét és milyenségét, emendálja a szövegromlásokat stb. Mert amit tesz, az mindig különbségtételen alapszik: ezt igen és azt nem, s hogy mit igen és mit nem, az legalább annyira függ a döntően saját kora által meghatározott értelmezői horizontjától, mint a szöveg tulajdonságaitól.”² L. Vargánál a filológiának ez az értelmezéssel összefüggő aspektusa kerül előtérbe, azonban a hatásköre nem korlátozódik a szövegközlés szabályrendszerével, a hagyományozással vagy a szerzőiséggel kapcsolatos kérdések és feladatok összességére.³ Itt a filológia – hasonlóan a Helikon tematikus számai, például az *(Új) filológia*, illetve a *Történelem, kultúra, medialitás* és a *Filológia – interpretáció – médiatörténet* című tanulmánykötetek célkitűzéséhez⁴ – az információ aktuális rögzítésére, tárolására reflektáló kultúrtechnika, a szövegtudományon túlmutató, interdiszciplináris és intermedialis tudomány. L. Varga a bevezetésben fogalmazza meg, hogy „az értelemképzés mint hermeneutikai gyakorlat nem független azoktól az anyagságoktól, amelyek által a műalkotás megjelenik. Ennek reflektálása a tekintetben mindenképp kihívást jelent mind a megértés tana, mind az úgynevezett materiális kultúratudományok számára, hogy

² Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Irodalomtörténet, 2011/3., 415.

³ Vö. THIMÁR Attila, *A filológia értelmezése = Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Bp., Universitas, 2003, 306.

⁴ Helikon, 2000/4.; *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003; *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, TVERDOTA György, Bp., Ráció, 2009.



BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

a kettő – értelem és anyag, illetve jelentés és médium – egymástól függ, miközben az egyik tagadja vagy figyelmen kívül hagyja a másik létmódját. [...] A kortárs filológia – amelyet »új« filológiának szokás nevezni – azzal a kihívással szembesült tehát, hogy a szövegekről és a szövegek vizsgálatáról alkotott fogalmakat a »meglelt« materiák és nem-hermeneutikai instanciák felől gondolja újra.» (7.)

Ez alapján a kötet első tanulmánya az új filológia elméleti megalapozására tesz kísérletet: a címben jelölt „materiális hermeneutika” Jerome J. McGann-féle fogalma itt voltaképp olyan módszer, amely a kommunikáció materiális vonatkozásainak kutatását a hermeneutikai belátásokkal kapcsolná össze. Az elméleti kiindulópont L. Varga számára a „jel” és a „zaj” fogalma (Jakobson), a nyelvi és technikai kódok azonosíthatósága és véletlenszerűsége (Kittler), a szöveg elkerülhetetlen retoricitása (de Man), illetve az írás és a megfigyelői státusz létrejötte (Luhmann). Érdekes, hogy Derrida írásfogalma nem vonatkozási pont az érvelés számára, pedig az írás és a jel elválaszthatatlanságának tapasztalatát indokolt lenne ütköztetni az idézett szövegekkel. Annál is inkább, mert a filozófiai bázist mindenekelőtt Gumbrecht jelenlét-fogalma jelenti, amely – ahogy L. Varga megállapítja – nem az időbeli, hanem a térbeli dimenzióhoz kapcsolódik, a fizikai ittélést, a világ dolgaival való szinkron jelenlést foglalja magába: „[a]mi a filológiának ebben a praxisában meghatározó, az az érzékiség, amelyet a felület (hordozó, médium, anyag) hív elő, és a jelenlést úgy állítja elő (térbe), hogy megakasztja az értelmező folyamatot, késlelteti a tapasztalat bekövetkeztét. Ez a megérezkülés (Huizinga kifejezésével) jelenlét- és jelentéshatások játékát indítja be, egy oszcilláló mozgást, amelyet a praxis egyik aspektusában sem lehet kisajátítani vagy helyettesíteni.” (17.) A befogadás tehát egyfajta dinamikus, ismétlődő mozgás a mű érzéki és nem érzéki dimenziója között, vagyis olyan műveleti sor, amelyben az értelmezői tevékenység és annak a közvetlen érzéki tapasztalás általi elbizonytalanodása váltják egymást. A műre vonatkoztatott jelenlét-fogalomból a filológia szükségessége is következik: „Médiumok és materialitás interdiszciplináris be-



BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

ágyazottsága lehetővé teszi, hogy a filológia úgy maradjon alapozó tudomány, hogy közben az olvasás elméleti feltételeinek kialakításában és értelmezésében játszik szerepet, feltéve, hogy az irodalmi szöveg »igazságaként« értett, létezhet jutó világ azokon a közvetítéseken keresztül konstruálódik, amelyek az érzékelés tapasztalati jellegét és az imaginárius elemeket is összekötik.” (29.) A tanulmány a filológia diszciplináris vonatkozásai kapcsán a metafilológiai aspektusokat (31.), a társadalmi és tudománytörténeti szempontok jelentőségét (35.), valamint a textológia újszerű definiálhatóságát (40.) is vázolja: a „materiális hermeneutika” így olyan módszerként jelenik meg, amely az értelmet a filológia, a médium- és medialitáselméletek, a befogadáselméletek és a kultúratudományok eszköztárát hasznosítva, az anyagi-mediális kondíciók figyelembe vételével, azok elsődlegességét feltételezve közelíti meg. A figyelemreméltó meglátások mellett azonban több olyan kijelentéssel is találkozunk, amely ebben a formában erősen vitatható (pl. „A történelemben vágó jelen a történelem utáni kor szimpotómája lesz, aminek egyik következménye, hogy az *esztétikai* nem értelmezhető *etikaiként*.” [19.]), máshol pedig az árnyaltnak szánt megfogalmazás inkább zavarosnak tűnik („Amennyiben a beszéd maga tehát illúzió, és az elme konstruálja meg a rendezetlen hangokból az előzetes tudás alapján, az értelem szerint a szóhatárokat, úgy a materialitás addig tűnik el az értelem meghallása mögött, amíg a beszéd illúziója az ismerőség horizontjában marad.” [27.]

A kötet másik fontos vonatkozási pontja az „esemény”, amely Koselleck történettudományból származó fogalmára épül, de annak mediális feltételezettségét, azaz mindenkorai technikai (és társadalmi) kontextusait helyezi a fókuszba. Az esemény Kosellecknél temporális jellegű, hiszen feltételezi az egymásutániság és a megelőzöttség viszonyát, amennyiben a történések rendjét az esemény „előtti” és „utáni” dimenzióra osztja: „Csak az előtte és az utána minimuma alkot olyan értelmi egységet, amely az esetleges adottságokat eseménnyé formálja. Bármennyire is kiterjesztjük egy esemény összefüggéseit, azaz a benne érvényesülő időviszonyokat, kon-



BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

zisztenciáját mindenképpen az időbeli egymásutániságnak köszönheti.”⁵ Az így létrejött szakaszok elkülönülő rendszerekként foghatóak fel: a történelmi esemény bekövetkezte ugyanis nem hagyja érintetlenül a társadalmi struktúrákat, a kultúra rendszereit, a mediális közeget. Az előretekintés és a visszatekintés gesztusa egyaránt olyan neuralgikus pontok feltárását teszi lehetővé, amelyek a döntéshelyzeteket, a történések alakulásának véletlenszerűségét is magukba foglalják. L. Varga értelmezésében az esemény egyszerre hermeneutikai és nem hermeneutikai fogalom (befolyásolja az értelmezés és a befogadás struktúráit, de materiális kontextusai is vannak), jelentősége abban áll, hogy „mindig egy új hermeneutikai szituációt teremt”. (9.) A 9/11 (azaz a 2001. szeptember 11-i terrortámadások) „esemény-jellegét”, médiaarcheológiáját vizsgáló tanulmány erénye az, hogy a kommunikációelméleti (azaz eseményre reagáló nyilatkozatok terminológiájára, retorikájára irányuló) kérdésselvetést összekapcsolja a társadalomelméleti kontextussal (azaz figyelembe veszi az USA aktuális kondícióit), beleértve a politikai diskurzus speciális mediális kereteit is; és mindezt a kollektív trauma és a kollektív emlékezet mechanizmusaival is kapcsolatba hozza. Egyetérthetünk azzal, hogy „[m]ivel arra, ami történt, nincs használható jelentés vagy koncepció, a »dolog« *eseménnyé* válik, a dátum, a név vagy a szám emlékeztet arra, amire nem lehet emlékezni, és amiről tudásunk sincsen; amit egyelőre minősíteni, osztályozni, besorolni sem lehetséges. Szeptember 11. mint *esemény* teremt meg azt a »dolgot«, amely »benyomásokat kelt«, az »impressziókat« azonban, amelyek eleve interpretatív-retorikai horizontban keletkeznek, a »dolog« hívja elő.” (54.)

Az értelmezés nácsai harmadik hangsúlyos területe az irodalmi esemény létmódja, illetve ehhez kapcsolódóan az irodalom nyilvánossága: a *Költészet és médiumok* rámutat arra, hogy az irodalmi mű közvetítettsége mindig aktuális, bizonyos értelemben társadalmi és technikai esemény. Az ún.

⁵ Vö. Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény és struktúra*, ford. SCHEIN Gábor, Nagyvilág, 2001/április, <http://www.inaplo.hu/nv/200104/18.html>.



BEDEKKER ÉRTELMEZÉSHEZ

szlovákiai magyar irodalmat vizsgáló tanulmányok (amelyek csak nagyon közvetve illeszkednek a filológia-esemény által meghatározott kontextusba) polemizálnak a kánon, az irodalmi és kulturális nyilvánosság kérdése, az irodalom gyakorlati megvalósulása, az irodalomnak az irodalomtudományhoz, az irodalomkritikához, a médiumokhoz, a nyilvánosság szintjeihez való viszonya kapcsán. A *Párhuzamos világok – alternatív irodalomtörténetek*, valamint az appendixként közölt *Lira, hagyomány, vita* című tanulmány a regionális centrum és kánon „globális” kánonhoz, általános centrumhoz való viszonyát mutatja be, a kétezres évek „szlovákiai magyar” kritikai élete, fórumai alapján. A tanulmányok megfogalmazzák azt a (volta képp nem újszerű) tapasztalatot, hogy a „szlovákiai magyar” jelölő csak területi értelemben és az irodalom intézményrendszerét tekintve bír megkülönböztető értékkel: esztétikai értelemben az utóbbi évtizedekben fokozottan kiüresedett, és a kortárs, ún. szlovákiai magyar beszéd módok csak a magyar irodalmi áramlatokhoz, eseményekhez viszonyítva értelmezhetőek, elkülönített, periférikus történetként nem.

L. Varga Péter kötetének tértje, hogy egy, a közvetítettséget, a médiumot, a materiát fókuszba állító értelmezési stratégiát (háló, rácsozatot?) állítson fel. A kötet azokon a pontokon élvezhető igazán, ahol érzékeljük, a materiával, a médiummal kapcsolatos következtetések nem valamiféle didaktika mentén alakulnak, hanem a konvencionális (vagy annak gondolt) irodalomértésünk határainak átrendezésében, az irodalom határterületeinek, a kultúra rejtett hálózatának a feltérképezésében érdekeltek. A rácsozat alakul, és jó esetben nem az értelem (ahogy a könyv kissé pontatlan címe jelzi), hanem az értelmezés számára jelent keretet és kapaszkodót.

(Prae.hu, Budapest, 2013)



Panoráma

Visy Beatrix: Szavakkal körbe

Léteznek olyan teljesítmények az irodalomtudományban, amelyek jelentősége nem abban áll, hogy egy konvenciót, alapvetést nagy visszhanggal forgatnak fel, cáfolnak meg, hanem amelyek épp azért fontosak, mert a szövegekkel kapcsolatos ismereteinket mélyítik el, egy életmű vagy egy elméleti kérdés alapvető feltárásához, megértéséhez segítenek hozzá. Ilyen Visy Beatrix munkássága is, aki generációjának egyik kiváló és aktív szakembere, irodalomtörténeti és kritikai tevékenységét a folyóiratok hasábjain napi rendszerességgel követhetjük nyomon. Szövegeit problémaérzékenység és elemzőkészség, meggyőző elméleti és történeti felkészültség jellemzi, azonban a hangsúly a nagy konstrukciók látványos lebontása helyett szinte mindig az alkotóelemek vizsgálatára, értelmezésére, átértelmezésére helyeződik. Ez a kiindulópont, ez az érdeklődés már a szerző első kötetét, *A Macskakő nyolcadik élete* (2007) című Lengyel Péter-monográfiát is jellemezte. A könyv az életmű teljes bemutatására törekszik, beleértve a novellák vizsgálatát és az irodalmi mű keletkezését meghatározó viszonyokat is, azonban nem törekszik a Lengyel Péterről kialakult kép drasztikus átalakítására. A szövegek komplexebb megértését, az életmű belső hálózatának a feltárását tűzi ki célul, amikor a nyom és a nyomkeresés fogalmából kiindulva mutatja be a szövegek szerkezeti és műfaji sajátosságait, az életmű tematikus sűrűsödési pontjait, az időkezelés, az emlékezet, és a műtfeldolgozás sajátosságait.

A 2015-ös *Szavakkal körbe* című, válogatott tanulmányokat és kritikákat tartalmazó kötet módszereit, kérdésfelvetéseit tekintve szorosan kapcsolódik az első könyvhöz. Nemcsak azért, mert itt is találkozunk Lengyel Péterről szóló írással, hanem mert a múlt/az emlékezet, az identikusság/az



PANORÁMA

identitás kérdése, az időbeli és a strukturális vonatkozások a második könyv elemzéseiben is meghatározóak. A gyűjtemény az eddigi irodalomtörténeti, kritikai pálya keresztmetszetét adja, a választás és elrendezés mindenekelőtt a szerző egyéni érdeklődésének kettős irányára – az én poétikai és retorikai megalkotottsága, valamint az irodalmi nyelv vizualitása iránti érdeklődésre – hívja fel a figyelmet. Az első fejezet (*Én – Megszólalás – Idő*) líratörténeti tanulmányokat tartalmaz, Berzsenyi Dánieltől Vörösmartyn, Adyn, Babitson, József Attilán, Pilinszkyn, Weöres Sándoron, Kemény Istvánon, Gál Ferencen át egészen Terék Annáig. A kompozicionális, topológiai, retorikai, stílári, összehasonlító és történeti szempontokat együttesen alkalmazó elemzések elsősorban a versbeli én megalkotottságára, a megszólalás sajátosságaira, identitás és integritás lehetséges összefüggéseire kezdenek rá, és eközben érvényesen szólnak hozzá a modern magyar költészet alakulástörténetéhez. Az első fejezet tanulmányait egymás után olvasva szinte egy alternatív irodalomtörténet bontakozik ki, amely az én versbeli megnyilvánulását követi végig. A tanulmányok nem annyira életművet, mint inkább alkotói korszakokat, vagy inkább csak egyes alkotásokat helyeznek a fókuszba: a szerző jó érzéssel választja ki azokat a korpuszokat, amelyeken a fenti szempontok termékenyen vizsgálhatóak. A viszonylag gyakran elemzett, kanonikus szövegek (pl. *A közelítő tél, A vén cigány, Kocsi-út az éjszakában*) értelmezése során rendszerint akceptálja és mintegy árnyalja, továbbgondolja a kialakult álláspontokat, azonban egy-egy új aspektus bevezetésével, kiemelésével más nézőpontból képes szemlélni a szövegek működését. Különösen érvényes ez a komparatív jellegű tanulmányokra, ahol a tematikus vagy beszédmódbeli hasonlóság alapján egymás mellé kerülő költők/szövegek, illetve sok esetben a műfajok és a retorikai konvenciók is sajátos fénytörésbe kerülnek.

Ilyen a *Megszólalás és megszólításmódok (Istenképzetek Ady Endre és József Attila istenes verseiben)* című, figyelemreméltó tanulmány, amelynek bevezetése egyszerre több kérdést is megfogalmaz: „milyen szerepet töltenek be ezek a versek az Én megjeleníthetőségének szempontjából a modernség – a maga



korszakán belül is változó – sokarcú poétikájában; miért éppen ez a tematikusan is megragadható verstípus mutat olyan poétikai elmozdulásokat, amelyek a vers centrumában álló magyszerű szubjektum egységességére kérdeznék rá az e verscsoportra jellemző megszólalásmód sajátosságai által. Az Istenről, Istenhez való beszéd, a megszólítás és Istennel folytatott költői párbeszéd alakzatainak, formáinak vizsgálata során kitapintható-e, hogy miként vesz részt Isten az Én megalkotásának fázisaiban, folyamataiban, és ehhez kapcsolódva, milyen Én–Isten viszonyok, milyen istenkép(zet)ek artikulálódnak a költeményekben. Végül, hogy mindezek hogyan mutatnak rá az egységes versbeli szubjektum megingására, felszámolására, nyelv feletti uralmának (meg)tarthatatlanságára”. (35.) A tanulmány az istenes versek textuális és retorikai sajátosságából indul ki, szímet vet a poétikai következményekkel, amelyek az Istenhez fordulás (dialogikus) hagyományából következnek, valamint azzal is, hogy az Istenhez való viszony nemcsak tematikus értelemben (a beszélő lelki, egzisztenciális kötődése értelmében), hanem a versbeli én identitásának nyelvi megalkotottságában is függő viszonyt feltételez. Visy meggyőzően bizonyítja, hogy Ady istenes versei és József Attila korai istenes versei között azáltal vonható párhuzam, hogy ezek a szövegek (az eltérő Isten-képek, -képzetek, részben eltérő beszédmódbeli sajátosságok ellenére) hasonló poétikai jegyeket hordoznak, mindenekelőtt a megszólítás, a megnevezés, az arcadás gesztusaival írhatók körül.

Az első fejezet egyetlen írása, amely nem (csak) kiemelt művekkel, kötetekkel foglalkozik, hanem egy teljes életműre vonatkozóan fogalmaz meg állításokat, Kemény István *Állástalan táncosnő* című gyűjteményes, és *A királynál* című új verseket tartalmazó kötetéről szól. A tanulmány (nagykritika?) azért figyelemreméltó, mert miközben az összegyűjtött versek szerkezeti sajátosságait, az összeállítás alapelveit tárja fel, nagy vonalakban képet ad a recepció változásáról, kijelöli az életmű hangsúlyait, vonatkozási pontjait is. Másrészt azonban az olvasónak hiányérzete támad, mert a Visyre máshol nagyon is jellemző finom elemzések, érzékeny megfigyelé-



PANORÁMA

sek itt háttérbe szorulnak, a Kemény-féle poétika és nyelv egyedisége, változása az összes versek tekintetében kevésbé lesz érzékelhető, voltaképp csak *A királynál* verseinek bemutatásában érhető tetten.

A kötet tanulmányainak második csoportja a *Fény – Kép – Szalag* címet viseli, az itt szereplő írások mindegyike valamilyen formában az irodalmi mű mediális működésével foglalkozik, a mozgó- vagy állókép, és szöveg komplex összefüggésrendszerének példáit vizsgálva. *A fénykép tere* című nagy ívű, összefoglaló tanulmány mintegy definiálja azt az elméleti keretet, amely a médiumközi olvasatok többségének hátterét jelenti, voltaképp – ahogy a könyv egyik kritikusa is megfogalmazza – a fejezet elején is elhelyezhető lett volna egyfajta bevezető tanulmányként.¹ Az írás téje a fénykép és az elbeszélés egymáshoz való viszonyának feltárása, egy fogalmi és teoretikus keret megalkotása, amely a képleírás szövegbeli működésének bemutatását lehetővé teszi. Visy számára a tér és az idő viszonyrendszere, az áthelyezhetőség lehetőségei és korlátai, valamint a „képszerűség” jelensége jelenti a kiindulópontot: „Fénykép és elbeszélés egymáshoz viszonyításakor abból a közös metszetről indulhatunk ki, hogy mindkét művészeti forma számol tér és idő kategóriájával, sőt ezek a komponensek egyik esetben sem választhatók el egymástól. E narrációs, komponáló alapelemek jelenléte eredményezheti azt, hogy a (fény)képek verbális reprezentációja, irodalmi (epikus) művekbe való átfordítása lehetséges és bizonyos mértékben sikeres eljárásnak tekinthető, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy a vizuális művek nyelvi áthelyezése, beleértve a temporális, spaciális szegmensek nyelvi fordítását is, szükségszerűen e kategóriák torzításával, transzformálásával érhető csak el, de éppen a kép képszerűségének visszaadása, érzékeltetése érdekében.” (161.) A gondolatmenet a technikai kép fogalmától, a tér- és időkezelés sajátosságaitól, a referencialitás kérdésétől jut el a képleírás sajátosságainak meghatározásához, ahhoz az állításhoz, hogy a fotografikus

¹ DECZKI Sarolta, *Tiszavirág Termelőszövetkezet*, Élet és Irodalom, 2016. február 19.



ekphraszisz túlmutatva önmagán az adott mű narratív szintváltásaira, térszerkezetére is hatással van. Továbbá, ahogy a szerző megfogalmazza, „az ekphraszisz furcsa feszültségét adja, hogy a nyelv azon igyekszik, hogy önnön anyagiságát legyőzze és transzparenssé váljon annak érdekében, hogy a képet ne csak látványában, tartalmában, hanem a maga képszerűségében, anyagszerűségében, tehát örökkévalóságát biztosító felületével, hordozójával együtt láttassa. Épp ennek érdekében a kép kép mivolta miatt vállalkozik a nyelvi szkepszis legyőzésére. Lebont egy határt, hogy egy másikat megmutathasson.” (176.)

A tanulmányban megfogalmazott téziseket, elméleti alapvetéseket meggyőzően támasztják alá a fejezet ötletes, és sok esetben szubverzív olvasatai. Visy Márton László *Árnyas főutcáját* például a fényképalkotás és -leírás etikai és esztétikai dimenziójának opponálásával értelmezi, Örkény István *Rózsakiállításának* invenciózus elemzését pedig a kép vagy annak hiánya, és a haláltapasztalat kapcsolatának feltárása segíti. Závada Pál *A fényképész utókora* című regényének interpretációja során a fénykép által hordozott pillanatnyiség, mulandóság, a „punctum temporis”, és az elbeszéltség mint fejlődés, folytonosság, fokozatosság kerül szembe egymással, és válik a szövegszerűség, a megalkotottság egyik alapvető sajátosságává: „A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történeti folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélés mód, és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemblémájává is”. (227.) A második fejezet tanulmányainak, kritikáinak nagy erénye az, hogy az intermediális, adott esetben interkulturális kontextusokat nemcsak a teória szintjén, mintegy az irodalmi szövegektől független dimenziót mutatják fel: a médiumközi olvasat itt praxis, stratégia, amely természetes módon visz közelebb a választott művek megértéséhez, értelmezéséhez, és rámutat arra, hogy a mediális megközelítés mód nehezen nélkülözhető olyan kor-

PANORÁMA

társ művek esetében, mint például Farkas Péter *Nebéz esők*, Jenei László *Bluebox*, vagy Tolnai Ottó *A tengeri kagyló* című műve.

Visy Beatrix figyelemreméltó, érvényes megközelítéseket, pontos, finom olvasatokat tartalmazó, jól használható kötete, bár különálló szövegekből áll, mégis bizonyos mértékig egységesnek tekinthető. A válogatott írások összefüggése a visszatérő szempontoknak, a módszertani következetességnek köszönhető, a gyűjtemény szemléleti nyitottsága pedig a szerző sokirányú, naprakész tájékozottságának, a részletektől a tágabb felismerések felé haladó kutatói attitűdjének köszönhető. A kötet a lírai szubjektivitás kérdéséről és az irodalmi szöveg medialisáról egyaránt képet ad, amely úgy tetszik elénk, mint egy panoráma.

(Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2015)





„Semmi sincsen egészen úgy...”

*Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére
rendezett emlékülés anyaga*

Egy évfordulos konferencia, illetve az annak anyagából létrehozott kiadvány tétje kettős: egyrészt jelentős irodalomtörténeti vállalásnak/összegzésnek tekinthető, másrészt azonban az évfordulos szerzőt övező kultusz egy kiemelt állomásaként is értelmezhető. Irodalomtörténeti szempontból az ilyen összefoglaló kiadványok jelentősége abban áll, hogy a szakma (a kerek évszám, a nyilvánosság, az aktualitás okán) fokozottan figyel az adott alkotó szövegeire, ily módon a kötet alkalmassá válik az értelmezési lehetőségek sokféleségének, az egymástól eltérő olvasatok esetleges ütközésének felmutatására: az életműre vonatkozó kutatások eredményei így egyfajta kaleidoszkópként jelenhetnek meg, megerősítve vagy átrendezve a szövegek kanonikus pozícióit. Az évforduló azonban az író személyét, ezzel együtt pedig az élettörténetét, a relikviáit (a kéziratokat és a személyes tárgyakat, az életút szempontjából meghatározó helyeket és épületeket) is előtérbe vonja: ilyen esetben a tudományos kérdésfelvetések mellett további megközelítésmódok is indokoltá válnak, az emlékező, a mitizáló és a muzealizáló tekintet egyaránt az életműre vetül. Az irodalomtörténet és az irodalmi kultusz kettős, egymást bizonyos értelemben ellenpontosító perspektívája jellemzi a „*Semmi sincsen egészen úgy...*” *Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga* című kötetet is, amely a Füst Milán Fordítói Alapítvány kezdeményezésére, 2013. október 18-án, a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett konferencia anyagát (az elhangzott köszöntők és előadások szerkesztett változatát) impozáns módon, a Fekete Sas Kiadó Füst Milán sorozatának darabjaként adja közre. A tudományos és a személyesebb, emlékező jellegű írások mellett helyet kapnak a kötetben Füst Milán egyes szövegei, szövegrészletei; továbbá a szerző-





„SEMMI SINCSÉN EGÉSZEN ÚGY...”

ról, illetve a jellegzetes, az életút állomásait felidéző tárgyakról, épületekről készített fényképek; emellett a kiadvány betekintést ad az alapítvány munkájába is, képet kapunk a hagyaték gondozásának módjáról, nehézségeiről, újabb állomásairól is.

Füst Milán életművének értelmezése, leírása során szinte állandó vonatkozási pont a szövegek korabeli beszédmódoktól eltérő, sajátos modernsége; a szerzőnek a hagyományhoz és az újításhoz való egyedi viszonya; bizonyos, a művekben fellelhető tematikus jegyek, mint például a kívülállás élménye, az idegenség és a filozofikusság; továbbá a jellegzetes hangnem, amely a pátosz és az ironia, illetve a fenséges és parodisztikus minőséget vegyíti, és amelyben az archaizálás és mitizálás gesztusa is meghatározó. Ugyancsak visszatérő motívum az életmű kanonikus helyzetére való reflektálás: annak ellenére, hogy a szerző mind a líra, mind az epika, mind a dráma területén egyedi és jelentős alkotásokat hozott létre, ezáltal irodalomtörténeti rangja megkérdőjelezhetetlen, az általános műveltség (például a közoktatás követelményrendszere) tekintetében Füst Milán megkerülhetlensége mégsem evidencia. A kötetben több olyan írás is szerepel, amelynek kiindulópontja ez a dilemma. Kulcsár Szabó Ernő (aki nemcsak irodalomtörténeti minőségében, hanem a Füst Milán Fordítói Alapítvány kuratóriumának leköszönő elnökeként szól meg) például köszöntőjében a hatástörténet feltárásának szükségességére, valamint az életmű irodalomtörténeti értékelésének ambivalenciájára mutat rá: „Füst Milán életművével szemközt aligha állíthatjuk, hogy közmegegyezően állna fönn a jelenre gyakorolt hatásának mibenléte felől. [...] Már lírájának szisztematikus költészettörténeti elhelyezhetősége körül sem hangzanak egybe a szakmai vélemények, nem is szólva a prózai műfajainak irányzati hovatartozását illető elgondolások különbségeiről.”¹ Párhu-

¹ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Üdvözlő sorok Füst Milán jubileuma alkalmából* = „Semmi sincsen egészen úgy...”: Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2013, 15.



