randevúra. Hiszen ez a randevú egy másik, régi, nagy szerelem árnyékában hiúsult meg, Zách Éva és Domos nagyapa testi-lelki szenvedélye az, ami az unokában is megismétlődik, noha más variációban. Akár az érzetek primer szintjén is: amikor a szerelmespár végre meg meri élni az érzelmeit, akkor éppen barátokkal szaunáznak, és közben kirohannak meghemperedni a hóban. Ez a forró és jeges érzet, mely mindent eldöntött a férfi és a nő között, már rögtön a regény legelején elönti a fiú testét, amikor a szaunában szétkeni a zúzott jeget a szíve fölött, illetve rálép a jégszőnyegre. Amikor elhatározza, hogy tisztába akar jönni saját magával. Ennek következményeként ismerkedik meg Andorral is, a nagyapa egykori barátjával, és Évával, a nagy szerelemmel.

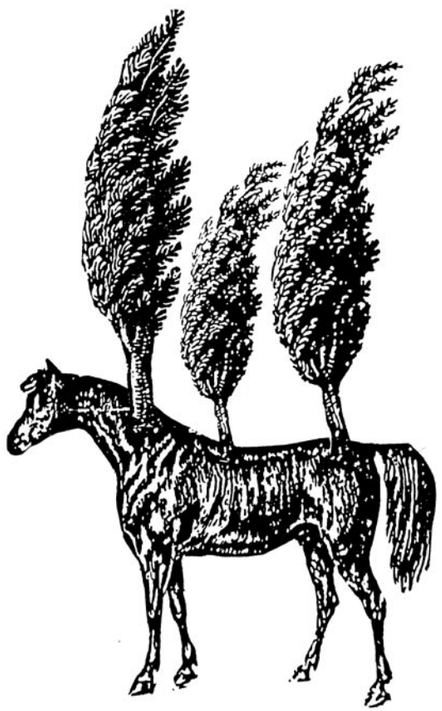
Az asszony éppen a kilencvenedik évét tapossa, amikor a fiú ismeretlenül megjelenik nála. Éva egy gesztusról felismeri – a sejtek nem hazudnak. És szép lassan kibontakozik annak a régi szerelemnek a története, és vele együtt a háttérben az ötvenes éveké. Néhány életképpel érzékelteti az elbeszélő, milyen volt az élet akkoriban, ám ezek jóval hatásosabbak, mintha hosszas leírásokat kapnánk. Milyen volt a munkásszállás világa, hogyan vált életformává emberek sokasága számára a „fekete vonat", hogyan zajlottak a nagy építkezések, és ennek eredményeként hogyan költöztek át a falvak lakói a városszéli panelházakba. Egy jellemző jelenet: amikor nem fért be az ajtón a család féltett kincse, a diófa nagyszekrény, akkor az árvalányhajas kalapos parasztember keresztet vetett, letérdelt, majd baltával nekiállt felaprítani a stafírung legértékesebb darabját. De ez is szenvtelenül van elmesélve, kommentárok nélkül.

Domos nagyapa is a szállón lakik, otthon feleség várja, mikor megismerkedik Zách Évával, a finom, Pozsonyi úti lánnyal – aki viszont a vőlegényét várja haza Leningrádból. Sokáig tart az udvarlás, és sokáig, mire el tudják dönteni, hogy vállalják a kapcsolatot. Majdnem így is történik, és talán maguk sem értik, miért nem lettek végül egymáséi. Hiszen a férfi felesége egy kiállhatatlan perszóna, a lány vőlegénye pedig összejött egy orosz nővel, és egyébként is megalázóan bánik Évával, az ágyban is csak a saját örömével törődik, be is szervezték spiclinek – és Éva mégis azért nem megy el a mindent eldöntő randevúra, mert Péter váratlanul visszatér a reptérről. Az csak később derült ki, hogy lekéste a gépet. De addigra a sorsok már eldőltek. A nagyapa helyett az unoka ünnepli meg az asszony kilencvenedik születésnapját, és az igazi unokák helyett ő látogatja a kórházban, és ő veszi magára a felelősséget a műtétért.

Mint ahogyan magára akarja venni, meg akarja tudni, újra át akarja élni, érezni a család tagjainak kínjait, a rossz döntések, elhibázott életstratégiák következményeit. Mintha a testtel kötött szerződés a múlt mindentudásának terhét is rárakná, és szinte mániákusan fel akar tárni minden apró részletet. Ezért kérdi Zách Éva indulatosan a végén: „Mit várok, mi történik, ha mindenkiről mindent tudni fogok? Mivel lesz az jobb? Ezután jön az apám, az anyám, végül a csecsemőkorom? Hogy milyen hatások értek anyám testében? *Mit akar maga*?, kérdezte, indulatos volt, *mire jó ez?*" Minek felszakítani a régi sebeket, újra átélni régi fájdalmakat. Az elbeszélő azt válaszolja erre, hogy a történetek nem múltak el, jelen vannak és kísértenek.

