

Gárdos  
Bálint

## Határ- átlépések

(Pál  
József:  
1790 —  
Határ és  
szabadság az  
irodalomban.  
Akadémiai,  
2012)



feszültségeken felülkerekedő rendet írja le, míg az új könyv a határok (a francia forradalomban megtapasztalt) átszakadásának többnyire csalódásként megélt tapasztalatáról szól.

A neoklasszicizmust Pál nagyszabású szintézisként írta le, amely képes volt még a „romantikus hangulato[ka]t és indulato[ka]t” is megtartani a „neoklasszicizmus formai keretei” között (23). A Vajda György Mihály által kidolgozott modellre építve két nemzedéket különít el a neoklasszicizmuson belül: „az első a francia forradalommal nőtt nagyra, cselekvő részesei ők az eseményeknek (Goethe, Schiller, Alfieri [a magyar irodalomból Kazinczy] stb.), s a forradalom általában konzervatív irányú politikai fordulatot hozott életükben”, a második nemzedéket pedig a politikától való menekülés jellemzi, „a költők illúziókba menekültek, az antik szépség újraélésében keresték a vigaszt” (pl. Chénier, Foscolo, Hölderlin, Keats és Berzsenyi). Angolosként muszáj itt megjegyeznem, hogy az elmúlt jó húsz év szakirodalma éppen Keats (és köre) költészetének politikai aspektusait hangsúlyozza. A kor esztétikai elméleteit Pál az imitáció-elv kü-

lönféle modernizációiként elemzi: a szelekció, korrekció és más elvek alapján az utánzás tárgyául szolgáló természet fogalma újradefiniálható lett, s a neoklasszicizmus egyik nagy teljesítménye az alakító (de szigorú értelemben nem teremtő) emberi elme és a természet közötti egyensúly fenntartása. A természet idealizálásának fő mintáját a nagy régészeti feltárásokat követően az antik szobrokban vélték megtalálni (Winckelmann). Hasonlóképpen egyensúlyt hoz létre például Goethe és Schiller művészetelmélete szabály és szabadság, ízlés és eredetiség, zseni és természet, ész és szenvedély között (77–79). Az egyensúly alkotáspszichológiai feltétele (pl. Winckelmannnál, Diderot-nál) az, hogy „a felkorbácsolt szenvedélyek után, a nyugalomhoz való visszatérés a művészi pillanat” (63). Társadalmi szempontból a neoklasszicizmus a polgárság érdekeinek és ízlésének felel meg, ideológiáját tekintve „republikánus” és „demokratikus” irányzat. „A francia forradalmat megelőző években a célratoró, racionalista polgárság felismerte, hogy az emocionális poétikák öncélú lázongása, a valóságot és a társadalmat megvető, pusztán belső hangokra, isteni sugallatra figyelő művészet a fennálló társadalmi rendet konzerválta” (142).

Az új kötetnek már a címe is jelzi, hogy az itt vizsgált szellemi folyamatok nem a forradalmat megelőző optimizmusból, hanem inkább a forradalom valós alakulása okozta csalódásból születtek. Az 1790 szinte minden fő ponton a neoklasszicizmus komplementer kötetének tekinthető. Itt hangsúly esik a „felvilágosodásellenes” mozzanatok is tartalmazó *Sturm und Drang*a és a preromantikára. Olyan irányzatokra, amelyek a szabályok adta kereteket „bilincsnak érezték, amittől szabadulni akartak” (19). A fő elemzések a nagy határátlépők-ről szóló művekre (*Faust*, *Don Juan*) irányulnak. A társadalmi szerepmintákat vagy olyan értelmiségiek adták, akik kudarcot vallottak politikai eszméik megvalósításában (pl. Platón), vagy olyanok, akik reménytelennek ítélték a közeleti szerepvállalást (pl. Montaigne). Míg a neoklasszicizmus leírásában az egyensúly volt minden, itt az egyensúly- és mértékvesztés problémáival találkozunk, elsőként a zseni-elméletek köréből. „Az ízlés szabályai hiába próbálják megkötni, a zseni inkább széttöri ezeket” (35). Pál mindig alapos szövegelemzések után von le konklúziókat, azokat azonban esetenként (mint itt is) számomra túlságosan is kielezett formában fogalmazza meg. Hiszen ő maga idézi ugyan-ezen a lapon Diderot-tól, hogy a zseni „szabályos haladásával sohasem lép ki a természettel való egyformaságból.” Azt hiszem, pusztán a kötetben tárgyalt művek alapján hasonlóképpen árnyalni lehetne a bevezető fejezetek néhány, számomra túlságosan tankönyvízü mondatát („A költészet megszabadult a szabályoktól” [38], „a teremtő zseni korlátok nélküli hatalommal és szabadsággal akar rendelkezni” [39]), s az itt tárgyalt (proto-)romantikus Prométheusz- és Sátán-kultusznak és titanizmusnak is könnyen megmutathatóak az ironikus, esetenként humoros, vagy intellemszerű elemei (pl. Byron, Mary Shelley). A bevezetés ezen túl tárgyalja, hogy a plasztikus művészetek helyett itt a zene lesz példamutató az irodalom számára, illetve kitér a végtelen csábításának és az elvágyódásnak a motívumaira.

Az elméleti fejezetek után következő tanulmány Hermész és Orpheusz mitológiai alakjára és a nevékhöz kötődő misztikus irányzatokra koncentrál: mindketten a végső határt lépték át élet és halál között, s ezáltal mind a ketten titkos tudás birtokosaivá váltak. Ez a fejezet két okból is különösen érdekes: egyrészt a komparatiztika szempontjából mutat ki rendkívül érdekes hasonlóságokat például Kazinczy *Orpheus* (1790) című folyóirata és Goethének vagy éppen Mozartnak az illuminátusok, a szabadkőműves-mozgalom és más misztikus tanokat is valló csoportok iránti érdeklődése között. Túl a konkrét elemzéseken ez segít megérteni, hogy a racionalista és a misztikus tendenciák gyakran egymástól szétválaszthatatlan formában jelentek meg a 18. században; talán nem véletlen, hogy több európai nyelvben azonos szó fejezi ki a meg- és a felvilágosodást (84).

A *Művészeti ágak szinergiája* című fejezet azt tárgyalja, hogy míg a neoklasszikus költők számára „a fenséges a szoborszerű alakban megjelenő heroikus erkölcsi nagyság” (137), addig az emocionálisabb irányzatok a zenében kerestek inspirációt. A két készítés elméleti szinten például Schiller naiv és szentimentális költészettel kapcsolatos gondolataiban fogalmazódik meg, konkrét művészi példát pedig Alfieri *Saul* (1782) című tragédiája kínál. Ebben izgalmas módon a két tendencia két egymást követő generáció ellentétéként jelenik meg: Saulra éppen a fent említett szoborszerűség jellemző, a rá vonatkozó drámai nyelv elsősorban vizuális természetű, míg Dávid, a jövő embere nagyszerű zenész. A szavak és a zene tökéletes egymásra találását Mozart és Lorenzo Da Ponte *Don Giovanni*jában (1787) látja Pál. Az opera ezen túl is megtettesíti a korszak számos fő tendenciáját: szabadságvágyát, libertinizmusát, a kőszobor vendégségbe hívásának hübrisztét.

Az utazási irodalomról szóló rövidebb fejezet után a halálábrázolás különféle problémáiról olvashatunk: a neoklasszicizmus ideálja a szenvedésen, akár a haláltusa fájdalomán fölülkerekedő emberi nagyság megjelenítése volt. Ennek leghíresebb példái a *Laokoön-szoborcsoport* különféle értelmezései Winckelmanntól, Lessingtől, Goethétől, s a fájdalom kifejezhetőségének határai (elsősorban Lessing kezén) a különféle művészeti ágak határainak kérdésévé válnak. Foscolo és Csokonai bizonyos versein, Canova szobrain és síremlékein keresztül értelmezi Pál a halál nagy határátlépésével kapcsolatos reprezentációs hagyományokat és hiedelmeket.

Az utolsó fejezet a *Faust üdvözlése (Kegyelem és küldetés a Commediában és a Faustban)* címet viseli, és szinte a könyv összes motívuma összeér benne: Goethe képessége ellentmondónak tűnő tendenciák szintetizálására, a határátlépés motívuma, a halál és a lélek halhatatlanságának tematikája, a szabadságvágy, a polgárság történelemformáló szerepének kérdése, a modernség természete. A könyv tehát Faust megváltásával a lehető legmagasabb ponton zárul, és az olvasóra marad a feladat, hogy valamiféle konklúzióra jusson, illetve hogy továbbgondolja a könyv által fölvetett dilemmákat és összefüggéseket.

Pál József életművében az 1790 — *Határ és szabadság az irodalomban* című kötet az 1988-ban megjelent *A neoklasszicizmus poétikája* (Akadémiai) párdarabjának tekinthető. Már abban a monográfiában kirajzolódtak Pál megközelítés- és írásmódjának azon legfontosabb jellegzetességei, amelyeket a 18. és 19. század fordulójának irodalmi, művészeti és szellemtörténeti jelenségeinek értelmezése során ezúttal is mozgósít. Az elemzések mögött széles perspektívájú filozófiai és esztétikai érdeklődés (nem pedig például a Pál által szerkesztett *Világirodalom* [Akadémiai, 2005, 18] előszavában „szürkének” nevezett valamelyik kortárs irodalomelméleti iskola szempontjai) érzékelhetőek. Az irodalom vizsgálata nem választható el a társadalmi és művészeti jelenségeitől (itt talán szabad megjegyezni, hogy a szerző édesapja és bátyja is szobrász, a családi inspirációról egy interjújában olvashatunk<sup>1</sup>). Az elemzés nagy ívű szellemtörténeti folyamatok felvázolására törekszik (szemben például a különféle újhistorista irányzatok mikroszintű kontextus-felvázolásaival). A magyar irodalom és a „nagy” európai (olasz, francia, német, ritkábban brit) irodalmak egymástól elválaszthatatlanként jelennek meg. A szerző párját ritkítóan szerzteágzó ismeretanyagát a legizgalmasabb kapcsolódási pontok feltárásával és összehasonlítások kidolgozásával teszi értékessé. Kiemelném azt az itthon meglehetősen ritka, de számomra nagyon szimpatikus megoldást is, hogy minden idézet magyar fordításban és eredeti nyelven is szerepel.