„SEMMI SINCSEN EGÉSZEN ÚGY...”

zamba állítható ezzel Schein Gábor tanulmánya, amely Füst Milán költészetének kanonikus helyzetét, a recepció meghatározó vonatkozási pontjait mutatja be. A bevezetésben Füst életművének jelentőségét, művészet-bölcseleti írásainak hatástörténeti aspektusait a ténnyel állítja szembe, hogy a szerző nem részesül a nagy klasszikusoknak kijáró folyamatos figyelemben. A kanonizáció kérdése, azaz a különállás „Füst Milán-i szituációja” (a kifejezés Somlyó Györgytől származik) központi jelentőségű Schein tanulmányában, amely rámutat arra, hogy az életmű integrálhatatlanságának problémája már a kortársi kritikában is jelen volt. Nagy Zoltán 1914-es cikke szerint például Füst Milán „messze áll mindenkitől, mint a sivatag fája”², Kassák Lajos pedig 1927-ben úgy látja, „az új magyar költészetnek nincs olyan csoportja vagy iskolája, ahová Füstöt be lehetne állítani, sőt ebből a nézőszögből az új európai költészetben sem tudnám a helyét megjelölni.”³ Schein a recepcióban újra meg újra felbukkanó fogalom, a „különállás” mögé tekint, és a Füst-költészet nyelvi, poétikai és tematikus aspektusait, a magyar és az európai irányzatokhoz való kapcsolódását a kortárs befogadás kontextusában értelmezi. Világos érvelés vezet el a tanulmány végkövetkeztetéséhez, mely szerint „Füst költészetének befogadása kezdettől fogva az allegóriahasználat sajátágaiból kibontakozó bonyolultabb történelem- és hagyományszemlélet megértéséhez volt kötve. Ennek esélyei a múlt század hetvenes éveiben nőttek meg. A magyar irodalomban – először annak vajdasági részrendszerében, ahol a Füst-recepció megújulása is kezdetét vette, majd máshol is – ekkor kezdtek megjelenni és megerősödni hasonló szemléleti formák, hogy a *Termelési regény*-től Borbély Szilárd *Halotti pompájáig* jelentős művek alapító gondolata származzék belőlük”⁴.

² NAGY Zoltán, *Füst Milán: Változtatnod nem lehet*, Nyugat, 1914/9.

³ KASSÁK Lajos, *Füst Milán*, Nyugat, 1927/16.

⁴ SCHEIN Gábor, *Messze áll mindenkitől? Füst Milán költészetének helyzete a 20. századi magyar irodalomban* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 62.



„SEMMI SINCSÉN EGÉSZEN ÚGY...”

A kötetben Schein idézett munkája mellett Angyalosi Gergely írása foglalkozik közvetlenül Füst Milán költészetének poétikai sajátosságaival. A hiánypótló tanulmány a Változtatnod nem lehet szemléleti hátterét vizsgálja, meggyőzően érvel a bevezetésben megfogalmazott állítás mellett, mely szerint „a bizonyosság szenvedélyes keresése a pályakezdő Füstnél párban jár a radikális agnoszticizmussal; olyannyira, hogy ez a két, ellentétesnek vélhető pólus szervesen kiegészíti egymást”.⁵ A szöveg rendkívül sokrétű: miközben nyelvi, poétikai, stílári és strukturális szempontból is képet ad Füst Milán első verseskötetéről, valamint arról, hogy az hogyan illeszkedik a szerző teoretikus, önéletrajzi és szépirodalmi szövegeihez, a gondolkodásmódjának, bölcséleti jártasságának sajátosságait a kortárs gondolkodóhoz, csoportosulásokhoz való viszonyában is vizsgálja. A Füst Milánról való további gondolkodás fontos, termékeny mozzanata lehet Angyalosi megállapítása, mely szerint Füst látásmódja bizonyos pontokon összefüggésbe hozható Lukács és köre művészetszemléletével, ám számos lényeges aspektusában eltér attól, például „Füst Milánnál is »halálra szánt«, »halálra kárhozott« minden ember, de lírájának tragikus alaphangját az ellentétes igazságok feloldhatatlan és pusztulásba vivő *ellentmondása* adja, nem a pusztulás révén megvalósított homogén és egyértelmű – s végső soron művészi – forma. [...] A lukácsi értelemben Füst világlátása tehát nem tekinthető tragikusnak. A felfogásukat elválasztó vonal pedig nem más, mint Füst alapvető agnoszticizmusa. [...] [P]ontosan a lukácsi bizonyosság-igényt, a művészet absztraháló, filozófiai megközelítését állítja szembe egyfajta szenzuális, a minőségérzékre alapozott esztétikumfelfogással, és egyértelműen az utóbbi mellett voksol”.⁶ Az Angyalosi-tanulmány olvasása nyilvánvalóvá teszi, hogy Füst Milán szépirodalmi szövegeinek vizsgálata során fontos hozadéka van annak, ha a biográfiai szövegek (naplók, levelek), és a publi-

⁵ ANGYALOSI Gergely, *Bizonyosság és agnoszticizmus a Változtatnod nem lehet című kötetben* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 37.

⁶ ANGYALOSI, *i. m.*, 43–44.



„SEMMI SINCSEN EGÉSZEN ÚGY...”

cisztikák, az elméleti munkák tapasztalataival is számot vetünk. Ez az eljárás Veres András tanulmányát is jellemzi, amely a két Hábi-Szádi kötet kapcsán tesz fel kérdéseket, megtalálja azokat az ambivalenciákat, amelyek segítségével az irodalomtörténész közel kerülhet a rendhagyó műfajú alkotáshoz. Veres számot vet a szerzői intenció (azaz az 1957-es utóhangban megfogalmazott információk), a beszédhelyzet (az elbeszélők sokszorozódása, a megszólalók szerzői alteregóként való azonosítása), az elbizonytalanító technikák (a szövegek egymást ellenpontoszó jellege, a szemantikai és tematikus ellentmondások alkalmazása) értelmezési lehetőségeivel, valamint a különböző műfajok és szövegtípusok (Füst költészete, elbeszélő prózája, önéletrajzi és magánszövegei, elméleti írásai) közötti átjárhatósággal, és alapvető jelentőséget tulajdonít az „álarcos szerepjátéknak”, amely ebben a kontextusban a biográfiai szövegeket kiegészítő, alternatív vallomásos metódusként tűnik fel: „Fölmerül a kérdés: mi lehet az oka a sok elbizonytalanító technikának? Nyilván többféle válasz is adható rá, itt csupán egyet vetnék fel a lehetséges indítékok közül. Hábi-Szádi tanításai között nem egy akad, amely *alapvető tabukat sért*. Ha némelykor óvatosan, körülírva jár is el, de egyértelműen állást foglal amellett, hogy nincsen túlvilág, Isten létezése kétséges, a világ nem teremtés eredménye, stb. Minthogy bölcséleti állításait nem szakfilozófiai érvekkel, illetve okoskodással támasztja alá, hanem döntően élettapasztalatokra épülő példázatokkal, sokkal inkább kiteszi őket a szubjektív megítélésnek. Talán ezért ismeri el már előzetesen tanítása cáfolhatóságát. Igaz, így az állítások súlya kisebb, mondhatóságuk tere viszont szélesre tágul. Aligha lehet túlbecsülni, hogy milyen felszabadító lehetett Füst Milánra, amikor rátalált arra a művészi megoldásra, hogy különféle álarcok mögé rejtheti a naplójába »beletitkolt« eszméit, életigazságait”.⁷

Míg Veres András tanulmánya az életmű homogenitására, egységességére mutat rá, addig Bárdos László a biográfiai szövegek, a napló és a levelezés

⁷ VERES András, „*Ez mind én voltam egykor*” = „*Semmi sincsen egészen úgy...*”, 87.



„SEMMI SINCSÉN EGÉSZEN ÚGY...”

összevetését hajtja végre, a tematika, a műfaj, a beszédmód és a személyesség megnyilvánulása szempontjából.⁸ Szilágyi Judit szintén „a Füst Milán-ouvre egységére” utal, amikor az *Emlékezések és tanulmányok* kötet kiadástörténetét tekinti át, és filológiai-textológiai szempontokat is érintve az életműkiadás utolsó darabjának műhelymunkájába vezeti be az olvasót.⁹ Ugyancsak filológiai és textológiai dilemmával szembesít Szigeti Csaba ötletgazdag tanulmánya, amely *A Parnasszus felé* című regény előzményeként számon tartott kisregény, *Az orgonista* keletkezési időpontját a gép- és kéziraton fellelhető feljegyzésekkel, a magánszövegekben található információkkal és az életmű további darabjaihoz való illeszkedéssel összefüggésben vizsgálja.¹⁰ A tanulmányok többsége azonban az életmű prózai darabjait állítja a vizsgáldóság fókuszába, Márton László például a világirodalmi kontextusokat ismerteti,¹¹ a kötet szerkesztője, az alapítvány kuratóriumának elnöke, Szegedy-Maszák Mihály pedig Füst prózájának nyelvi és narratológiai aspektusairól értekezik. Önéletrajzi és fikciós identitások viszonyát vizsgálja: véleménye szerint „Füst Milán elbeszélői munkái azzal a műfajötlettel hozhatók összefüggésbe, amelyet a franciák s nyomukban az angolszászok »autofiction«-nak neveznek”¹², és számos érvényes észrevétele közül a legtermékenyebb az a meglátás, hogy a prózai művek elbeszélésmódja hasznosítja az „önmegfigyelés” gesztusának sajátosságait, amely így a narratív stra-

⁸ BÁRDOS László, *A véglegesség közlésmódjai: A Füst Milán-i napló és levelezés közös és eltérő jegyeiről* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 125–133.

⁹ SZILÁGYI Judit, *Másik(?) Füst Milán: Egy előkészületben lévő kötet néhány olvastata* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 141–156.

¹⁰ SZIGETI Csaba, *Egyetlen verso tanúsága: Füst Milán Az orgonista című kisregényének keletkezéséről* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 107–116.

¹¹ MÁRTON László, *Az elbeszélői tekintet: Füst Milán világirodalmi szemlélődéséről és megfigyeléséről* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 75–82.

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történetmondó mint főszereplő* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 69.



 „SEMMI SINCSEN EGÉSZEN ÚGY...”

tégiák alakulásában, az időkezelés és a nézőpontok alakításában is szerepet játszik. Molnár Gábor Tamás tanulmánya szintén a prózai művek egy lehetséges interpretációját mutatja fel: a szerző narratív, stiláris, kompozicionális, mediális és szemantikai szempontokat együttesen alkalmazó írásában arra a kérdésre keresi a választ, hogy az elemzésre kerülő rövidpróza elbeszélések és az *Advent* szövegformálása mennyiben és milyen módon függ „az elbeszélő hang és a hozzá kapcsolódó tudat(ok)” problémáitól, „a hang és a hang által teremtett látvány” egymásra vonatkozathatóságától.¹³ A szöveg a Füst Milán prózájára jellemző egyes szám első személyű elbeszélés-mód értelmezési lehetőségeit vázolja, termékeny módon vet számot az elbeszélői szólam megkettőződéséből adódó szerkezeti és narratológiai következményekkel, bizonyítva, hogy „a személyes hang és az elbeszélői szerepek közötti összjáték adja a Füst Milán-i prózastílus egyik központi motívumát”.¹⁴ Figyelemreméltó a tanulmánynak az az állítása is, hogy a Füst-próza „viszonylagos homogenitása” (a szakirodalom által gyakran említett nyelvi és poétikai vonatkozásokon túl) a látványok bemutatásával, a vizuális leírások jelenlétével, a „fényeffektusok és a megértés vagy annak hiánya közötti” összefüggéssel is kapcsolatba hozható.¹⁵

A tudományos szempontú írások mellett a kötetben több olyan szöveg is olvasható, amely nem annyira a műalkotást, hanem inkább az embert (a költőt, az író, a tanárt, a barátot) állítja a fókuszba. Poszler György visszaemlékezése Füst magántanári kollégiumait „mágikus szeánsként”, előadásmódját „prófétai igehirdetesként”, karizmatikus személyét pedig titokzatos tudás birtokosaként írja le;¹⁶ Röder Edit, az alapítvány kuratóri-

¹³ MOLNÁR Gábor Tamás, *Hang és látvány Füst Milán elbeszélő prózájában* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 95.

¹⁴ MOLNÁR, *i. m.*, 100.

¹⁵ MOLNÁR, *i. m.*, 97.

¹⁶ POSZLER György, *Borús bekezdések Füst Milánról* = „Semmi sincsen egészen úgy...”, 19.



„SEMMI SINCSEN EGÉSZEN ÚGY...”

umának tagja, egykori tanítvány, a család barátja szintén az emlékezés hangján szólal meg, mielőtt a hagyatékkal kapcsolatos aktuális kérdésekre térné;¹⁷ Sándor Iván Füst drámáiról szóló esszéjében személyes élményeket is említ;¹⁸ E. Csorba Csilla, a Petőfi Irodalmi Múzeum főigazgatója pedig a muzealizálásnak mint értékőrzésnek a jelentőségét hangsúlyozza.¹⁹ A kultuszképzés azonban Füst Milán esetében nem annyira a megerősítésről, a közismert, mindenki számára konszenzusos kép rögzítéséről szól, sokkal inkább a felejtés ellen működik: az egykori tanítványok megszólalása, a visszaemlékezések lejegyzése valóban a tanáregyéniség „örökségének” bizonyítékként, egyfajta „tanúságtételként” fogható fel; a fordítói alapítvány működésének dokumentumai (a támogatottak névsora, a laudációk közlése) pedig voltaképp azt hivatottak jelezni, hogy a Füst Milán-féle szellemiség bizonyos értelemben tovább él.

A „*Semmi sincsen egészen úgy...*”: *Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga* című tanulmánykötet tehát mind irodalomtörténeti, mind pedig kultusz-történeti szempontból fontos, figyelemreméltó kiadvány, amely nemcsak az életmű értelmezéséhez, hanem a hatástörténethez és a szerző nevéhez fűződő hagyomány működésének megértéséhez is szükségszerűen közelebb visz.

(Szerkesztette Szegedy-Maszák Mihály, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2013)

¹⁷ RÖDER Edit, *Megemlékezés Füst Milánról és Füst Milánné Helfer Erzsébetről* = „*Semmi sincsen egészen úgy...*”, 25–33.

¹⁸ SÁNDOR Iván, *A lélek sötét oldalának színeváltozásai: Boldogtalanok – Negyedik Henrik király* = „*Semmi sincsen egészen úgy...*”, 117–124.

¹⁹ E. CSORBA Csilla, *Köszöntő beszéd* = „*Semmi sincsen egészen úgy...*”, 11–14.





III. (*Schrödinger macskája*)







Schrödinger macskája

*Kukorelly Endre: Mind, átjavított, újabb, régiek.
Összegyűjtött versek*

Radnóti Sándor 1994-es, Kukorelly költészetéről (szűkebben a válogatott, részben átírt verseket tartalmazó *Egy gyógynövény-kert* című kötetéről) szóló írását a következő mondatokkal kezdi: „Kukorelly Endre verseinek hasznukra válik, ha kötetben olvassuk őket. Műveiben ugyanis van valami *billenekenyiség*, amely az egyes verseket olvasva vagy hallgatva zavarba hozza az embert”.¹ A „billenekenyiség” Radnótinál a Kukorelly-versek sajátos rétegzettségére, a szöveg pragmatikai és grammatikai viszonyainak játékba hozására, a hétköznapi beszédmód stilizálásának gesztusára, a különböző nyelvi regisztereket, kulturális kontextusokat egymás mellé helyező, a közhelyeket át- és felülíró „zúzalékos beszédgörgöttegre” utal. Ennek az eljárásnak szükségszerű következménye, hogy a korpuszok bizonyos mértékig nyitottak maradnak, egyrészt mert a Kukorelly-vers mintázata más versek kontextusában (értsd: a minta ismétlésével) jobban érzékelhető, másrészt mert a szövegek fragmentáltságukból adódóan újabb szövegeket idéznek fel, áthallások, áttűnések révén.² A szerző eddigi válogatott verseskötetei (főleg az 1993-as *Egy gyógynövény-kert*, de a 2006-os *Kukorelly Endre legszebb versei* is) az új elrendezés, és a versek bizonyos mértékű átírása következtében az életmű belső hangsúlyait is újragondolják, a *Mind, átjavított, újabb, régiek* című, impozáns terjedelmű gyűjteményes kötet pedig a szerző eddigi teljes életművére ad rálátást, elvetve a verseskötetek eredeti koncepcióját és a kronológiát, és ezúttal is felülírva a műalkotás változatlanságának alapelvét.

¹ RADNÓTI Sándor, *A tautológia retorikája*, Holmi, 1994/4., 613.

² Vö. FARKAS Zsolt, *Kukorelly Endre*, Pozsony, Kalligram, 1996, 34.





SCHRÖDINGER MACSKÁJA

Az *Első könyv* egyetlen, ars poeticaként is szolgáló vers (*Vojtina-redivivus*), a második rész egy 100 darabból álló válogatás a szerző eddigi versesköteteiből, helyenként átírva (kivéve a *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.* és a *Samunadrág* anyagát), a *Harmadik könyvben* a legújabb, 2010 és 2014 között született versek szerepelnek (*Hegesztés, heg, Hegel, hegedűtok* cím alatt), a *Negyedik könyv* a *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.*, az ötödik pedig a *Samunadrág* verseit tartalmazza. A *Hatodik könyv* (a másodikhoz hasonlóan) ismét a korábbi kötetek verseiből válogatás, az eredeti szövegek sok esetben átírva, újraírva szerepelnek. Vagyis ahogy a gyűjtemény egyik kritikus, Margócsy István megfogalmazza, „[a] régi kötetek rendje meg is marad, át is alakul: az, ami régebben közvetlenül egymáshoz tartozóként tűnt fel, távol kerül egymástól, s távolabbi rálátást engedélyez vagy követel meg. Kukorelly mint ha felfüggesztené az *egyes* versek önállóságát (jóllehet önmagukban is hagyja érvényesülni őket), s oly mutatóványt mutat be, melynek során a verseknek a csoportjai, egymásmellettségük vagy távolságuk külön jelentést nyernek, vagy legalábbis megengedik annak feltételezését, hogy *együttesen*, épp mostani együttállásokban többet vagy legalábbis mást képviselnek, mint önmagukban, egyediségükben”.³ Az új kötet tehát kettős olvasatot igényel: egyrészt a korábbi szövegek által megnyitott értelmezési teret kínálja fel, azaz összegzésként, a pálya egyfajta értékeléseként hat (ez „a” Kukorelly-összes, hiszen ami itt szerepel, az méltó arra, hogy fennmaradjon, ami nem, az a szerző kifejezésével, „kínos-reménytelen darab”, tehát felelhető); másrészt azonban adódik egy új korpusz, az át- és újraírt szövegek egymásmellettségéből kirajzolódó rend a Kukorelly-életmű belső struktúráját is mintegy utólagosan formálja, és épp a pálya és a költői nyelv alakulásának dinamizmusát érzékelteti, ahogy ez például Szabó Lőrinc vagy Füst Milán versvariánsaira is jellemző.⁴

³ MARGÓCSY István, *Egy életmű újrendezése*, Élet és Irodalom, 2015. április 10., 21.

⁴ Szabó Lőrinc egyik versét és átíratát Kukorelly is összeveti egy helyen. KUKORELLY Endre, *Szabó Lőrinc I.*, Élet és Irodalom, 1997. március 28., 17.



A változtatások egy része apróbb formai (központozást vagy tagolást érintő) javítás, máshol stiláris szempontból alakul kisebb mértékben a szöveg, azonban Kukorelly jellemző költői beszédmódjából következik, hogy sokszor ezek a módosítások is az eredeti vers újraértését eredményezik. A *Na hát ilyen állítólag az életmek* (146.) például csak a tördelése, szintaktikai tagolása, az írásjelhasználata változik, azonban a „mondás” ritmusa, a megszólalás dinamikája eltér a korábbi, *Mennyit hibázok, te úristen* (2010) című kötetben közölt verziótól. Máshol azonban a módosítások a vers szerkezetét érintik, olyan mértékben, hogy legfeljebb egymás egyenrangú variánsaiként értelmezhetjük a két szöveget. Az *Egy átlátszó megoldás* (389.) eredetileg, a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* (2001) kötetben három számozott részből állt, az újraírt változatban azonban nincs számozás, és a 3. rész önálló versként szerepel (*Felesleges idő* címen [391.]), de bekerült két újabb rész, így összesen négy egységre bomlik a vers. Előfordul az is, hogy a vers pragmatikai és logikai viszonyai (pl. a beszélő funkciója, a megszólalás időbelisége, a kauzális kapcsolódások) változnak, ebben az esetben az átírás úgy hoz létre alternatív szöveget, hogy az az eddigieknél is indokoltabban léptethető dialógusba az eredeti változattal, így az értelmezés számára sajátos kihívást jelent. Az *Átsétálunk nagymamámmal a Ferdinánd hídon a Lehel piacra* például kisebb stiláris, a szóhasználatot és a szintaktikát érintő változásokkal jut el a zárlatig, ahol szemantikai változások, cserélt sorok is tetten érhetők, amelyek az eredetihez képest eltérő olvasatot közvetítenek. A Kukorelly narratív szövegei közé sorolható vers kettős elbeszélése (a séta leírása és a leírás akadályoztatásának egymásba fonódó története), a nagymama és a beszélő én pozíciójának bizonytalansága (hogy a szereplők „üres helyekként” vannak jelen a képen), valamint a környezet, a tér „körberajzolása” mindkét szövegváltozatnak sajátja, azonban, ahogy a szerző számos versében, úgy itt is a zárlat, különösen az utolsó mondat tekinthető „megfejtésnek”, amely a létezés/a nyelv általi létezés versben megfogalmazott kettősségét feloldja. De míg az eredeti versben az én és a másik kivonódik a képből, és csak a kijelölt hely és a ropogás mint jelenbeli nyom utal a fel-



SCHRÖDINGER MACSKÁJA

idézni vagy elképzelni kívánt történetre, azaz a sétára („Jön fölfelé a gőz, leáll / a forgalom, a troli kifarol, / pörög a kereke a jégen, / fehér a Nyugati pályaudvar, zuhog / a hó Karácsony délután. Ez / volt, meg egy kis ropogás. / Magától ropog a Ferdinánd híd.”), addig az új változat a múltba utalja a helyet, előbb rögzíti, majd visszavonja annak egyediségét és konkrétságát, azaz a nyomszerűségét is („Jön szépen fölfelé / a gőz, leáll a forgalom, / a troli kifarol, a kereke / pörög a jégen. Fehér a / Nyugati pályaudvar, havazik, karácsony / késő délután. Estefelé. Ez volt. / Magától ropogott a Ferdinánd híd. / Van, ami magától ropog.” [387.]).

Az átirrt, újrendezett gyűjteményes kötet filológiai dilemmái tehát nem önmagukban lényegesek, hanem a szövegek megkettőzésének gesztusa miatt: a vers- és kötetváltozatok összeolvasása kettős megfigyelői pozíciót igényel, ez pedig ahhoz a kérdéshez visz közel, hogy az átirás „programja” hogyan illeszkedik abba a poétikai (és bizonyos értelemben nyelvfilozófiai kontextusba), amely Kukorelly költészetét egyébként jellemzi. A tautológia retorikája,⁶ vagy a redundancia „gépies, ismétlődő, újakezdő” poétikája,⁷ amelyet a recepció az egyik legjellemzőbb aspektusként említ, voltaképp az én és a valóság kimondhatóságának székepsziséből, a nyelv és a világ viszonyának egyrészt heideggeri (a létbe vetettség időbelisége, a beszéd és a lét megértésének összefüggése), másrészt wittgensteini (nyelv és hallgatás) tapasztalatából adódik. Kukorelly költészetének általános felismerése, hogy a létezés (és ezzel együtt az én) közvetlenül nem elbeszélhető: csak a mellébeszélés és az újramondás technikái teszik lehetővé, hogy ahhoz, ami nem kimondható, a nyelv közegében valamiként (mint a függvény egy megadott határértékhez) mégiscsak közelítsünk. Az idézett Margócsy-kritikában is kiemelt (ott egyébként a neoavantgárdhoz kötött) tulajdonságok, mint „a vers-

⁵ KUKORELLY Endre, *Kicsit majd kevesebbet járkálok*, Pécs, Jelenkor, 2001, 12.

⁶ Vö. RADNÓTI, *i. m.*

⁷ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gép poétikája = Uó, Meta-poétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 421.



írás aktusának állandó tematizálása”, „a versbeszéd kialakulási folyamatának nyílt érzékeltetése”, „a hibák és próbálkozások beiktatása a vers diskurzusába”, „a versbeszéd közelítése a prózaisághoz, a patetikus dikció és a hagyományos »képszerűség« diszkvalifikálása”⁸ szintén az önmagunk (az én) pontosabb kifejezését, a megszólalás esendőségének elismerését feltételezi. Kukorelly sok esetben a beszéd különböző szintjeit ütközteti (pl. a pragmatikait a grammatikaival), máskor többszörözi (a nyelv terében többféle megvalósulás lehetséges), a kijelentéssel mint performatívummal operál. Minden kimondás (legyen az az emlékezéssel, a valósággal, egy másik szöveggel, vagy az önleírással, az alanyisággal kapcsolatos) egyben cselekvés is, a nyelv tehát, miközben kimondani próbálja a világról és az énről való ismereteket, teremt is azokat, a nyelv relatív terében alternatív világok és ének jönnek létre. Eközben pedig az el- és kimondás folyamatra is szükségszerű a reflektálás: a szöveg folyton kitér, áttér, fragmentálttá válik, önmagára reflektál, felülír.

Közel áll ez a tapasztalat Paul de Man *A temporalitás retorikájában* használt irónia-fogalmához, illetve az iróniáról való beszéd módjának leírásához: „úgy tűnik, mintha csak a nyelv olyan módozatának leírásával mondhatnánk el ténylegesen, hogy mit is gondolunk, amely nem azt gondolja, mint amit mond”⁹. Az irónia következménye az én megkettőződése, ez esetben olyan látásmód, amely a világot és a róla való megszólalást, és a kettő távolságát is érzékeli: ebben az értelemben a Kukorelly-versekbe épített, a megértést akadályozó vagy késleltető, de mindenesetre kizökkentő elemek ironikus módon épp a tapasztalat, a megértés és a kimondás akadályozottságát, nem-lineáris jellegét leplezik le. A *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.*-kötet versei, sőt a Samunadrág darabjai is értelmezhetőek ebben a kontextusban, az utóbbi esetben a mesterségesen létrehozott, a gyereknyelv imitációjának

⁸ MARGÓCSY, *i. m.*, 21.

⁹ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 36.



SCHRÖDINGER MACSKÁJA

tűnő beszédmod nyelvi logikája, hibái a nyelv működésének alapvető törvényszerűségeire és az azokból adódó szükségszerű anomáliákra egyaránt rámutatnak. A *Van1kis* például felszámolja, pontosabban véletlenszerűen őrizi meg a kijelentés szemantikai és lexikai egységeit, a szóhatárok és a jelentéstartományok elmozdításával olyan „versezetet”, „limericket”, mondókát hoz létre, amelyben a hangzósság, a ritmus és az aktuális, a konzenzuális szabályokat nélkülöző szóteremtés, mondatalkotás dominál: „Van 1 kisöcsim, neve Samu, / Oda-vissza van érte anyu, / apa is, én is, / minden nagynéni, / családunk szeretet-alapú. // Kész. Ez egy versezet [limerick. A szerző], így kell szavalni: // vanegyki söcsimne veSamu / odavisz szavanér teanyu / apai séni / smindennagy néni / családu xerete talpu.” (277.)

Azonban nemcsak egyes, a versekben előkerülő momentumok, hanem a költészet nagy témái, maga a tradíció is csak ebben a formában, ironikus távolságtartással, a kettős látásmód működtetésével közelíthető meg nyelviileg. A kötet első, kiemelt pozícióban szerepeltetett, nagyívű verse, a *Vojtina-redivivus* ezt a tapasztalatot viszi színre: miközben a költészet mibenlétét tematizálja, a magyar lírai hagyomány legnagyobb toposzainak (haza, szerelem, hübrisz/morál, halál, én) és beszédmódjainak (Arany János, József Attila, Szabó Lőrinc stb.) felidézését épp a megtagadásuk, szétzilálásuk révén hajtja végre, vagy úgy is fogalmazhatunk, hogy a toposz és a hagyomány is behatárolható üres helyként működik, amit a nyelv aktuálisan tölt fel tartalommal: „Az írás tükör. / Belenézél, néz vissza egy ökör. / Vagy néz vissza esetleg egy bika, / Ama legszebb bikák legszebbike. / Hogy tele, vagy ürességgel tele, / Kiderül majd, csak jól bámulj bele: / *Való világ... éggel a tetején*, / És benne én, / Aki nagyjából, mégis, úgy hiszem, / Inkább nem is menne bele ilyen / A. J. és J. A. közötti hiába- / Valóság/igazság polémiákba. / *Lódit/valódit* vagy *csaló/való*, / Mind ez csak tiszta költészet vala. [...] S ha verset írok, én *fogom ceruzámat*, / vagy mi a bánat. / Van külön én. Szintaxis és szavak, / Írok, s mintegy összeállítanak / (Például le van írva 5x3 / Én, én magam írtam le, ha jól látom) / Engem. Néha nem. [...]” (7–8.)