Márpedig a kísértetektől nem szabadul egykönnyen az ember. Pláne, ha a sejtek, a test nap mint nap megidézik őket. Akkor már jobb megismerkedni és lehetőség szerint jóban lenni velük. Ahogyan Vajda Mihály írja egy esszéjében: „Élni annyi, mint birkózni a kísértetekkel. […] *lenni, élni, örökölni, emlékezni, nem-emlékezni, de az elfojtott által gyötörtetni* nem más, mint *kísértve lenni*."[1] A testtel szerződést kötni nem más, mint szerződést kötni a kísértetekkel: odaadni magunkat nekik, mert csak így kaphatjuk vissza saját magunkat. Ha van egyáltalán mit visszakapni, s nem derül ki a végére, hogy mi magunk is, szőröstől-bőröstől, testestől-lelkestől kísértetek vagyunk; mi is bolondul ott ugrándozunk a kísértetjárásban, melynek neve mindközönségesen élet.

Azért tetszett nagyon Grecsó Krisztián új regénye, mert a maga tragikomikumában írja le ezt a kísértetjárást, minden groteszkségével, abszurditásával együtt. Olykor kicsit érzelmesen, olykor keményebben. És mert az önmegértés munkája számára nem egy megoldandó feladvány, hanem a stílusok, motívumok, szándékok, érzések, életformák stb. heterogenitása inkább azt mutatja fel, hogy nincsen semmiféle megoldás. Bírni kell a halált, de a testtel kötött szerződés életre-halálra szól.



[1] Vajda Mihály: *Derrida és a szellemek* = V. M.: *Sisakrostély-hatás*, Kalligram, 2007, 36–37.

Bollobás Enikő

Parodisztikus játék a szubjektum-performativitással

(Rácz Zsuzsa két Terézanyu-járól)

Sajátos narratológiai alakzat fedezhető fel Rácz Zsuzsa két *Terézanyu*jában,[1] mely vagy tizenötször tűnik fel a mintegy 600 oldalon, s melyet abszurdba konfabuláló kitérésnek nevezhetnénk. Az olyan helyekre gondolok, ahol az elbeszélés „elszáll", azaz az elbeszélő nem *elbeszéli* a már megtörtént eseményeket, hanem *kitalálja* őket. A regényvilág valóságából a képzelet terébe, a megszokottból az abszurdba lépve nem azt mondja el, ahogyan *megtörténtek* a dolgok, hanem azt, ahogy *megtörténhettek volna*. Majd a valóságba visszalépve a narrátor felfedi önmaga megbízhatatlanságát, mondván: á, ez becsapás volt, „valójában" nem is így történt, hanem úgy.

Íme néhány példa:

A következőket kérdezte tőlem az adatlap:
– Hány gyermeke van?
– Milyen korúak?
[…]
– Szokott alkoholt fogyasztani?
– Sorolja fel a rossz szokásait! (Elég tíz darabot.)
– Milyen gyakran mos hajat/fogat/lábat?
– Milyen gyakran cseréli a fehér- és ágyneműjét?
Na jó, az utolsó két kérdés már nem is volt az adatlapon.
(I, 69)

*

– Kisasszony, ne haragudjon, hogy megszólítom, de egy órája figyelem, fantasztikus a lábmunkája, hol gyakorolta?

Maga Faragó Tamás állt előttem, a női vízilabda-válogatott edzője, az Élő Legenda, márkás tréningruhában, csapzott, kissé ritkuló hullámos hajjal és olyan tesztoszteronhullám áradt belőle, hogy kis híján visszaszédültem tőle a medencébe.
[…]
Na jó, nem egészen ezt mondta a Faragó, hanem azt, hogy maga, hölgyem, azt hiszi, viccből van ott az a kötél, ússzon már odébb legyen szíves, itt edzés folyik.
(I, 168)

*

– Miért pont terepminta? – kérdezte jól nevelten a riporter.

– Mert remekül kihangsúlyozza a nőiességet, éles kontrasztot teremtve a női formák finomsága és a terepminta nyersesége között. Az új irányzat célja elsősorban az, hogy a nők kifejezhessék egyéniségüket, jól érezzék magukat a bőrükben, és végre felszabadultan önmaguk lehessenek – mondta a nő felszabadultan egy barna-zöld terepmellényben. Majd szigorúan összecsapta bokáját, tisztelgett a riporternek, és erőteljes léptekkel távozott.

Á, csak viccelek. Nem is tisztelgett. Én is szeretnék ilyen felszabadult lenni végre. Megyek, veszek egy katonai gyakorlóruhát.
(I, 223)

*

– Hülye kis kúrva – köpte utánam [a harmincas, gondosan manikűrözött, felnyírt hajú, pörgős, kokaint rendszeresen fogyasztó menedzser] halkan, gyáván, és helytelenül hosszú ú-val. Még a hülyét is pontos j-vel ejtette, a nyomorult.