A két kötet azonban mind a szerkezetüket, mind a témájukat tekintve különbözik. A neoklasszicizmus-könyvben is esettanulmányok követnek általános fejtegetéseket, ám a kettő kapcsolata mindig világos marad, és sehol nem fenyeget az a veszély, hogy előbbi szétfeszíti az utóbbi kereteit. Az új kötet esetében az volt a benyomásom, hogy mind a címben szereplő dátum, mind a két kulcsfogalom inkább hívószavakként, metaforákként működnek, amelyek köré mind az átfogó gondolatmenetek, mind a konkrét elemzések rendeződnek. Az egyes újra meg újra fölülkerekedik az általánoson. A kötet szerkezeti kérdéseit két már megjelent recenzió is alaposan tárgyalja,<sup>2</sup> így erről csak annyit jegyeznék meg, hogy ez tökéletesen meg is felel a két kötet tézisének. A korábbi munka ugyanis éppen a belső

<sup>1</sup> <http://www.arts.u-szeged.hu/hirek/2013-februar/pal-jozsef?objectParentFolderId=14515>

<sup>2</sup> Török Lajos, *Irodalomtörténet*, 2012/4, 554–558; Komáromy Zsolt, *BUKSZ*, 2012/3–4, 296–299

Végezetül egy kérdést említenék, amelyet részben *A neoklasszicizmus és az 1790 publikációs dátumai*, részben az új kötet fülszövegének a következő mondata juttatott az eszembe. „A politikai állapotokra adott írói reakció egyetemes érvényű: mit jelent egy (politikai) rendszer határainak lebontása, mit a »szabadságra jutás«, s mi történhet azután?” Van-e tehát összefüggés aközött, hogy a forradalom előtti optimizmusra támaszkodó neoklasszicista poétikát tárgyaló könyv éppen 1988-ban jelent meg, a felvilágosodott polgári haladásba, a demokratikus fejlődésbe vetett hit elbizonytalanodásából fakadó művészi és művészetelméleti teljesítményeket elemző tanulmány pedig 2012-ben? E kérdésre persze nem kapunk választ, de Pál József tanulmányai — közvetlen filológiai és poétikatörténeti jelentőségükön túl — meggyőznek a téma ma is élő izgalmasságáról, arról, hogy érdemes kételyeinkkel, reményeinkkel, dilemmáinkkal továbbra is a felvilágosodás korához fordulni.

Porkoláb  
Tibor

## Érdekfeszítő és szenvedélyes

(Margócsy István:  
„...a férfikor  
nyarában...”  
Tanulmányok  
a XIX. és XX.  
századi  
magyar  
irodalomról.  
Kalligram,  
2013)

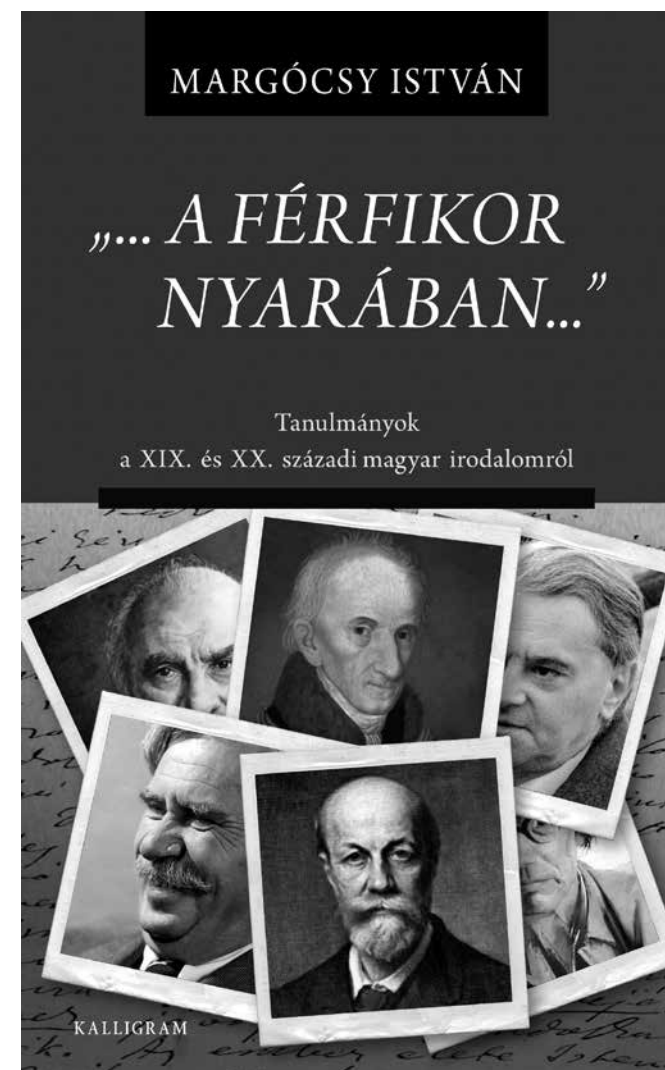
A tanulmánygyűjtemény a *Margócsy István válogatott munkái* című életműsorozat második köteteként jelent meg (a *Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről* című nyitókötetet követve). Ennek a körülménynek a hangsúlyozása már csak azért is fontos, mert a sorozatcím a „válogatott munkák” rangjára emeli a kötetbe foglalt huszonhét tanulmányt. A kiadói szándék szerint ezek a szövegek szavatolnak az életműért, azaz a reprezentáció jegyében tárják az olvasó elé egy irodalomtörténeti pályaszakmai eredményeit. E szövegek kiemelt státuszára a kötet előszava is reflektál. Először is megállapítja, hogy az itt összegyűjtött irodalomtörténeti írásokat „időbeli és műfajbéli szétszórtság” jellemzi. És valóban: míg például a Kosztolányi-kötetet értelmező *A szegény kisgyermek panasza* az 1980-as évek közepén, addig *A szerelem országa. Petőfi Sándor szerelmi költészetéről* majd három évtizeddel később jelent meg először a nyomtatott nyilvánosságban; és míg az utóbbi átfogó igénytel készített, kifejtő és rendsze-

rező jellegű, terjedelmesen érvelő szaktanulmány, addig néhány — szakmailag nagyon is kihívó — rövidebb öletírás (*A[z]: Egy verstani ölet; Kazinczy és az időmérték. A versforma keresése*) is bekerült a kötetbe. Ráadásul a vizsgált művek és jelenségek időhorizontja meglehetősen tágas: a XVIII. század végétől egészen a XXI. század elejéig terjed — némi rigorozitással akár az is felvethető volna, hogy a kötet kissé szűkítő alcímet kapott. Az előszó (mint szerzői énképet formáló és felmutató — és így befogadást orientáló — *peritextus*) ugyanakkor azt a bizodalmat is kifejezésre juttatja, mely szerint e „tematikus és kifejtésbeli variabilitás mögött azért valamely irodalomszemléleti egység is kibontakozik”. Innen nézve a kötet, illetve a kötet által (is) reprezentált életmű tétje abban ismerhető fel, hogy a „szétszórtság”, a „variabilitás” mögött kimutatható-e a remélt „egység”.

Úgy tűnik fel, a kötetbe foglalt tanulmányokat az a „kétlelkű módszertannak” nevezett „történetiség-felfogás” kapcsolja össze, amely a vizsgált művet egyszerre szemléli „a maga keletkezési jelen idejének és az azóta eltelt idő hagyománytörténetének kontextusában”. Kazinczy Ferenc *Osszián*-fordítása például e módszertan jegyében tárgyalatik egyfelől „a korabeli szinkron magyar irodalmiság” autonóm irodalmi teljesítményeként (és nem csupán a nyelvújítási viták keretében elhelyezett és megítélt fordításként), másfelől „az újabb magyar irodalom” (Weöres Sándor, Márton László, Kovács András Ferenc, Esterházy Péter, Tandori Dezső) nyelvjátékait, „radikális archaizmusát” megelőlegező alkotásként. (*Kazinczy Osszián-fordítása, posztmodern szemmel*) Ez az értelmezői stratégia vezet a *Míg új a szerelem* című Móricz-regény „közvetlen időszerűségének”, azaz posztmodern „sokértelműségének” meglátásához, valamint „a nemzeti váteszköltő ideájának legizgalmasabb huszadik századi megtestesüléseként” méltatott Illyés Gyula „teljes, noha ünnepléses csend” által övezett költészetének újraértékeléséhez. Illyés ugyanis „a számára evidensnek tételezett igazságokat is állandóan dialogikus beszéd-szituációkban prezentálja”. Az általános igazság-képviselőt ellátó kijelentéseknek ez a relativizálása, a költői polifónia „pedig olyan mozgalmasságot kölcsönöz verseinek, amely nagyon közel áll bizonyos posztmodern tendenciákhoz.” (*Mai, futó gondolatok Illyés Gyula költészetéről*) A (poszt)modern olvasás mellett nagyon hangsúlyosan van jelen a kötet tanulmányaiban az a közelítésmód is, amely az irodalomtörténet feladatát a szinkron (avagy elsődleges) kontextus minél alaposabb feltárásában ismeri fel. Ez az — irodalmi szövegek használatának első kontextusát vizsgáló — értelmezői gyakorlat vezet például ahhoz az alapvető fontosságú belátáshoz, mely szerint „ha egy költő a XVIII. század végén hozzányúlt valamely lírailag megközelíthető kérdéshez, témához, ha megverselt valamely »gondolatot«, »érzést« vagy »indulatot« (azaz korabeli kifejezéssel poetica inventiót), mintha már eleve tudta volna, milyen minta, sőt milyen »sematika« alapján kell adott versötletét kidolgoznia, s a megformálás egyedisége csak ezeken az előre meghatározott formahatárokon belül tudott kibontakozni.” *A tibanyi ekhóhoz és A magánosság* című Csokonai-költelemények jelleg-