SCHRÖDINGER MACSKÁJA

A *Vojtina-redivivus* tapasztalata szerint a költészet terében minden tárgy (beleértve a költészet fogalmát is) viszonylagos, pontosabban a kimondás művelete által, a nyelv pragmatikai, retorikai, grammatikai működése által meghatározott, ez a tér azonban a tárgy és a tárgy leírásának távolságát is felmutatja. Ahogy Schrödinger macskája megkettőződik a vele végzett kísérlet során, és állapotának érzékelése (hogy élő vagy halott) voltaképp attól függ, megfigyeljük-e az állatot, úgy a Kukorelly-versek „igazságtartalma”, „valósága” is csak a kimondás és visszavonás dinamikus egyensúlyában gondolható el: versnyelve, költészetének egésze, ars poeticája voltaképp csak a megkettőződés felmutatása felől közelíthető meg, annak tudatosításával, hogy a vers a másik, „külön énnék” ad folyamatosan lehetőséget.

A fentiek alapján talán nyilvánvaló, hogy a *Mind, átjavított, újabb, régiék* az utóbbi időszak egyik legérdekesebb verseskötete, amely a Kukorelly-életmű és a kortárs magyar költészet viszonylatában is, bizonyos szempontból megkerülhetetlen.

(Libri, Budapest, 2014)





Fronthatás

Marno János: Hideghullám

Marno János költészetével kapcsolatban a kritikák, tanulmányok sokszor a poétikai sajátosságok mellett (vagy helyett) azt vizsgálják, hogy a szerző milyen alapelvek, megfontolások alapján alakítja ki azt a poétikát, versbeszédet, nyelvi és logikai rendet, amely az egyes köteteket jellemzi. A háttérben egyrészt az áll, hogy olyan termékeny, sok kötetet felvonultató pályáról van szó, amelyben váltások, alakulások és visszatérések, megújuló és újrarajzolt mintázatok egyaránt érzékelhetőek, a módosulások jellege azonban a nyelvhez való viszony, a költészet természetéről való gondolkodás alapvető változását is feltételezi. Az epikus keretekre épített látomásos intellektualizmus, az olvasó számára rejtvényként működő, metaforikus versnyelv a kezdetektől jellemzi a Marno-lírárt, azonban az utóbbi évtizedben ezt a megszólalásmódot a nyelv személyhez és testhez kötöttsége, a személyes történetek, emlékképek és tudati tartalmak elbeszélhetőségének kérdése árnyalja: az olvasó (a kritikus) számára úgy tűnik, hogy a szövegekben érzékelhető titokhoz, enigmához az alkotói szándék, műveltség, teoretikus alapállás megismerése és megértése során juthat közelebb. A szerző személyére, érdeklődésére való fokozott odafigyelés másik oka az lehet, hogy Marno maga is szívesen nyilatkozik saját álláspontjáról, reflektál a róla megjelent írásokra, így voltaképp nehezen hagyható figyelmen kívül a tudatosság, amely az újabb generációk számára „apafiguraként” feltűnő szerző szöveghez, poétikához való hozzáállását jellemzi. Az utóbbi években a Görföl Balázsnak adott interjújában,¹ illetve a Bartók Imré-

¹ GÖRFÖL Balázs, *Hűen az anarchiához*, Jelenkor online, 2014. július 31., <http://www.jelenkor.net/interju/281/huen-az-anarchiahoz>.

² *A Walter White-szindróma a költészetben avagy kényszerpályák a szabadság labirintusában*, Ex Symposion, 2014/86., 1–25.



FRONTHATÁS

vel folytatott, a Ex Symposionban közzétett levélváltásban² fogalmazott meg olyan szempontokat, amelyek segítségével az utolsó kötetek poétikája értelmezhető. Ilyen, a Marno-olvasáshoz iránymutatásként is használható motívum az ún. „költészetutánzó költészet” elvetése mint poétikai alapelv; a kívülállás élménye (hogy bár egyszerre többféle kortárs irodalmi paradigmával tart rokonságot, de maradéktalanul nem sorolható be egyikbe sem); valamint az a tapasztalat, hogy a vers elsősorban nem a belső tartalmak, a tapasztalatok kifejezésének eszköze, hanem épp ellenkezőleg, a nyelv működése, a versírás folyamata juttat hozzá az érzelmi és értelmi tartalmak komplex kifejezéséhez, ezzel együtt pedig a megértéshez.

A 2015-ös *Hideghullám* versei megfelelnek ez utóbbi alapelvnek, és voltaképp folytatják, elmélyítik, nem pedig felülírják az utóbbi pályaszakasz köeteinek, a *Nárcisz készül* (2007), *A semmi esélye* (2010) és a *Kairos* (2012) poétikáját. A kilenc ciklusba rendezett versek nagyjából hiatusokkal, hasadásokkal, résekkel teli építménynek tekinthetők, ahol az olvasó feladata az üres helyek feltöltése, kiegészítése, valamilyen gondolati és emocionális tartalom konstruálása. Marno jellegzetes szerkesztésmódja, hogy a téma felvezetése, előkészítése helyett már a vers első soraiban egy cselekvéses, epikus szituációt vázol, itt is jellemző. Ahogy az is, hogy a befogadás elsődleges forrása a vers beszélőjének a figurája, a megértés lehetőségei szempontjából jelentőséggel bír a többnyire egyes szám első személyben megszólaló alany viszonyulása az általa (a mondandója által) teremtődő világhoz. A külvilág „leírása” helyett a különböző nézőpontokból való „körülírás” jelenti a megismerés lehetőségét, azonban míg a korai kötetekben a körülírás technikája a fragmentált, a hiba poétikáját működtető szerkesztésmóddal párosult, addig itt épp ellenkezőleg, a részletező versbeszéd látszólag a tárgyak és történések precíz lejegyzését szolgálja, a gondosan szerkesztett mondatok tematikus szétartása azonban inkább az éppen formálódó olvasat elbizonytalanítását eredményezi. Az ismétléses alakzatok, a mondathosszúsággal, a mondatszerkezettel való operálás rendszerint átgondolt és kiegyensúlyozott: úgy tűnik, a beszélő és a tárgyak, a beszélő és a másik vi-



szonyának a végtelékig árnyalt bemutatása, a versbeli világ gondos felépítése a tét. Azonban a vers egészében mindig inkább a jelentés szóródása, nem pedig a rögzítése tapasztalható, legyen szó a Pilinszky-féle kétsoros formákról (*Egy költői kérdés, Egy szónoki kérdés* című versekben); vagy a József Attilára jellemző metaforikus építkezésről (*Bronzkor, Pókhasúak*), vagy akár a Tandori- és Petri-féle, narratív jellegű szövegalkotásról (*Kiürülten és kiürítve, Egy nehez kő éjszakája*). Ugyanígy külsődleges, egyfajta keret a tárgyiaság jelenléte is a szövegekben: voltaképp nem valós objektumok felvonultatása történik, hanem a tárgyak, a természet elemei, a tereptárgyak, a testek, a testrészek, sőt a szereplők metaforikus jelentéssel való felruházása történik meg. A tárgyak közötti viszonyok így nem a tárgyi világ leírását szolgálják, hanem egy olyan képzeletbeli, álomszerű, tudati összefüggérendszer feltárását teszik lehetővé, amely a vers alakulása során létező (Aki, Lakoma). Arról sincs szó, hogy a vers szerveződésének folyamata valamiféle traumatikus vagy emlékezeti valóság utólagos feltárására irányulna, vagy hogy a személyes történetek, az életanyag elbeszélését, a tudatból való felelevenítést, feltárását szolgálná. Annak ellenére, hogy a versek beszédmódja helyenként a traumaszövegek, a biográfiai műfajok technikáit idézi (pl. a *Vasderes* ciklus versei), ez is csak keret arra, hogy Marno visszatérő témájának – a világ és a világban létező én kölcsönhatásának – a kifejtése újra meg újra megtörténjen.

Az említett levélváltásban egy helyen a következő megállapítás szerepel: „amikor írok, akkor valóban szisztematikusan választom le a tudatomat (beleértve a tudattalant és a tudatküszöböt is) magamról, az én-vezérelt gondolkodásról, és csak az izgat, hogy a vers merre, hogyan és mit akarózik megélni, megmondani” (5–6.), vagyis a vers nem a szerzői szándék tükröződése, hanem épp ellenkezőleg, egyfajta automatizmusként működik, ahol az alkotóelemek elrendeződése nem egy adott szubjektumból következik, hanem a nyelven belüli lehetséges (pl. logikai, asszociatív, metaforikus, metonimikus stb.) összefüggések mentén szerveződik. Az új kötet szövegalkotási metódusában voltaképp tetten érhető ez az *ars poetica*. A kilenc cik-



FRONTHATÁS

lusba rendezett versek legtöbbszörének szerkezetére a rétegződés, a címben jelölt fogalom jelentéstartalmának a prizmaszerű sokszorozása jellemző: a Marano-féle versszöveg komplexitását és egyszersmind enigmatikusságát az az eljárás biztosítja, hogy – a szavak által meghatározott denotatív és konnotatív, intertextuális vagy kollektív jelentéseknek megfelelően – egyszerre több szemantikai szint nyílik meg, a hétköznapi jelentésségtől a kozmikus, metafizikai távlatokig. Ahogy a kötet egyik kritikusja, Bacsó Béla megfogalmazza: „A költő kimozdít, mozgásba hoz, felemel, felnyit, olyan tereket nyit meg, amelyek nem összetartozók, csak egyetlen módon érintkeznek, amennyiben kényszerítve vagyunk ezeknek a felmérhetetlen, vagy éppen szinte alig feltűnő távolságoknak az áthidalására, de a vers, a költői szó képes újra és újra ennek a tér-köznek formát adni.”³ A verscímekben közölt téma, dilemma önmagán túlmutatva egy az egyeditől az általánosig, fokozatosan, lépésről lépésre (metaforáról metaforára) táguló problémásort nyit meg. A versek témái a legáltalánosabb emberi dilemmák, mint öröm, szomorúság, félelem, szorongás, a test leghétköznapibb tapasztalatai; azonban a mélységük, és a katartikus hatás, amelyet az olvasóra gyakorolnak, abból származik, hogy az egyszerű egyedi minőségekből és tartalmakból a bonyolult és általános, kozmikus és metafizikai vonatkozásokig jutnak el.

Példa erre *A gyönyör magva* (34.), amelyben három szint, három téma kapcsolódik össze: a szexus utáni üresség általános érzete, az agyaggalamb-lövészet mechanizmusa és a városi galambok etetése egyaránt arra mutat rá, hogy van olyan, hogy gyönyör, és van, ami a gyönyörhöz hasonló, de nem az. A három, egymástól látszólag távol eső témakör kiasztikus és metaforikus képzettársításokkal lesz egymásba fűzve: a gyönyör létezését egyszerre kérdőjelezi meg és bizonyítja az, hogy csak pillanatnyiségében érzékelhető, és voltaképp semmilyen tartós változást nem okoz abban, aki megélte („Nem marad hátra a gyönyörből semmi / a gyötrelmen kívül, amit a gyönyör / elfojtott közben könnyörtelenül”). Az agyaggalamb-lövészet mo-

³ BACSÓ Béla, „*A mese hamva*”, *Élet és Irodalom*, 2015. szeptember 4.



tívumában a pusztítás vágya és a vágy beteljesülésének talmi jellege válik transzparenssé, hiszen valójában nincs élőlény, amelyet el lehetne pusztítani („a reflexek is tompán végzik tovább / a dolgukat, mintha agyaggalambot / kellene mindjárt szitává löni, / agyaggalambot, mely a légynek nem / ártott volna egy szóval sem, nem tolt / előre-hátra a fejét totyogva / a mocskos flaszteron bosszúságodra”). A valódi galambokat, a „flasztertubicákat” ábrázoló jelenet pedig szintén a hiányt (a beteljesülés, a gyönyör elmaradását) viszi színre, hiszen a madarak, akik „mintha ólomszárnyakon röpdösnének”, valójában nem repülnek, sem a maguk örömére, sem azért, hogy valaki számára célpontként szolgáljanak. Az élő és élettelen minőségek felcserélése, az anyagszerűség mint metonimikus kapcsoló elem, valamint az én és a dolgok közötti viszony új kontextusba való áthelyezése, mintegy megismétlése, a kötet jellemző eljárásai közé tartozik. A szövegalkotás, a szerkezeti felépítés szempontjából figyelemreméltóak azok a megoldások, a nyelvi és vizuális asszociációk, amelyek a *Helyzetdal* (181.) című verset jellemzik. Itt a fájdalom kifejezésének az igénye jelenti az alaphelyzetet, amellyel a gázrezsón melegített teavíz képe lesz párhuzamba állítva. Ahogy a takaréklángon égő gázrózsa csak lassan tudja felmelegíteni a teavizet, úgy ezzel egy időben a fájdalom is lassan és fokozatosan uralja el a testet: ahogy a felforrított teavíz is (feltételezzük) sípol, tehát hangot kap, ennek lejegyzése tulajdonképpen a fájdalomnak is hangadás: „Hangot adnék a fájdalomnak, de / félek, hogy az nem fog hasonlítani / a fájdalomra. [...] Gázrezsón bal rózsája ki- / zárólag takaréklángon képes / dalra hevíteni teavizemet.” A záró, a nyári nap melegében, tűzében kinyíló muskátlikat rózsaként idéző kép pedig mintegy összefoglalja, egyesíti az előző kettőt: a testi forróság, a fájdalom (láz)rózsáit és a gázrózsákat a kinyílt rózsák képével helyettesíti. A *Gratíváció* (92.) a címbeli fogalom eredeti (a Föld tömegvonzására vonatkozó) jelentésén túl háromféle metaforikus értelmezést von egybe: az emlékezet, a múlt jelenbeli cselekvéseinkre gyakorolt hatása; az anya és fia közötti megkérdőjelezhetetlen, felszámolhatatlan kapcsolat; és a testnek a természettel vagy a katasztrófákkal szembeni tehetetlenségének „gravitációs

FRONTHATÁS

mezeje” kerül egymás mellé. A vers voltaképp a fizikai, a morális és az emocionális kötöttségek természetéről, azaz az emberi létezés törvényszerűségeiről beszél.

Összességében a *Hideghullám* versei arra a kérdésre (is) keresik a választ, hogy milyen módon lehet kifejezni a világban való létezést, azonban az egyes versek más-más epikus vagy motivikus keretben fogalmazzák meg ezt a tudást, illetve az ezzel kapcsolatos kérdéseket, a világgal való találkozás alapvető élményét, és akaratlanul is hatással vannak ránk. Tüneteket okoznak, mint az érkező frontok kölcsönhatásai a szervezetre, amelyek nyilvánvalóan jelzik az idők alatt bekövetkezett, végbement sérüléseket, változásokat.

(Magvető, Budapest, 2015)





A test mint tanú

Borbély Szilárd: A Testhez. Ódák & Legendák

Borbély Szilárd kötete határozottan nem különül el az elmúlt években született művektől: a szerző ebben ismét a halálról való (irodalmi és nem irodalmi) beszéd retorikai és tropológiai konvencióinak újragondolását hajtja végre, de a *Halotti pompa* vagy a *Míg alszik szívünk Jézuskája* nyelvi, műfaji megoldásaitól, szerkezetétől eltérő módon fogalmazza meg, „mondja ki” újra a mulandóság tényét. Merőben más kiindulópontot választ, mint a két korábbi kötetben: míg ezek a bűn, a szenvedés és a bűnhődés hármasságában, Krisztus alakjához és a keresztény teológia motívumkincséhez közvetlenebbül kötődve, annak teoretikus és szemléletbeli alapvetéseit hasznosítva szóltak a halálról, addig az új versgyűjtemény nemcsak kitágítja a tematikát, hanem el is mozdítja a fókuszot, amennyiben a test realizációját és identitáskonstrukcióját tekinti tárgyának. A *Testhez. Ódák & Legendák* nem a személyes érintettség pozíciójából, hanem női szerepek (holokausz-túlélők és magzatukat elvesztő anyák) szűrőjén keresztül, illetve tárgyas-metafizikus kérdésvetések mentén, a traumairodalom tradíciójába illeszkedve szól a halálról. A megrendítő, felkavaró és minduntalan újraolvasásra késztető mű jelentősége (a női nézőpont hiteles közvetítése, az egyes szövegek pontos megformáltságán túl) abban a tulajdonságában rejlik, hogy az egymástól látszólag távol eső tematikák és beszédmódok egymás mellé helyezésével meglepően komplex (történeti) tapasztalatot képes felmutatni, ezzel együtt pedig az életműben jelenlévő kérdésekre is, bizonyos mértékig új választ ad.

Borbély köteteinél nem ritka, hogy az interpretációt segíti a kötet felépítettsége, a borítótól a mottón, a nyitó és záró versek pozicionálásán át, egészen a jegyzetekig. A könyv fedelén egy csonkolt nőalak, torzó szerepel:





A TEST MINT TANÚ

a végtagok nélküli törzs fején és a hátán forradások vannak, a derekát pedig fémesen csillogó tárgy szimulálja, jelzi, amely – mint egy szokatlan fűző – drasztikusan módosítja a test körvonalát. A kép (egyébként Joel-Peter Witkin *Woman once a bird* című fotója) előrevetíti a test denaturálásának szövegszerűen, az egyes versekben megmutatkozó gesztusát, és keretet képez a záró darabbal, amely felfejti, interpretálja a borítóképet, emellett a testet az identitás felülíródásának helyeként, kulturális kódok összességéket definiálja: „A Test csak kódolt üzenet / jelek találkozása / a női test a férfיאgy / zárt transzcendenciája [...] a megalázott test marad / a fotókódba zárva / a női test halott Anya: / az angyal poszthumánja” (*A Testhez*. 59.1. *Woman once a bird* [168.]). Eltérő kontextust teremt a Talmudból származó mottó („Minden Isten kezében van – az istenfélelmet kivéve.”), amely bevezeti, megelőlegezi a morális kérdésfelvetés jogosultságát: az isteni hatalmat, az istenfélelem erényét (az ítélkező, jutalmazó és büntető Isten feltétlen tiszteletét és elfogadását) előzetesen bevonja az értelmezésbe. A kötetnyitó versciklus (*A kesztyűbábhhoz*) a mottó továbbgondolása: a három vers egy allegória segítségével szól az ember külső (Isten általi) és magától értetődő (a testbe zárt létezéssel adódó) meghatározottságáról. A ciklus példázza a kötet egészét jellemző „elmozdulásos” szerkesztésmódot is: a három vers voltaképp egymás variánsának tekinthető, bizonyos mértékig mind a téma, mind a tapasztalat újraíródik: „mint / az időbe merült arc / helyét a ránc, a bőrre / simuló textilek // rejtik el a kéz nyomát, / amely a gépezet. De élet / járja át. A báb?” (1.1. *A Simulás* [10.]) „Minden a kézben van / a jó és a rossz az idő, amelyben a kéz / mozgatja a báb félelmét”. (1.2. *A Szív* [11.]) „A test amely a félelem / az Isten van a testben / avagy csupán a kesztyű az / és ott lakik Istenben” (1.3. *A Minden* 12.). (És hozzáteszem: maga a ciklus és a könyv több verse *A bábu arca/Történet* című Borbély-kötet egyes motívumait gondolja újra).

Ebben a keretben felváltva sorakoznak egymás mellett, és a megjelölt kérdésfelvetést árnyalják a holokausz- és a magzatelhajtás-történeteket a nő szemszögéből elbeszélő versek, amelyek között a párhuzamot a trauma mo-



tívuma, valamint a test határhelyzete teremti meg: a holokauszt-versekben a megtört, roncsolt, már alig létező; az abortusz-történetekben az épphogy életre kelt fizikum lesz a főszereplő. Vagyis a traumairóladalom azon vonaláról van szó, amelyben a veszteség kivetül a testre, a traumatizált személy a test kudarcáról, a testi identitás hasadásáról, felszámolódásáról, elidegenedéséről ad számot. Az abortuszon átesett anyák történetei a gyerekkhál tapasztalatán túl az anyaság tényével járó alapvető fizikális változásról, az ebből adódó önazonosság-vesztésről is beszámolnak. *A dinnye* beszélője például a várandósságot *A nyolcadik utas a halál* című filmmel, azaz az „idegen” testbe településével hozza kapcsolatba, a vetélést pedig egy autonóm lény kiszakításaként, egyfajta belső úr létrejöttéként értelmezi: „De én tudom, hogy ő / többé már nem fog megszületni / néktek. Áll előttem a jövő, mint / egy hatalmas száj. És ásit. A tökéletes / organizmus, amit belőlem kitéptek.” (106.) A holokauszt-túlélők emlékeit idéző versek pedig a test egvediségétől (ezáltal nőiségétől) való megfosztását, az öntudat és a saját akarat felügyelete alól való kiszakítottóságát helyezik a középpontba: „Visszafordulva többiek / már kopaszra nyírva. Meg sem ismertem senkit.” (*A matyóhímzés* [21.]) „Jobbra-balra. Jobbra-balra. . . Én jobbra / mentem, de abba a percben megdermedtem. Elvesztettem / az időt, a teret, a helyet, csak mentem, nem tudom, / mennyi ideig és meddig. Ezredévnyi volt a tér.” (*A sámlí* [160.]) A két tematikus pillérre (az alcímekben szereplő műfaji jelölő szerint: a legendákra) egyfajta szintézisként épülnek, és az előző két témát kifejtő szövegek között bukkannak fel a testet teoretikusan részekre bontó, mechanizmusaiban tematizáló versek. Ezek a fizikai törvényszerűségek (pl. anyag, formák, felület, gravitáció, tér, mozgás stb.) megfogalmazását, valamint a metafizikai kérdésfelvetések (létezés, lélek, szellem, akarat, Isten mibenléte) megválaszolását vállalják fel, poétikai alapjukat pedig a testről való tudományos beszéd konvenciói mellett a szakrális szövegek (varázsigék, imák) fordulatai, és az óda műfaji attribútumai jelentik.

A két verscsoport szinte felülírja egymást, mind retorikailag, mind nyelvileg jelentősen eltérnek. A narratív traumaszóvegek megformáltsága ab-



A TEST MINT TANÚ

ból az előfeltevésből táplálkozik, mely szerint a trauma voltaképp törés, amely során az igazságtalanságot ismeri fel az, aki traumatikus állapotba kerül. Egyfajta tudásról van szó, amely közelebb visz önmagunkhoz, hiszen a trauma feldolgozását követően önazonosságunk is átrendeződik: *A Testhez* beszélői egyrészt azt ismerik fel, hogy a bántalmazás/beavatkozás nem természetes, másrészt azt, hogy a trauma kitörölhetetlen nyomot hagy a személyiségben: „Amikor / teljesebb leszek, akkor tompább is. Ez a múltás. Ami ma // jól sem kellene, az lel rosszabbik felére. A részleteknek / átadva magam kevesebb leszek.” (*A félreértés* [129.]) „Anyámnak csak egy története van. Egy fájdalmas, önkínzó, keserű vádakkal teli” (*A sámli* [162.]) Az alaphelyzet az emlékezés (a beszélők mindannyian időben távol lévő eseményeket említene), amelynek velejárója az elfojtásos kifejezés: a szövegek sokszor erősen fragmentáltak, roncsoltak, így például *A szemeteskosár* dikciója, alustilizált beszédmódja a visszafogott szóbeli megnyilvánulás és a korlátozott nyelvi kód példája: „Nem én irányította / életem, és azt hitte, ez így normális. Férfjhez mente. / Dolgozta. Mellette Közgázt végezte. És este / holtfáradtan.” (77.) A traumatikus emlékezet nem követi az emlékezés szokványos folyamatát: az emlékképek a trauma szempontjából indokolt rendben és jelentőséggel tűnnek fel, többnyire a test mechanikus működése (és az ily módon megismétlődő, megelevenedő testi mechanizmusok) következtében. A sámli többszörösen is bemutatja ezt a működést: az emlékezet szelektív, „elrejtő” jellege mutatkozik meg akkor, amikor a nagymama pontosítja az anya vállfájásról szóló emlékét: „Hogy beszorult? Hisz nem is állt ott. De / elhiszem, hogy még most is fáj neki, mert órákig tartotta a / vállán apád halott anyját” (160.); ugyanez az anya a gyalogmenetre, a hátsó sorokban lemaradók meggyilkolására emlékszik akkor, amikor reflexszerűen a mozi első sorába vált jegyet.

A hangsúlyozott narrativitás szinte már zavarba ejti az olvasót: a traumatikus szituációk újraíródnak, a bűn újra meg újra ki lesz mondva, újabb és újabb tanúk által deklarálódik. Voltaképp sematikus történetek elbeszélései sorakoznak egymás mellett a kötetben: a holokauszt-versek szereplői rend-



szerint a család légerbe való elhurcolását megelőző, illetve az azt követő eseményeket, a másik verscsoport beszélői pedig az abortusszal vagy más, a testen történő külső beavatkozással (erőszakkal) járó megaláztatást tárják fel. A beszélők rendszerint névtelenek (sőt az egyedinek tűnő helységnevek is csak mint kulturális kódok azonosíthatók, egyediséggel nem rendelkeznek). A tapasztalat általános érvényűnek számít, még akkor is, amikor például egy a média által is körbejárt történet lesz a vers témája (pl. *A tízezer* című, a „Zsanett-ügyet” felidéző vers belesimul az azonosítatlan nők történeteinek rendjébe). Ez a kötetszerkezet, az ismétlődő szituációk sorozata egyrészt megfeleltethető a trauma feldolgozásának, a gyógyulás folyamatának: minden vers egy megszólalás, amely megtöri a traumatikus hallgatást, a bűnről való beszéd pedig egyfajta gyónás: a hangsúly a kimondáson van, a versek ezért mind az egyediséget, mind pedig a képiséget nélkülözik. (Megjegyzem, Adorno épp a holokauszt kapcsán említi a kép és az ábrázolás tilalmát, lehetetlenségét.) Másrészt az ismétlődés egyfajta sorsszerűséget is jelez: a holokauszt kollektív, a magzatvesztés pedig egyéni, ám repetitív jellegéből adódóan kollektivizálható traumát jelez, amelyet *A Dunába* című vers József Attila-allúziók segítségével érzékeltet.

Sajátos historikus szemlélet bontakozik ki ily módon a kötetben: a történelem folytonosságából kiemelt szegmensek egymás mellé helyezve egy új történet mozzanatai, amelynek főszereplője (tanúja) az emberi test. Ahogy a jegyzetek is jelzik, az írásban fellelhető források között szerepel a *Legenda Aurae*, valamint az *Asszonyok álmában síró babák* című gyűjtemény, amely gyermeküket, magzatukat elvesztett anyák nyilatkozatait, illetve a *Sós kávé* című, zsidó nők emlékezéseit tartalmazó antológia: a legendák toposzai, a köznapi nyelv érzékelhető nyomot hagynak a versekben. A testről való beszéd változatos regisztereket szólaltat meg, Borbély az irodalmi szöveg konvenciói mellett a tudományos (pl. nőgyógyászati szaknyelv), az obszcén (testrészek megnevezése pl. a *De Sade rózsája*, a szenvedés a *Szent Zsófia és három lánya* versekben) és a metaforikus beszédmód lehetőségeit is kiaknázza (az *órákban*). A test definiálása alapvetően kétféle módon történik a kö-



A TEST MINT TANÚ

tetben: a traumaszövegek a Foucault-féle test-definícióhoz közelítenek, abban az értelemben, hogy nyilvánvalóvá teszik, a test társadalmi konstrukció, amelynek identitása a természetes létmódjának felszámolásából, denaturálásából adódik: az abortuszon átesett nők éppúgy egy közösségi szokásrend és elvárás áldozatai, ahogy a holokausztot elszenvedők is egy kollektív bűn, egy hibás társadalmi ideológia áldozatai. Helyenként explicit módon fogalmazódik meg ez a tapasztalat: „Az én történetembe benne van az összes / anyáim szenvedése. Az asszonyors mindig / ugyanaz – anyám azt mondta.” (*A lavór* [135.]) Ezzel szemben a filozófiai és metafizikai szempontból közelítő *órák* jellegzetessége a már említett metaforikus kifejezés: halmozzák a költői képeket, sőt nagyon erős vizuális hatással bírnak, a test elgondolása sok esetben geometriai fogalmak segítségével történik: „A körben járó egyenes, mint végnélküli Vég, / amelyen át szívárog el a legtöbb Semmiség, // úgy hagy nyomot, mint a beszéd utáni hang, / az ellebbenő rezdülés, a megkondult harang” (*A csigavonalhoz* [54.]) „Az Egyensúly, azt tartja fenn, / a két pont közé feszülő Vonal, / amelyre lábait teszi // a táncos bábalak.” (*A kötéltáncoshoz* [100.]) A test kiterjedésként, a mozgás felteteleként, erő- és kölcsönviszonyok részeseként, tér-idő-koordináták között azonosítható fizikai létezőként van jelen, amely meghatározható, sőt kiszámítható természeti működések eredménye, és minden behatásra kiszámítható reakciót produkál. A test itt egyfajta mérték, önálló szabályrendszer: „hisz Test a nyelv szintaxisa: / az *elől* és a *hátsó*, / a cselekvésnek praxisa / a nyelvre lesz kabátul” (*A Magzathoz* [101.]); vagy inkább médium, amely lenyomata a mindenkori időnek, tanúsítja az elmúlást. *A Testmélyhez* című versben például a testábrázolás a múlt egy pillanatának kimerevítése, a fénykép útja „a Testmélybe vezet”, és a „holt szövetekről” ad számot. (108–109.)