– Az én kelyhemből mannát te nem szürcsölsz, paprikajancsi! – üvöltöttem, és végre kirúgtam alóla a széket, hogy elterült a kávézó hajópadlóján, mint egy ordas nagy béka.

Persze, sajnos, nem szóltam semmit. Csak elvonultam, emelt fővel.
(II, 65)

Közös ezekben részletekben, hogy az elbeszélő egy ponton konfabulálni kezd: játékos kitérést tesz az abszurdba, majd onnan hamarosan vissza is lép, felfedve a szövegbe épített hibát, s egyúttal zavarba hozva az olvasót, amikor az rájön, hogy késéssel vette észre a narrátor parodisztikus-ironikus, de mindenképp játékos egresszusát.

Azért olyan izgalmas ez az alakzat, mert az elbeszélő a performatív felépítettség mechanizmusát a végletekig hajtja. A két *Terézanyu*t nevelődési vagy fejlődésregénynek tekintve elmondhatjuk, hogy nevelődése során Kéki Kata azt érti meg, mennyire taszítja az emberekben – legyenek azok munkatársak, barátok, vagy éppen saját maga – a készen kapott társadalmi szerepek mechanikus lejátszása, különösen akkor, ha ezek az em-

[1] *Állítsátok meg Terézanyut!*, Budapest, Bestline, 2002 [szövegközi utalásokban: I]
Nesze neked, Terézanyu!, Budapest, Ulpius-ház Könyvkiadó, 2009 [szövegközi utalásokban: II].

berek egyedinek és hitelesnek igyekeznek beállítani magukat. A szöveget keresésregénynek tekintve pedig azt állíthatjuk, hogy Kéki Kata olyan szerelmi, baráti és szakmai kapcsolatokat keres, amelyekben egyik fél sem a binaritásra (mégpedig elsősorban a társadalmi nem binaritására) épülő forgatókönyvek egyszerű performanszával építi föl önmagát – azaz nem a hagyományos módon „férfias" vagy „nőies" –, hanem ahol kölcsönösen elfogadott az egyéni szkriptek létrehozása, a normától való eltérés, a köztesség, a kevertség.

Az abszurdba konfabuláló kitérés éppen e szubjektumperformativitásnak a regényvilágban megismert – és ott „normaként" elfogadott – mechanizmusainak következetes és túlhajtott továbbvitele. Amikor az első példában Kata tovább költi a fejvadászcég adatlapját, az ott szereplő kérdések mellé téve a legintimebb személyes szféra után is kutakodó kérdéseket, valójában a fejvadász szubjektumát vagy a fejvadászat intézményét teszi nevetségessé, mégpedig önnön eszközeinek excesszusával (hiszen alig tapintatosabb az adatlap többi kérdése, de ez amúgy föl sem tűnne). Azaz a narrátor a kérdések parodisztikus továbbvitelével az abszurd terébe lép annak érdekében, hogy az olvasó meglássa a „normálisnak" tartott kérdéssor abszurd voltát is. A helyzet abszurditásának parodisztikus hangsúlyozása történik a második példában is, amennyiben a vízilabda-edző szájába képzelt dicsérő szavakkal az „aranyhal-identitásának" kibontakoztatásán fáradozó narrátor önmaga igyekezetét teszi nevetségessé. A nőkre terepmintás ruhát adó divattervező ugyan „valójában" nem csapja össze a bokáját a harmadik részletben, de akár össze is csaphatná, hiszen meglehetősen önkényesnek bizonyul az a határ, amelyen innen a társadalom még elfogadja a nemi utalások hibrid voltát, de melyen túl a kevertség abszurd olvasatot kap. A negyedik passzusban a nőket interjúvoló menedzser valójában szexuális szolgáltatásokat kíván vásárolni attól az „okos kis nőtől" (II, 64), akit személyi és PR-asszisztensként alkalmazna. Az elképzelt jelenetben Kata azzal hozza ki a sodrából a menedzsert, hogy az interjúhelyzetet az ő teste birtoklására irányuló nyílt szexuális üzleti ajánlatként kezeli, s a szokásos cinkos összekacsintás helyett nyíltan játszik: alkudozni kezd önmagára. Mindegyik példáról elmondható, hogy az abszurdba konfabuláló kitérés nem más, mint a „valóságos" végletes továbbvitele, illetve a valóságost szervező mechanizmusoknak az abszurdig következetes alkalmazása.