zetességei is visszavezethetők a klasszicista poétika „imitatív, azaz mintakövető jellegére”. („*Estvéli gondolatok. Változatok a XVIII. század végi magyar líra poétikájában, Csokonai verseinek alapján*) A mára olvasatlanná (olvashatatlan) avult tanköltelemények egykori elismertsége sem érthető meg a klasszikus századforduló „tudományos jellegű literatúra fogalmának és rendszerének” az alapos feltárása nélkül. („*a józan és a természeti tudományok doktora. Verseghy Ferenc és a tanító költészet műfaja*) A kánonból kikerült művek méltányosabb megítélésének egyébként is alapvető feltétele a szinkron kontextus figyelembe vétele. Barczafalvi Szabó Dávid hírhejt *Szigvártjának* — az irodalomtörténet-írás által elítélt — „merész nyelvújító gesztusai” például a körülménnyel magyarázhatók, hogy „a magyar prózanyelvben e korszakban még semmi hagyománya nem volt a nagyszabású, nem-patetikus szubjektív érzelmesség, a szerelmi elfogódottság vagy elragadottság megjelenítésének”, és „így a lehetséges leírasi variációkat Barczafalvi Szabónak kellett kitalálnia”. (*Szigvárt apológiája. Barczafalvi Szabó Dávid és a nyelvújítás*) Kazinczy ugyancsak ilyen „kitalált”, sőt „provokatív” — az idegenszerű nyelvi szépségek létjogosultságát és az írói nyelvteremtés szélsőséges szabadságát hirdető — nyelven írja meg *Ossziánját*.

A fenti példák is azt jelzik, hogy a kötet tanulmányaiban működtetett módszertan különösen alkalmas a konvenciókövetésben és konvenciótagadásban megnyilvánuló irodalmi jelenségek és folyamatok bemutatására. Kisfaludy Károly Auróráját vizsgálva például az állapítható meg, hogy az almanach képanyaga csak tematikusan illeszkedik az illusztrált irodalmi szövegekhez. Míg ugyanis Vörösmarty történelmi tárgyú költeleményeiben már érvényre jut a romantikára jellemző „vizionáriusan festői látásmód”, addig a kapcsolódó metszetek „régiesebb és zártabb”, a barokk illusztrációk allegorikusságát megőrző ábrázolásmódhoz igazodnak. A „történelmi igény” olyan konvenciók követésére ösztönzi a képírókat, amelyek a nem-irodalmi illusztrációként funkcionáló és a nem-históriai tematikájú festészetre (például Kisfaludy tájképeire) már nincsenek hatással. Mindebből pedig az az általánosító igényű következtetés is levonható, hogy „a különböző művészeti ágak, rendelkezhetek legyen közös törekvésekkel, közös elképzelésekkel, személyes baráti kapcsolatokkal és elfogultságokkal, a különböző művészeti hagyománytörténet-sorok eltérő jellege miatt ugyanazon témákra, ugyanazon eszmékre egészen különböző stílusban és értékkel reagálhattak.” (*Kép és vers. Vörösmarty írásban és képben*) A szerelmi költészet XVIII–XIX. századi változatainak vizsgálata talán még látványosabban veti fel a (normatív) hagyományhoz való (konfliktusos) viszony kérdéskörét. A klasszikus századforduló időszakában a szerelem érzésének nyilvános vállalását — társadalmi alapozottságú, jórészt vallás-erkölcsi argumentumokra épülő — elutasítás fogadja. Így „Erato lantjának” megpendítése vagy az „emelkedett, szublimált érzelmességre” korlátozódik, vagy pedig a „félíg obszcén mulató és mulattató közköltészeti kultúra” részét képezi. Ez a végletes kettősség ismerhető fel Csokonai, Pálóczi Horváth András és legfőképpen Verseghy Ferenc költezetében. (*Kazinczy és a Magyar*



*Aglája. A szerelmi költészet dilemmái*) Ezekkel az erkölcsi és poétikai konvenciókkal majd Petőfi — „határsértőként és a diskurzust radikálisan újrafogalmazó gesztusként” értelmezhető — költezete fordul szembe a leghatározottabban. Ez a versbeszéd ugyanis az udvarló és sóvárgó fordulatok közé nyíltan erotikus allúziókat vegyít, és a szerelem általános említését intim és személyes jeleneztéssel egészíti ki. Azt hirdeti tehát, hogy „a költő magánélete és privát elkötelezettsége az intimszféráig terjedően tárgya és közege lehet a költezetnek”. Ráadásul Petőfi „a szerelmet az élet alapvető szükségleteként s az élet megkoronázásaként, a személyiség kibontakozásának alapszükségleteként prezentálja.” Ez a romantika szerelemkultuszát érvényre juttató felfogásmód pedig „analogon nélkül áll a magyar költezetben”. Viszonyításképpen az Arany-szövegekben „a szerelem mint pusztító démonikus princípium jelenik meg, melynek legyőzhetetlen hatalma tönkreteszti az erkölcsi világot.” (*A szerelem országa. Petőfi Sándor szerelmi költezetéről*) A fejedelmi csábítás irodalmi megjelenítése is szigorúan normatív hagyományhoz igazodik: a gyakran tragikus következt-

ményekkel járó aktus vagy elkendőzve, vagy pedig igazolva lesz, azaz „szinte természetes és derekas gesztusként mutattatik be, sőt akár még meg is dicsőítetik” (például Vörösmarty *Szép Ilonkájában*). Nyilván azért, mert a *nemzeti* uralkodó (így Mátyás király) a magyar romantika számára „az erkölcsi fenség és igazságosság megtestesülése”, ráadásul figurája a nemzeti nagyság képzetkörüvel kapcsolódik össze. Más megítélés alá esik viszont az *idegen* hatalmasság csábítása: a Bánk bán- és a Zách-témák irodalmi feldolgozásait hagyományosan az „elítélő modalitás” hatja át. (*A király mulat. Fejedelmi csábítás a magyar romantikában*) Az uralkodó tiszteletteljes, affirmatív megjelenítésének hagyományával ismét csak Petőfi szakít a legradikálisabban. A következmények jól ismertek: satirikus királyverseinek — politikai botrányt kiváltó — konvenciótagadása vezet 1848-ban irodalmi és politikai népszerűségének gyors megszűnéséhez. Arany Szondi két apródja című balladája is azért tekinthető különösen izgalmas szövegnek, mert nem igazodik a korábbi Szondi-feldolgozások (így Czuczor Gergely balladájának) szemléletmódjához, azaz szakít a nemzeti dicsőség utópiájának kétségbevonhatatlanságával és történelemfeletti érvényességével. És bár az „iskola” — immár százötven éve — a Szondi két apródja „absztrakt és kortalan erkölcsi példaadását” tanítja, Arany balladája mintha szétfeszítené e példázatos-allegorikus magyarázattal operáló, magasztos interpretációs hagyomány kereteit. A szövegben ugyanis „semmi nem magától értetődő, s semminek nincsen meg a statikusan biztos helye vagy jelentése”, így a hűség és helyállás követelményeinek sulykolása helyett éppen a történeti helyzet és az erkölcsi parancsok problematikusságának a bemutatására helyeződik a hangsúly. (*A történelmi énekmondástól a dramatikus balladáig. Czuczor Gergely és Arany János Szondi-balladái*) Jókai hősfomálása sem igazodik a recepció konvencióhoz, azaz a referenciális olvasással összefüggésbe hozható „pszichologizáló realizmus-elv” primátusához. Hősei csakis e determinisztikus lélektani konvenció felől nézve tűnnek fel érthetetlennek, következetlennek, hiteltelennek. Jókai „világában a személyiség lehetőségeit illetően semmiféle meghatározottság, elrendeltség (eleve elrendelés) nem érvényesül: hőseinek szabadsága, a körülményektől és a céloktól való függetlensége oly magas fokot ér el, amelyet realizmusra törő pszichologizálással nem is lehet elképzelni.” (*Kalandorok és szírenek. Jókai Mór jellemábrázolásáról*)

A konvenciókövetés és -tagadás bonyolult összjátékának a vizsgálatára irányuló (az elemzést új értelmezési, sőt értékelési javaslatokig kifuttató) irodalomtörténeti gyakorlat szükség-szerűen állítja középpontba a *dekórum* fogalmát, amely — *per definitionem* — „a jelenségek bemutatásának erkölcsi és esztétikai méltóságrendje, elrendezési előírás-szerkezete, a tiltásoknak kimondott vagy csak érzékeltetett határvonása, a sérthetetlennek tekintett illendőség érvényesítésének stratégiája.” A kötet egyik leginvenciózusabb tanulmánya éppen azt vizsgálja, hogy a regényíró Jósika Miklós hogyan igyekszik teljesíteni bizonyos közösségi elvárásokat, egyszersmind hogyan hág át óhatatlanul bizonyos ábrázolási normákat, azaz miként viaskodik a történel-

mi elbeszélés erkölcsi heroikusságának és nemzetnevelői példázatosságának dekórumával. Jósika a hivatalos recepció kívánalmainak engedve ugyan érvényre juttatja „a történelmi didaxis affirmatív pozitívitasát”, ám ezt „a romantikus regény-irodalom erkölcs-nélküli kalandosságának, ha tetszik, a bűn átesztétizálásának” dominanciájával ellenpontozza. Regényeiben „a történelmi tekintély-értékek hangsúlyozása” összekapcsolódik „az érzelmi erkölcstelenség titokzatosságának képviselésével”. Talán meglepőnek hangzik, de még az *Abafit* is „zavartalanul lehet pusztán erotikus kalandregényként olvasni”. Ez az elbeszélői merészség, amely folyamatosan sérti meg az erkölcs, a bűn, az erotika, az uralkodó (stb.) megjelenítésnek dekórumát, arra enged következtetni, hogy Jósika — a recepció, sőt üzleti siker reményében — „gátlástalan kalandregény-íróként kívánt érvényesülni”. (*Erkölc és dekórum. Jósika Miklós regényírói útkeresése*)