Az *órák* és *legendák* közötti dichotómia egyrészt a test komplex ábrázolásának eszköze, másrészt az ebből adódó feszültség teszi lehetővé a morális kérdésfelvetések megfogalmazását. Lehet-e az emberi testet büntetlenül átszabni és megsemmisíteni (*legendák*)? Szabad-e mechanizmusok összes-





A TEST MINT TANÚ

ségeként tekinteni (*órák*)? Hol a lélek ezekben a kísérleti játékokban? Az Isten (nem) bábjátékos? Borbély Szilárd kötete ezekre a kérdésekre is választ keres, legfontosabb tapasztalata azonban a test elleni bűn motívumának körbejárása, az ebben rejlő rejtett történet felismerése. „A test határáig még nem / jutott el a történelem, amely / a transzhumánra vár // a Kiűzetés Kapujában, / ahol a lábnyomok a sivatagba / vesznek”, olvashatjuk *A poszthumánhoz* című versben (107.), amely jelzi: a test tanú, de történetét (egyéni és kollektív traumák feloldása után) csak a „psziché” lesz képes megírni.

(Kalligram, Pozsony, 2010)







A tekintet kudarca

Test, kép és halál Borbély Szilárd Ódáiban

„Úgy tűnik, hogy a képek ősi szimbolikus ereje kihunytt, a halál pedig olyanra absztrakttá vált, hogy nem vet fel értelmét firtató kérdéseket. Nem csak arról van szó, hogy már nem rendelkezünk a halál bennünket bármire is kötelező képeivel, hanem lassan már azoknak a képeknek a halálához is hozzászokunk, amelyek egykor lenyűgöző szimbolikus erejükkel hatottak ránk. Eközben feledésbe merül a képalkotáshoz hasonlóan ősrégi analógia kép és halál között.”¹ Hans Belting az emberábrázolás eredetét a halállal, a halotti kultusz működésével hozza összefüggésbe: rámutat arra, hogy a képben ábrázolt emberi test eredetileg szükségszerűen halott testként értelmeződik, a kép funkciója ebben az értelemben a helyettesítés gesztusa, az ábrázolás révén ugyanis jelenvalóvá teszi, pótolja azt, ami távol van, azaz már nincs jelen, nem létezik. A képi helyettesítés alapja nyilvánvaló módon a test, azonban az ember és az ember képe közötti analógiát elsősorban nem a test természeti referenciái, biológikuma biztosítják, hanem a test kulturális meghatározottságának tapasztalható jelei (például öltözete, hajviselete, arcszörfzete, rangjelzése stb.). Ami az egymástól eltérő kondíciók között létrejött halotti kultuszokat egyöntetűen jellemzi, az, hogy létezik egyfajta rend, amely a test ábrázolását lehetővé teszi: a halott test képének előállítására konvenciók függvénye, amely kultúránként, közösségenként, koronként változik. A sírkamrák, szarkofágok, múmiák, halotti maszkok, bábuk egyaránt médi-

¹ Hans BELTING, *Kép és halál*, ford. KELEMEN Pál = UÖ, *Képanthropológia: Képtudományi vázlatok*, Bp., Kijárat, 2007, 165.





A TEKINTET KUDARCA

umok, amelyek a halál tapasztalatát közvetítik: olyan kép-testek, amelyeket eleve az élő test, sőt általában véve „az emberi” test mintájára, analógiájaként hoztak létre, ezáltal egyszerre idézik fel és törlik el az eredeti, eleven korpuszt – elfeledtetve, felülírva a halott test megrázó, felkavaró látványát.

A halál misztériuma, ezen belül a halott test leírása, ábrázolása visszatérő téma Borbély Szilárd költészetében: a *Halotti pompa*² és a *A Testhez. Ódák & Legendák*³ egyaránt a test pusztulásának, destruálódásának folyamatát, a testi szenvedés morális, materiális és szakrális vonatkozásait állítja a fókuszba. A test, a testiség értelmezése Borbély költészetében többféle kulturális, teológiai és filozófiai tradícióba illeszkedik: a zsidó-keresztény hagyomány, az antik testfilozófiák, a test és lélek dualizmusának 17. századból eredeztethető dilemmái, a természet tudományos fel fogásán alapuló elképzelések és a poszthumán testkép egyaránt megjelenik. A szövegek poétikai szempontból a testről való beszéd lehetőségeinek próbájaként, a nyelv teherbírásának felméréseként értelmezhetők (a különböző műfaji hagyományok felidézése, az intermediális megoldások alkalmazása, a női szerepeken keresztül történő megszólalás egyaránt ezt a törekvést jelzi), tematikus értelemben pedig a test lehetséges történeteinek megírásaként azonosíthatóak.

Az *Árnyképrajzoló* című esszékötet első darabja *Az enyészpont*, amely a halált a testen tapasztalható, látható változásként, általános, folyton ismétlődő materiális folyamatként értelmezi. A két részből álló írás a címadó kifejezés kétféle értelmezését feszíti egymásnak: a látvány rögzítése, a perspektivikus látás konvenciói (*A látásnak rendje*), valamint az enyészet folyamata, azaz a test pusztulásának mechanizmusai (*A meg-*

² BORBÉLY Szilárd, *Halotti pompa*, Pozsony, Kalligram, 2004.

³ BORBÉLY Szilárd, *A Testhez: Ódák & Legendák*, Pozsony, Kalligram, 2010. (A későbbiekben a kötetből származó idézetek pontos helyét a törzsszövegben oldalszámmal jelzem.)



A TEKINTET KUDARCA

halásznak rendje) kerülnek egymás mellé, és a szöveg a látás megismerő képességének, hatalmának korlátozottságáról, a test vagy a tárgyak titkait fürkésző tekintet kudarcáról ad hírt: „[...] És hiába néz ide vagy oda, és főként hiába keresi az *előret*, mindig látja azt a kört, amely a horizont, vagy az azt helyettesítő zárok. Az ajtók nélküli zárok, ha a zárok az ajtók alkatrészei, azoké az ajtóké, amelyek áttörik a horizontot helyettesítő vízszinteseket. A falakat, amelyek vonalszerűek, vízszintesek, és a horizont helyettesítésére és lezárására készültek, vagyis arra, hogy új horizontot teremtsenek, amely mozdíthatatlan, és mégis legyőzhető, mert lám, itt van rajta a győzelmi jel, amely sebet üt rajta, áttöri és vele áttöri rajta magát a tekintet, eléri az enyészpontot és kudarcot vall.”⁴ Voltaképp a minket körülvevő világ, vagy a másik velünk érintkező teste a maga teljességében és természetességében nem hozzáférhető: a testi tapasztalat során csak az érzékszerveink hatókörére, és a hozzájuk kapcsolódó, részben tanult megismerési technikáinkra hagyatkozhatunk. Az ember vizuális tapasztalata (legalábbis akkor, ha a test teljesítményét semmilyen technikai médium nem segíti, tehát nincs röntgen, vagy MRI, ultrahang⁵) a testek és tárgyak külsőlegesen hozzáférhető aspektusaira korlátozódik. Az élet titkainak megfjtésére, a testben a halállal lezajló belső folyamatok leírására nincs lehetőség, mindez pusztán látványként, a test változásait regisztráló testképek sorozataként hozzáférhető: „Az ábrázat megváltozik, leesik, a szemnek fényessége elvész, pókhálóforma, enyves, takonyszálak fogják el annak feketéjét. Meglágyul, megfonnyad, be-

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Az enyészpont* = Uő, *Árnyékráajzó*, Pozsony, Kalligram, 2008, 8.

⁵ Vő. „Minden médium az ember valamely – testi vagy szellemi – képességének kiterjesztése. A kerék a láb kiterjesztése, a könyv a szem kiterjesztése, a ruházat a bőr kiterjesztése, az elektronikus hálózat a központi idegrendszer kiterjesztése.” Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *Médiamasszás*, ford. KISS Barnabás, Bp., Typotex, 2012, o. sz. n.



A TEKINTET KUDARCA

esik, ellapul annak egész golyóbisa, mely a valóságos halálnak legutolsó és csalhatatlan jele; úgy hogy, az ilyen testet ezentúl bátran eltemethetik vagy boncoló padra vihetik.”⁶

Az orvosi tekintet, a „beszélő szem”⁷, amely ebben az esszében tetten érhető, és a test objektívált-analitikus megjelenése *A Testhez* című kötet „ódáknak” nevezett verscsoportjára is jellemző: míg a „legendák” holokauszt-túlélő nők történeteit, valamint abortuszon és erőszakon átesett beszélők testbe írt egyéni traumáit vázolják, addig az „ódák” azt jelzik, hogy minden egyéni trauma általánosnak tekinthető, legalábbis a testi tapasztalat szempontjából. Az elemzés tárgyát most az utóbbi verscsoport képezi, amelynek darabjai az óda műfaji hagyományát az ima nyelvvel vegyítve szólnak a test látványáról, mechanizmusairól, általános érvényű sajátosságairól. Közöttük vannak versek, amelyek a test külsődlegesen látható, tapasztalható részeinek leírására, tágabb értelemben a test és lélek viszonyrendszerének metaforikus azonosítására tesznek kísérletet. Ilyen *A Burkolathoz*, amely a testhatárok és az énhatárok közötti összefüggést problematizálja azáltal, hogy a lélek burkolatát, a testet az ajándékot rejtő csomagolással állítja párhuzamba:

⁶ BORBÉLY, *Az enyészpont*, 10.

⁷ Vö. „A klinikai gondolkodás mindezen arra irányuló erőfeszítései fölött, hogy meghatározza tudományos módszereit és normáit, magasan lebeg egy tiszta Tekintet nagy mítosza, amely nem egyéb, mint tiszta Nyelv: beszélő szem. [...] az igazság, amely események ismétléseiben és konvergenciáiban kirajzolódik e tekintet előtt, pontosan e tekintet által meghatározott rendben van fenntartva az oktatás formájában mindazoknak, akik nem tudnak és még nem láttak. Ez a beszélő szem a dolgok szolgája és az igazság ura.” Michel FOUCAULT, *A klinikai orvoslás születése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor = Ő, *Elmebetegség és pszichológia: A klinikai orvoslás születése*, Bp., Corvina, 2000, 228.





A TEKINTET KUDARCA

„[...] bár burkolat vagy,
de benned mégis ott lapul
az ígérete annak,
hogy több vagy Te, mint hordozó,
amelyet majd ledobnak,
mondván, hogy semmi vagy, burok,
midőn kicsomagolnak,

s az újra feldolgozandó
papírgyűjtőbe tesznek,
hol összehajtvá fekszel míg
majd újra megszeretnek.”

(*A Burkolathoz* [15–16.])



A test határa, a bőr az a testrészt, amely elhatárol mindentől, ami nem én vagyok: ami a bőrön túl van, az már a külvilág része. De az állítás meg is fordítható: ami a külvilág számára a bőrömen túl van (amit a bőröm mások tekintetétől elrejt), az vagyok mások számára én. A test határa azonban nem hermetikusan elzárt territóriumot jelöl: a bőr a különböző érzékek és a testet érő traumák révén áthatolható, a fedetlen testnyílások pedig megnyitják az embert a külvilág felé. Ez a vers éppúgy rámutat a saját test idegenségére, ahogy *A mellbimbóhoz*, amely a meztelenséget nem a test ön-reprezentációjaként, a társadalmi konvenciók nélküli eredeti adottságként, a testi tapasztalat egy autentikus formájaként mutatja fel. A mellbimbó itt tevékenységek elvégzésére felhívó szegmens, ha úgy tetszik, alkatrész, amely egy gépies, a vele végzett sematikus műveletekre kiszámítható módon reagáló, sérülékeny és tárgyiasuló test koncepcióját idézi:



A TEKINTET KUDARCA

„Bimbó, bimbó hús talány,
Te bőrnek barna gombja,
elmorzsolgatni fogja lány
vagy rád harap a fogja?

Szája, nyelve, ajka, ha
a bimbókat csókolja,
mit érez ott? Mi végre lágy
és mért kemény, ha nyalja?

Mért e testnek dísze csak,
mért ornamentikája?
Ó, bimbó, talán te vagy
titkos erotikája?

Mit üzen e barna pont,
miféle jel a testen?
Miféle éjszakába volt
még nemtelen a lelkem?

Mért e kettős pont: talány;
s hiú szimmetriája?
ha nincs teje, kérdi a lány,
és nem csurran a szájba?

Bimbó, bimbó hús talány,
ó bőrnek barna gombja,
morzsolgatja még a lány
vagy csipeszekkel fogja?”

(*A mellbimbóhoz* [27–28.], a verset teljes terjedelmében idézem.)



A TEKINTET KUDARCA

A mellbimbó itt nem az erotikus vagy a pornográf tekintet tárgyaként jelenik meg: a nemtelensége (azaz hogy sem a női, sem a férfi nemi jelleg nem rendelődik hozzá egyértelműen), illetve a hangsúlyozott torzó-jellege (vagyis hogy a mellbimbó képe minden egyéb testrésztől leválasztva, mintegy lemetszve jelenik meg) a szadisztikus ábrázolás felé mozdítja el a szöveget. A testrészt itt nem résztvevő alanya az aktusnak, hanem kiszolgáltattott tárgy, elszenvető terepe minden eljárásnak, folyamatnak, ami a testen végbemegy: annak a testnek is ki van szolgáltatva, amelynek egyébként a része, és amely maga is kiszolgáltattott a szubjektumnak, a másíknak, a világnak, adott esetben Istennek, vagy a szavaknak, amelyek megszólaltatják. *A Testhez* cím alatt szerepeltetett, egymás variációjának is tekinthető két vers (a *De Sade lilioma* és a *De Sade rózsája*) arra a teoretikus tapasztalatra mutat rá, hogy a test mindig csak „valamihez képest” működik:

„A testek csak grammatikák,
a tér leképezése,
s a nyelv a látható világ,
a látás a tér része,

a koponyaformába zárt
agyszövet belső körét
a Gondolat úgy járja át,
hogy elgondolja önként

a nyelvet, mint a létezését,
amely a test beszéde,
e furcsa gép csak tettetés
és pusztulás a léte [...]”

(*De Sade lilioma* [112.])



A TEKINTET KUDARCA

„A Test csupán csak Gondolat,
szavak pozitúrája,
jelek, ragok ruhája.
A vágyból szőtt hálóba
gabalyodó akarat,
amely a kéjt akarja?

A test csupán csak váladék
forrása, könnyű háló:
a nyál, a vér, a sperma
kód, csupán csak jel: elszálló.
A kínra szomjan váró
jelzők hangalakja. [...]”

(*De Sade rózsája* [149.])



A test tehát olyan szabályrendszerként fogható fel, amely nem bír önmagában, önmagából adódóan jelentéssel, értelemmel: ebből következik, hogy a testtapasztalatot létrehozó és elszenvető konkrét testrészek, érzékszervek csak értelem nélküli, a saját működésük által behatárolt alkotóelemekként értelmezhetőek. A testiség maga ezért nem egyedi, hanem általánosan leírható tényező: ezt jelzik azok a szövegek, amelyek a test materialitásának tapasztalati tényeit (mint például anyagosság, forma, térvizonyok, mozgás stb.) és az ezekhez kapcsolódó metafizikai kérdésfelvetéseket (létezés, lélek, szellem, akarat, Isten mibenléte) regisztrálják (pl. *Az Alakhoz* [22.], *A körvonalhoz* [40.], *A csigavonalhoz* [54.]). Eszerint vannak olyan szabályok, amelyeknek bármely test (legyen az emberi vagy tárgyi, élő vagy halott, teljes vagy torzó stb.) alárendelhető, és amelyek segítségével a test fogalma körvonalazható. A testek milyensége fizikai, geometriai és biokémiai szempontok szerint felmérhető: ez az analógia, amely alapján a mű-



A TEKINTET KUDARCA

vészet vagy az orvostudomány testképe létrejön, ami az ábrázolás technikai szabályrendszerét, illetve az egészséges és beteg test felismerését, a gyógyítás metódusát leírhatóvá, definiálhatóvá teszi. Az ódák beszédmódjának szenvtelensége abból adódik, hogy a saját test vagy a másik testének az élményszerű, interszubjektív tapasztaláson alapuló leírása helyett a testi tulajdonságokat közvetítő tekintet részekre osztja fel a testet. Miközben pontról pontra haladva, sajátos ritmus szerint feltérképezi és rögzíti annak tulajdonságait, totalizálja a tapasztalatokat⁸, az egész test ábrázolása helyett a megfigyelés tárgyát képező részekre osztja azt, és az így létrejött fragmentumokat, torzókat kivonja abból a térbeli és személyközi kontextusból, amelyben értelmezhetőek. Az ódákban megjelenő testképek nem ismerhetőek fel a saját vagy a másik testeként, hiszen „[T]estsémánk [...] jellemzője az, hogy *testünket egységnek éljük* át, habár nagyon sokféle érzéki tapasztalat és belső tér sajátos összefüggése. Nem egyszerűen térbeli részek összessége, hanem maga az egészlegesség dinamikus és eredeti tapasztalata. Változatos világunk, tárgyaink élményének egysége elválaszthatatlan testünk egységének az élményétől.”⁹

A test elbeszélhetőségének feltétele a részekre bontása: attól függően, milyen testrészt milyen képkivágásban mutatunk meg, különböző üzeneteket közvetít a test. A pornográfia, a szégyen és a szépség kategóriái ily módon jönnek létre, de ez teszi lehetővé az egészséges, a beteg és a halott test leírását is. Az ódákban voltaképp halott testeket, testrészeket látunk, minden leírás a halálról, illetve a haláltól való félelemlről szól: „[m]int földrengéskor, vagy mint mikor az ember minden ízében remeg, a reszketés maga mint jel vagy tünet, már a múlté. Már nem előrejelzés, még akkor sem, ha a megrendítő esemény csillapíthatatlan remegést okozva a testben, még csak

⁸ Vö. FOUCAULT, *i. m.*, 236.

⁹ Vö. VERMES Katalin, *A test étbosza: A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L'Harmattan, 2006, 43.



A TEKINTET KUDARCA

közeledik és fenyeget. Az erőszak újra elszabadulhat, a trauma megismétlődve súlyosabbá válhat. Az ijedség, a félelem, az aggodalom, a borzalom, a pánik vagy a szorongás, bármennyire különbözőek is, már megjelentek a rettegésben, és ami kiváltotta őket, nem szűnik meg rettegést kelteni vagy tovább fenyegetni. A leggyakrabban nem tudjuk és nem látjuk az eredetét annak – így tehát titok –, ami következik.”¹⁰ Arról a lehetőségről, amelyet a törekeny testek hordoznak, és amelyre minden trauma (a legendákban megfogalmazott traumák is) újra meg újra, könyörtelenül emlékeztetnek. Borbély költészetében (az ódáiban is) azonban a test materialitása, objektivitása mögött mindig jelen van a transzcendencia: *A kötéláncoshoz* című vers és a kötet első, szinte programszerű szövege, *A kesztyűbábhöz*, azt a tapasztalatot sejteti, hogy a test gépezetének működése mögött érzékszervekkel nem tapasztalható tudás, rendszer van:

„[...] a vérző kesztyűbáb

lehetne jel csupán,
amit magára vesz,
s mint a többi báb,
azt zárja el magába

a mozdulat, mint
az időbe merült arc
helyét a ránc, a bőrre
simuló textilek

¹⁰ Jacques DERRIDA, *A halál adománya*, ford. SZABÓ László = *Az árnyék helye: Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről*, szerk. GULYÁS Gábor, SZÉPLAKY Gerda, Pozsony, Kalligram, 2011, 55–56.





A TEKINTET KUDARCA

rejtik el a Kéz
nyomát, amely
a gépezet. De élet
járja át. A báb?”

(*A kesztyűbábhöz* [9–10.])

„[...] A kötéláncost
játsszó bábukat a Kéz rángatja
fentről, mintha a Nehézkedés

hiánya volna. A bábalak fonálra
kötözött teste, csak jelzése a Testnek,
mint kötéláncos marionettek.”

(*A kötéláncoshoz* [100.])

A tartalmi és nyelvi rétegzettség ellenére a Borbély-versek (legalábbis ami a *Halotti pompát* és *A Testhez* köteteket illeti) visszavezethetők egy közös eredőre: a végső tapasztalat az, hogy a test mindig történetek hordozója, egvedisége (azaz külsődleges jegyei, egyéni élethelyzetei, megélt traumái) mögött mindig megmutatkozik a test általános tapasztalata. Nemcsak abban az értelemben, hogy az emberi test belső szerveződése általános genetikai, biokémiai és fizikai szabályok mentén történik (tehát „belülről” nagyjából egyformák vagyunk), hanem olyan szempontból is, hogy minden, a testet erő erőszakos, szexuális, technikai vagy interszubjektív behatolás, beavatkozás egyfajta szenvedéstörténetként értelmezhető, amely visszavezet Jézus történetéhez, ezáltal pedig a halál tapasztalatának és megértésének ere-





deti, feloldhatatlan dilemmájához. A test titka, a halál misztériuma volta-
képp ott kezdődik, ahol a korporeitás véget ér – ebben áll a testet szemlé-
lő, testképeket létrehozó, de csak az enyészpontig jutó tekintet kudarca.





Ikertornyok

Schein Gábor: Bolondok tornya

Ha Schein Gábor szépirói tevékenységére vonatkozóan szeretnénk általános érvényű megállapítást tenni, minden bizonnyal a tradíció és újítás, továbbá e kettő keresztmetszetében a beszédmódok és formák variálása, valamint a nyelvi megformáltság és vizualitás (adott esetben medialitás) viszonya lenne az a három fő tulajdonság, amelyet kiemelhetnénk. A *Bolondok tornya* című izgalmas, rendkívül pontosan szerkesztett mű is igazolni látszik a három említett szövegszerző elv jelentőségét, ez a könyv ugyanis – természetesen illeszkedve a mai irodalmunkban karakteresen jelen lévő vonulatba, amelynek „ismertetője”, hogy klasszikus, korábban népszerű műfajok és formák újragondolását, re- és dekonstruálását hajta végre – az európai kultúra kialakulásáról, kultúránk „magyarázatáról” ad lenyomatot, képet. A verses regény (amely egy fejezet erejéig a levélregény műfaját is felidézi) a főszereplők európai nagyvárosokon (Pirna, Bécs, Zürich, ismét Bécs, Pirna, majd Budapest) átívelő időutazása révén kétszázötven évet fog át (a 18. századtól napjainkig), a cselekmény azonban nem a nagy hatású történelmi eseményekre koncentrálna (bár a háttérben természetesen ezek is megjelennek), hanem az ún. rejtett összefüggésekre, amelyek az épületek, kulturális emlékek, technikai eszközök alkotta rendszerben fedezhetőek fel. Épp ezért a korszak bemutatása nem enciklopédikus módon történik: nem tárul elénk olyan részletgazdag korrajz és komplex cselekményvezetés, mint például Térey János műfaji előzményként tekinthető *Paulus*ában, de itt is kultúrtörténeti szegmensek (városok, művészeti-technikatörténeti adalékok, események) egymásra vetítése, a megvonható párhuzamok, valamint a hozzájuk kapcsolódó történetek összeolvasása teszi lehetővé a folytonosságok és megszakítottságok ábrázolását.





IKERTORNYOK

A mű elején található mottók támpontot adnak az olvasási stratégiák kialakításához, és felhívják a figyelmet a mű metaforikus szintjére, valamint kulturális nézőpontjára: a három mottó három nyelvet, kultúrát idéz fel, a *Bolondok tornya* az európai múlt és kultúra gyökereit kutatja. Az első idézet Dantétól származik, Ugolino pisai gróftól idézi meg, aki, miután börtönbe zárták fiaival, és fiai éhen haltak, felfalta őket. A torony és a bezártság mint az emberi szabályokat átrendező tényező tematikusan kapcsolódik Schein történetéhez; az apa fiai elleni vétke pedig értelmezhető a jövőt meghatározó/felszámoló múlt metaforájaként, amely szerint az elődök cselekedetei, kulturális állapota determinálja a későbbieket. A kontextus jelentőségét helyezi a középpontba a Kirkegaard-idézet is (*Az ismétlésről*), József Attila sorai pedig („Be vagy zárva a Hét Toronyba, / és már sohasem menekülsz”) a meghatározottságon való túllépés lehetetlenségét hangsúlyozzák.

Ahogy Téreynél Paulus figurája egymást árnyaló, felülíró, keresztező kontextusokat mutat, úgy Schein művének főszereplői sem rendelkeznek egységes jellemmel, műbéli funkciójuk inkább abban rejlik, hogy beszédmódjukkal, tevékenységeikkel, eltérő látásmódjukkal megidézik a korszakot, amelynek részesei. Az egyik főszereplő Bernardo Bellotto, 18. századi velencei vedutafestő (a két Canaletto egyike), aki bejárta Európa nagyvárosait, és madártávlati képeket festett róluk. A két Canaletto jellegzetes alkotói módszert alkalmazott: a camera obscura segítségével vászonra vetítették a tájak, városok képét, és ezt másolták le. A módszer a fotográfia előzményének tekinthető, és éppúgy hordozza a valóság közvetlen ábrázolásának igényét, mint a későbbi technika. Ez a szemléleti váltás – vagyis hogy a természet, a tudomány, technika és a humán alkotás viszonya átrendeződik a camera obscurás festészetben – Schein művének is sajátja: Bernardo utazása során a tudomány és technika legintenzívebb időszakába, annak fejlődésébe, változásába nyer bepillantást. Útitársa Robert Nador, magyar ideggyógyász, akinek szülei 1973-ban vándoroltak ki Ausztráliába. Feleségével, Eva Nadorral bejárja Európát Canaletto vedutái nyomán, így kap



csolódik össze a két szereplő története. Másrészt kapcsolódási pontot jelent Bob foglalkozása is, hiszen az ideggyógyászat tudománya gyakorlati és teoretikus értelemben is (a canaletói módszerhez hasonlóan) a természettől való dolgok mesterséges tökéletesítéseként, átrajzolásaként definiálható. A történet a két szereplő dialógusából bomlik ki, és tipográfiailag is elkülönül (Bernardo szólama kurzivált, Robert Nadoré normál szedésű). Tapasztalati szintjük különbözik: Bob tudása inkább történeti jellegű (rendelkezésre állnak a 21. századi, és a korábbi ismeretek is), Bernardo pedig saját korának belső szabályait ismeri mélyebben, vagyis szinkron tudással rendelkezik. A mű második felében egy időre újabb szólamok/szereplők is feltűnnek: a hetvenkettedik angyal személyi asszisztense, és Johann David Michaelis, a CNN-tudósítóként bemutatkozó 18. századi orientalista egyaránt váratlanul jelenik meg és tűnik el, feladatuk az, hogy kísérik Bernardót és Bobot, így párhuzamos figuráknak tekinthetjük őket, annál is inkább, mert szólamaik tipográfiája is azonos.

A szöveg egészen végigvonul egy – a szólamokat kiegészítő – narráció, értelmező jegyzetek formájában, a jegyzetapparátus azonban nem része a műnek (prózai formájú, és például a nevek helyesírásában is eltér helyenként a két szólamtól), de nem is tekinthető valódi filológiai adathalmaznak, hiszen számos ponton csak annyi a funkciója, hogy sokszorozza, megnyissa az olvasatokat, vagy értelmezze, megfelejtse a mű szimbólumait. A jegyzetektől tudunk meg részleteket a főszereplőkről, összegzik, legitimálják, pontosítják a törzsszöveg fiktív és valós történelmi utalásait (a Canaletto-művek utóéletére, Robert Nador családtagjainak sorsára, adott esetben a Grand Slamre stb.), és a *Bolondok tornya* keletkezésére, a szerzőség kérdésére is reflektálnak: „2006. augusztus 10-én délután öt órakor Robert Nador a 27-es szobában tartózkodik és az íróasztal mellett ír. Alighanem most keletkeznek *Bolondok tornya* című művének első sorai.” Vagyis a mű a talált kézirat toposzára játszik rá, amely itt egyfajta fausti történetet jelent: a verses regény *Az ember tragédiájához*, az *Isteni színjátékéhoz* hasonló időutazás, amelyben a narrátori szólam hivatott a történeti adalékok hitelesí-



IKERTORNYOK

tésére, kiegészítésére, valamint (esetenként) az olvasatok „moderálására”, ezek a narratív eljárások pedig – a beszélők eltérő tudásszintje/ismerete a felidézett világról, a helyszínek és szituációk újrakeverése, restartolása – a mű által közvetített történelmi tapasztalatot jelzik.