Az egresszust kísérő elbeszélő hang minden esetben ironikus, hiszen rendre befurakodik a performatív módon megtöbbszörözött szubjektumpozíciók közé, felfedve a performált szubjektumkonstrukciók törékenységét. A narrátor már az első regény nyitójelenetében kikezdi önmaga „független csaj" voltát, amikor a nőgyógyász asztalán teljes kiszolgáltatottságában mutatja be a magát amúgy autonóm nőként deklaráló elbeszélőt. Ez történik akkor is, amikor állásinterjúja után telefonon érdeklődik a döntésről, s „acélos, rettenthetetlen hangon" előadja „nyitó mondatát", melyet előtte két órán át fogalmazott (I, 64). Kéki Kata ugyan nagy elszántsággal és a felületes szemlélő számára hihetően is játssza a magabiztos nő szerepét, de pontosan tudja, hogy mindez egy nagyszabású előadás része. Ezért gyakran kerülhet olyan helyzetekbe, amelyekben az én-kép szertefoszlik, és destabilizálódik az autonóm női pozíció. A férfiakban éppen ezt az önnön szubjektumpozícióikat távolságtartással kezelő humort és iróniát hiányolja („akár szexi is lehetne, ha lenne némi öniróniája" – I, 128), ugyanakkor elgyengül azoktól a férfiaktól, akiknek van humorérzékük (I, 149).

*

Kéki Kata története, mint már utaltam rá, egyaránt tekinthető női nevelődési vagy fejlődésregénynek és női keresésregénynek. Rácz Zsuzsa főhőse egyrészt önmaga performatív megalkotásán fáradozik, másrészt a körülötte levő szubjektumok performativitását tanulmányozza, egyre jobban felismerve, hogy azok milyen mintára járnak. A magyar kritikában szingliregényként elkönyvelt – s ekképp le is sajnált, meg is bélyegzett[2] – első kötetet folytató második regény újabb kategorizálást tesz lehetővé, amennyiben a második kötet végére a regényből románcos történet lesz. Kata itt megtalálja ideális társát, mégpedig azután, hogy önmagát már szubjektumként, autonóm (ha tetszik, „szingli") szubjektumként felépítette, s egyúttal markáns elképzeléseket alakított ki arra vonatkozóan, hogy környezetében és a világban milyen (performált) szubjektumokat tart elfogadhatónak.

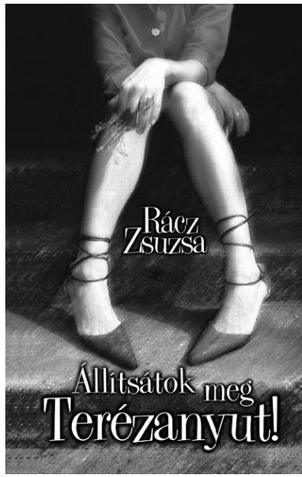
Kata történetének kiinduló alaphelyzete a „pasihiányos depresszió" (I, 13), a „ma sem történik velem semmi" életérzés (I, 56). Pontosabban a még nem keresés konszolidált életérzése az alaphelyzet, a kényelmesen berendezett élet érzete, melyben a feminista szövegekben valamelyest jártas olvasó a Betty Friedan-féle „háziasszony-szindrómára" ismer.[3] Innen indul el Kéki Kata, az át nem gondolt életnek ettől a tompa elfogadásától: ez a legelső helyzet, melyben rosszul érzi magát.

A társkeresés sikertelensége arra döbbenti rá, hogy legelőbb önmagával, önmaga nő(i)ségével kell tisztába jönnie. Ehhez végigtekinti a lehetséges női életutakat, végigpróbálja a számba jövő női szerepeket, végigperformálja a különböző szubjektumkonstrukciókat. Azt tapasztalja, hogy a hagyományos szerepeket könnyen fel tudja ölteni magára, hiszen mind jól ismert forgatókönyvek lejátszását igénylik. Tud „úrilányos" lenni (I, 15); ismeri a „tisztességes lány" (I, 12) performanszának szabályait, aki „macinaciját" farmerre váltja, s „leheletnyi parfümöt" fúj a füle mögé (I, 13). Tudja azt is, hogy milyen kellékeket kell magára öltenie, amikor állásinterjún készül „fellépni": „[b]izniszszoknya, bizniszblúz, happy és magabiztos vagyok." (I, 83) Vágyik a konszolidált életre, a normális munkahelyre és a tartós kapcsolatra, ugyanakkor tudja, hogy csak addig fogják szeretni, amíg jó kislány, amíg bólogat. „Amint viszont ellentmondok, netán képviselni kezdem jogos érdekeimet, egyből kihúzom a gyufát: többé nem kedves írónő vagyok, hanem hülye kurva." (II, 152) Így hát a hagyományos női performansznak ellenállva elhatározza, hogy nem kér mindebből, amennyiben annak önmaga feladása az ára.