A kötet „irodalomszemléleti egységének” megalapozásához jelentős mértékben járul hozzá, hogy ezek a tanulmányok — ahogy az előszóban olvasható — „erős kétellyel fordulnak” az irodalomtörténeti általánosítások (például szintetikus korszakfogalmak, egységes alkotói portrék és életművek) felé. A homogén irodalomtörténeti konstrukciók iránti bizalmatlanság jut kifejezésre a szerzőnek abban a módszertani kinyilatkoztatásában is, hogy „egy összefoglaló, monografikus igényű irodalmi áttekintésnek még eszménye is meglehetősen távol áll tőlem”. Ennek az önleírásnak az irodalomtörténeti praxisban való érvényesítését a *kísérletként* (azaz *egy* interpretációs javaslatként) definiált és hangsúlyozottan *tanulmányokból* összeálló Petőfi-könyv (első kiadása: 1999) példázta talán a legmeggyőzőbben. Az egységesített Petőfi-kép(ek) megkérdőjelezésére irányuló kutatói elkötelezettség az életműsorozat második kötetében is fontos szerepet kap: Petőfi szerelmi költészetének vizsgálata ugyanis ahhoz a következtetéshez vezet, hogy „a szerelem költőjeként elkönyvelt Petőfi Sándor nem a szerelem költője, hanem egymástól nagyon eltérő szerelemfelfogásoknak hol egyidejű, szinkron, hol pedig aszinkron képviselője”, azaz Petőfi szerelemképzetét „nem lehet egy homogén fogalom köré rendezni”. (*A szerelem országa. Petőfi Sándor szerelmi költészetéről*) A kötet tanulmányai határozottan fordulnak szembe azzal a hagyománnyal, amely az egység „varázsos utópiájának” a megteremtésében, célulvű folyamatok felmutatásában, „nagy narratívák” létrehozásában látja az irodalomtörténetész feladatát. Az egységesség és a folytonosság ígésében formált irodalomtörténeti szintézisek (mint homogenizáló víziók) következetes elutasítása arra a belátásra vezethető vissza, amely szerint „a magyar irodalom egészének egy nagy története, az összefoglaló és mindenre kiterjeszhetően érvényes szempont megnemléte okán ugyanis alighanem elképzelhetetlen.” Mind-ebből pedig az következtetés vonható le, hogy „a történetiség érvényesítése jelenleg épp a többféle történeti sor feltételezésének megengedésén kellene, hogy alapuljon”. (*Variánsok lehetséges és létező összefoglaló magyar irodalomtörténetekről*) Ez a felismerés áll egyébként a magyar irodalomtörténet-írás újabb, nagy formátumú vállalkozásai — egyfelől *A magyar irodalom története*

című háromkötetes kézikönyv (2007), másfelől *A magyarországi irodalmak története* munkacímen futó akadémiai projekt — mögött is. E címekben feltűnő többes számú szóalakok tehát korántsem ártatlan grammatikai módosulások, sokkal inkább egy mélyreható szakmai szemléletváltás demonstratív jelei. A tanulmánygyűjtemény külön is rámutat a homogenizáló irodalomtörténeti korszakfogalmak, így a *felvilágosodás* problematikusságára. A tételmondat sokkoló hatása: „azt kell bevallanunk, hogy nem tudnánk megmondani sem összefoglalólag, sem a magyar irodalomra nézvést, mit jelent az a szó: felvilágosodás.” Sőt, immár azt is ki kell mondani, hogy a felvilágosodás szintetizáló kategóriája — mint „magyarországi kultúrtörténeti korszakalkotó elv”, mint „nagy narratívaszervező princípium” — nemigen használható tovább. (*A felvilágosodás határai és határtalansága. Kételemek és tézisek az irodalomtörténet historiográfiáját illetően*) Ugyancsak külön tanulmány vizsgálja annak a vélekedésnek a kialakulását és változatait, amely a magyar irodalom „filozófiatlanságát” (fel)tételezi. A tanulmány az *exclamatio* (felkiáltás) retorikai alakzatával indít („Mily könnyen és elegánsan fogadjuk, mindig is szinte természetes egyetértéssel, azt a bölcs és kétségbevonhatatlan tapasztalatként bemutatott óriási közhelyet, mely szerint a magyar irodalom és magyar kultúra egészében, *mint olyan*, lenne filozófiátlan, sőt: gondolatlan és reflexió nélküli; esetleg egyenesen filozófiaellenes!”), majd alapos történeti áttekintés után nyilvánítja ki, hogy a filozófiatlanság „általánosított és abszolutizált nemzetkarakterológiai vélemezését vagy teljes nemzeti-irodalmi kultúrát homogén módon jellemző átfogó leírását” egyszerűen előítéletnek tartja. (*Hogyan alakult ki a magyar irodalom filozófiatlanságának tézise?*)

A válogatott tanulmányoknak ezt a gyűjteményét persze nem csupán a „kétlelkű módszertan” következetes érvényesítése és a homogenizáló perspektíva kéréletlen elutasítása teszi szemléletileg egységessé. Az az irodalomtörténeti habitus is szükséges ehhez, amely különösen vonzódik a kánonokon kívül rekedt, illetve onnan kikerült irodalmi szövegekhez (például Barcafalvi Szabó *Szigvárt klastromi történetéhez*, Verseghy *Magyar Aglájához*, vagy éppen Jósika *Akarat és hajlamához*); amely számára nincs megfellebbezhetetlen, véglegesen elfogadott, kimozdíthatatlan irodalomtörténeti állítás, amely előszeretettel kérdőjelezi meg a szakirodalmi közhelyeket (például *A szegény kisgyermek panasza* pszichologizáló szereplőként való interpretálását, a „realista Móricz” tekintélyes koncepcióját, vagy éppen 1945 irodalomtörténeti korszakhatárként való tételezését); amely a „közismerettől” (figyelmet érdemel, hogy tanulmányok sora kezdődik a közismeretre való hivatkozással) oly izgalmas úton vezeti el az olvasót a kevéssé ismerethez, sőt az ismeretlenhez. Ebben az irodalomtörténeti világban minden *kérdéses*, minden újrafelfedezésre, újraértelmezésre, újraértékelésre vár. Talán ezért is van, hogy ez az olykor száraznak, sőt unalmasnak tetsző diszciplína itt érdekesítő és szenvedélyes szellemi játék-ként válik irodalomismeretünk (és persze önismeretünk) felszabadító instrumentumává.

## Az „érzékelés újratanulása”

Németh Zoltán

(Deczki Sarolta: *Az érzékiség dicsérete. Kalligram, 2013*)

A kortárs magyar irodalom egyik fontos vonulata tematizálódik Deczki Sarolta tanulmány- és kritikakötetében: a címmé emelt érzékiség által a test, az erotika és az identitás kérdéseire kérdez rá. A kötet írásai nagyjából két — hol egymásba fonódó, hol egymástól eltávolodó — vonulatba sorolhatók: az egyik a kortárs magyar irodalom értelmezésében érdekelt, a másik fenomenológiai alapozottságú filozófiai írásokból áll. A két vonulat dinamikus együttjárása adja meg a kötet ívét, amelynek mozaikszerű felépítése folyton új színben tünteti fel a címbe emelt „érzékiség” jelenségét.

A kötet rendkívül erős filozófiai beágyazottsága abban érhető tetten, hogy a husserli fenomenológia felől kísérli meg az érzékiség problémáját megragadni. Deczki Sarolta — Philip R. Buckley-vel egyetértve — a husserli gondolkodást olyan krízisfilozófiának tartja, amelyben „mindig jelen voltak az előírás nyomai” (194). Husserl ugyanis nemcsak az európai kultúra relativista, irracionális áramlataitól akarta megtisztítani a gondolkodást, de a hagyományos tudományos megközelítést is bírálta, hiszen — ahogy Deczki Sarolta írja — „egy rossz értelemben felfogott és érvényesített racionalizmus szolgálatába állva maguk is felelősek az ész instrumentalizálódásáért és az életvilág technicizálódásáért.” (195) A husserli fenomenológia az „érzékelés újratanulása”-ban (197) ismeri fel azt a lehetőséget, amely által a gondolkodás visszatérhet a dolgok tiszta, eredeti formájához.