Az utazás középpontjában két építmény (torony) áll, a mű „madártávlata” ezeknek az épületeknek a titkait tárja fel, ahol a külső rögzítés a kép, a belső az írás, és mintha ez a két rögzítés feszülne egymásnak, hisz a média történelem- és valóságrekonstrukciója sem egyéb, mint az egykori „madártávlát” és valóság viszonya. Az egyik torony a pirnai Sonnenstein 17. századi épülete, amelyet egy évszázaddal később (a *Bolondok tornya* cselekményének kezdetén) elmegyógyintézetként használnak, majd a náci megsemmisítő tevékenységnek ad helyet, később ipari építmény. A másik a bécsi Narrenturm, amely a 18. századtól szintén a társadalom szempontjából abnormálisnak tekintett egyének elzárására szolgált, ezt követően tudományos vizsgálódások központja, ma pedig múzeumként működik. A két, hasonló koordinátákkal rendelkező építmény történetének bemutatása Schein művében tulajdonképpen a „humanitástörténet” és a morális hagyaték feltárása, amely mintegy prekoncepcionálja és magyarázza a modern ember tetteit, jelenlegi életformáját, szemléletét, erkölcsi alapállását – legalábbis erre az összefüggésre következtethetünk a várostörténetek kapcsán felbukkanó utalásokból, amelyek többek között a holokauszt-élményt, az emberi test misztikumának felszámolódását, az értékek devalválódását, az ebből szerveződő (média)kultúrát vonják be az értelmezés látókörébe.

A korszakok egymásba írható, egymást meghatározó rendje a körmozgás metaforáival jelenik meg a műben. Már a történet maga (a városok bejárásának sorrendje, a tornyokhoz való időbeli és térbeli visszatérés és ismételt tapasztalat, a többszörösen alkalmazott motívumok rendszere stb.) ilyen körkörös mintázatként tekinthető, de számos olyan szöveghelyet találunk, ahol a kezdethez való visszatérés és ismétlődés különös hangsúlyt nyer. Az első, pirnai fejezetben például a torony a kezdetet és véget összefogó (eszkatologikus) pontként szerepel: „Mi az a torony ott fenn? / Mint



egy óriás elhagyott lába. Nincs is ilyen forma. / *Ez a titka mindennek. Ami az elmúlóban / majd előjön. Kulcs és zár egyszerre. Ez a Sonnenstein, / sétánk végső büntetése és jutalma, mi fenn van, és sorvasztja hitünk a fennvalóban.*” A kör azonban nemcsak az időbeli és térbeli kivetülések képzeteként, hanem a titkok megfejtésének módszereként, az olvasó szempontjából pedig befogadói eljárásként (mint koncentrikus struktúra) értelmezhető: „S mindennek rájössz az okára, / csak figyeld a formát, számold, hogy mielőtt / a kígyó beleharap a saját farkába, / te letről a magasba megfúsd a kört: / odabent már tart a királyi farsang.” Ha a szöveghelyet valóban az olvasónak szóló instrukcióként értjük, arra a következtetésre jutunk, hogy a mű (a befogadás) tétje egyfajta sablon, rendszer felmutatása, amelynek része a két torony, a megidézett városok, és amelynek működtetői Canaletto és Robert Nador. Ez a rend – a történelem és kultúra szabályos mintázata – nem a nagy horderejű események leírásával fedhető fel, hanem a rejtett történetben, amelyet a tárgyak, emberi alkotások hordoznak, és amelyek a társadalom számára tabuként tűnnek fel. Bob mint a téma tudósa, Bernardo pedig mint korát meghaladó „látó”, képesek olvasni ezeket a jeleket, és így a *Bolondok tornya* által közvetített örökség, hagyomány voltaképp a tabuk mögötti „emberiség” (vagy ha úgy tetszik, embertelenség).

A múlt az egyén számára körmozgásként nyilvánul meg (a történelem ismétli önmagát toposza érvényesül), amelynek értelmezése az emberi önértelmezést veszélyeztetné, azaz „a múlt bumerángja elrepül, és a kört, / melyet leír, senki sem olvassa”. A mű tanulsága szerint így tér vissza újra meg újra módosult formában a bezártság motívuma (ld. például Foucault írásait a börtönről és az örületről), az (orvos)tudomány morális aspektusai (szerepel a műben Horst Schumann, a Sonnenstein egykori náci igazgatója), és – egy-egy utalás erejéig – megjelennek a szerelem-szenvedély tabui is (Bernardo camera obscurával készített pornográf képei lényegében a műholdas csatornák késő esti adásait idézik), sőt a test és identitás problémája is visszatérő kérdésként merül fel (a fiziognómusok tükre a plasztikai sebészettel lesz párhuzamba állítva). A forma is illeszkedik ehhez az elvhez: a

IKERTORNYOK

fejezetek tükörszerkezetben következnek egymásra (Pirna – Bécs – Zürich – Zürich – Bécs – Pirna – Budapest), a szabályos strófák pedig – szintén a jegyzetekből tudjuk meg – a Sonnenstein alaprajzának adatait követik: a hét fejezet mindegyike öt, huszonnyolc soros versszakból áll. A szöveg folyton reflektál önmaga megalkotottságára: az egyik zürichi fejezetben (a mű geometriai középpontjában) olvashatjuk: „Haha, ez a főrés, a fogságból elutazni, / mikor egyfelé visz már az előre és a vissza.” Az alaprajzot és versformát egyaránt jelölő számok pedig misztikus tartalommal telítődnek: „Fura számsor. Ha szorozni nem kezdem, és nem tévedek, / egytől hatig cserélődnek ugyanezek a számok. / És ha héttel szorzod? Az eredmény csupa kilences. / Ez lehet a zár kódja, mellyel magunkra zárjuk / a lakatot. És a torony az ördög segglyuka, // melyen át a világba pottyanunk, ha nem vétjük el / a négy alaplüveletet.”

A *Bolondok tornya* olvasása is feltételez bizonyos alaplüveleteket: a mű által kombinált történetek, morális törvények, kultúrtörténeti és intertextuális adalékok keresztmetszetében ismerhetünk fel egy határozott történelem- és kultúramagyarázatot, mindezt azonban anélkül, hogy terhelővé válna az a hatalmas ismeretanyag, amelyet a szöveg megmozgat és megmutat számunkra.

(Jelenkor, Pécs, 2008)





A helyettesítés poétikái

Korpa Tamás: Egy híd térfogatóról

Szócs Petra: Kétvízköz

Turi Tímea: Jönnek az összes férfiak

Korpa Tamás, Szócs Petra és Turi Tímea ismert költők. Mindhármuk első kötetét¹ várakozás előzte meg: szövegeik folyóiratokban már jó ideje olvashatóak voltak, mindhárman voltaképp már a kötetek megjelenése előtt felkeltették a szakmai közönség érdeklődését. A verseskönyvek megjelenése sem okoz csalódást, abban az értelemben, hogy a kimondás autentikus igénye, a tudatosan felépített szövegvilág is megmutatkozik, a gondos szerkesztés mellett, a következetesen végigvitt kompozíciós elvek mentén. A három könyv egyike (Szócs Petra: *Kétvízköz*) mértéktartásával, fogalmi és poétikai pontosságával meghaladja az első kötet elvárásait; míg a másik (Turi Tímea: *Jönnek az összes férfiak*) egyelőre túl keveset, a harmadik (Korpa Tamás: *Egy híd térfogatóról*) egyelőre túl sokat bíz a nyelv tropologikus, mediális és retorikai dimenzióira. Mindhárom gyűjteményre jellemző, hogy közvetve vagy közvetlenül számot vet a nyelvi megelőzöttség kérdésével, a nyelv autonóm működésének következményeivel, azzal, hogy a tapasztalatok, élmények, emlékek, látványok (stb.) nyelv általi rögzítése temporálisan meghatározott,

¹ Turi Tímea *Jönnek az összes férfiak* című könyvét is első kötetként olvasom, függetlenül a tényleges első „gyerekkori” könyvtől (TURI TÍMEA, ...*gyerekeknek lenni...*, Szeged, Dávid Kiadó, 1997, <http://mek.oszk.hu/02900/02983/>.) Ezt, és a tizenhat évesen megjelentetett *Kiskamaszkönyvet* (Szeged, Bába és társa, 2000) maga a szerző is elkülöníti 2012-es „felnőtt” kötettől. Ld. *Belső közlés 1. adás: Turi Tímea*, szerk. PÁLYI Márk, Klubrádió, 2013. 06. 25.





A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

és nem objektíválható, nem függetleníthető a beszélő szubjektumtól. A kimondás, az elbeszélés, a leírás – az irodalom nehezen függetleníthető ezektől – is „kimondottságában”, „elbeszéltségében”, „írotttságában”, azaz megalkotottságában és kontextusaiban értelmezhető. Ennek tudatában a vers mindhárom költő esetében olyan eszköz, amely nem a személyes történet vagy tapasztalat színrevitelét, hanem ennek korlátozottságát mutatja meg, más-más eszközökkel. Korpa Tamás költészetében a nyelv egyfajta (nem a „hagyományos” értelemben vett) térpoétika eszköze lesz, Szócs Petránál a vers az emlékezet médiuma, a veszteséget és a megőrkítés kísérletét viszi színre, Turi Tímea pedig a nyelv és a gondolkodás összefüggésének bölcséleti kérdéséből kiindulva az interperszonális, a nő-férfi viszony tematizálásához jut el.

Korpa Tamás *Egy híd térfogatóról* című kötete a térpoétika hagyományába illeszkedik, azonban ez a költészet egészen más módon valósítja meg a tér „átpoetizálását”, mint például Térey János lírája. Itt ugyanis nem az a kifejezés tétje, hogy a nyelv közegében a tér bejárhatóvá és átláthatóvá vájon, ahogy az sem elsődleges célja, hogy a történeti, kulturális és időbeli rétegzettségét formálja meg. Ehelyett a hangsúly az észlelhető, érzékelhető tér költői megfogalmazására kerül: a kötet versei a látható, hallható, tapintható közeg egy-egy metszetét villantják fel, hasonlóan például Borbély Szilárd *A bábu arca/Történet* kötetének szövegeihez, de már József Attilánál is megjelent hasonló látásmód (pl. [*Tehervonatok tolatnak...*]), és az avantgárd inter- vagy multimediális eljárásai is előzménynek tekinthetők (ha nem is közvetlenül). Metaforikusan szólva, a következetesen alkalmazott, a tárgyias versbeszédtől az avantgárd szövegalkotási technikákig többféle hagyományt ötvöző versnyelv célja nem az építmény létrehozása, nem a város felépítése, hanem az építmény vázának, a város tervrajzának a megfogalmazása. Eszerint értelmezhető a kötet címe is: nem a hídról van szó, hanem annak térfogatóról. Nem arról, mit bír el az építmény, mit köt össze mivel; a szerzőt az érdekli, hogy a híd hogyan osztja fel a



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

teret, mennyit „szorít ki” az alatta/körülötte hömpölygő folyóból, a föl-
ötte/körülötte sűrűsödő levegőből.

Korpa költészete a tér helyett a térbeliségre vonatkozik, a tárgyak helyett azok viszonyrendszerét igyekszik körülírni. Radikalizálja a térbeli viszonyok megfogalmazásának módját: egyrészt azért, hogy átrendezi a szubjektum-objektum oppozíciót. L. Varga Péter pontos megfigyelése, hogy „[m]inden tér, amelyet a lírai tekintet bejár, antropomorf, az emberi testhez hasonlít [...] az emberi tulajdonság vagy magatartás pedig anyag-, tárgy-, illetve térszerűvé válik a költeményekben”² Másrészt Korpa lebontja a humán, a társadalmi, a történelmi és a morális tartalmakat a térről, a helyről: a tulajdonnevek, a konkrét földrajzi és kulturális utalások (Spree-part, Szász Svájc, Ilmenau stb.) rendszerint nem kontextust és értelmezési keretet teremtenek, csak jelzésértékűek, arra szolgálnak, hogy a térbeli pozíciók meghatározhatóak legyenek: „a Spree hidraulikus karja odanyúl és elvesz, / ha hátrahagyja a medrét. majd napokig / csorog, mint az ásítás, vissza minden. // [...] burkolatjeleket festenek fel Szász Svájra. / a tereplovaglás ma elmarad.” (*Come back* [11.]) A sikeres konstrukciókban megteremtődik egy finom egyensúly, ez a személytelenítő, a kulturális és történelmű értelmezés lehetőségeit felszámoló eljárás képes arra, hogy az észlelhető tér geometriai, materiális és fizikai viszonyrendszerét, letisztult vázát mutassa meg. Ilyen a kötetcímet adó hosszúvers (amely egyébként a térbeliség mellett kulturális kontextust is érzékenyen teremt): „a híd tízemeletes ikertornyai közt nyakörvként / lógnak az acélvezetékek lépcsők hány emeletnyit / nyomhatnak a földszinhez képest a földszinhez / ami a hídnál a víz alatt fúródik súlyos propellerekkel / a mederbe – a híd: térkép egy ujjlenyomathoz: az egykori lovak ki csónakot kölcsönzött / a rondella mentén öt perc múlva ötszáz éve [...]” (*Egy híd térfogatáról* [42.]

Gyakori megoldás a kötetben, hogy az érzékletek komplexitását az egymástól logikailag és szemantikailag is távol eső kifejezések egymás mellé he-

² L. VARGA Péter, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2013. 08. 28.



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

lyezése, vagy éppen a költői képek burjánzása hivatott érzékeltetni. Az „összehangzások” eredménye, célja (a fülszöveget író Oláh Szabolcs kifejezésével élve) a „nyelvi regiszterek élvezetes sokhangúsága” – szép példa erre a *Mein Mund cseppkőoszlop néma marad* első passzusa. Azonban sokszor előfordul, hogy a szerkezeteket idegennek vagy erőltetettnek érezzük, hogy Korpa belefeledkezik a nyelvbe, és a jelentések és érzékletek kiegyensúlyozott adagolására épülő versnyelv kudarcot vall. Az olyan sorok, mint „a kép perifériáján / nyüzög még egy késő novemberi epizód, fekete-fehér” (*Képleírás* [16.]); „a vodka forró, éles virágként / nyílik a palackban” (*a Völgy erdőkerület* [31.]); „a lehetséges ártér stigmája a csónakház emelkedő / kúpja” (*Vademecum* [79.]) ellenállnak a befogadásnak, és túlsúsznak a komplex képiség és a képzavar közötti határon. Ebből a szempontból kevesebb kockázatot rejtjenek, és egzaktabb megfogalmazásnak adnak teret az olyan a narratív(abb) jellegű szövegek, mint az *Ülni kötelező*, illetve a leltárjellegű *Napok I.*

Korpa Tamás első kötetének erénye, leleménye és gyengéje is abban áll, hogy nagyon sokat bíz a nyelvre: annak burjánzása vagy épp szikársága formálja a jelentést, azáltal, hogy a logikai és narratív építmények helyébe lép. Ez egészen meglepő, figyelemreméltó, érzékeny megoldásokhoz vezethet, másrészt azt a veszélyt is magában hordja, hogy a metaforikusság, a tropológia átbillen, és nem megmutatja, hanem elfedi a látványt, azonosíthatatlanná, behelyettesíthetetlené téve ezáltal a viszonyokat.

Szőcs Petra költészetének fókuszában a veszteség áll, amelynek tárgya a múlt. A címben szereplő konkrét (de a nevéből adódóan metaforikus értelmezésre is alkalmas) kolozsvári városrész, Kétvízköz a gyerekkor helyszíne: a kötet egyes versei ezt a helyet, az itt töltött időszakot, a megélt eseményeket idézik, a ciklusokra nem tagolt kötet olvasása során egy családtörténet fragmentumai tárulnak fel. A veszteség egy speciális szituációjaként értelmezhetőek a kötet azon versei, amelyek a múltbeli családtörténet egy kiemelt „szereplőjének”, a nagyapának (Tatának) a halála köré szer-



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

veződnek. A *Kétvízköz* poétikai megoldásait, szövegformálását éppen ezért az emlékezés és a felejtés retorikai alakzatai mellett a gyász beszédmódja is meghatározza. A *Kétvízköz*, metaforikusan értve, maga az emlékezés: a jelent és a múltat összekötő köztes állapot, amelyben az emlékező és a felidézett én, a veszteség előtti és utáni önazonosság vetül egymásra.

A szövegek voltaképp jegyzetek a múlthoz: miközben felidézük, számba is veszik annak tárgyait, eseményeit, szereplőit. Példa erre a *Leválás*, amely mintegy életre kelti a jellegzetes (de nem közhelyszerű) szituációkban bemutatott figurákat, kimerevített pillanatok: Cucu bácsi (azaz Daddy), Kati néni (azaz Koti néni) és Roró egy-egy cselekvés és a megnevezés aktusa által válnak „elevenné”. Az első versszak a múlthoz való ambivalens viszony allegóriájaként is olvasható, abban az értelemben, hogy az emlékek, bár hozzánk tartoznak, éppúgy korlátozottan hozzáférhetőek, tárolhatóak, ahogy a házfalról lekapart csillámok, rétegek is azonnal, szó szerint bensővé és megragadhatatlanná válnak: „A kis csillámok a házfalon, / le akartam kaparni őket, / meg gyűjtögetni, / de mindig bementek a bőröm alá.” (6.) Ezt a tapasztalatot fejleszti tovább az utolsó versszak, ahol nemcsak megteremtődik az időbeli távlat, amely az emlékezés és a gyász aktusát is meghatározza, hanem azt is érzékelteti, hogy a tapasztalat, amelyre az emlékek utalnak, sosem újraélhető: „A csillámokat vörösre festették az új lakók.” (7.)

A kötet nyelvezete, beszédmódja folyamatosan számot vet azzal, hogy a múltbeli történetek nem elbeszélhetőek, és ezt (a fenti példán túl is) változatos poétikai megoldásokkal érzékelteti a szerző. A történet-fragmentumok eleve magukban hordozzák a feltételeltséget, az önreflexiót, reflektálnak arra, hogy minden elbeszél történet, ahelyett, hogy újraterteméné, csak utal a megtörténteke, helyettesíti és elfedi azt. Az álomszerű, „üres helyeket” működtető történetalakítás (*Román film, Lakók*), a családtörténet szereplőinek való hangadás, az emlékezet tárgyával való retorikai azonosulás (*Tata álmai, Drága gyerekeim*) egyaránt az emlékezet működésének sajátosságait érzékelteti. A *Felelőség* természetes módon mutat rá az emlék nyomszerűségére, arra, hogy nem a személyre, hanem a rá utaló tárgyakra



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

ra, nyelvi elemekre, a hozzá való viszonyunkra emlékezünk. A *Feltárásban* az emlékező én válik a múltfeldolgozás, a gyászmunka tárgyává; a *Szép rövid vers* érdekessége pedig az, hogy poétikai eszközökkel fejezi ki a múlt és a rá utaló emléknym elválaszthatóságát, önkényes, dekonstruálható viszonyát: „Andreának mentettelek el a telefonomban, / hogy ne legyen belőle probléma. / Nagyanyámat használt sírba temették, / az állt rajta: Editke, élt egy évet. / Ez persze két különböző dolog. / Annyi mindent akarunk letagadni.” (16.)

Ahogy az emlékek az elmúlt, már nem létező eseményekre, személyekre, helyekre utalnak, úgy a jelenben rendelkezésre álló tárgyak és épületek is helyettesítik az elvesztett személyt, akihez tartoztak – ez az eljárás a kötet gyászverseinek alapvető szervező eleme. A tárgyakhoz való viszony (megőrzés, felszámolás, funkcióváltás) a felejtés és emlékezés egymást kiegészítő és ellenpontoszó, dinamikus aktusát teszi érzékelhetővé: „A kályhák itt maradnak, a föld mindenütt föld, / a vércukormérőt visszük a Kétvízközön túlra. / Vadászkalap szemébe, csíkos ingek caritas, / holnap már sok kis Tata áll az ingyenkantin előtt.” (*Kétvízköz* [43.]); „Ha kell a gótika, menjetek a temetőbe, / Tatának olyan sírkövet választottam (rátok gondoltam), / amilyen a kályha volt a nagyszobában, / épp hogy csak nem melegít, / a diófák szüntelen suttoznak, / a bogarak boldogan karcolják a vén követ, / s a kilátás csodás.” (*Drága gyerekeim* [42.]). Mindezek kontextusában van azoknak a verseknek is jelentősége, amelyek a veszteség pillanatát próbálják megragadni: a *Ne gyerekeskedj* és a *Hajnamban még nem* egyaránt a test kódjai, reakciói mentén próbálják ez elmúlás mibenlétét megfogalmazni, itt a halott test lesz az az emlék(tárgy), nyom, amely mind a gyászmunka, mind az emlékezet számára vonatkozási pontként szolgál.

A *Kétvízköz* tartalmaz olyan szövegeket is, amelyek képi utalás- és asszociációs rendszere kissé túlírtnak, öncélúnak hat (*Honvágy*), előfordul, hogy a versnyelv enged a feszességéből (*Egyezés*), illetve van olyan vers, amely a kötetből kiszakítva veszítene érvényességéből (*Kétvízközben*). Szócs Petra első kötete azonban ennek ellenére, vagy ezzel együtt figyelemreméltó:



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

teljesítménye az érett és pontos versnyelv alkalmazásában rejlik, valamint abban, hogy az emlékezés és gyász tapasztalatát nemcsak tematikus szinten, hanem a nyelv retorikai dimenziójában és működésében egyaránt képes érzékeltetni.

Turi Tímea verseskötetének gondolati háttérét meghatározza az a wittgensteini tapasztalat, amely nyelv és gondolkodás ambivalens viszonyára mutat rá³: a kötet első, *Titkos élet* című ciklusa a gondolati és fogalmi líra hagyományába illeszkedve a saját történet elbeszélésének, megírásának, rögzítésének korlátozottságát fogalmazza meg, számot vet az írás és a beszéd, a kép és a szó elméleti kontextusaival, valamint a történetmondás vagy – írás morális aspektusaival, az igazság (őszinteség) és a hazugság (titok) kategóriáival. Ezek regisztrálása jellemzi például *Az összes elbeszélést*, az *Őszinteséget* és a *Jegyzetfüzetbe* című verset, néhány szöveg azonban (és ez megoldás lényegesen termékenyebb) nemcsak tematizálja a nyelvre vonatkozó ismereteket, hanem poétikai eszközökkel is képes kifejezni azt. Ilyen a *Csak a plezúr*, amely a szó és a szubjektum viszonyát a test biológiai működése, a termelés és leválasztás folyamataiban ragadja meg. A szerves összetartozás és elkülönülés feszültsége az önkifejezés idegenségével kapcsolatos, más versekben teoretikusan rögzített felismerést mutatja meg plasztikusan: „A szavak mégsem olyanok, mint a bélsár: nem / tisztulsz meg, hogyha megszabadulsz tőlük. / Inkább mint a lekapart heg, olyanok: megválsz / saját magad már elhalt sejtjeitől, de a kaparás / nyomán felbuzog egy kicsi vér, és neked megint / nagyon sok időre van szükséged, hogy a heg majd / újra eltakarja.” (19.) (A gondolatmenet rendkívül érzékeny, akkor is, ha a „var” szó helyett itt a „heg” szerepel, kissé megbontva a logikát.) A férfi

³ Vö. pl.: „Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépvn rájuk túlépott rajtuk.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Bp., Akadémiai, 1989, Tractatus 6. 54.



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

mint a megfigyelés tárgya szintén megjelenik már az első versekben: Turi Tímea költészete jól érzékelhetően, vállaltan illeszkedik a kortárs női líra hagyományába, versnyelve mindenekelőtt Csobánka Zsuzsáéval rokonítható. A *Modor* első négy sora biztos kézzel vázol fel egy (férfi)típust, jó érzékkel tölti meg tartalommal a „férfiasság” kifejezésének üres terét: „Ahogy a színészek a sáljukat megkötik. / Civilben. A férfihiúság biztos jele. Ha / kiült a farmer, és gyűrött a póló, a sál / akkor is árulkodik. Noha a kiültőség és / a gyűröttség is jel: a modoré, mint a sál.” (18.)

Az első ciklus célja voltaképp az, hogy a további négy előkészítéseként működjön. A *Jönnek az összes férfiak* koncentrikusan táguló körök mintázatát mutatja, az első versekben megfogalmazott tézisek újra meg újra felbukkannak, árnyaltabb és differenciáltabb formában, többek között a nő és férfi közötti, valamint a saját és a másik testéhez való viszony értelmezése, a megismerés különböző (taktilis, vizuális, nyelvi stb.) szintjeinek bemutatása során. A kötet tétje ugyanis – ahogy ezt a mottóként kiemelt *Hazudós múzsa* is jelzi – érvényes nyelvet, hangot, szótalmot találni a férfiról való női megszólalás, a férfi-nő viszonyok elbeszélhetősége számára. A kísérlet részben eredményes (*Vonzás és választás, Másik ajtó, Szavak*), bizonyos mértékig azonban megbicsaklik, mert a Turi által alkalmazott nyelv helyenként túl keveset vállal, nem alkalmazza poétikai eljárásaiban azokat az elméleti tapasztalatokat, amelyeket a versek a tematika szintjén vázolnak. A kötet elején olvasható *A bökkenő* szerint minden történet elbeszélése egyfajta erőszakos kisajátítás, a valóság/igazság helyettesítésének nyelvi aktusa: „A bökkenő / csak az, hogy mindezek után számolnunk / kell egy szomorú tanulság kísértésével: / hogy a történetünkhöz mi magunknak nincsen közünk.” (11.) A kötet beszélőjének (női) szólama azonban csak ritkán vesz tudomást arról, hogy létezik másik (férfi) szólaló is: miközben a versek a testhez, a másikhoz, a másik történeteivel való hozzáférése kérdezik rá (*Az ő története, Test és történet, Fiatal férfiak*), a nyelv poétikai és retorikai dimenziójában nem engednek beleszólást a másik számára a saját történetébe: a nyelv, a test, a látvány, az érintés csak ritkán jelentkezik kölcsönviszonyként. A másik hang, test, vagy épp a másik szó-



A HELYETTESÍTÉS POÉTIKÁI

lam némaságának érzékeltetése, a viszony feszültsége hiányzik a legtöbb versből, a kapcsolatok színrevitele (bármilyen pontos sorok és szerkesztésmód jellemzi is a szöveget) így szükségszerűen leíró, külsődleges marad – minden bizonnyal ezt a feszültséget hiányolja Csehy Zoltán, amikor kritikaként fogalmazza meg, hogy a kötet „a férfit a leggyakrabban nem konkrét testi megvalósulásként láttatja, hanem a férfiaságot esszenciális minőségként kezeli.”⁴

Ez alól kivételt jelent például az *Akit meglesel* (24.) című, dialogikus vers, amely az idegenség és személyesség ellentmondásos tapasztalatát, az interszónális viszonyok ambivalenciáját fogalmazza meg, lépésről lépésre, precízen felépített kompozícióban, megmutatva Turi Tímea költészetének mélységét és lehetséges távlatait. A vers „súlyát” a negyedik sor („legyen a távolsága: munka”) és az utolsó mondat („ahogy lesel, az a tiéd / egyedül.”) adja meg, ahol a mindenkori másikhoz való viszony és a nyelvi kommunikáció kudarcra egyaránt érzékelhetővé válik, de általánosabb tapasztalattal is szolgál. Épp arra mutat rá, hogy a másikat (a látványát, a testét, az érzékletét, az emléket is) ki lehet sajtátítani, de a hangját nem. Ha ezt nem vesszük figyelembe, éppúgy hatalmi játszmát játszunk, ahogy a férfi írók és a történetírók: behelyettesítjük cselekedeteinket, hódításainkat, egészen addig, amíg majd valaki más ezt épp nem velünk teszi meg.

(KORPA Tamás, *Egy híd térfogatáról*, FISZ, Budapest, 2013; SZÖCS Petra, *Kétvízköz*, Magvető, Budapest, 2013; TURI Tímea, *Jönnek az összes férfiak*, Kalligram, Pozsony, 2012)

⁴ CSEHY Zoltán, *A másik oldal*, Új Szó, Penge rovat, 2013. 01. 24., <http://uj-szo.com/napilap/kultura/2013/01/24/a-masik-oldal>.