A hagyományos női szerepekből kiszakadva nem kér a helytelen meggondolásokból kötött házasságból és az azt menetrendszerűen követő válásból sem. Katát amúgy is a „sikítófrász kerülgeti" a „feleség üzemmódtól", amikor is Lujzi „tündéri kis asszonykává válik, röpköd mosnivalótól főznivalóig, vasalnivalótól takarítanivalóig" (I, 205). És borzong az anyaság szentségként való kötelező megélésétől, melyet a társadalom úgy oszt a nőkre, hogy azt a nőiség feltételeül szabja: csak nagy önfegyelemmel képes „órákon át tátott szájjal, elragadtatott, bamba mosollyal" bámulni Marcsi másfél éves kislányát (I, 34). És bár elhatározza, hogy „néha barátságból" átérzi „a többiek megállapodottságát" (I, 61), sírhatnékja támad, amikor arra gondol: ha lenne gyereke, Marcsival közös babakocsitologatást rendezhetnének a Nagykörúton (I, 34).

Nevelődése során még egy ideig úgy hiszi, „titkos torzszülött", amiért végigjátssza mind a „nőies", mind a „nem nőies" (esetleg „férfias") performanszokat. Felemásnak, kevertnek látja magát a próbafülke tükrében, amikor letolt farmernadrágban, alatta zokniban próbálja magára a különböző estélyi ruhákat (I, 51). De a felemássághoz is felemásan viszonyul. Előbb elborzadva hallgatja a fejvadász pszichológust, aki a vele készített személyiségteszt eredményét magyarázza, miszerint Kata ambiciózussága és meggyőzőereje a férfiakhoz közeli magas értékeket mutat, míg alkalmazkodásának és visszafogottságának alacsony szintje „értelmezhetetlenné" teszi nőiességét (I, 220–222). Ugyanakkor taszítja a divatban megjelenő, pusztán üzleti célú kevertneműség: itt éppen ő tartja értelmezhetetlennek a divatbemutatót (a tanulmányom elején már idézett jelenetben). Felismeri ugyanis, hogy a katonai gyakorlóruhát magukra öltő Dior-modellek kifutóra terelésével egyszerűen a nagyon is mereven elváló nemi szerepek reklámcélokból történő megkeveréséről van szó – és nem arról, hogy a társadalom engedélyezné a nők törekvéseit a normáktól való eltérésre.

Bár nevelődése során ő is végigjárja a mindaddig inkább férfi regényhősök számára előírt, tragikus és/vagy sorsdöntő stációkat – megbirkózik a halálos betegséggel, eltemeti apját (egy meglehetősen egyéni temetési szertartás szerint), megbocsátja apja bűneit, saját otthont teremt, végül messzi utazást tesz (San Franciscóba) – Kata fejlődése, akár a női *Bildung* általában, elsősorban befelé vezet. Nagy belső utazása a készen kapott szerepek performanszának felismerésével és elutasításával kezdődik. Mint már korábban is említettem, leginkább az taszítja, ha valaki hitelesnek és eredetinek próbálja feltüntetni magát, miközben banális szkripteket játszik. Közéjük tartozik például a „soros tréningcég igazgatója", aki „egy megtermett hentesre emlékeztetett" (I, 83), s aki hosszan és unalmasan beszél (I, 84), a „szerepzavaros ügyvezető igazgató" (I, 101), valamint a magát csak óriási önfegyelemmel tartó külügyes (I, 118), akinek „[s]zobormerev volt az arca, ordított róla, hogy két kézzel kapaszkodik az önfegyelmébe." (I, 118)



Különösen szánalmasnak tartja, ha a társadalmi kontroll nyilvánvaló ideológiai apparátusok közvetítésével működik. Különösen a fogyasztói kultúra diktálta genderkonstrukcióktól kíván elhatárolódni. Nem akarja elfogadni, hogy olyan világban él, ahol „a modern városi nő identitása", azaz amitől „igazinak" érzi magát egy nő, nem más, mint „pasizás, shoppingolás, fogyókúra" (I, 87), illetve hogy a „normális élet" háttérzajait „mobiltelefonok, mítingek, brénsztormingok zaja" adja (I, 88). Azt is meg kell tapasztalnia, hogy az üzleti világ hogyan reprodukálja a nemi egyenlőtlenségeket, amennyiben nincsenek sem női menedzserek (I, 87), sem női trénerek (I, 104). Fellázad a gendertechnológiák, így a női test kontrollja ellen (I, 194); de az is zavarja, amikor olyan férfival, például a „mellkasborotváló brókerrel" kerül össze, aki túlkezeli a maga testét (I, 231).

Nevelődése eredményeképp elfogadja a társadalom által kevertnek ítélt, heterogén és heterogenitásában is állandóan változó szubjektumkonstrukciókat: így például teljes elragadtatással szemléli az IKEA-bútort összeszerelő gyönyörű lányt, aki ütött-kopott furgonnal jár, kezeslábast hord és „körfűrészel" (II, 136). Kata végül vállalja erejét (pedig tudja, hogy „[a] nőknek nem bocsátják meg, ha erősek" – II, 297), valamint azt, hogy ő nem olyan lány, mint amilyenek bejönnek „a férjnek való férfiaknak […] fenékig érő egyenes hajat hordanak, maguk mossák-szárítják, mint Koncz Zsuzsa száz éven át, és hosszú szoknyában járnak […] Angyaliak. És persze, nem írnak." (II, 124)

Mert valójában az írás a lényeg. Azzal, hogy most nem „úr ír", ahogyan közös magyar szocializációnk során mindannyian tanultuk, a nő írása is annak a vállalt kevertneműségnek lesz a

[2] Erről részletesen ír Séllei Nóra *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most* című könyvében (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 165–181).