A husserli megtisztítás számára azonban a közelség érzékszervei, tehát a bőr, a fül, a nyelv és az orr a „közelség intimitásának” (196) veszélyét jelentik: „az érzékszervek közül csak a legtisztább, a szem által nyújtott észleletek elégítik ki a követelt szigorú tudományosság igényeit.” (205) Ebben a filozófiai elgondolásban a normativitásnak különösen fontos szerepe van, hiszen mint azt Dorion Cairns nyomán Deczki Sarolta megjegyzi, az érzékelő apparátus bármiféle „eltérése az ideálistól, azaz a felnőtt, éber, érett ember testi konstitúciójától abnormalisnak minősül — így a gyermek, az öreg, az alvó, a fogyatékkal élő stb. észlelése.” (218) Azt mondhatnánk, 2013-ban itt megállhatunk, hiszen a husserli purifikáció vállalhatatlan és túlhaladott álláspontja semmiféle kapcsolatba sem hozható azzal, amit ezekről a kérdésekről itt és ma gondolunk. Ráadásul Deczki Sarolta idéz

egy politikailag nem korrekt Husserl-tételt is 1935-ből, amely végleg szertefoszlatja minden illúziónkat. Eszerint „Szellemi értelemben nyilvánvalóan Európához tartoznak az angol domíniumok, az Egyesült Államok stb. is; nem tartoznak viszont oda a vásári menaszériák eszkimói, indiánjai vagy a cigányok, akik állandóan keresztül-kasul csavarognak Európán.” (218) Nem véletlen, hogy a husserli filozófiával többször is szembenéző Jacques Derrida számára ez az idézet a szellem trónfosztásának egyik tünetévé válik, s a „rasszizmus” terminusa is előkerül a derridai értelmezésben.<sup>1</sup> Bár a kérdésnek más oldalai is vannak, hiszen a zsidó származású Husserl éppen a náciizmus diadalmenetének számító 30-as években, mintegy a másik oldalról teszi meg ezt a megállapítást, amely sajátos vakságáról is árulkodik; Vajda Mihály pedig az európaiságról értekezve árnyalja a kérdést egy újabb nézőpontból<sup>2</sup> — mindenestre a normativitásnak efféle felfogása egész korszakokat választ el egymástól. Talán nem tévedünk nagyot, ha itt és most túl gyorsan általánosítva a század első fele (Husserl) és korunk különböző problémakezelésében a modernizmus és a posztmodern teljesen eltérő, szembenálló látásmódját véljük felfedezni.

A husserli fenomenológiával való foglalatosság ezen a helyen mégsem hiábavaló — hiszen mintegy a visszajáról mutatja fel azt a filozófiai teret, amely a husserli megközelítésekől is inspirálódva a posztstrukturalista és dekonstrukciós szövegalakítás egyik kiindulópontjaként jelenik meg. Ebből a szempontból valóban izgalmas az a szellemi háromszögelés, négyszögelés, sokszögelés, amellyel Deczki Sarolta a husserli filozófiát Michel Foucault, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, egyszóval a francia elmélet írsaival vonja közös szövegtérbe és játékba. A husserli purizmus fenti gondolatait ugyanis rögtön Foucault felől értelmezi újra, s ezzel nemcsak felnyitja, de egyúttal a kortársiság kategóriájába is vonja. Hiszen, ahogy Deczki Sarolta Takács Ádámmra hivatkozva megjegyzi, míg Husserl a rend, a tudás és a normativitás kategóriáit a transzcendentális szubjektivitásra alapozza, „addig Foucault éppen azt mutatja fel, hogy minden rend, tudás és normativitás éppenséggel a világ felől nehezedik a szubjektivitásra, s annak konstitúcióját eleve meghatározzák a történetileg kialakult institutionális formák, diskurzusok.” (220–221) Vagyis az identitás, a másság, az alárendeltség olyan kategóriáival szembesülünk, amelyek a husserli filozófiában törlés alá helyeződtek.

Ebből a szellemi „sokszögelésből” olyan felismerésekkel szembesülünk, amelyek bár nem teljesen újszerűek, de rendkívül fontosak a kortárs magyar irodalom értelmezésekor. Deczki Sarolta kötetének a bevezetőben említett második vonulata éppen azért izgalmas és hasznos, mert értelmezései mögött mindig ott érezni a belakott filozófiai tér teljesítménynövelő energiáit. A szépirodalom értelmezéseiből többek között az is feltárul, hogy a progresszív filozófiai és szépirodalmi szövegek horizontja mindig is szükségszerűen együtt mozog, együtt él, egymásból nyer inspirációt. A magyar irodalom legfontosabb alkotói mindig is benne álltak a filozófia és az irodalomelmélet által feltett

kérdések és válaszok erőterében — gondoljunk csak Kölcsey Ferenc, Madách Imre vagy József Attila filozófiai írásaira, Arany János, Babits Mihály, Szerb Antal irodalomtörténeteire, Kármán József, Kosztolányi Dezső, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes esszéire. Az a szellemi térkép, amelyen együtt mozognak 20. századi francia teoretikusok és kortárs magyar írók, az irodalom létmódjának természetes és kívánatos állapota, s hogy egy konkrét példát is hozunk: a könyvben elemzett *Hajrá Jolánka!* című elbeszéléskötet szerzője, Darabos Enikő például a Deczki Sarolta által is többször idézett, rendkívül relevánsnak tartott Michel Foucaultról írt kiváló tanulmányt.<sup>3</sup> Arról a Foucaultról, akinek egy fontos mondatát mind Deczki Sarolta,<sup>4</sup> mind Darabos Enikő többször is idézi az írás és identitás viszonya kapcsán: „Kétségkívül sokan vannak, akik mint én, azért írnak, hogy többé ne legyen arcuk.”<sup>5</sup>

Vagyis olyan kérdésekkel kell szembenéznünk a kortárs magyar irodalom kapcsán, amelyek az álnév, a maszk, a másság, a Másik, az alárendeltség, a test, az önéletrajzság, az erotika és obszcenitás megjelenítése kapcsán vetődnek fel. Deczki Sarolta olyan kérdésekkel szembesít bennünket, amelyek megkerülhetetlenek a kortárs magyar irodalom értelmezése során. A foucault-i önvallomás ugyanis így folytatódik: „Ne kérdezzék, ki vagyok, és ne mondják nekem, hogy maradjak ugyanaz: ez az anyakönyvek morálja; ez készíti hivatalos papírjainkat. Hagyjon bennünket békén ez a morál, ha írni kezdünk.”<sup>6</sup> Ebből a három mondatból a kortárs magyar irodalom segítségével egy egész világot építhetünk fel. Bár Deczki Sarolta nem foglalkozik álneves szerző kötetével (persze Parti Nagy Lajos kapcsán kinek ne jutna eszébe Troppauer Hümér, Sárbogárdi Jolán, Dumpf Endre, Virágos Mihály?), de az a típusú identitás- és nyelvjáték, amelyet a kötetben vizsgált *Az étkezés értelmességéről* című Parti Nagy-írás mozgósít, elképzelhetetlen ezek nélkül az álneves szövegek

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA: *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Ford. Angyalosi Gergely – Babarczy Eszter, Osiris Kiadó, Budapest, 1995, 83–85.

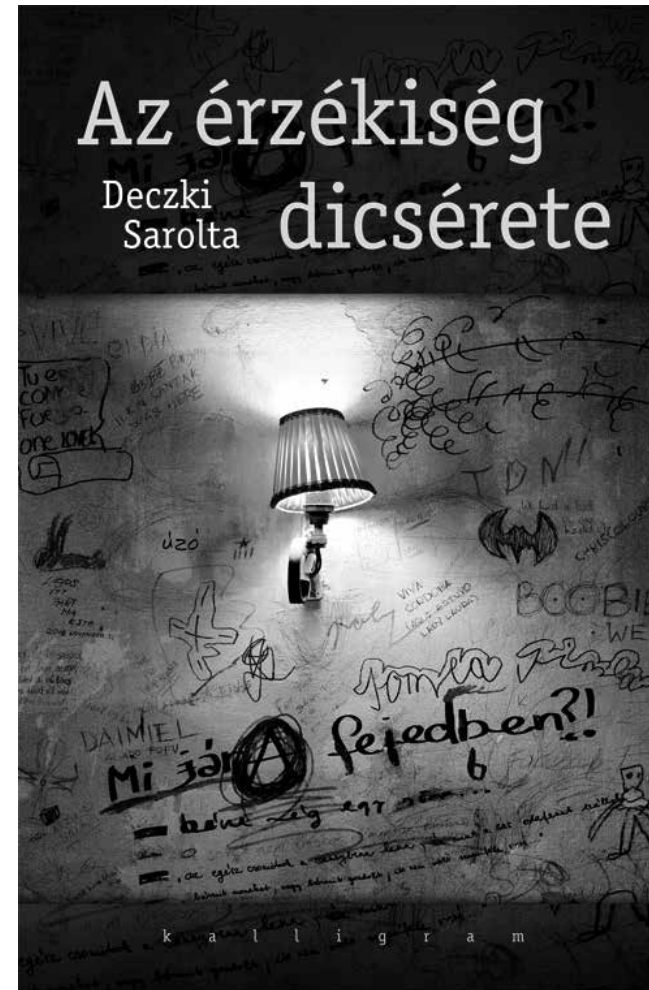
<sup>2</sup> „Husserl nem vérségi, hanem életforma alapon »zárja ki« Európából az említett csoportokat. Ha ezt sem tesszük, akkor nagyon nehéz lesz bármit is kezdeni a »nyugati kultúra«, az »európai kultúra« fogalmával. Mondjuk ki: ez a kultúra eredetében igenis a fehér ember kultúrája, amelybe — s ezzel az állítással elhatárolódhatunk a rasszizmustól — természetesen faji hovatarozásától függetlenül bárki integrálódhat. De európainak tekinthetjük-e a pakisztáni apát, aki megölte lányát csakis azért, mert az állítólag szeretkezett egy fiatalemberrel, ha ez a pakisztáni család történetesen a londoni East Enden él? A történetet Salman Rushdie írja le *Széggyen* című regényében, s ha azt Rushdie kommentárjával együtt idézném — másutt megtettem —, még mélyebben beleláthatnánk a probléma bonyodalmaiba.” Vajda Mihály: *Retteg, s ezért a természet urává és birtokosává akar válni*, Magyar Tudomány, 2004/5, 558, <http://www.matud.iif.hu/2004-05.pdf>

<sup>3</sup> DARABOS ENIKŐ: *Aszketikus filozófia mint az arc nélküli igazság „próbája”*. „Michel Foucault” mint szerző-funkció, Pro Philosophia Füzetek, 2003/36, 53–63, <http://www.c3.hu/~prophil/prof034/darabos.html>

<sup>4</sup> A szerző kétszer is más formában idézi Foucault-t, mint ahogyan a hivatkozott magyar fordításban olvasható: „kétségkívül sokan vannak, akik, mint én, azért írnak, hogy ne legyen többé arcuk.” (221, 231)

<sup>5</sup> Michel FOUCAULT: *A tudás archeológiája*, ford.: PERCELZ István, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001, 27.