Vér, s alak

Nemes Z. Márió: Bauxit

Nemes Z. Márió egyike azoknak a költőknek, akiknek a tevékenységét a kritika a kezdetektől (legalábbis az első, *Alkalmi magyarázatok a húsról* kötet megjelenésétől) elismerő figyelemmel kísérte: a kötet kedvező recepciója az egyedi megszólalás méltatásán túl meglehetősen alaposan határozta meg a Nemes Z.-féle versnyelv és poétika kontextusait is, karakteres interpretációs irányokat, lehetőségeket jelölve meg az olvasó számára. Így például viszonyítási pontot jelent NZM megszólalásmódjának Petrihez, Marno Jánoshoz, Hajas Tiborhoz, a (neo)avantgárd egyes vonulataihoz, és távolabbról a későmodern költészet-hez való kötődése, valamint bölcséleti érdeklődése, azonban ennek a költészetnek a leggyakrabban reflektált aspektusa a test-tematika, azaz a test nyelvi és mediális széttagolása, destrualása és újraszervezésének lehetősége.

Bodor Béla a téma rendhagyó kifejtésére, és a testben létezés indirekt megfogalmazására hívja fel a figyelmet: „kézenfekvő gondolati vagy művelődéstörténeti asszociációk nem kerülnek elő, azokat a költő nem kommentálja, nem értelmezi, egyáltalán rájuk sem hederít; ehelyett kötetlen jelentésképző lehetőségek meghagyásával állítja a hús fogalmát jellegzetes költői alakzataiba. Tehát a könyv egyrészt egyáltalán nem tárgyalja a hús-tematikát, másrészt másról sem beszél, mint a testben lét állapotáról.”² Ezt a testkoncepciót Dunajcsik Mátyás kritikájában Francis Bacon festészetére vezeti vissza („azzal a döntésével, hogy radikális teststúdiumait a hagyományos irodalom és abban is a vers keretein belül végzi el, tulajdonképpen a performanszt elutasító, tábla-

¹ NEMES Z. Márió, *Alkalmi magyarázatok a húsról*, Bp., JAK – L'Harmattan, 2006.

² BODOR Béla, *Két fiatal költő*, Holmi, 2007/11., <http://www.holmi.org/2007/11/bodor-bela-ket-fiatal-kolto-nemes-z-mario-alkalmi-magyarázatok-a-husrol-mes-tyan-adam-a-magyar-helyesiras-szabalyai>.





VÉR, S ALAK

képeket festő Bacon példáját követi³⁾), nagyon is indokoltan, hiszen a „szervek nélküli test” Deleuze-től kölcsönzött fogalma, amelyet Dunajcsik NZM-nél tetten érhető anorganikus testképekre meggyőzően alkalmaz, elsősorban a vizuális művészetek/médiumok történeti fejlődésének az eredménye.

A Dunajcsik által felkínált szempont Nemes Z. második kötetéhez, a 2010 végén megjelent *Bauxit*hoz is kiindulópontot jelenthet, azonban itt a „szervek nélküli test” paradigmája nem annyira a reprezentáció és a testkritika dilemmáinak költői megfogalmazását célozza, hanem sokkal inkább a testileg is reflektált, de a testiségen túlmutató idegenség megfogalmazását teszi lehetővé. Azaz, a *Bauxit* tematikusan nem távolodik el az előző verseskönyvtől, de a test „megéléséből” és interpretációjából adódó tapasztalat itt a szubjektivitás különböző variációinak, eseteinek, formáinak bemutatásával történik.

A kötet első ciklusa (*Ami nincs emberben*) már címében is felforgató: olyan „programot” hirdet, amely az emberen kívüli tartalmak bemutatását célozza, és amely ilyen értelemben antihumán gesztusként interpretálható. De mindhárom ciklust tekintve, a kötet alapállását egy olyan test- és emberfogalom (-kép) határozza meg, amely túlhalad a modernitás egységes és egyedi ént feltételező elképzelésén, és a testet tárgyiasító eljárások (úgy mint tudományos kutatás, testplasztika, és általában a test denaturálása) tudatában alakul. A test megjelenítését érintő „reprezentációs válság” (ahogy Hans Belting nevezi a kultúrtörténeti folyamatot) ugyanis abból adódik, hogy „minél inkább kutatja a testet a biológia és a genetika, minél jobban feltárják az idegrendszerrel foglalkozó tudományok, annál kevésbé áll rendelkezésünkre mint szimbolizációra alkalmas kép. S ezzel máris az új ember kitenyésztésének kísértése kerül a látómezőbe, ami ebben az esetben nem csupán egy újfajta ember kinevelését, hanem egy másik test kitalálását jelenti.⁴⁾ Már a verscímeiket átfutva is szem-

³⁾ DUNAJCSIK Máttyás, *Irgalom a húsnak*, Holmi, 2007/9., <http://www.holmi.org/2007/09/irgalom-a-husnak>.

⁴⁾ HANS BELTING, *A test képe mint emberkép*, ford. KELEMEN Pál = UŐ, *Kép-antropológia*, Bp., Kijárat, 2007, 101.



besülünk a test „anatómiai” lebontásával (vagy testrészek leírásai, megjelenítései, mint pl. *Szem, Agy, Mell, Láb*; vagy pedig személyeket, esetleg antropomorf létezőket helyeznek a középpontba, pl. *Öreg, Falusi ember, Gyenge nő*), a szövegek maguk pedig a széttagolt, organikus rendjétől megfosztott test részeivel végzett különböző műveletekről, „kísérletekről” adnak hírt. *A Kormány* első mondata például a saját test és az idegen „corpus” játékerét teremti meg („Szeretnék egy kezet magamnak, mert tudnék vele mutogatni, de ha nem vagyok mohó, szeretnék még egy petefészket is” [12.]), a vers szcenikája azonban túlmutat a szerves és protetikus elemek oppozícióján: a kitüntetett testrészek nemcsak mintegy fiziológiai pótlásként töltenek be valami hiátust, hanem részt vesznek az identitás alakulásában, amelynek két végpontja a petefészkek mint a női önazonosság elliptikus jelzése, és a kormányon nyugvó, elbizonytalanított eredetű kéz mint a férfi attribútuma. *A Szem* pedig épp fordított folyamatot mutat be: az idegen anyag a testbe kerülve autonóm létezőként, mondhatni szubjektumként kezd viselkedni, és (mint egy vírus egy számítógépes rendszer működését) átírja a testi programot.

Mindkét szövegre igaz, hogy a kijelölt térben a fragmentált képi struktúra többszörösen átrendezi az identitásalakzatot, és több szinten teszi értelmezhetővé az elkülönülés és összetartozás, az enyém és tiéd, az én és te fogalmát. NZM verseiben a testrészek hierarchiája és egymáshoz való viszonya nem a konvencionális testkép alapján alakul, hanem egy sajátos rendet teremt a versszöveg azáltal, hogy az identitást meghatározó testrészt mintegy „kiemeli”, és új (technikai vagy természeti, de mindenképp anorganikus) rendben pozicionálja. *A Puskin mellei* című szöveg első mondatában például a test eredetileg konvencionális formában, érintésre képes és érinthető organizmusként jelenik meg, azonban már a második mondat felülírja ezt a momentumot, és a testet technicizált vagy animális közegbe helyezi: „Ezek itt tapogadják egymást. Tapadókorongokat cuppantanak.” (10.) Ez a kettősség végigvonul a hét töredékből álló költeményen, és különböző poétikai és nyelvi eljárások (pl. személytelenítés, a testrészek és tulajdonosaik dupli- vagy multiplikálása, egymás rögzíthető jelentését kioltó képi asszociációk egymásutánisága, a szexust rögzítő materiális kódok, testnedvek, anatómiai jegyek) teszik azonosíthatatlan-



VÉR, S ALAK

ná a testet mint az identitás teremődésének helyét. A szöveg végére a valódi, szubjektumhoz köthető test eltűnik: a szubjektum csak alkalmilag helyezhető bele a testi (vagy akár technikai) elemekbe, egyszerre van itt és ott, egyszerre önmaga és önmagán kívüli.

Számos olyan vers szerepel a kötetben, amely az én-te viszonyt tematizálja, azonban ezek a szövegek még akkor sem a nyugvópont felé mozdítják a személyek, testek, testrészek és identitások oszcilláló játékát, ha megjelenik egy viszonyítási pont, amely felől (elvileg) értelmezhető az én. A kettő között ugyanis rendszerint nem egyenrangú viszony teremődik: az én sokszor a te korporális kikülönülése (*Bordalány*), esetleg alteregója (*Zoli és én*), vagy a személyiség egy olyan alakzata, amellyel az én nem identikus (*Különélés*). A kötetben újra meg újra visszatér a testvér-tematika (*Testvérek, Vízpart, Kívánság*), amely a mítoszok és mesék szimbolikus világát is rekonstruálva, szintén a duplikálódott, multiplikálódott, de csak a másikkal (vagy másokkal) együtt testileg is azonos ént prezentálja. Vagyis az én-te viszony szinte mindig elliptikus, és ez nemcsak a testi identitás tekintetében felforgató, hanem a test és lélek karteziánus együttállása/elváltsottsága szempontjából is egy merőben más nézőpontot követel, illetve mutat. Az én (vagy tudat, szellem stb.) mintha éppúgy eleve csak hiátusával és osztottságával lenne értelmezhető, ahogy az őt hordozó test is leginkább részeiben, kikülönültségében és tagoltságában jelentéssé.

NZM költészete olyan logikai és minőségbeli különbségekre utaló fogalompárok között bizonytalanítja el a határvonalat, mint én/te, természetes/mesterséges, rész/egész, humán/animális, szép/csúnya, egyedi/sokszorosítható, külső/belső, saját/idegen, amelyek feloldásával tulajdonképpen nemcsak a test, hanem minden, a testtel összefüggésben értelmezhető külső vagy belső emberi tényező értelmezéséhez új nézőpontot kínál. Az alapvető tapasztalat (amely a scenika, a képalkotás, a retorika és grammatika szintjén is jelentkezik) a lebontás és az újbóli összerakás: NZM verseiben szervesből mindig szerveslen, vagy legalábbis művi lesz, ezzel a stratégiával azt járja körül, milyen, illetve mi az ember. Vér, s alak.

(Palimpszeszt – Prae.hu, Budapest, 2010)





„Bár lényeges – kissé konfúz!”

Kovács András Ferenc: Hajnali csillag peremén

„Minden vers utólag gyermekverssé nyilvánítható, ami nem elvont, nem komplikált; dallamos, ritmikus; a hangzásával, dinamikájával hat. Ami csak egyszerű életdarabkákat tartalmaz” – nyilatkozta egykor Weöres Sándor.¹ A magyar gyerekvers-történet központi alakja számos helyen teoretikus állásfoglalásokat is tesz a gyerekirodalommal kapcsolatban, idézett kijelentése azonban két ponton különösen fontosnak látszik: egyrészt a gyerekvers pozicionáltságára vonatkozóan, hiszen azt a befogadóra tett hatás szempontjából definiálja, nem pedig a szerzői intenció, a téma, vagy az ún. „fel-nőtt” irodalomhoz viszonyított hierarchiában különíti el egyéb szövegektől. Másrészt egyfajta ars poeticát is tetten érhetünk, a kiemelt poétikai eszközök (esztétikai kategóriák), amelyek szerinte az olvasás során különös intenzitással érvényesülnek, egyben kulcsfogalmai annak a gyerekirodalmi vonulatnak, amelyet épp Weöres Sándor teremtett meg olyan – nem kizárólag gyerekeknek szánt – kötetekkel, mint a *Bóbita*, a *Tarka forgó*, a *Ha a világ rigó lenne* és a *Magyar etüdök*, és amely ma is érvényesen van jelen irodalmunkban, többek között Kányádi Sándor, Szabó T. Anna és Kovács András Ferenc költészetében. A KAF-féle gyerekvers-értelmezés nemcsak formanyelvét, retoricizáltságát, tartalmi elemeit tekintve illeszkedik ebbe a tradícióba, hanem abban a tekintetben is, hogy nem tesz határozott különbséget a „kisebb” és „nagyobb” olvasóknak szánt szövegei között. A *Vásárhelyi vásár* alcíme (*Versék kicsiknek és nagyoknak*, Koinónia, Kolozsvár, 2003) explicít módon jelezte ezt a törekvést, a legújabb, *Hajnali csillag peremén* című

¹ *A magyar gyermekvers. Mit olvasnak a gyerekek?* (Gergely Ágnes riportja Weöres Sándorral, Nemes Nagy Ágnessel, Csanádi Imrével és Kormos Istvánval), *Élet és Irodalom*, 1973. április 7. (14.) 3–4.





„BÁR LÉNYEGES – KISSÉ KONFÚZ!”

kilencedik KAF-gyerekkönyv-gyűjtemény pedig válogatás: harminc év verseit helyezi-szervezi egybe, és ezáltal kínál újraolvasásra számos, korábbi kötetekben, antológiákban, periodikákban már megjelent szöveget. A szerkesztettség, a régi-új versek által létrehozott kontextus – vagyis az, hogy a gyerekközönség figyelmére számító korpusz jön létre – módosítja az értelmezési mezőt: bizonyos tematikus és formai sajátosságok súlyozottsága miatt a kötet egésze „gyerekkönyvvé nyilvánítható”, amely azonban a felnőtt olvasó érdeklődésére is számot tart.

A versek hét ciklusba rendeződnek, a könyv a kalendárium szerkezetét követi: az első, a harmadik, az ötödik és a hetedik ciklus egy-egy évszaktot idéz fel (a *Holderdő* a tavasz, a *Kásavirág, bodzavirág* a nyár, az *Őszi nap az ősz*, a *Csillagszengő* a tél állapotait mutatja meg), közéjük pedig verstípusokat és tradíciókat összegző csoportok kerültek (az *Állati dolgok!* a Devecseri Gábor, Romhányi József nevével fémjelzett, újabban Tóth Krisztinánál és a *Kerge ABC* verseiben tetten érhető állatvers-hagyományt eleveníti fel, a *Bogyó Bandi boldogsága* hosszabb, epikus jellegű szövegeket tartalmaz, a *Világjáró Malacika* pedig különböző népek történeteit, motívumait, műfajait alkalmazza). A lineáris olvasás során egy év hangulatait, köznapi eseményeit, olykor pedig visszatérő szereplők élethelyzeteit, kalandjait követhetjük nyomon, vízkeresztől karácsonyig. A kötet egyik fontos sajátossága lehet tehát az aktualitás: olyan rendszeres, napi használatra szánt könyvekhez hasonlóan, mint a T. Aszódi Éva válogatásában a hetvenes években megjelent, és ma is igen népszerű *Minden napra egy mese* (amelynek mintájára számos prózai és lírai, eltérő színvonalú kiadvány tűnt/tűnik fel a könyvesboltokban), a *Hajnali csillag peremén* is kézikönyvként használható, gyerek és szülő a számukra fontos alkalmak, történések alternatíváit találják meg benne. Ez azonban nem visszatükrözést jelent: ahogy a fülszöveg is figyelmeztet rá, KAF gyűjteménye nem a gyerek látásmódját, nyelvét és problémáit tekinti kiindulópontnak (mint Kukorelly Endre a *Sammunadrágban*, vagy Varró Dániel a *Túl a Maszat-hegyen* című meseregényében), hanem többnyire – weöresi módon – a hangzással, dinamikával, verszenével, a nyelv idegenségével és a megidézett világ egzotikumával hat. A ver-



„BÁR LÉNYEGES – KISSÉ KONFÚZI!”

sek alkotta világ interpretációinak tekinthetők Takács Mari művészi illusztrációi, amelyek egy-egy részlet kiemelésével, metaforizációjával, esetleg több, egymás mellett olvasható szöveg együttes ábrázolásával hoznak létre újabb értelmezési mezőket.

A versek szemléletét a népi kultúra, a keresztény tradíció és a vidéki élet viselkedésformái nagymértékben meghatározzák, egy-egy téma is sok esetben egy-egy folklorisztikus elemre, toposzra, vagy annak átrendezésére épül. A népi tapasztalat és hitvilág tükröződik az idő múlását tematizáló versekben, így például a *Mackónóta* és a *Télutó* azt a hiedelmet idézi, mely szerint, ha a medve kijön a barlangjából, tavaszodik; máshol a természet rendje mitikus, apokaliptikus képben jelenik meg: „Közeleg a nagyidő, / rezeg a talaji hő, / tűzjelek égnék a fénykarikázó távoli napban. / Bezörög a zivatar: / jön a szele, kitakar! / Dörög is a magas! / Ég kusza ostora csattan!” (*Július* [48.]). Olvashatunk életképeket házi- és mezei állatokról (*Kacsamars, Cir Pál sógor, Szamársósol Pürkerecen, Farkasmese*), az erdő és a konyhakert növényeiről (*Kankalin, Júniusi gombaszás, Badar dal*). A *Vízkereszt* érdekessége, hogy a három napkeleti bölcs keresztény motívumát a vándor- és szegénylegény népi figurájával dolgozza össze: „Gáspár gajdolgat magába, / görcsös éneket hiába, / s görnyedezve támolyog. // Menyhért elmerengve battyog, / hátán messi ócska battyok, / köntösében csillagok. // Boldizsár balgán botorkál, / bodros bajsza bar-na perkál, / botján indaszalagok.” (7.) A mitizálás, a népi kódrendszer példája a *Maros hídja leszakad* című vers, amelyben virágszimbolika és szimbolikus gesztusok szervezik a cselekményt; a *Sárkány apó* a mesék, mítoszok világát idézi. Továbbá vannak olyan versszövegek, amelyek érzékelhetően valamely népi dallamra íródtak (vagy annak allúziójaként érthetők), ilyen a *Sárpataki tutajósdal*, amely a víz-felejtés népi (és filozófiai) toposzát alkalmazza, és amely témája szerint nem gyerekvers (az elvesztett kedves feletti bánkódásról szól), hangzása, népdalszerűsége miatt azonban illeszkedik a kötet szerkezetbe.

A kalendáriumszerű szerkezetben számos klasszikusnak mondható vers-típus (népköltészeti vagy modern műfaj) tűnik fel. A kötet több alkalmi jellegű költeményt is tartalmaz, ezek ünnepekhez (*Karácsonyi énekek, Bet-*



„BÁR LÉNYEGES – KISSÉ KONFÚZ!”

lehes), évadokhoz (*Farsangi bolondságok, Szüreti multságok*) kapcsolódnak, többnyire felnőtt tevékenységet idéznek, nyelvezetüket tekintve pedig tájnyelvi fordulatokban, kifejezésekben bővelkednek. A gyerekolvasó számára tartalmi szempontból talán ezek az alkalmi szövegek a kötet legérdekeltebb versei, bár a felolvasás során érzékelhető a vers zeneisége, amely a pontos sorszerkezetek, a ritmika, a rímek együttes hatása révén alakul, és némiképp kárpótolja a kiskorú olvasót, és valószínűleg egyfajta pedagógiai célt (az esztétikai nevelés funkcióját) is betölti. Hasonló módon a hangzóságban, a szótaghossz variálásában rejlik a mondókák ereje: ezekben a rövid, olykor csattanós szövegekben a téma – a formai csiszoltsághoz mérten – kevésbé részletesen, differenciáltan jelenik meg. Persze ez a műfaj sajátja, és a legkisebbek számára is élvezhetővé teszi a versszöveget, hiszen azt rövidsége miatt meg lehet tanulni, el lehet mondani, dallamot lehet kitalálni, mozgásra hív fel: „Kilcs-kulcs, kilcs-kulcs... / Krumplit sütök – bejöhetsz, / kisszékemre leülhatsz, / ha megvacsorálunk, / holdkaréjon hálunk...” (*Kilcs-kulcs* [7.]). Vannak ördöglatat-szerkezetű versek, valamint olyanok, amelyek a csalimese műfaját idézik: mindkét esetben a szerkezet kerül szövegszervező funkcióba, a zárlat vagy elvarrja a verset, vagy pedig nyitva marad, és a végtelen folytatás lehetőségét nyújtja: az ilyen versek egyben nyelvi-logikai játékot is jelentenek a kicsik számára (*Egy kecske hegyre megy...*).

Ahogy a fentebb említett példák mutatják, Kovács András Ferenc ebben a könyvében nem törekszik új formák, nyelvi pózok, retorikai fordulatok kikísérletezésére: a szövegszerveződés többnyire a jól bevált módszer és minta nyomán halad. Azonban a legizgalmasabb versek mégis azok, amelyek nemcsak alkalmazzák azt a gyerekköltészeti tradíciót, amelynek KAF – ahogy már bebizonyosodott – kiváló művelője, hanem amelyekben a nyelvi leleményből adódó meglepetés, vagy a mélyebb tartalmi-retorikai struktúráltság okozza az olvasás örömét. Termékeny megoldásokra adnak lehetőséget az epikus jellegű hosszúversek szerkezeti adottságai, amelyek – KAF „felnőtt” verseihez hasonlóan – valamely poétikai vagy retorikai alakzat, probléma felől olvashatók. A *Bogyó Bandi boldogsága* ciklus versei között számos ilyen szöveg található (a címszereplő több versben felbukkanó figu-



„BÁR LÉNYEGES – KISSÉ KONFÚZI!”

rája is okot adhat ilyen vizsgálódásra). Az én-konstrukciót átrendező *Én-laki bánat*, *Bús Bihal* és a *Nekeresdország királya vagyok a Vásárhelyi vásárban* is szerepelt, a *Macskamedve* pedig a név és az azonosság problémáját helyezi a középpontba: „csak fél neve macska, / S neve másik fele medve... / Hát legalább nem lesz csacska / Szabályokba merevedve – / Ő, a szabad macskamedve! // (De neve nem is nagy bánat: őt nevezik kis pandának.)” (66.) A rövidebb állatversek sajátja a nyelvi játék, ezekben olykor közismert, máskor vicces vagy különleges állatok kerülnek hétköznapi szituációba, amelynek elbeszélése sok esetben a klasszikus magyar versnyelvi hagyomány közbejöttével történik (*Erdei lagzi*, *Állati dolgok*), de feltűnnek az angol gyerekverseket idéző szövegek is, amelyek fanyar iróniája, puritán megformáltsága, félre- és elértésen alapuló retorikája közelebb áll a gyereknyelvhez, valamint a kortárs magyar gyerekvers trendjéhez is. Ilyen a skót felöldi *Süket holló* verse: „Ha jött egy jó varjú, / s szolt hozzá: „Hauvarjú?” – / Annyit se vágott rá, hogy: »Helló!«”. (30.) Az egzotikus állatnevek szinte terepet adnak a rímes nyelvi játéknak, ám ezek közül is azok a legkiválóbbak, amelyek valamiképp képesek „közel hozni” az állatokat a megrajzolt szituációban. Például úgy, hogy emberi tulajdonságokkal, problémákkal ruházza fel őket, mint az öreg és kopasz *Pápaszemes kajmán*, vagy a *Gangeszi gaviál*, aki nem eszik kaviárt, a csóró hódhörcsög, aki politikai karrierre tör, vagy a *Papír-tapír*, aki alkotói válságban szenved: „elsápadt a serény tapír, / hogy tíz éve folyton csak ír – / mégsem tudott verset írni... / S már minden csupa papír!” (40.)

Kovács András Ferenc legújabb gyerekverskönyve egyenletes teljesítményt nyújt, egyfajta pályaképet ad, valamint (újra) bizonyítja szerzője nyelvi leleményességét, humorát és formaérzékét. A magyar gyerekköltészet fontos darabjáról van szó, amely kétségkívül kedvelt olvasmánya lehet kicsiknek és nagyoknak.

(Magvető, Budapest, 2007)





A körút mint rendszer

Szilasi László: A harmadik híd

Szilasi László második regényében a *Szentek hárfájá*hoz hasonlóan magas szintű mesterségbeli tudás mutatkozik meg. Rendkívül átgondolt szerkezettel, cselekménnyel rendelkezik, amelynek távlatait és mélységét az idő- és térkezelés egyedi technikája biztosítja, a kulturális-társadalmi háttérrel pedig a plasztikus nyelv által (újra)teremtett város (ezúttal elsősorban Szeged) jelenti. *A harmadik híd* mind felépítésében, mind a felhasznált műveltséganyag tekintetében kevésbé szövevényes, ezért a „rejtvényfejtő”, filológiai érdeklődéssel a szöveg felé forduló olvasó számára talán kevesebb meglepetést okoz, mint az első könyv. Az ismeretanyag, amelynek a szerző kétségtelenül birtokában van, itt sokkal kevésbé direkt módon jelenik meg, leginkább a miliő megteremtésében, a város és a tér „belakhatóvá tételében” játszik szerepet. Ezúttal nem a történetek és a történelem elbeszélésének poétikai és nyelvi lehetőségei, a tény és a mítosz fogalmának hatóköre, a krimi és általában a regény műfajiségének teherbírása áll a fókuszban. Az új regény téje az ember egyedi és általános tulajdonságainak, a humán létezés lehetőségeinek a vizsgálata a társadalom peremén élő, hajléktalan csoport hétköznapijainak a bemutatása révén. Szilasi leleménye, teljesítménye abban áll, hogy kikerüli azokat a hagyományos technikákat, amelyek a periférikus (tehát szegény, elnyomott, gyenge, kisebbségi stb.) csoportok óhatatlanul általánosító művészi ábrázolását jellemzik. A moralizáló, az ideológiai, a didaktikus vagy a traumaszöveg-jellegű megközelítés távol áll *A harmadik híd* világától: az elbeszélői és megfigyelői szerepek korlátozása, hierarchizálása mint írói eszköz azt a fontos tapasztalatot közvetíti, hogy különböző távolságokból nézve minden másképp látszik, az értékelés, az ítélet az aktuális értelmező pozíciójától és a vakfoltjaitól függ. Szilasi regénye





A KÖRÚT MINT RENDSZER

nemcsak élvezhető és jól megírt, hanem megközelítmódja okán az irodalmon túli szempontok szerint is figyelemreméltó könyv: a hajléktalanság állapotának differenciáltságát, dinamikus jellegét igyekszik megmutatni, eközben leleplezi, világossá teszi a „megértésére”, koordinálására, rendszerbe terelésére irányuló társadalmi stratégiák visszasságait is.

A mű dramaturgiai kiindulópontja az osztálytalálkozó mint speciális élethelyzet: a kerettörténet szerint az egykori 4/A osztály tagjai az 1982-es érettség után harminc évvel, Árpádharagason, a Schkalitzky vendéglőben találkoznak. Az első elbeszélő az I. és VI. fejezetben, illetve a közbeeső négy fejezet végén szólal meg: Sugár Dénestől (azaz, ahogy az iskolában szólították, Denitől) értesülünk az osztály korábbi belső szerkezetéről, a barátságokról, a szerelmekről, a hierarchiáról, és megtudunk néhány dolgot az elbeszélőről magáról is, például azt, hogy ki volt a legjobb barátja (Nosztávszky Feri, azaz Noszta, aki igazából C-s volt, de az A-sokkal lógott), hogy ki volt a legszebb lány (Zsarnótzay Margit), és hogy ki volt a hierarchia csúcsán (Foghorn Péter). Az osztálytalálkozó toposzának feszültsége abból adódik, hogy a „szereposztás” (vagyis az, hogy kik, milyen minőségben jelennek meg a találkozón) nagyjából kiszámítható; az időbeli távolság azonban az ismerősség és idegenség élményének keveredését, a másiktól való tudás elbizonytalanodását eredményezi. Ebben a közegben kicsit mindenki viszszanyeri saját régi (kedvező vagy kedvezőtlen) státuszát, függetlenül attól, hogy mit ért el (vagy épp mit mulasztott el) az érettségi és a találkozó között eltelt években. Az osztály legszebb lányai ebben a közegben akkor is vonzóak, ha igazából már eljárt felettük az idő: „[...] Zsarnótzay Margit és Losonc Mari ott voltak még. Billegtek előttünk a lábacskaikon, egymásba karolva, halkán nevetgélve. Kívánatosak voltak és szépek. Rájuk se nézse már senki, csak mi ketten Nosztávszkyval. Meg az a néhány férfi, akik tudják róluk, hogy ők Zsarnótzay Margit és Losonc Mari az A-ból. Akiket szinte lehetetlen megszerezni. *Ne is álmodj róluk, kispofám.*” (249.) De bizonyos értelemben mindenki idegenné is válik, hiszen az egykori osztálytársak előtt a másik felnőtt élete csak annyiban ismerhető meg, amennyiben



az elmeséli, és sosem tudhatjuk, nem maradnak-e homályban fontos részletek. Másrészt az osztálytalálkozó újra megteremti, de ezzel együtt át is strukturálja a korábbi szociális és hierarchikus viszonyokat: a közösség egykori belső érték- és motívumrendje, kommunikációs eszköztára (pl. becenevek, megszólítások korábbi formája) automatikusan lép érvénybe, azonban a normák és alapelvek módosulhatnak a külvilág (mindenekelőtt a társadalom) által meghatározott szempontok szerint. Ez a két tényező (az ismerősség és idegenség dinamikája, valamint a csoport belső differenciáltságának módosulása) többféle műfaj, történetvezetés felé elmozdítható lenne: krimi és szerelmes regény, generációs történet és társadalmi regény egyaránt szerveződhetne az osztálytalálkozó motívumából. Sziliasinál – ahogy ez az első regényt is jellemezte – többféle műfaji kód természetesen keveredik, a regény szövege számos regénytípus jegyeit sűríti magába. A kiindulópont azonban ezúttal is a krimi: a kötet alcíme (*Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében*) voltaképp előre bejelent egy rejtélyt, amennyiben egy osztálytárs halálára utal. Az osztálytalálkozó névsorolvasása során megbizonyosodunk arról, hogy a szereplő nincs jelen, az életéről pedig egymásnak ellentmondó pletykák keringenek: úgy tűnik, mindenki sejt valamit, de senki sem tudja biztosan, hová tűnt Foghorn Péter.