[3] Betty Friedan: *The Feminine Mystique* (*A nagy mítosz a női nemről*) című 1963-ban megjelent feminista alapművéről van szó, melyben Friedan az élettől látszólag mindent megkapott középosztálybeli nők általános negatív életérzéséről ír. A Betty Friedan-utalás azután a második *Terézanyu*-regényben is fellelhető, amikor is „valami elveszett testvért" ismer fel a lelkes olvasóként telefonáló asszonyban, aki nagy házban lakik, jómódú, és férje sosincs otthon (II, 41).

rész, melyet Kata megszenvedett nevelődése eredményeképp vállal föl, s melynek szellemében a férfiakra és a nőkre osztott szerepek egyéni kombinációját, szabálytalan keverékét választja. Az írásban – melyről Gilles Deleuze[4] azt állítja, hogy elválaszthatatlan a „leendéstől"[5] (Gyimesi Timea leleményes fordításában[6]), ahol ez a „leendési folyamat", a valamivé válás sohasem következik teljesen be, inkább csak a „közelség zónáját"[7] igyekszik az író megtalálni – valóban ahhoz segíti Katát, hogy megoldja élete egyik nagy dilemmáját, „furcsa" (I, 35) érzését, miszerint sehova nem tartozik, minden helyzetből „kilóg". Az írás ahhoz a felismeréshez is elvezeti, hogy teljesen rendben való a „nem passzolás", a „kilógás". Hiszen csak akkor nem lógna ki, ha mindig készen kapott sémák szerint performálná önmagát. Azaz ha genderbinaritást és rögzített szubjektumpozíciókat feltételezve vagy a hagyományos női szerepeket játszaná, vagy ha már a normától való eltérést választotta, akkor mindig következetesen egy irányba térne el. Kata pedig nem kívánja sem a készen kapott sablonszkriptek diktálta „rendes lány", az „igazi nő" vagy a „jó anya" performanszát alakítani, sem az újfajta kézikönyvekből tanult asszertív nő szerepét eljátszani, aki köteles letiltani önmagában minden bizonytalanságot és gyengeséget. A regény uralkodó toposzát véve példaként: bár tudja, hogy könyvével sok ezer nőnek segített, nem akar minden helyzetben Terézanyu lenni. Felfogja terézanyusága korlátait (a fiát elvesztett anya tragédiája hallatán például tehetetlen – II, 46). Nem vágyik rá, hogy vonzza „a szerencsétlen, frusztrált, problémás férfiakat" (I, 115), hogy „kitartó, de finom kérdezősködéssel" szóra bírja „a hallgatag, gátlásos, magánéleti és szakmai válsággal küzdő" férfiakat (I, 121), hogy felvállalja mások, különösen a férfiak problémáit (I, 122), és hogy végighallgassa „az összes exnős, nehéz gyerekkoros, csalódós sztorit", mégpedig úgy, hogy közben még kitüntetve is érezze magát, „amiért megnyílik a másik" (II, 336).

Úgy tűnik, a két regény minden epizódjában és minden narratív kitérésében ezt a pályát járja be: felállít egy ismert viselkedésmintát, melyet a végsőkig követ – mindaddig, amíg a következetesség és kiszámíthatóság szerint előállított performansz excesszusáig el nem jut. Akkor váratlanul felmutat egy alternatív szkriptet, mely nem az előbbi következetes és túlzott továbbvitele, inkább egy „szelídebb", „reálisabb", „normálisabb" alternatívának ígérkezik – mindaddig persze, amíg a narrátor végig nem járja ennek a forgatókönyvnek is a potenciális abszurditását. Azaz bemutatja, hogy mi volna akkor, ha most ezt a szkriptet követnénk következetesen és a végletekig hajtva. Mindkét pálya az abszurdba torkollik, ami azt is jelenti, hogy a szubjektumperformativitás akkor bizonyul banálisnak és unalmasnak, ha kész mintákat reprodukál: a következetesség ekkor önmaga abszurd excesszusába fordul. Ekképp Rácz Zsuzsa két *Terézanyu*járól elmondhatjuk, hogy a cselekmény is az abszurdba konfabuláló kitérés alakzata szerint halad, s e két minta ikonikusan, szinte *mise en abyme*-ként vetül egymásra, amennyiben a narratív alakzat és a cselekmény ugyanannak a tartalomnak a formáját, s egyúttal – hogy Hayden White közismert terminusát használjam[8] – ugyanannak a „formának a tartalmát" igyekszik megvalósítani.