<sup>6</sup> Uo., 27.



nélkül. S talán nem merészség kijelenteni, hogy tulajdonképpen csak szerzői döntés kérdése, hogy Parti Nagy Lajos nem Fibinger álnéven publikálta szövegét. A szereplő végigvitt szövege, monológia és teljes nyelvi világot megteremtő originális nyelvjátéka ugyanis méltó párja a Sárbogárdi Jolán- vagy Dumpf Endre-szóeleményeknek.

És valóban, a legtöbb álneves szöveg valódi tétje a nyelvteremtés és az identitásteremtés kettősségében figyelhető meg Weöres Sándortól Csehy Zoltánig, Esterházy Pétertől Kovács András Ferencig, nem beszélve az olyan feloldatlan álnevekről, mint amilyen Jake Smiles, Spiegelmann Laura, Petrence Sándor vagy Rosmer János. Az identitásteremtés pedig sok esetben szembeszegülésként jelenik meg, nevezhetjük akár foucault-i szembe- szegülésnek is, az intézmény és a hatalom moráljával. Deczki Sarolta többek között *A néma tapasztalat* című írásában foglalkozik ezzel a kérdéssel egy nem álneves műnek, Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének interpretációja során. A romániai diktatúrával szembesítő alkotás interpretációja során nem véletlenül állapítja meg a tanulmány írója, hogy „női regény”-ről (38) van szó: az alárendeltségek bonyolult hálójára rajzolódik ki

a szövegből, s ez a regény is minden bizonnyal odasorolható a női irodalom új kánonjához, amely a kilencvenes évek végétől formálódik napjaink magyar irodalmában. A „női tapasztalat”, a „női kiszolgáltatottság” (39) és a „női regény” terminusai éppen a foucault-i belátások tükrében tűnnek használhatónak: az intézményesített elnyomás különféle — nemi, politikai, nemzetiségi, etnikai, vallási stb. — szintjei a marginalizáltság felől értelmezhetőek, az alárendeltnek adott hang nyelvisége felől. Mindez Tóth Krisztinától egészen Csobánka Zsuzsáig több emlékeztető szövegben mutatta meg lehetőségeit a kortárs magyar irodalomban.

A nemi alárendeltség tapasztalata napjaink magyar irodalmában is szinte szükségszerűen kötődik rá test és írás kapcsolatának kérdéseire. Ebből a szempontból talán különösen izgalmasnak tűnhetnek azok az alkotások, amelyek a férfi alárendeltség tapasztalatát és lehetőségeit is belekomponálják a szövegekbe. Deczki Sarolta két — minden bizonnyal korszakos — kötettel is foglalkozik ennek kapcsán. Oravec Imre *1972. szeptember* című verseskötetének monologikus elbeszélésmódja „a közlés határáig vezeti vallomását: a mondhatón keresztül utal arra, amit lehetetlen kimondani” (59), vagyis a nyelvi probléma elsődlegesnek tűnik ebben az esetben is. Jelesül egyrészt annak kérdése tevődik fel, hogy az autobiográfiaiként megjelenő szöveg hogyan épül be az irodalmiságba, hogyan építi be önmagába az irodalmiság kódjait, mitől válnak ezek az egy lélegzettel elmondott mondatok a magyar szerelmi líra megkerülhetetlen alkotásai. Másrészt pedig: az erotikus-obszcén nyelvhasználat (és nem a kíméletlen őszinteség) által hogyan módosítja elképzeléseinket irodalmiságról, irodalmi nyelvről, nemi identitásról.

Ugyanezek a kérdések Nadas Péter monumentális regénye, a *Párhuzamos történetek* értelmezése során is feltevének. Deczki Sarolta itt is a kiindulópontig, az origóig és vissza, egyfajta archeológiai és genealógiai szövegmunkát végez, amikor a Nadas-regény kapcsán rávilágít az ókori görög filozófia nagy vitájára, a Platón–Arisztotelész-vitára a mimézis fogalma kapcsán. Míg Platón „azért kárhóztatja a művészeteket, mert nem képesek magát az igazságot közvetíteni, hanem egy műalkotás pusztán a másolat másolata, az utánpótlás utánpótlása” (163), addig Arisztotelész a „*praxis* érdekelt elsősorban”, „ahogyan az emberek a maguk mindenkori itt és mostjában élnek” (163). Arisztotelész is a mimézisből indul ki, de számára az irodalom egy filozofikusabb, mélyebb, általánosabb jelenség utánpótlása, azoké a dolgoké, amelyek megtörténhettek volna, amelyek az emberi lélek mélységeit fejezik ki a „megmutatás”, „megnyilvánítás” által, ahol „a szó, a logosz művészetén keresztül valamilyen mélyebb, filozofikusabb igazság, *aletheia* közvetítésére képes.” (164) Deczki Sarolta innét, efelől a mélység felől véli értelmezhetőnek a nádas mikroszkopikus közelségű írásmódot, amelyben „a hajszálpontos leírások inkább a hallatlan precizitással kidolgozott németalföldi csendéletek perverziónjára emlékeztetnek. A mélyben pedig ott fortyog a magma: a sárkányfogvetemény rettenetes természete, a hideg és kiábrándító igazság az emberről.” (165)



Deczki Sarolta könyve az érzékelés filozófiai kérdésfelvetéséből kiindulva a kortárs magyar irodalom egy rendkívül fontos szeletét úgy dolgozta fel mozaikszerűen, hogy gyakran a filozófiai alapokig ásva kérdezett rá újra a felmerülő problémákra, és így tulajdonképpen újra is szituálta az eddigi értelmezések tétjeit. Kötetében az érzékiség olyan összekötő kapocs, amely egy hálózat elemeiként kapcsolja össze az álnév, a maszk, a másság, a Másik, az alárendeltség, a test, illetve az autobiográfiai, az erotikus és az obszcén nyelvhasználat jelenségeit, s így összefüggésében jeleníti meg a kortárs magyar irodalom jellegzetes beszédmódjait, kurrens kérdéseit.

Várkonyi  
Borbála

## Egy másik kép

(Milián  
Orsolya:  
Átlépések.  
Palimpszeszt  
Kulturális  
Alapítvány  
– PRAE.HU,  
2012)

„Palimpszeszt: olyan papirusz vagy pergamen, amelyről az eredeti írást (áztatással, vakarással) eltávolították, és a helyébe újat írtak” — olvassuk az *Idegen szavak és kifejezések szótárának* meghatározását. Nemcsak azért érdemes feleleveníteni e szó jelentését, mert a jelen tanulmánykötet kiadóját nevezi meg, az egész kötetnek az értelmezésében is sajátos helyet foglal el, játékba lendítve így magának a szerzőnek a szövegét. Milián Orsolya tanulmányai, saját meghatározásában, „szépirodalmi szövegek és a vizuális médiumok közti átjárások vagy közlekedések vizsgálatával kapcsolatosak”<sup>1</sup>, illetve a „köztesség más formáit” is kutatásának középpontjába helyezi.

Az ekphraszisz műfajával, képiség és vizualitás határmezsgyéjével és annak túlnyomórészt a kortárs magyar prózában elfoglalt helyével foglalkozó szerző olvasataiban a képi-, illetve nyelvi fordulat szerzői hagyományához kapcsolódik. Nézőpontjában kiemelt helyet foglal el Barthes, Paul de Man és Foucault, valamint Mitchell gondolkodásmódja. A képleírásokhoz és irodalmi szövegekhez abból a perspektívából közelít,

amely a XX. század „fordulatait” követően magára a nyelvre, a szövegre, a textúrára fókuszál, és az elbeszélői, lineáris narratívát megkérdőjelezi. Ennek értelmében az irodalmi mű fogalma is háttérbe kerül, amint arra Barthes rámutatott,<sup>2</sup> hangsúlyozva a Szöveg elsődlegességét. Mint írja: „a szöveget a nyelvben tartjuk, csak diszkurzusként létezik [...]. a Szöveg alapvető mozgása a *keresztülvágás* [*traversée*]: keresztülvág egy, akár több művön.”<sup>3</sup> A keresztülvágásnak ez a mozzanata az, amely a szöveget mozgásban tartja, amelyet a derridai elgondoláshoz hasonlóan a jelölők játékaiként határozhatunk meg. „Az örökös jelölő létrehozása a szöveg mezejében nem valamiféle organikus érési folyamattal vagy az elmélyülés hermeneutikai folyamatával azonosítható, hanem inkább az elmozdulások, átfedések és variációk sorozatmeghatározásával [...]. A Szöveg plurális. [...] nem jelentések egymás mellett létezése, hanem átjárás, keresztülvágás; vagyis nem az értelmezés felel meg neki [...] hanem a robbanás, a szétterjedés (*disszemináció*). A Szöveg pluralitása nem tartalmának többértelműségéből ered, inkább az azt összeszövő jelölők *sztereografikus pluralitásából*.”<sup>4</sup> Barthes számára tehát így mutatkozik meg a szöveg szöttek-jellege, amely intertextuális viszonyt von magával. Milián Orsolya, amikor Garaczi prózájának vizuális sajátosságait vizsgálja, szintén megemlíti ezt a fajta sztereografikusságot, amelyet Abody Ritára hivatkozva „légszem-optikaként” határoz meg.<sup>5</sup> A látványnarráció és sztereografikusság kifejezéseivel élve ahhoz a mitchelli gondolathoz jutottunk közelebb, amely a képi fordulat sajátosságaként tartja számon a verbális szféra vizuális kifejeződését. Nemcsak arról van tehát szó, hogy „A társadalom szöveg”, és minden a nyelv szerint strukturálódik, hanem arról is, hogy Derrida nyomán a nyelvnek magának vizuális vonatkozása van.<sup>6</sup> Ily módon kifejezésben és szignifikációban nincs különbség kép és szöveg között; amely a két médium közti hasadékot eredményezi, az a jelek típusainak és a reprezentáció matériájának köszönhető.<sup>7</sup>

Ezáltal a hasadék vagy rés, üres hely illetve hiány markáns szervező motívuma a tanulmánykötetnek. Milián Orsolya előszeretettel jár utána a vizuális és verbális médiumok közötti különbségek nyomainak, ugyanakkor reflektál magára a textuális képre is, amelyre a fentiekben utaltunk. (Ez leginkább majd Balzac és Barthes képleírásának összehasonlításában jelenik meg.) A hiány problematikája több írásban is szerepet kap, ame-

<sup>1</sup> MILIÁN Orsolya: *Átlépések*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012, 7.