Adott tehát minden feltétel ahhoz, hogy krimiként, nyomozati feljegyzések összességéként olvassuk a regényt, különösen azért, mert az első fejezet végén megszólaló második elbeszélő, Noszta, azzal a szándékkal fordul Denihez, hogy leleplezze a rejtélyt: „Nem úgy volt az, Deni. Semmi sem úgy volt. És én most azt szeretném neked elmondani, hogy hogyan volt valójában.” (30–31.) Noszta elbeszélése (a II–V. fejezet) azt az időszakot öleli fel, amely a két bankett (az érettségi utáni házibuli és a 2012-es osztálytalálkozó) között eltelt: kanadai emigrálásának, válásának és hazatérésének, majd (a legnagyobb terjedelemben és részletességgel) a Szeged utcáin hajléktalanul töltött egy évének történetét beszéli el, voltaképp egyetlen nap történéseihez, egy szegedi útvonal bejárásához kötve az epizódokat. A hajléktalantörténet mindenekelőtt azáltal kapcsolódik a keret-



A KÖRÚT MINT RENDSZER

történethez, hogy a szereplők részben közösek: Noszta az utcán véletlenül találkozik a szintén hajléktalan, utcazenélésből élő Foghorn Péterrel, és az ő bandájához csatlakozik, a segítségével „éli túl” a tizennégy hónapot. És mint az a regény végén, ha Noszta számára nem is, de az olvasó számára kiderül, a külföldön, majd Magyarországon nyomozóként dolgozó Sugár Dénes (azaz Damon Strahl) maga is megfigyelője és (a csoport egyik tagjának megölését követő bosszút, gyilkosságot illetően) közvetve résztvevője lesz a nyolctagú hajléktalan közösség életének. Ahogy arra Károlyi Csaba is utal, a regény egyik legizgalmasabb megoldása az, hogy a kerettörténet és a hajléktalantörténet egymásba ékelődésével voltaképp két társadalmi csoport működése vetül egymásra, és ez „az emberi viszonylatok bonyolult, majdnem átláthatatlan rendszerének”¹ megmutatására, a megkettőzésekre és helyettesítésekre épülő szövegszervezésre ad alkalmat².

Mindkét közösség, az osztály, illetve a hajléktalanok csoportja is bizonyos értelemben zárt, a társadalomtól elkülönülve működik, saját, kimondott és kimondatlan célok és belső normák szerint; meghatározott hierarchia mentén szerveződik, tagjai pedig különböző posztokkal, szerepekkel és feladatokkal bírnak, a csoportba való betagozódás a túlélés feltétele is egyben. Ahogy a nagyjából véletlenül szerveződő osztályközösségnek is elsődleges tevékenysége az érettségig tartó időszak meghatározott ritmus (órarend, tanulás, szabadidő, kirándulások) szerinti „eltöltése”; úgy a Foghorn által vezetett hajléktalan csoport is szigorú, a közétkezdék és segélyszervezetek által meghatározott napirend mentén, különleges, étkezési és alkoholfogyasztási, pénzszerzési rituálék végrehajtásával az idő kitöltésére, a napok túlélésére törekszik.

¹ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30., Károlyi Csaba, Keresztesi József, Radnóti Sándor, Szilágyi Zsófia, Élet és Irodalom, 2014. 05. 09.*

² *Ld. erről bővebben: PALOJTAY Kinga, Helyetted, nekem: Szilasi László: A harmadik híd, Jelenkor, 2014. 04. 16., <http://www.jelenkor.net/visszhang/232/helyetted-neked>.*



A KÖRÚT MINT RENDSZER

Továbbá az osztályban, de még inkább a hajléktalanok között, jelentőséggel bír a névadás: a becenevek, ragadványnemek használata a csoporthoz tartozást, a csoportidentitást erősíti. A hajléktalanok világában Foghorn neve Robot: a megnevezés utal arra a szigorú életritmusra, amelyet vezetőként diktál, de joggal jegyzi meg Radnóti Sándor, hogy a név a hajléktalanokra általában vonatkozhat, hiszen aki az utcán él, mechanikusan végzi a feladatokat a túlélés érdekében.³ Noszta neve ebben a közegben Új Fiú lesz, amely nemcsak azt jelzi, hogy ő van a legrövidebb ideje az utcán, hanem a kívülállását is érzékelteti. Ahogy az A osztályban is kívülálló C-sként lesz tiszteletbeli tag, úgy hajléktalan is saját döntéséből lesz – az Új Fiú az a ritka kivétel, akinek van választása: a kanadai kudarcot követően lehetősége lenne hazamennie a szüleihez Árpádharagosra, de a szegény miatt ezt nem teszi meg. A csoport tagjai azonban – Engelsz (Czanka László), Márs (Frantal József), Fondü Henrik (Rezsuta Pista bácsi), Droll néni, az Angyal (Lúdas Jancsi), Anna (Szeremlédy Anna) – nem ilyen szerencsések, és a legtipikusabb társadalmi és magánéleti, gazdasági okokból váltak otthontalanná. Van, aki az állami gondozottságból egyenesen az utcára került, más a válást követően veszítette el a kifejezetten stabil egzisztenciáját, az idősebbek pedig a rendszerváltás utáni, hirtelen megváltozott struktúrákhoz nem tudtak alkalmazkodni.

A regény erénye, hogy a hajléktalanságot mint jelenséget egyszerre több nézőpontból képes megmutatni. Nem értek egyet Pethő Anitával, aki úgy gondolja, hogy a regényben „a legfelelősebb, mintegy koloncként cipelt motívum éppen a hajléktalan létforma ábrázolása”, és hogy „Szilasi szövege kényelmes távolságot tart saját választott témájától, csak annyira megy bele, hogy még ne legyen túl kellemetlen”⁴. *A harmadik híd*ban megjelenő egyéni sorsok változatossága éppen azt mutatja meg, hogy váratlan krí-

³ *ÉS-Kvartett Szilasi László A harmadik híd című regényéről, 2014. április 30.*

⁴ PETHŐ Anita, *Álromantika a lecsúszásról*, Népszabadság, 2014. 02. 22., http://nol.hu/kultura/20140222-alromantika_a_lecsuszasrol-1446403.



A KÖRÚT MINT RENDSZER

zishelyzetben bárkiből, bármikor lehet hajléktalan, nemre, korra, társadalmi státuszra, nemzetségre, neveltetésre tekintet nélkül. Hiszen ez, ellentétben az Annát meggyilkoló, majd emiatt áldozattá váló hivatalnok, Barták (azaz Sertés) vélekedésével, nem döntés kérdése, tévedés, hogy „mindenkinek olyan élete van, amelyet ő akar”, illetve hogy „alapvetően mindenki úgy él, ahogyan mindig is szeretett volna”. (152.) A csoport életét az V. fejezet végéig kizárólag Noszta szemével látjuk, aki az elbeszélés idején már kiemelkedett ebből a közegből a családja segítségével, tehát kívülről, reflektáltan képes látni az eseményeket. A hajléktalanság egyrészt meghatározott körülmények között létrejött életformaként jelenik meg, másrészt a társadalmon való kívülállás egy alternatívájaként is értelmezhető (gondolhatunk itt Robotra, akit utcazenészként, öntörvényű egyéniségként talán ez a cél mozgatott, de ez egyértelműen nem derül ki a regényből). Mindenekelőtt a hajléktalanság zsigeri realitás, amely az egyén fizikai, szellemi és szociális kondícióit sem hagyja érintetlenül. A regény legérdekesebb, egyszersmind legmegrázóbb részletei azok, amelyek a saját testhez, a másik testéhez, és egyáltalán a térbeliséghez való viszonyról, annak fokozatos átalakulásáról szólnak. Ez az életforma nemcsak a magány és az egyedüllét lehetőségét zárja ki (hiszen nincs olyan hely, ahol jogosan és biztosan magamban lehetek), hanem a test és a tulajdon elkülönítése is lehetetlenné válik: „Tudtuk jól, hogy a rajtunk lévő összes cucc nem ér annyit, mint az a zsák üveg vagy néhány méter rézvezeték, amit éppen cipelünk, ráadásul teljesen bizonyosak lehetünk benne, hogy a máltaiak bármikor felöltöztetnek, kistafiroznak a gyöngéd, gyakorlott profizmusukkal bárkit, tetőtől talpig, öt perc alatt újra. A lopás azért számított főbenjáró bűnnek, mert aki lop, az nem tőled lop, hanem belőled. A helyed te magad vagy, te magad pedig a tested meg a cuccod együtt.” (172.) A speciális körülmények között a test egyre inkább biológiai működésében lesz tetten érhető, és a szexualitása is változik, „[...] nem igaz, hogy az alapvető szükségletek kielégülésének a hiánya minden más vágyat legátol” (120.), de a testi vágy már nem valakire irányul, hanem nemtől függetlenül a másik test közelsége, pontosabban a közeli test melegsé-



A KÖRÚT MINT RENDSZER

ge a tárgy: „[...] a börtön meg az utca e tekintetben is nagyon hasonlít egymásra. A körülmények viszonylag ridegnek mondhatók. Azonos neműekkel vagy össz zárva. Állandóan szem előtt vagy. Megszokott testi aktivitásaidnak ritkán nyílik tér. És te mégis vágysz a gyöngédségre.” (216.) A szöveg visszatérő elemei a traumatikus testképeket vizualizáló látomások, álmok: a deformálódó vagy szétroncsolódó testek látványa nemcsak a hajléktalan életformával járó fizikai leépülést szimbolizálja, hanem az identitás, az önkép fokozatos destruálódását is leköveti: „Első stádium: a bal vállöv hiányzik, a jobb kart kitepték, a gyomor fölött hatalmas lyuk, átlátni rajtam. Második stádium: már csak egy nyílás van, de az hatalmas, felér a köldöktől a szívig, és hajszálpontosan Lolly alakú. Harmadik stádium: lyukacsos test, porladó anyag, nem jön a gyógyító folyadék. És az egész hirtelen elmúlik. Ennek a hirtelen elmúlásnak a rettenete.” (263.)

Szinte közhely, és kísérletek is alátámasztják⁵, hogy a hajléktalanok lát-hatatlanok a város lakó, a politikai elit és az utazó számára: úgy vannak folyton jelen, hogy közben a legkevésbé sem vesznek részt a város életében. *A harmadik híd* világára is jellemző, hogy kizárólag a szociális rendszerek, valamint a jóteknony egyének és közösségek (máltaiak, ferencesek, kocsmárosok, piaci kofák stb.) számára érzékelhető Robot bandájának a jelenléte, valamint az, hogy a csoport egyénekből, megnevezhető, azonosítható, szükségletekkel és szándékokkal rendelkező emberekből épül fel: „Tároltak minket a rendszerek. Megmentették az életünket ma. Aztán holnap újra. Majd aztán megint. És közben tároltak, hogy megmenthessenek sorozatosan.” (255.) Az időnkénti láthatóvá válást, valamint a rendszert és a tartás megőrzését biztosítja a Robot által vezetett, meghatározott helyeket meghatározott időpontban érintő vonulás, amelynek út vonalát a kötetben elhelyezett, némiképp módosított (egy harmadik híddal ellátott) Szeged-térképen is nyomon lehet követni. Az út vonalat a szegedi körutak határozzák meg, amely

⁵ Vö. a következő videóval: *Have the Homeless Become Invisible?* <http://www.youtube.com/watch?v=u6jSKLtmYdM>



A KÖRÚT MINT RENDSZER

azonban naponta ismétlődik: a helyettesítések és megkettőzések mellett a körköröség lesz a másik fontos szervezőelve a kötetnek. A Szilasinál megjelenő hajléktalanság ugyanis nem kiegyensúlyozott, egy bizonyos szinten fenntartható életmódot jelent, hanem körforgás, amelyben a különböző magas és alacsony színvonalú hajléktalan-életformák, illetve az ellátórendszerbe való bekerülés és kikerülés időszakai váltakoznak. Anna halála, Barták meggyilkolása és Robot vélt öngyilkossága után alapjaiban változik meg a csoport élete: a körforgás megszakad, az egyensúly megbomlik, a rendszer megszűnik, és az Új Fiúék a korábbi helyzethez képest is lecsúsznak.

Szilasi elkerülhetlenné teszi, hogy a Noszta által elbeszéli történettel is distanciát tartsunk, azáltal, hogy a regény utolsó fejezetében Sugár Dénesnek (azaz Damon Strahlnak) adja a szót. Deni ugyanis az osztálytalálkozón nem mond el mindent Nosztának, a regény utolsó előtti fejezetének néhány sorában a visszatartott információk jelentőségére világít rá: „Noszta információi tévesek vagy hiányosak. Jól tudja, amit tud. De azt rosszul tudja, hogy amit ő tud, az a minden, az összes információ. Nem tud mindent, ez a helyzet.” (299.) Deni „a megfigyelő megfigyelőjeként” kívülről látja Robot bandáját, s benne az Új Fiút: információi egyrészt Noszta történetének végét kérdőjelezzik meg (azt állítja, hogy Foghorn nem lett öngyilkos, hanem az ő segítségével voltaképp új életet kezdett), másrészt a hajléktalanság társadalmát látja jóval differenciáltabban, vertikális színtezettségben, beleértve azokat is, akik még Robot bandája számára is láthatatlanok: „Fondü, Engelsz, Márs. Droll és Angyal. Foghorn és az ő Annája, meg az úgynevezett Új Fiú. Az ő hosszú, derekas helytállásuk az utcán, étkezdékben, átmeneti szállásokon, oda ne rohanjak. Őfölköztek nincs senki. Alattuk viszont ott vannak még azok, akiket már réges-rég kivettek az átmeneti szállókról, ágyra járnak, ameddig sikerül, amíg, drága az alumínium, a legutolsó kilincsek ellopása után tiltják ki őket onnan is, alattuk vannak azok, akik már egyáltalán nem kapnak szállást sehol, de a népkonyhákon még etetik őket egy ideig, alattuk vannak azok, akiknek már se ágyuk, se asztaluk [...] belecavarták magukat egy hálózásba vagy na-





A KÖRÚT MINT RENDSZER

gyobb takarófoliába, abban fekszenek naphosszat egy nagy rakás hideg szemét tetején, míg meg nem döglenek maguktól, akár a kutyák, vagy meg nem öli őket valamelyik eltévedt rizikófaktor [...]” (303.)

Szilasi sokat tud az emberről, a szociológiai és antropológiai törvényszerűségekről, amelyek a humán létezést meghatározzák: a hétköznapi események, amelyeket felsorakoztat, voltaképp a létfenntartó ösztönök működéséről, a méltóság megőrzésének nehézségeiről, a fizikai és szellemi igényekről szólnak – illetve arról is, hogy ez a rendszer végtelenül törekeny. A regény két történetének Möbius-szalagra emlékeztető illeszkedése, a megkettőzött narratív elemek és motívumok, a két megfigyelő tudásának egymáshoz való viszonya azt a tapasztalatot jelzi, mindig van valami, amit nem látunk, hogy mindig van lejjebb, mint gondolnánk, és összességében megértés nem lehetséges, ahogy megoldás és tanulság sem. Hacsak az nem, amit Márs fogalmaz meg egy helyen: „Tíz év mindenkinek sok. Tíz év mindenkinek kellene. Tíz év mindenkire ráfér.” (264.)

(Magvető, Budapest, 2014)







A „másik” 19. század

Szécsi Noémi: Nyughatatlanok; Gondolatolvasó

Szécsi Noémi *Nyughatatlanok* című könyve történelmi regény, a fordulatoss, magánéleti, politikai intrikákban bővelkedő cselekmény hátterét az 1848–49-es magyar forradalom és szabadságharc jelenti. A kritikák a hagyományos, 19. századi prózairodalom újraszituálásaként értelmezik Szécsi Noémi regényét,¹ amivel annyiban feltétlenül egyetérthetünk, hogy mind a témaválasztás, mind pedig a lineáris történetmondás, a narráció jellege olyan kellékek, amelyek erre a hagyományra utalnak. A *Nyughatatlanok* valóban közelebb visz például a Jókai-olvasmányélményhez, mint mondjuk Darvasi László 19. századi tematikát feldolgozó regényéhez, a *Virágzabálókhoz*, azonban túlzás lenne azt feltételezni, hogy a tradíció változatlan módon tűnik fel Szécsinél. Hiszen az író minden eddigi könyvére jellemző volt a választott műfaj elmozdítása valamilyen irányban: alighanem az ismert, klasszikus elbeszéléstechnikák és -formák finom átrendezése, a prózaműfajok közötti határterületek érzékeny feltérképezése az a sajátosság, amely Szécsi Noémi írásainak egyediségét kölcsönzi. Ahogy a *Finnugor vámpír* a vámpírregény Bram Stoker-féle tradícióját kiindulópontként tekintve, műfaji és prózapoétikai szempontból is rendhagyó megoldást mutat fel, amely nem melleleg a mindenkori olvasó történet utáni vágyát is képes kielégíteni; úgy a *Nyughatatlanok* sem törekszik a hagyomány direkt felülírására, hanem több ponton mozdíthatja ki, szervezi át a történelmi vagy a ro-

¹ Ld. SZ. MOLNÁR Szilvia, *Fúziós történelmi regényünk*, Élet és Irodalom, 2011. 06. 03.; BENEDEK Szabolcs, *Egy izzig-vérig XIX. századi regény*, Népszabadság, 2011. 06. 04.





A „MÁSİK” 19. SZÁZAD

mantikus nagyregény struktúráját, ezáltal a választott témát is új szemszögből, a hangsúlyok átrendezésével képes ábrázolni.

A történelem feldolgozása itt merőben más módon történik, mint például a *Kommunista Monte Cristoban*: míg a korábbi regényben a történelem és politika komplexitása állt az ábrázolás középpontjában, addig itt Szécsi szűk fókusszal vizsgálódik, a nemzeti múlt heroikus vagy ironikus ábrázolása helyett az egyes ember helyzetére kérdez rá a történelmi díszlet előtt: Bárdy Rudolf és felesége, Aimee emigrációja a központi szál, az otthon maradt család tragikus kiirtása, illetve ennek a titoknak a felderítése pedig egyfajta keretet képez a kötetben. Az olvasó egy csaknem omnipotens narrátor révén látja az eseményeket, aki olykor előrevetíti a cselekményt, azonban a szereplők gondolatainak, érzelmeinek közvetítésében gyakran korlátozott tudással bír, feltételezésekbe bocsátkozik. A *Nyughatatlanok* többszörös határhelyzetet mutat meg: az 1850-es évek első felének (az emigráció éveinek) zavaros, a nemzeti identitás szempontjából meghatározó időszaka ebben a szövegben a kultúrtörténet körülményeivel együtt jelenik meg, olyan kontextusban, amely interpretációt kínál a történelmi eseményekhez, szükségessé teszi a múlt újragondolását, annak ellenére, hogy a forradalom- és szabadságharc csak utalások szintjén, a regénybeli történések előzményeként, a személyes és politikai kapcsolatok kulisszájaként azonosítható. Helyileg, időben és a cselekményt tekintve is távol vagyunk a legfontosabb történelmi eseményektől, emellett figyelemreméltó az is, hogy a nemzeti fókusz helyett európai dimenzióban, multikulturális és multilingvális közegben értelmeződik újra '48–49, amelyben érintőlegesen tematizálódik az európai forradalmak egymáshoz való viszonya, a Nyugat- és Kelet-Európa ideológiai és társadalmi struktúrája közötti különbség is.

A szereplők az általunk ismert (ismertnek vélt) történelmi valóságot egy másik világban élik, amelynek alapélménye a kívülállás, a kirekesztettség: a regény az idegenség különböző megvalósulási formáit sorakoztatja fel. A főszereplő, Bárdy Rudolfné Aimee figurája többszörösen is alátámasztja ezt az olvasatot: a francia műveltséggel rendelkező, skót származású nevelőnő magyar sza-



badságarcos felesége, aki nemcsak magyarul nem tud, hanem kívülrőlként tekint a történelmi eseményekre, a magyar kultúrára is. De maga az emigráció mint téma is idegenségélményt feltételez: a befogadó országgal szembeni nyelvi és kulturális különbségek mellett az elvesztett szabadságharcnak azt a sajátos tapasztalatát is előrevetíti, amelyben olyan alapértékek relativizálódnak, mint a haza, a család, a múlt, a szabadság. A szereplők folyamatosan „haza” vágyanak, miközben a tömör, elhallgatásokra, titkokra épülő párbeszédekből kiderül, hogy az 1850-es években a magyar emigránsok számkivetettnek számítanak az anyaországban, azaz a haza nem az a befogadó hely, otthon, amelynek lennie kellene: az emigránsok folytonos útkeresése, egymás mellé sodródása (az egyes fejezetek Európa más-más országaiban, városaiban játszódnak, újabb és újabb szereplők jelennek meg a regényterében) adja a cselekmény gerincét. Már ez a helyzet kitűnően igazolhatná a szerző címválasztását, a regény azonban nem áll meg ezen a ponton. Szécsi nagyon gondosan mutatja be a kultúrák közötti különbségeket, letisztult nyelven szól például a nyugat- és kelet-európai öltözködési és viselkedésbeli „trendekről”, a gyermeknevelési szokásrendről, a nő családban betöltött szerepéről. Egy női szempontú olvasat számára nagyon termékenyek lehetnek azok a szöveghelyek, amelyek a Bárdy család nőtagjainak a női munkavállalásról alkotott véleményét, vagy Bárdy Rudolfnak a feleség feladataival kapcsolatos elszólásait tartalmazzák, de a regény egészét meghatározza a forradalom, a szabadságharc mint maszkulin kategóriák, és a „női tartalmak”, mint család, gyermek, nyugalom, béke szembenállása. A regény egyik vonulatát a női szerepek, a biológiai és társadalmi nem kérdése jelenti: nemcsak a nők férfiakhoz és egymáshoz való korabeli viszonyáról kapunk árnyalt képet, hanem egészen konkrétan a szülés, a nőgyógyászat, a szexualitás, a homoszocialitás is jelen van a főbb cselekményszálak mellett. A főszereplő, Aimee helyzete ebben a tekintetben is sajátos: társadalmi státuszát nemesi származású férjével kötött házasságot megelőzően (ahogy az Aimee elbeszéléseiből kiderül) nagyanynak köszönhetően nyeri el, aki bábaként tett szert jövedelemre, ebből futotta iskoláztatásra, ezért kerülhetett Aimee fiatal lányként magasabb társadalmi



A „MÁSİK” 19. SZÁZAD

körökbe. Ahogy a *Finnugor vámpír*²ban is a nőági tradíció bír jelentőséggel, úgy itt is Aimee nagyanyja az, aki visszatérő motívumként folytonos hivatkozási alap, legalizálja Aimee felemelkedését, „felvilágosultságát”, akinek döntései, titkai évek múltán is meghatározzák a sorsát. Hozzá kapcsolódik az is, hogy Aimee valamiféle kiválasztott-szerepet tulajdonít önmagának: mert bár halva született, életre keltették, ezért bír a halottlátás képességével. A regény misztikus-ezoterikus vonulata, amelyet a fülszöveg is kiemel, a női érzékenység, a sivar külvilágot ellenpontoszó belső lelki élet révén illeszkedik az emigránsok történetébe.

A multikulturális és multilingvális világ, amely Szécsi Noémi regényében élénk tárul, a szereplők egymáshoz való viszonyulása, a dialógusok révén rajzolódik meg, a regény letisztult, egyszerű nyelve voltaképp maga is érzékelteti a fent említett identitás- és idegenség-problémákat. Egyrészt számos idegen nyelvi elemet tartalmaz, a magyar szövegbe francia, angol, német mondatok, indulatszavak illeszkednek, attól függően, ki kívül beszél, hogy újságot olvasunk vagy magánlevelet. Az idegen nyelv és az anyanyelv feszültsége implicit módon folyamatosan jelen van a dialógusokban, a nyelvi kód, kompetencia a szereplők egymáshoz való kapcsolatát, idegenséget vagy épp ellenkezőleg, a kollektív identitását rögzítő elemként működik a szövegben. Például a magyar nyelv többnyire az emigránsok közös nyelveként funkcionál, azonban vannak szöveghelyek, amikor a magyar a kirekesztés eszköze, így például a Bárdy család tragédiájának felfedése során bizonyos részletek azért hangzanak el magyarul, hogy Aimee ne értse. Ugyanígy a monarchiáról szóló újságcikkek német nyelve az anyaországi eseményeket teszi korlátozottan hozzáférhetővé a főszereplő számára, a többnyelvűség pedig a regény tapasztalata szerint sokszor a kémek sajátja.

A *Nyughatatlanok*, bár olvasmányos, kétségkívül ravaszul megírt, komplex kötet. Erénye, hogy a cselekmény kibontása végig mértéktartó tud maradni, a szerző nem törekszik egyik felvetett probléma esetében sem arra, hogy teoretikusan túlterhelje a szöveget, a finom árnyalatok, rezgések, ame-

² SZÉCSI NOÉMI, *Finnugor vámpír*, Bp., JAK – Kijárat, 2002.





A „MÁSİK” 19. SZÁZAD

lyeket felmutat, hozzáadódnak ahhoz, amit a regény atmoszférájának nevezhetünk. Ahol minden szereplő a történelem forgatagában sodródik, ahol a forradalom egy délibáb, a magánélet stratégia, Kossuth neve pedig egy kód, amely voltaképp üresnek hat abban a közegben, amely megidéződik. Szécsi Noémi könyve nem a forradalomról szól, és nem is arról, hogy a forradalom felfalja a saját gyermekeit, hanem azoknak a tragédiáját mutatja meg, akik ha nem is hősként, de túléltek a forradalmat.

A *Gondolatolvasó* a *Nyughatatlanok* folytatása, a második darabja annak a családtörténeti trilógiának, amelyre a szerző több interjúban is utalt. Az új könyv bizonyos értelemben éppúgy tekinthető a történelmi regény műfaji átértelmezésének, ahogy a trilógia első darabja: a cselekmény háttérét a 19. század végi Európa történelmi és társadalmi viszonyai jelentik, azonban a nemzeti vagy nemzetközi történelem közvetítése, a történelmi események direkt ábrázolása nem célja a szövegnek. A korszakok átértékelése Szécsi Noémi történelmi regényeiben nem a történelemkritikai attitűdből, a történetek elbeszélhetetlenségének tapasztalatából adódik, hanem annak következménye, hogy a szerző mindig speciálisan választja meg a mikro-történelmi közeget, azt a látászöveget, amelyből az eseményekre rálátunk. Nemcsak a *Nyughatatlanok*, hanem a *Kommunista Monte Cristo*³ és az *Utolsó kentaur*⁴ című „társadalmi lektűr” is egyedi nézőpontból, alulról láttatja az történeteket: mindhárom mű történelemszemléletére jellemző, hogy az egyén szerepvállalására helyezi a hangsúlyt, érzékelteti, hogy minden ember hétköznapi cselekvések (vagy a cselekvések hiánya révén) egyszerre aktív résztvevője és elszenvetője is a történelemnek.

A *Gondolatolvasó* a Bárdy család második generációjának, Aimée és Rudolf gyermekeinek érvényesülését, szereplehetőségeit mutatja be: a siket Fülöp 19 évesen, retrospektív módon, korlátozott fókusszal beszél el az ese-

³ SZÉCSI Noémi, *Kommunista Monte Cristo*, Bp., Tericum, 2006.

⁴ SZÉCSI Noémi, *Utolsó kentaur*, Bp., Ulpius-ház, 2009.