Bednanics Gábor

Tendenciák a differenciában

A „könyvpiaci termés" áttekintése és értékelése nem csupán azért nehéz feladat, mert a belátható időbeli távlat nagyon szűkös ahhoz, hogy a megértés mozzanatán túl valamiféle értékeléssel állhassunk elő, hanem azért is, mert e fogalomban keveredne a gazdasági, az irodalmi/kritikai és a – tagadhatatlanul mindig jelen lévő – személyes szempontok. A lírakötetek listáinak, majd egyes darabjainak áttekintése során kirajzolódó értelmezési irányok felrajzolnak ugyan erőviszonyokat, össze- vagy széttartó tendenciákat, de ezek „nemzedéki" vagy valamilyen történeti mintázatként való felfedése egyszerre volna naivitás és mohó önkény. Csoportokat, szerzőket kiemelni ezért jobbára a személyes érdeklődés és az olvasást megelőző esetlegesség (f)elismerése után érdemes.

Már a verseskötet-listák átböngészése során is nyilvánvalóvá válik, hogy a költészetre fordított energiák mintha csökkennének. Az utóbbi évekhez képest – bár pontos statisztikát nem készítettem – kevesebb versgyűjtemény jelent meg mind 2009 karácsonyán, mind a tavalyi ünnepi könyvhéten. A költők inkább – mint Lanczkor Gábor – regénnyel, vagy – akár Térey János – drámával jelentkeztek, illetve tehetségüket az egyre csábítóbb piaci területnek ígérkező gyermekirodalomban kamatoztatják. Azért is érdekes ez a mennyiségbeli visszaesés, mert a lírai megnyilatkozásmód iránti igényt a modern magyar költészettörténet olyan erőteljes hagyománya erősíti, mely a 21. században is érezteti a hatását, noha legalább a 19–20. század fordulójától kezdődően befolyásolja irodalmunkat. A Nyugat esztétizmusának hatására érzékelhetővé vált diszkurzív átalakulás a költészet primátusát hirdette a többi beszédmódhoz képest, így a klasszikus metrikai gyakorlatokon edződött versírók az önkifejezésnek ezt a könnyen utánalkotható módját választották. Ennek a tendenciának a megfordulása (ami persze korai és félve megfogalmazott jóslat csupán) a személyes állapot kinyilvánítását, vagyis a naplószerűen, mégis annak metonimikus elrendezése hiányában rapszodikusan megjelenített benyomások és helyzeti reakciók megfogalmazását szoríthatja háttérbe. A kortárs líra mindebből azt nyerheti, hogy kifejezés helyét a reflektáltabb diszkurzív poétikai megoldások veszik át.

Ha azonban az utóbbi egy-másfél év törekvéseit kell jellemezni, egy kissé távolabbi, mondjuk egy évtizednyi távlatból már könnyebb kirajzolódó erővonalakat szemlélni. A poétikai újításoktól, a hagyományhoz való viszonytól (s benne a hagyományvonalak, hatások és intertextusok felfedezésének örömétől) hátrébb lépve nem annyira a zajos sikerek vagy a több rétegben és médiumon keresztül is tetten érhető kanonizációs törekvések válnak hangsúlyossá, hanem azok a jelenségek, amelyek nem a (szűkebb vagy tágabb) irodalmi nyilvánosságnak való megfelelésként érthetők. A 2000-es évek hol kísérletező, hol kísérletezni tetsző, mégis a kipróbált eljárásmódok biztonságával felvértezett költői útjai éppoly széles médiafelületen teljesedhettek ki, mint a már említett századforduló esetében, ahol a számtalan folyóirat egyszerre biztosított kommunikációs lehetőséget alkotónak és olvasónak egyaránt. Persze azért, hogy manapság szinte több a kritikus, mint az olvasó, leginkább ennek a kétoldalú kommunikációnak lehetőséget biztosító médiumok a felelősek: az internet korában nemcsak hogy mindenki publikálhat, de mindenki véleményezhet is, minek következtében az olvasás szinte mindig egy, a kritikai aktusnak alávetett interpretációs tevékenység is egyben, ami ha szerző–olvasó–értelmező-együttállást eredményez, az irodalmi nyilvánosság szerkezetváltozását is magával hozza. Ebben az átalakulásban főként a személyiség irodalmi kifejezhetőségének dilemmái sokasodnak meg. A lírai alany újfajta szereplehetőségei között felbukkan a világháló különféle oldalai megkívánta nevek megteremtése és az ebből fakadó individuális módosulások lehetősége, ami azonban már nem a kilencvenes évek multimedializált világának alakmásaihoz hasonlatos, hanem a médium létrehozta szituáció járulékai. A személyesség osztottsága itt adottság, s mint ilyen, beszédmódbeli megtöbbszöröződés is: a publikáló költő egyben kommentál (véleményt alkot vagy kritizál), értelmez, kategorizál és kanonizál. A romantikus és modern költészet szubjektumlehetőségei jelen helyzetben eleve széttagolt állapotban jelentkeznek, az individuális jellegzetességek szóba sem jöhetnek, s erre vélhetően nemcsak a *status quó*t fenntartó, de az ezt lebontani igyekvő megközelítésmódok is reagálnak. A 2010-es év verstermése is ennek a változó feltételrendszernek a függvényében szemlélendő.