<sup>2</sup> Roland BARTHES: *A műtől a szöveg felé* = R. B.: *A szöveg öröme*, Osiris, 1998, 67.

<sup>3</sup> Uo. 68.

<sup>4</sup> BARTHES: *i. m.*, 70.

<sup>5</sup> MILIÁN: *i. m.*, 54–55.

<sup>6</sup> „Európában a képi fordulatot a vizuális tapasztalat és a képzelőerő fenomenológiai analízisében lehet tetten érni, vagy Jacques Derrida »grammatológiájában«, amely a nyelvet láthatóvá, térbelivé és anyagivá alakítja, mivel inkább írásként, mint beszédként viszonyul hozzá.” W. J. T. MITCHELL: *A képi fordulat*, Balkon, 2007/11–12.

<sup>7</sup> Vö.: W. J. T. MITCHELL: *Az ekphraszisz és a Másik = A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, szerk.: SZÖNYI György Endre – SAUTER Dóra, JatePress, Szeged, 2008, 193–223. [http://books.google.hu/books?id=BvmLQ3DAoUwC&pg=PA193&hl=hu&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&cf=false](http://books.google.hu/books?id=BvmLQ3DAoUwC&pg=PA193&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&cf=false)

lyet más-más szemszögből látta a szerző: így például a már említett Garaczi László kapcsán, ahol egy novella (*A mennyország térképe*) két különböző változatában előforduló eltörlésre hívja fel a figyelmet, vagy Schein Gábor (*egy másik kép*) című versének elemzésekor, ahol a kép leválik az eredeti kontextusról, illetve az önéletrajz elkülönülődésében a valóságtól stb.

Amikor Milián Orsolya a vizsgált irodalmi szövegekben megképződő ekphrasziszokról ír, illetve a képek beékelődését követi nyomon egy-egy irodalmi alkotásban, olyan metaszöveget tár az olvasó elé, amely a vizsgált ekphrasziszokhoz hasonlóan működik. Amiképpen majd látni fogjuk, hogyan beszél Barthes ekphraszisz-értéséről, amely lényegében egy képleírás kép általi leírása, ugyanúgy megállapítható ez az eltávolító, és ugyanakkor közelítő (a szövegbe „visszaíró”) gesztus a Milián-szövegek esetében is. Képleírások leírását adja, amelyekben szintén egy sajátos kép formálódik meg: egyrésztől élénk tárja az eredeti művet a bele ékelődött ekphraszisszal, majd saját értelmezésének vonatkozásában új képpé formálja az irodalmi szöveget. Így írásmódjában sajátosan érvényesül a palimpszeszt létrejövésének módja, amely a posztmodern irodalomtudományi iskolák, és különösen Derrida munkásságához kapcsolja azt. Belépve az eredeti szövegkorpuszba, belülről írja újjá a már létrejött alkotást, amely gesztusban egyszerre valósul meg az olvasó cselekvő részvétele a szöveggel,<sup>8</sup> az olvasás és írás „távolságának eltörlése”, amelyben a kettő „egyetlen jelentési folyamattá” áll össze,<sup>9</sup> valamint az előbbieket által a leírás látványként való megalapozása, amelyről Milián Orsolya szintén a Barthes–Balzac-képleírások vizsgálata során beszél.<sup>10</sup>

Ehhez kapcsolódhat a kötetének borítóján szereplő kép, amely *Endümion álmat* jeleníti meg. A képről Balzac *Sarrasine*-je kapcsán beszél, ahol egy Adonisz ábrázoló kép leírása ékeződik a szövegbe, és amelyet Barthes Girodet *Endümion*jával állít párhuzamba, sőt, a szöveget e kép alapján értelmezi. Amint Milián megpróbálja elhelyezni Girodet képének helyét a barthesi szövegkorpuszban (az *S/Z* szövegének része, vagy azon kívül helyezkedik el<sup>11</sup>), úgy mi is elgondolkozhatunk azon, hogy a Milián-kötet elejére kerülő kép hogyan kapcsolódik a szövegekhez, vajon maga Milián miképpen vélekedik az ekphraszisz műfajáról, amely kérdést Barthes-ra vonatkozóan tesz fel *Az elhallgatott alakzat* című tanulmányban.<sup>12</sup> A kép megjelenése Milián kötetének elején felkeltheti az olvasóban a gyanút, hogy ő sem csupán képleírások leírását adja, amint azt az előbbieken megállapítottuk, hanem leírásaihoz ő maga is segítségül hív egy képet, amely mintha összegezné mindazt, amit az ekphraszisz műfajáról gondol a különböző irodalmi művekről való beszéd során. Annak megválaszolásához, hogy a kötet szerzőjének vélekedését miképpen tükrözi a címlapon megjelenő Girodet-kép, a szövegek témáiban kell elmélyednünk, amely során kibontakozik az ekphraszisz műfajának sokfélesége, és amelyen keresztül megérthetjük magának a képleírásoknak a lényegét.

*Az elhallgatott alakzat* szövegében Milián arra a félreolvasásra hívja fel az olvasó figyelmét, amely abban mutatkozik meg, hogy

az *S/Z* lapjain Barthes látszólag magáról a *Sarrasine*-ről kíván beszélni, ehhez azonban segítségül hívja Girodet *Endümion*-képét. „Meglepődve tapasztaljuk majd” — írja Milián, „hogy Barthes nem azt a képet »látja«, amit a narrátor és Rochefide-né Lantyk bálján megfigyel (*Sarrasine*, 288–289), hanem annak egy helyettesét [...]”<sup>13</sup> Ezáltal Barthes is egy ekphrasziszt teremt meg, amely eljárással azt a kérdést ébreszti Miliánban, hogy lehetséges-e az ekphrasziszt valós referenciához kötni? Amennyiben Barthes szövegen kívüli dolog alapján értelmezi Balzac novelláját, megoldása hogyan illeszthető be korábbi elméleti vizsgálódásaiba?<sup>14</sup> Hogyan lehet a nyelv cselekvő, állandó játékát, a jelölők pluralitását lezárni egy „külső” objektummal? Milián értelmezésében az a helyettesítési folyamat, amely a *Sarrasine*-ban megjelenik (az Adonisz-kép egy „asszonyi szobor után” készült, mivel Vien, a festő, a kép eredeti modelljét soha nem látta, és az ő képe is mint modell szolgált Girodet *Endümion*jához; az eredeti modellre való rákérdezéssel a Balzac-novella beszélője elvezeti Rochefide-nét ahhoz a kasztrált énekeshez, akibe *Sarrasine* szerelmes lett, és emlékezetből lerajzolta őt, amely rajz a szobor elkészítését ihlette) az Barthes-nál a Girodet-képben zárul le. Adonisz és Endümion alakja között Barthes átruházásról, átvitelről beszél, tehát allegorikus kapcsolatról, amely ekphraszisz-értését is megvilágítja. Az átvitel, a szövegnek a képiséget reprezentáló volta Barthes szerint mindig homályban marad, a látvány és az írás között hézagot feltételez, a szöveg jelölői nem egy bizonyos jelöltet reprezentálnak, hanem szétszórják azt.<sup>15</sup> Milián itt Mitchell „ekphraszitikus-szkepszis” fogalmát<sup>16</sup> hozza játékba, amely szerint nem lehetséges kép és szöveg közötti átlépés. Azzal azonban, hogy Barthes a Balzac-szöveget Girodet képében „összezi” (és ezáltal nemcsak a vizuálisnak verbálisba való átfordításáról, hanem a verbális vizualizációjáról is beszélhetünk), mégis olyan transzparenciaként tartja számon az ekphrasziszt, amelyen keresztül megpillanthatjuk a műtárgyat.<sup>17</sup> Amennyiben azonban a tanulmány végén Milián arra mutat rá, hogy Barthes a látvány verbális transzformációjával nem valamely reális reprezentációját gondolja el, úgy csupán a kódok cseréjéről van szó.<sup>18</sup> Ennek értelmében pedig Barthes hiába köti a Girodet-képhez a

<sup>8</sup> BARTHES: *i. m.*, 73.

<sup>9</sup> Uo., 72.

<sup>10</sup> Vö.: „Minden irodalmi leírás nézet.” Roland BARTHES: *S/Z*, Osiris, 1997, 78; idézi MILIÁN: *i. m.*, 36.

<sup>11</sup> L. MILIÁN: *i. m.*, 10–12.

<sup>12</sup> „A kérdés nem egyszerűen csak az, hogy hol van a kép helye, hanem hogy a reprodukció [...] megjelenése miről árulkodik Barthes plurális szöveg-olvasásával, kép-és ekphraszisz-kezelési technikájával kapcsolatban.” MILIÁN: *i. m.*, 12.

<sup>13</sup> MILIÁN: *i. m.*, 13.