A „MÁSİK” 19. SZÁZAD

ményeket, a napló és a belső beszéd retorikai stratégiáit idézi, a mű fejlődésregényként is olvasható. Míg a *Nyughatatlanok*ban a női főszereplő, Aimée látásmódja volt meghatározó, és ennek megfelelően a női szereplehetőségek és hétköznapiok jelentették azt a termékeny kontextust, amely a 19. század újszerű feldolgozására alkalmat adott, addig a *Gondolatolvasó* hangsúlyozottan férfi történet. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy a siketség mint a másság egy formája mennyiben módosítja a világ megismerésének, és ezáltal a személyiség és identitás kialakulásának folyamatát, illetve hogy a fogyatékoság mennyiben korlátozza a 19. századi férfi társadalmi szerepválasztását. Egy olyan korszakban, amelyben a siketség társadalmi és gyógyászati megítélése, pozíciója egyaránt ambivalens, a hallás hiánya voltaképp a világ és a másik megértésének akadályává válik: a gyermek Fülöp számára az események nem alkotnak összefüggérendszeret, különálló, integrálásra váró tapasztalatokként jelentkeznek. Számára a valóság dolgai közötti különbség, hasonlóság vagy egyéb viszony meghatározása is problematikus, és nincs ez másként az őt körülvevő emberek, családtagok esetében sem. Már a regény első oldalán találkozunk ezzel a dilemmával: a megszólítás mint a családi vagy társadalmi hierarchia elsődleges kommunikációs szegmense, egy siket számára nem jelöl semmilyen viszonyt, ezért Fülöp nem tud mit kezdeni azzal a konvencióval, hogy a felnőtt férfiak idősebb hajdon lánytestvérüket „nővérüknek” nem, csak „húguknak” nevezhetik: „Amikor tizenhat éves lettem, apánk értésemre adta, hogy ezentúl húgomnak kell hívnom a nővéremet. [...] Néztem rá jelentősegteljesen, hátha maga is ráébred a tévedésére. Már megint túlhevült a nevelői feladattól. Én soha nem szólítom nővéremnek a nővéremet. Ezért húgomnak sem fogom szólítani. Nem szólítom sehogyan.” (7.) Hasonló módon a megnevezés hiánya teszi értelmetlennek a család fogalmát: „Első éles emlékeim egyike, hogy anyám hatalmas hassal, derekát megtámasztva sétálgat a villa kertjében. Sokáig azt sem tudtam, a sok velünk élő kisdobból melyik a mi fajtánk, melyik nem. A húgomban – akkoriban még a nővérem volt – biztos voltam, születésem óta láttam magam körül.” (9.)



Nagy erénye a könyvnek, hogy a másság, a kivülállás, a magány tapasztalatát elsősorban a nyelvhasználat segítségével, a kommunikációs metódusok reflektáltságával érzékelteti, a regény tulajdonképpen újra meg újra, különböző variációiban tematizálja a nyelv és gondolkodás, valamint a nyelv és megismerés filozófiai problémáját. A nyelvhez való viszony éppúgy az intimitás korlátozottságát érzékelteti, ahogy a *Nyughatatlanok*ban is, azonban míg ott az anyanyelv és az idegen nyelv feszültsége, az emigránsok multikulturális közege a személyesség különböző változatait, fokozatait feltételezte, addig ebben a regényben a főszereplő saját belső nyelv és világ kialakítására kényszerül. A körülötte lévő személyeket valamilyen motivált névvel azonosítja, jellemző látható tulajdonság, vagy a név elhangzásakor látni vélt szájmozgás alapján (pl. Homlok, Tita, Bébé), a viszonyokat és érzelmeket sejtései alapján próbálja „lefordítani” a maga által értelmezhető kódokra. A kimondott információk, narratív struktúrák helyett látványok, benyomások alkotják Fülöp magánvalóságát, amely (és az általa közvetített családtörténet, történelmi kontextus) voltaképp metonimikus viszonyban van a tényleges történésekkel, és az elbeszélő önreflexivitásának köszönhetően ez a különállás egy pillanatra sem függesztődik fel. A látvány, a vizualitás, mint a valóság megismerésének elsődleges eszköze, mindvégig domináns marad, különösen érdekes példa erre az a szöveghely, ahol Fülöp számára a nyelv maga is materiális hordozójában, vizuális jelek halmozaként, az írás médiumában válik megfoghatóvá, a saját név pedig identikussá lesz: „A tanárunk felírta a táblára, hogy Philip. Ahogy a betűsorra mutatott, úgy formálta a száját, ahogyan az engem megszólító emberek ajkán már láttam. Nyilvánvalóan addig is Philip voltam, de csak attól kezdve éreztem magam Philipnek.” (35.)

Fülöp elbeszélése intraperszonális, magánszöveg, ezért nem érvényesek rá azok a szabályok, amelyek a 19. századi társalgást jellemezheték, és az elbeszélőnek morális tiltásokkal sem kell számot vetnie. A regény nyelviségének rétegzettségéhez, a korabeli társadalmi tabló komplexitásához járulnak hozzá azok a helyek, amelyek a szexualitás különböző, szokványos



A „MÁSİK” 19. SZÁZAD

és rendhagyó formáit írják le: Fülöp elbeszélése eltérő nyíltsággal, eltérő kompetenciával szól a házastársi viszonyokról, a családörténet sötét foltjairól (például a visszatérő kérdésról, hogy kitől örökölhette a siketségét Fülöp), a nemi vágyról, a homoszexualitásról, a prostitúcióról, a fetisizmusról, a nemi erőszakról stb. A szerző finom eszközökkel érzékelteti a kiszolgáltatottságot, azt, hogy aki siket, az alárendelt a családban és a társadalomban egyaránt. Róla csakis nélküle hoznak döntéseket, hiszen nem tud nemet mondani; szocializálódása a női társaságban történik, hiszen a férfi foglalatosságoktól fogyatékosága miatt visszatartják; felnőtt férfiként nincs lehetősége teljes életet élni (amennyiben ez alatt a klasszikus 19. századi férfiszerepet, a családfenntartó férj típusát értjük), legfeljebb „bátyként”, nővére/húga gardedámjaként felelhet meg a konvencióknak. A *Gondolatolvasó*ban a társadalmi szerep kérdése a modernizációs folyamatokkal fonódik össze: nagyon árnyaltan, komplex módon jelenik meg a regényben a konvenciók felszámolásának lehetősége és igénye. Mindenekelőtt a társadalmi érvényesülés kérdése válik ilyen problémává: Fülöp intellektusa, szellemisége predestinálná egy rendkívüli karrierre, amely azonban későn és kevésbé eredményesen sikerül. A karriertörténeti szál azonban alkalmat ad arra, hogy a hatalmas kultúr- és társadalomtörténeti anyag, a történelmi utalásrendszer, amelyet Szécsi Noémi mozgat, észrevétlenül belesimuljon a cselekménybe, például a siketek jogérvényesítő küzdelmei, a szájról olvasók és jelnyelvpártiak vitája, a színházi élet és norma, vagy a korabeli bentlakásos iskolarendszer jellemzése kapcsán.

Szécsi Noémi trilógiájának második darabja remek könyv, amely Fülöp szűk fókuszú elbeszélésén keresztül nemcsak a végletes magányt képes megmutatni, a szerző (ezúttal is) újraérti a történelmet, és megteremt egy világot: a forradalmakon, nemzeti küzdelmeken túli, de nem kevésbé kegyetlen „másik” 19. századot.

(*Nyughatatlanok*, Európa, Budapest, 2011; *Gondolatolvasó*, Európa, Budapest, 2013)





Egy napóra átállításának problémái

Sándor Iván: Az Argoliszi-öböl

Sándor Iván regénye mítoszok, szimbólumok, emlékfoszlányok szövedéke: *Az Argoliszi-öböl* olyan mű, amelynek kiegyensúlyozott szerkezete, homogénnek ható építménye valójában eltérő minőségek, szövegelőzmények, idősíkok egymás mögé helyezéséből szerveződik. A rétegzettség egyrészt tematikus szinten jelenik meg: a regény cselekménye korunkban játszódik, a főszereplők mindennapjainak, illetve életük főbb állomásainak bemutatása egyfajta korlenyomat, ezt azonban ellenpontosza, átmintazza az antik kultúra, amely állandó kontextusként, a szövegszerű utalások bázisaként van jelen a műben. A mű motivikus szerkezetének vizsgálata alapján ugyancsak az egymás mögött feltűnő, egymáson áttűnő jelentések játéka a leghangsúlyosabb tapasztalat: a regény két vezérmotívuma, a film (rendezés) és a maszk/arc dichotómia alapvetően mediális jellegű, a tapasztalat közvetlenségére, kifejezhetőségére vonatkozó kérdésfelvetésekre adnak alkalmat. Sándor Iván új regényének központi kérdése ennek megfelelően a múlt elbeszélhetősége (a személyes és közösségi történet hozzáférhetősége), illetve az, hogy mennyiben sajtáítható át, mennyiben „hasznosítható” a kulturális, kollektív tapasztalat az egyén számára. A regény maga pedig egy kísérlet az antik kultúra szövegszerű újragondolására, megoldási javaslat a hagyományról való irodalmi beszédre.

Az alapszituáció a (szerelmi) háromszög toposza: a bevezető fejezet egy nő és két férfi bonyolult kapcsolatáról informál. Erika, a szophoklész-i drámákat idéző, szoborszerű, Antigoné-szerű nőalak, a jobbára szemlélődő, titkokat kutató, iszméné-i pozícióban feltűnő én-elbeszélő, és Pauló (eredetileg Pál, akinek nevét Erika latinósította) összetett viszonya jelenti a cselekmény kiindulópontját. A négy fejezetből álló regény raj-





EGY NAPÓRA ÁTÁLLÍTÁSÁNAK PROBLÉMÁI

tuk kívül számos figurát mozgat, azonban a három főszereplő kapcsolata mindvégig viszonyítási pont marad. Már a regény első mondata megfogalmazza, fátumszerűvé teszi a kontaktust: „A szokásos időben rendelkezésre áll a szoba, üzente Nikosz Tolonból. Évek óta a szokásos időben indultam, vagy épp indultunk. Volt, amikor Paulóval, volt, amikor Erikával érkeztem, volt, amikor Pauló Erikával, és volt, amikor hármasban.” A „szokásos idő” (ahogy Sándor Iván egy nyilatkozatában jelzi is) túlmutat a naptár szerinti azonosságon, egyfajta általános, időn túli vagy mítikus, a mítoszok idején belüli temporalitásként értendő. Sándor Iván a három szereplő viszonyának kialakításával épp a regény sajátos időbeliségét teremti meg: az életutak és a különböző, idegen, részben az Argoliszi-öböl városait célzó utazásaik is az állandóság-mulandóság, az ismétlődés-sokszorozódás mintázatait adják. Mindezt szinte aláhúzza az időbeliség struktúrájára vonatkozó, nagyszámú szövegszerű utalás, amely az én-elbeszélésben szerepel, ám épp részben emiatt tűnik az elbeszélő pozíciója távolságtartónak. A személyesség (talán szándékos) hiánya jelentkezik a figurák megformálásában is: a szereplők mozgatása és ebből adódóan a jelleme is példázatszerű. Erika, Pauló és a regény többi szereplőjének bemutatása is csak annyiban érdekes, amennyiben azok részesei vagy formálói valamilyen történetnek. A regény téje az, amit az elbeszélő Pauló „olvasóidézeteit” tartalmazó füzetében talál: „Olyan történetek foglalkoztatták, amelyekben az alakok visszatérnek, előresietnek, a jelenlétüknek meghatározó ideje van, ám az idő szétterjed a térben, a múltban is hitelesek, a jelenben is, valami rabul ejt bennünket, olvastam a füzetben, nem is rabul ejtés, mert akkor csupán megévetestettek, netán áldozatok volnánk [...]”

A városok bejárása (a regény térbeli struktúrája) éppen ezért nem jelent konstruktív tapasztalatot a szereplők számára, nem meghatározó a jellemek változása, fejlődése szempontjából, sokkal inkább az idő mérésének, a saját idő és a mítoszi idő megkülönböztetésének eszköze minden új hely felfedezése, elhagyása, újrafelfedezése: „Ismétlik magukat az órák. Jó a reggeli



EGY NAPÓRA ÁTÁLLÍTÁSÁNAK PROBLÉMÁI

napfény a teraszon, a tengerszag, a hullámok átbukva a sziklákon a távoli dobpergésre emlékeztetnek, lehet, hogy Piszában vagy Thébában peregnék így a várfalakon a dobok.” „Ilyen városban még nem jártunk. Utaztunk hármásban Görögországba, voltunk a pesarói filmfesztiválon, a visszaúton Milánóban, ragaszkodtam hozzá, hogy a Poldi Pezzoli Múzeumban megmutassam Paulónak és Erikának Francesco Guardi velencei képeit, Pauló Erikával járt Várnában is egy rövidfilm programon, de ilyen városban, mint Mannheim, ahol a Neckar és a Rajna közötti házsorok olyanok voltak, mint ha földön kívüli várost népesítettek volna be jómódú földlakókkal, még nem jártunk.” Emiatt problematikus az a regényen végighúzódo törekvés is, hogy mindhárom főszereplő történeteket (a saját történetet) igyeksenek fragmentumokból összeállítani. Pauló családtörténetének felfejthetőségét (és általában minden személyes eredet azonosíthatóságát) szimbolizálja az *Elcsereált fejek* című fejezetben a fénykép „hamisítása”.

A múlt narratív technikák és tényként azonosított tapasztalatok révén hozzáférhető, de épp tapasztalataink nem megbízhatóak, minden véletlenszerű és szükségszerűen hiányos. Ez a meglátás persze nem újkeletű, a történetírás lehetőségeire irányuló szkepszis régóta sajátja a történelmi regény hagyományának. Sándor Iván könyve azáltal mutat túl ezen a mondanivalón, hogy a történet problémáját különböző mediális tapasztalatokon keresztül is igyekszik megmutatni. A fotográfia mint a fikció eszköze mellett olyan, konnotációval bíró, és önmagában is mediális információkat hordozó elemek is vissza-visszatérnek, és sokszorozzák az értelmezési lehetőségeket, mint például a görög tragédiák maszkja („Pauló óvatosan az asztalra vezeti a kezét, mutatóujját végighúzza Ildikó szemén, aztán az orr mentén az állig, mintha maszkot rajzolna rá, mintha idomítaná”, és „Az arc: maszk. A maszk: Iszméné arca.”), továbbá a festészet szimbólumrendszerre is meghatározza a jelentésképzést (pl. Francesco Guardi alkotásai), emellett pedig a film tematikus megjelenítése az, amely elősegíti a regény már említett rétegzettségét. Pauló filmrendező, és Iszméné alakjának középpontba állításával készíti filmet, amely gesztus több szempontból is jelentőséggel bír:



EGY NAPÓRA ÁTÁLLÍTÁSÁNAK PROBLÉMÁI

Pauló nem képes saját történetének „dramaturgiáját” felfedni, ezért fordított helyzetben, rendezőként alkot meg egy történetet, amely tulajdonképpen a mítosz és a saját valóság „összeírása”.

Pauló filmje azt hajtja végre, amit Sándor Iván könyve is szeretne: egy antik szövegelőzmény segítségével elbeszélni egy attól időben távol álló történetet. A probléma mindkettőjük számára ugyanaz: az antik konfliktus átültetésének, feldolgozásának technikája, módszerei. *Az Argoliszi-öböl* egy intermediális megoldást kínál: szöveges betétként felidézi a görög előzményt, segítségül hívja a vizuális médiumokat (fotográfia, festészet), a film motívumrendszerét, sőt a forgatókönyvre emlékeztető elbeszéléstechnikát is alkalmaz. Azonban, a mű, véleményem szerint központi kérdését jelentő temporalitás és műtfeldolgozás kifejtésének tekintetében az antik háttér nem termékeny: a mitológikus elemeket, ókori asszociációkat különálló korpuszként érzékeljük, amely nem képes elegyedni a regény más rétegeivel. Ennek ellenére Sándor Iván könyve sem az élményelvű, sem a más szempontokat szem előtt tartó olvasónak nem okoz csalódást: olyan regénnyel van dolgunk, amely érvényesen tud szólni a választott témáról. Nem hallgatható el azonban, hogy a jelentésrétegek szétartása, amely *Az Argoliszi-öböl*ben is tapasztalható, a hasonló célkitűzésű művek Akhilles-sarka.

(Kalligram, Pozsony, 2009)





Családfát az erdőbe vinni

Csaplár Vilmos: Hitler lánya

Csaplár Vilmos könyve történelmi regény, amely a huszadik századi zsidó-magyar együttélés ábrázolását, és egyfajta történelemszemlélet kifejtését egy egészen egyedi elbeszélői módszer és regénystruktúra alkalmazásával hajtja végre. A *Hitler lánya* – ahogy a 2001-es *Igazságos Kádár János*, valamint bizonyos értelemben a 2003-as *Vadregény* is – egy történelmi korszak és a kollektív múlt megjelenítését két szempont érvényesítésével, következetes szem előtt tartásával hajtja végre: egyrészt a történelem elbeszélhetősége, a regényben közvetített kollektív tapasztalat létesülése a (tényszerű vagy fikatív) periférikus események felnagyításával; a történelmi jelentőségű cselekmények, fordulatok helyett azok vélt-valós körülményeinek középpontba helyezésével megy végbe. Az eljárás azonban (és ez szintén az utóbbi három regény közös tulajdonsága) nem követi a mikro-történekeken alapuló történelmi regények hagyományos módszertanát, a fragmentumok, törmelékek egymás mellé helyezése révén nemcsak egy konstruktív történelem-kép nem illeszthető össze, hanem a személyes sorsokra vonatkozó morális vagy kauzális tapasztalatok, általános érvényű „igazságok” sem fogalmazhatóak meg. Míg az *Igazságos Kádár János*ban a történelmi narratíva szituálódását a címszereplő attribútumai, a mese, a mítosz és a megidézett korszak szegmenseinek keveredése teszi lehetetlenné; a *Vadregény*ben pedig az egymást felülíró szövegek és szubjektív tapasztalatok toposza, a viszonyrendszerek elbizonytalanítása vezet hasonló eredményre; addig a *Hitler lánya* olyan kísérletnek tekinthető, amely a történelem elbeszélhetőségét és egyáltalán tapasztalhatóságát, a kollektív és személyes emlékezet relevanciáját az identitás azonosíthatósága (az önazonosság, a sors és eredet megismerése) kiiktatásával kérdőjelezi meg.





CSALÁDFÁT AZ ERDŐBE VINNI

Ennek megvalósulását részben a cselekmények és a szereplők viszonyulási rendszere teszi lehetővé: a regény egymáshoz lazán kapcsolódó történetekből épül fel, amelyek egy része valós személyekkel megtörtént eseményeket idéz fel (ilyen a Pipás Pista- vagy a Kasztner Rezső-epizód), más részük pedig a felidézett időszak elemeihez illeszkedő, reális szituációkat teremt (mint a Tököfözelék nevű magyar kifőzde Münchenben, Hitler vélt lányának fogantatása). A történetek között a személyek jelentenek kapcsolódási pontot: az egyes szereplők fel- majd eltűnnek a regényben, anélkül, hogy jelentőségük, felbukkanásuk a cselekmény előre haladása szempontjából jelentőséget nyerne vagy indokolt lenne. Éppen ezért nem beszélhetünk fő- és mellékszereplőkről: bár terjedelmi szempontból jelentős, és folytonosságát tekintve a Kasztner-vonat előkészítésének története a legkomplettebb, mégsem tekinthető a regény leghangsúlyosabb részének; Hitler pedig csak alkalmi szereplőként tűnik fel, valójában azonban a regényen végighúzódo eseménysorok elindításában, bonyolításában közvetve vagy közvetlenül szerepet játszik. Ezzel azonban nincs egyedül: a szereplők sok, ám többnyire önmaguk számára sem nyilvánvaló ponton kapcsolódnak egymáshoz, ezáltal létesül érintkezési felület az egyes történetek között, amely nem jelent kauzalitást: sokszor egy hely (Fanni és Jolán számára a folyópart), egy tárgy (a Kasztner-történetben a *Holdfény-szonátát* játszó szelence), vérségi kapcsolat (bárki bárkinek lehet a leszármazottja, így Hitlernek is lehet közös gyermeke egy zsidó nővel), de legtöbbször névazonosság terem kvázi kapcsolatot a figurák között. A nevek szerepe kiemelt jelentőségű: egyrészt a megidézett korszak és társadalom sokféleségének jelzését segíti elő, másrészt a névváltás olykor a személyes sors alakulásában is szerepet játszik (Kucor-Ruckner Fanni lánya, Jolán például felveszi a Ruckner nevet, és majdnem deportálják).

A nevek és rokoni kapcsolatok révén szerveződő mátrix azonban nem a megértést, a lineáris narratíva megalkotódását segíti: állandó szereplő- és helyzetváltások jellemzik a regényt, amely révén – bár az időben előre haladunk (a narráció ezt több helyen határozottan jelzi) – egyfajta párhuzar-



CSALÁDFÁT AZ ERDŐBE VINNI

mos szerkesztésmód megvalósítása lesz jellemző: egy időben több esemény történik, az egytűtállások elbeszélése azonban – ellentétben egy „hagyományos” történelmi regénnyel – nem segíti a történelmi összefüggések megértését. Az epizódok összefűzése a filmes vágástechnikára emlékeztet, azonban nemcsak az, hanem az omnipotens, ám olykor ismereteit visszatartó narrátor megszólalásai is az olvasó eltávolodását segíti elő az olvasottaktól. A cselekmény a korszak minden borzalmát, devianciáját feltárja egy vágókép erejéig (a tanyavilág sajátos moráljától és igazságszolgáltatásától a társadalmi, a politikai és katonai elit dilemmáin át az átlagos fiatalok vagy vidékiek életmódjáig), ám, ahogy a narrátor is szenttelen hangon szól az eseményekről, nem moralizál, nem foglal állást, úgy az olvasó sem tud azonosulni a szereplőkkel (akkor sem, ha nyilvánvalóan vannak szimpatikus és kevésbé megnyerő figurák a reményben).

Ahogy a szereplők sem, úgy az olvasó sem lát rá a történelem evidenciákat feltételező motívumaira, a regény elveti azt a történelemtapasztalatot, amely a kauzalitásra épül, épülhet: mind a tematika, mind a narráció, mind pedig a szerkezet az ok-okozatiság és az ebből adódó egzisztenciális bizonyosság jelenlétét számolja fel. A szereplők nemcsak a történelem eseményeire nem látnak rá, hanem saját helyzetüket sem képesek felmérni, hiszen mind a származás, mind az eredet, mind pedig a múlt átörökíthetősége felülíródik a szövegben, és ennek kudarca voltaképp az első epizódban nyilvánvalóvá válik, amikor Lóránt Mihály nem tudja átadni meséjét, történeteit fiának, Éliásnak, Pipás Pista vérszerinti gyermekének. Az eredet nem feltárható, a történetek (családtörténetek) pedig nem az identitás rögzíthetőségét, hanem épp ellenkezőleg, annak elbizonytalanítását hajtják végre: a cselekményben való előrehaladás és a szereplők részletező megismerése csak újabb elágazásokhoz, kapcsolódási pontokhoz vezet. És ahogy a történetek egymásba játszanak, az egymástól látszólag távoli szereplők összekapcsolódnak egy-egy momentumban, úgy a képzelt eredetfájuk is fordított funkciót tölt be: épp a múlt feltérképezhetetlenségére szolgáltat bizonyítékokat.



Családfát az erdőbe vinni

A rendkívül izgalmas, komplex kötet a fentebb említett szempontokon túl további olvasatoknak is bőven enged teret: a *Hitler lánya* olyan könyv, amely olvasóját a befogadói stratégia folytonos módosítására készíti, hiszen a regény minden újabb történetszála, mozzanata az aktuálisan központinak tekintett narratíva felülíródását, a hangsúlyok elmozdulását idézi elő. Mondhatni, Csaplár bevisz minket az erdőbe, miközben Hitler és a többi szereplő családfáját keressük, de ezt kicsit sem nehezményezzük: a bravúros szerkezet, a rendkívüli módon fordulatos cselekményvezetés, és a szerző szenttelen elbeszélésmódja révén különleges olvasmányélményben van részünk. Ezzel együtt azonban a szerző a holokausztról, a bűnről, a mítoszról és általában a történelemtől való beszéd eredeti alternatíváját kínálja, ezáltal mind a hasonló tematikájú kortárs alkotások, mind pedig a Csaplár-életmű kontextusában különleges teljesítményt hoz létre.

(Kalligram, Pozsony, 2009)





Tartalom

I. („nyelvében él a helyzet”)

„Szétritkult éppen megkötött Énem”
(Nyelv és identitás Tózsér Árpád költészetében:
a *Csatavirág* és a *Fél nóta* verseiről) 7

„Kérem az előleget!” (A megélhetés mintázatai Zs. Nagy Lajos
költészetében) 15

Egy kiállítás tárgyai (Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetéről) 25

Egy mítosz relikviái (Polgár Anikó: *Régész nő körömcipőben*) 37

„nyelvében él a helyzet”
(Mizser Attila: *Szöktetés egy zsúfolt területre*) 41

II. (*Bedekker értelmezéshez*)

Átkötések (Angyalosi Gergely: *A minta fordul egyet*) 49

Patchwork (Szegedy-Maszák Mihály:
Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata) 57





TARTALOM

A hagyomány neve	
(Menyhért Anna: <i>Női irodalmi hagyomány;</i>	
Borgos Anna: <i>Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet)</i>	63
(K)egypercesek (Szirák Péter: <i>Örkény István)</i>	71
A történet rejtett hálózata (Kálmán C. György: <i>Élbarcok és arcélek)</i>	75
Demóváltozat	
(Lapis József: <i>Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez)</i>	79
Bedekker értelmezéshez (L. Varga Péter: <i>Az értelem rácsai)</i>	85
Panoráma (Visy Beatrix: <i>Szavakkal körbe)</i>	93
„Semmi sincsen egészen úgy...”	
(Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga)	99
III. (<i>Schrödinger macskája</i>)	
Schrödinger macskája	
(Kukorelly Endre: <i>Mind, átjavított, újabb, régiek.</i>	
<i>Összegyűjtött versek)</i>	109
Fronthatás (Marno János: <i>Hideghullám)</i>	117
A test mint tanú	
(Borbély Szilárd: <i>A Testhez. Ódák & Legendák)</i>	123





TARTALOM

A tekintet kudarca (Test, kép és halál Borbély Szilárd <i>Ódái</i> ban)	131
Ikertornyok (Schein Gábor: <i>Bolondok tornya</i>)	143
A helyettesítés poétikái (Korpa Tamás: <i>Egy hid térfogatáról</i> ; Szőcs Petra: <i>Kétvízköz</i> ; Turi Tímea: <i>Jönnek az összes férfiak</i>)	149
Vér, s alak (Nemes Z. Mária: <i>Bauxit</i>)	159
„Bár lényeges – kissé konfúz!” (Kovács András Ferenc: <i>Hajnali csillag peremén</i>)	163
A körút mint rendszer (Szilasi László: <i>A harmadik hid</i>)	169
A „másik” 19. század (Szécsi Noémi: <i>Nyughatatlanok; Gondolatolvasó</i>)	179
Egy napóra átállításának problémái (Sándor Iván: <i>Az Argoliszi-öböl</i>)	187
Családfát az erdőbe vinni (Csaplár Vilmos: <i>Hitler lánya</i>)	191







A sorozatban eddig megjelent

2005

H. Nagy Péter: Féregjáratok
Németh Zoltán: A bevégezzhetetlen feladat
Tóth László: Lapszél

2006

Grendel Lajos: A kutya fája
H. Nagy Péter: Paraziták
Zalán Tibor: Elfogult írások

2007

H. Nagy Péter: Hibridek
Mizser Attila: Ami marad
Beke Zsolt: Az irónia hurka

2008

Bohár András: Poétikák és világlátások
Halmai Tamás: Közéltések, távlatok
H. Nagy Péter: Extrák

2009

Keserű József: Mindez így

2010

Benyovszky Krisztián: Szövegek szeszélye
Halmai Tamás: Újraírt emlékezet
H. Nagy Péter: Protézisek
L. Varga Péter: Töréspontok
Fukári Valéria: Visszatekintés

2011

Bárczi Zsófia: Mezsgye
Keserű József: Az össze nem függő parkok
Németh Zoltán: Feszített nyelvtükör

2012

Mizser Attila: Lapos vidék

2013

H. Nagy Péter: Párhuzamos mintázatok

2014

N. Tóth Anikó: Vízjelek

2015

Németh Zoltán: Itinerárium





Nagy Csilla
Átkötések

Kiadta a Media Nova M, Dunaszerdahely, 2016
Felelős kiadó: Media Nova M, Dunaszerdahely, 2016
Sorozatszerkesztő: Vida Gergely
Szerkesztette: Mizser Attila
Első kiadás. Oldalszám 200
Borító: MOON Kft., Dunaszerdahely
Nyomta: VALEUR Kft., Dunaszerdahely, 2016
ISBN: 978-80-89734-15-3