A tavaly elém kerülő lírakötetek közül két hozzám közel álló vagy számomra meglepetést hozó darabot emelek ki, s ezzel magam is az esetlegesség és a személyesség vállalható, mégis e keretek között semmiképp sem irányadó pozíciójába helyezkedem. Szöllősy Balázs *A szabadság két jelentése* című gyűjteményében a legkommerciálisabb diszkurzusformák szerepeltetése során képződik meg egy olyan fiktív tapasztalati mező, melyben a hétköznapi vagy közönséges regiszter nem a meglévő jelenségek megjelenítését, hanem az afféle közös érzékként működő emlékezés elemeit hozza napvilágra (*Gabika II*; *A tökéletes szövegszerkesztőt keressük*). A nyelvi megnyilatkozás közvetettsége és a megképződő tapasztalat közvetlensége olyan kérdések során bontakozik ki, melyek főként a közlés fenntartását szolgáló fatikus elemekként amúgy elsikkadnának, poétikai tényezővé avatva azonban éppenséggel a kérdező és kérdezett viszonyának és pozíciójának megtöbbszörözéséért felelnek (lásd pl. *Ravaszok, mint a bárány*). A párbeszéd-szituációban elhelyezett „te" így olyan megszólítottá lép elő, akinek a múltba révedés nosztalgikus attitűdje helyett a múlt mindenkori újjáalkotása és ekképp jelenné tétele biztosítja a létmódját. A címadó és egyben kötetzáró versben a két jelentés helyett mindig eltolódó, azaz az eredetit fellelni képtelen, s mégis annak felkutatását célul kitűző visszaemlékezés során az egykor még létező, mégis ismeretlen helyek és nevek megidézésével jut el oda, hogy a helyzetből fakadó szakítást az önelégült szubjektivitással emelje ki: „már úgysincs visszaút, ne is gondolkozz rajta, nem tudunk / visszazárkózni önmagunkba."

A *Nem Szarajevóban* című kötet is a topográfia azonosító képességére irányítja a figyelmet, amikor már a borítóképen és a verseket elválasztó/egybekapcsoló illusztrációkon keresztül tipográfiailag is erősíti a lokalizálhatatlanság érzetét. Kollár Árpád második kötetének címadó ciklusa (noha a kötetben épp fordítva szerepelnek e szavak, mint a köteten) egy városra irányítja a figyelmet, mely város éppen valószerűtlenségével válik sajátos jelképpé, ahol a benne elhelyezkedő egyén saját individualitását kölcsönzi a városnak: „szarajevóban magad sem tudod / mi lehetnél s mi lehettél volna". Az egyén és múlt rekvizitumaiként fellépő tárgyak és helyek (pl. *Kulcsos*) azonban ugyanúgy bizonytalanok és ekként lehetőségek csupán, mint a megszólaló szubjektum. A múltat valamelyes reprezentációs képességgel felruházni képes anyagi hordozók is épp emiatt válnak megbízhatatlanná; a fotó kirögzített pillanata „nem hagy / emlékezni és nem enged feledni" (*Levarrott szemhéjak*), mivel készen állítja elénk a jelenlétet stabilizáló időpontot. A múlt és jelen idősíkjait feldolgozó poétikai mozzanatok azonban nem a hely és nem az alany kicövekelésével, sokkal inkább a jövőnek kiszolgáltatott szituációval kapcsolódnak össze: a *Harminc fölött* vagy az *Apadal* épp abban a dimenzióban, amely felől ugyan perspektívák nyílnak, de amely maga sosem válik jelenlévővé – ennélfogva sosem mint előre elképzelt következik be.

Hogy mindez a múlttal való játék vagy a múlttal szemben érzékelt lét- és ismeretelméleti bizonytalanság-e, azt a formálódó költészettörténet (az előbb említett jövendőtávlatban) majd eldönti. Mindenesetre ha az alakuló tendenciák eshetőségéről akarunk számot adni, a stabilitás fölött ironizáló vagy az azt tragizáló kezdeményezések helyett immár a jelenre épp a maga jelenszerű tapasztalatiságában (és a jövő átrendező szerepének kitettségében) rákérdező költészeti formációknak is teret kell adnunk.

[4] Gilles Deleuze: *La littérature et la vie = Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, 11–17.

[5] „L'écriture est inséparable du devenir"

[6] Gyimesi Timea: *Szókésvonalak – Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009.

[7] „[T]rouver la zone de voisinage"

[8] Lásd: Hayden White: *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1987.