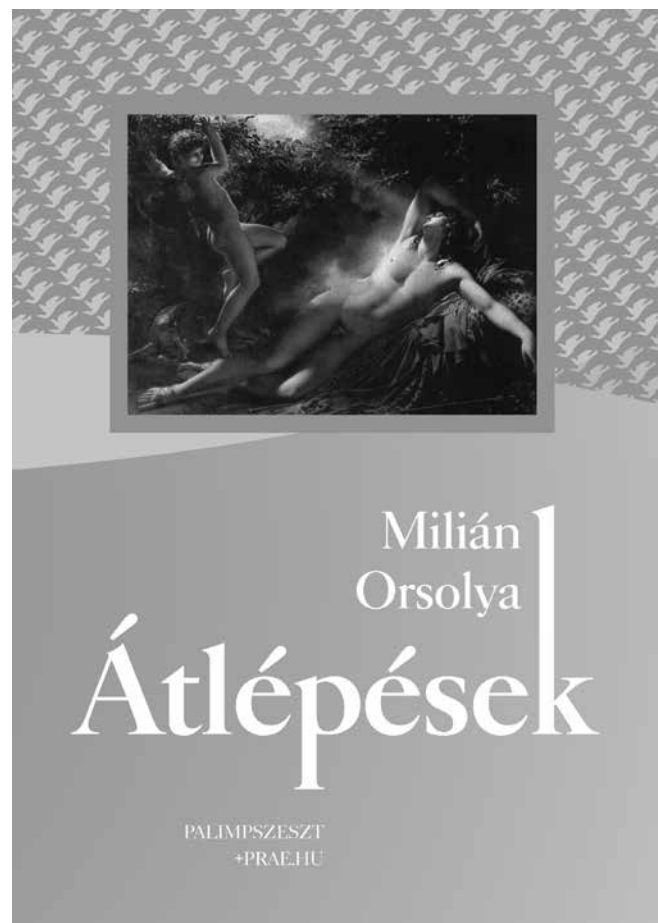
<sup>14</sup> „Barthes explicit módon jelöli, hogy a balzaci ekphraszisz ekphraszitikus képét az *Endümion álmat*ban fedezi fel. Ez nem egyszerűen csak arról árulkodik, hogy Barthes a *Sarrasine* ezen részét egy szövegen kívüli »reális« dolog alapján értelmezi, de arról is, hogy Balzac és saját leírását egy bizonyos referenciához köti.” MILIÁN: *i. m.*, 23.

<sup>15</sup> Vö. Roland BARTHES: *S/Z*, Osiris, 1997, 147–148, idézi MILIÁN: *i. m.*, 35.

<sup>16</sup> Vö. W. J. T. MITCHELL: *Az ekphraszisz és a Másik*, idézi MILIÁN: *i. m.*, 35.

<sup>17</sup> Vö. MILIÁN: *i. m.*, 33.

<sup>18</sup> Vö. BARTHES: *S/Z*, 78, idézi MILIÁN: *i. m.*, 37.



Sarrasine leírását, az ekphraszisz „ellenáll a referenciális olvasásnak”<sup>19</sup>, amellyel a fikció területén „marad”.

Első szövegével tehát Milián kijelölte vizsgálódásának valódi irányát, amely az irodalmi szövegek felé vezet tovább. A *Látványok, médiumok és nézői attitűdök* című írásában Hajnóczy egy novelláját elemzi (*A szertartás*), amelyben a barthes-i gondolatkörnél maradván elhatárolódik az egysíkú, az egyértelmű jelentésre irányuló értelmezés elől, és a novellát a látvány és annak leírása, a médiumváltások és a tekintetek irányulásai felől közelíti meg.<sup>20</sup> A jelentés hiányát felrovo értelmezésekkel ellentétben ahhoz az ismeri és dällenbachi elmélethez is kapcsolódik, amely a szöveg lényeges építkezési pontjának tekinti az üres, kihagyásos helyeket. A rések így nyújtanak olvasati lehetőséget Milián számára.<sup>21</sup> *A szertartás* elemzésekor az ekphraszisz-értéshez a leírás látványként való megfogalmazásán, a fikció területének kijelölésén túl más szempontok is kapcsolódnak. Így megjelenik a tükörnek és a fotónak mint médiumoknak az átjárhatósága, ezáltal a test-protézis fogalma (McLuhan), valamint kép és halál kapcsolata is. Itt is újra megjelenik a hordozó médiumról való leválásnak, elkülönülésnek a gondolata, amely már *Az elhallgatott alakzatban* is közvetett módon felbukkant. Arról van szó, hogy a kép, valaminek a másolata leválik eredetéről, a modellről.

Ezáltal az, aminek lenyomata, láthatatlan marad, és így a kép az ekphraszisz során nem csak a képnek, de a kép modelljének is helyettesítőjévé válik. Többszörös eltörlésnek lehetünk tehát tanúi, amelyek során mindig új képek is keletkeznek, „íródnak” a már eltöröltek nyomaiban.

A Garaczi-szöveggel foglalkozó tanulmányában (*A képiség kirajzol[ód]ása Garaczi László „A mennyország térképe” című elbeszélésében*) újra előkerül a narratív tekintet és az általa közvetített látványok kérdésköre, amely Miliánt arra a megállapításra vezeti, hogy Garaczi írásainak szerkezetét a filmmel, képregénnyel, videoklippel állítsa párhuzamba. Abody Ritát idézve írja: „a műalkotások anyaga látszólag a szó marad ugyan, de »mélyszerkezetüket« az a vizuális kultúra szervezi, amelyben felnöttek.”<sup>22</sup> Ennél a pontnál érkezünk el a tanulmány elején hivatkozott képi fordulathoz, amelyet nagy mértékben határozott meg az a változó kulturális közeg, amely a képek előtérbe kerülését vontta magával, illetve amely ennek a folyamatnak köszönhetően bontakozott ki.<sup>23</sup> Garaczi szövegét olvasva Milián továbbá felhívja figyelmünket az ekphraszisz retorikai gondolatalkazatként (hipotipózisként) való értelmezésére is. *A mennyország térképéhez* kapcsolódóan a kötet szerzője megemlíti az ekphraszisz azon törekvését is, amely bizonyos esetekben a *trompe l'oeil* látvány-szerűségén alapul, és amely így a reprezentációs igény felől a prezentáció felé mozdul el. A hagyományos képi reprezentációk ontológiai másságát a keret határozza meg, amely a *trompe l'oeil* esetében hiányzik.<sup>24</sup> A Garaczi-szövegben kirajzolódó „mennyország-kép” pedig pontosan ebbe az alkotásmódba illeszkedik bele...

Jelen kritika korlátai miatt a továbbiakban csak említésszerűen térhetünk ki a kötet további írásaira, amelyekben a már felvázolt szempontok ismétlődnek. Kemény István, Mikszáth Kálmán, Tömörkény, Dragomán György prózájának és egy újabb Hajnóczy-novella, valamint Schein Gábor (*egy másik kép*) című verse elemzésének megrajzolásában Milián következetesen megmarad a szövegek belső narrációjának felfejtésénél. Azt a perspektívát, amely munkamódszerének sajátja, nemcsak a leírásokban megjelenő képleírásokra való fókuszálás jellemzi, hanem a szövegek „megíródásának” eredendő alapjaként feltételezi a vizualitást, amely a pillanatfelvétellelhez hasonló, videoklipszerű írásmódban mutatkozik meg (l. Kemény István prózája, Tömörkény István tanya-leírásai). Előtérbe kerülnek a prózai szövegekbe ékelődő fiktív szereplői hangok, megszólalások, amelyek újabb képekként törnek szét az elbeszélői narrációt,

<sup>19</sup> MILIÁN: *i. m.*, 39.

<sup>20</sup> Vö. MILIÁN: *i. m.*, 43.

<sup>21</sup> Vö. Uo., 46.

<sup>22</sup> Abody Rita: *A légy szeme (Bevezetés az »alternatív próza« olvasásába — Garaczi László műveiről) = Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb irodalomról*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, 1994, 165, idézi MILIÁN: *i. m.*, 55.

<sup>23</sup> „A képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon.” W. J. T. MITCHELL: *A képi fordulat*, Balkon, 2007/11–12.

<sup>24</sup> Vö. MILIÁN: *i. m.*, 63.

elidegenítve a valóság reprezentációjától az irodalmi alkotást (Mikszáth: *A jó ember*).

Az ekphraszisz problémája tehát tágabb értelemben képelméleti és poétikaelméleti kérdésekbe ütközik, amelyek képiség és szövegbeliség határmezsgyéjének újabb aspektusára mutatnak rá. Milián Orsolya ekphraszisz-értése tehát e két vizsgálódási terület mentén bontakozik ki; az ekphraszisz egyfelől szövegekbe ékelt képleírás, amely képfilozófiai kérdéseket vet fel (lásd a fentiekben tárgyalt hiány, eltörlés és nyom fogalmait), másfelől retorikai gondolatalkazat. A kötetének elején szereplő *Endümion álma* című festmény a borító szerkesztésének köszönhetően egyaránt tekinthető bekeretezettnek: ily módon a festmény elhatárolódik a „külvilágtól”; másfelől pedig ki is lóg ebből a keretből, megnyitva a festmény terét a befogadó felé. Ezzel a kétféle látásmóddal elmozdítja a képet helyéről, amely játékkal a jelentés bizonytalanságára reflektál. E bizonytalanság a festményen is megjelenik: az Erész alakja által elhúzott sövény mögül a fény meghatározhatatlan forrásból és helyről érkezik, „vág keresztül” a kép síkjain. A fénynek ez a köztessége, bizonytalan létezése tükröződik az ekphraszisz jelentésében is.



↳ Radnóti Sándor

# fülszöveg

Tragikus ironia — mondta az egyik kiváló elemző —, karneváli stilizáció — mondta a másik. Ritka pillanat, hogy a mai kiváló elemző e két olyannyira széttartó elemzést meg tudja feleltetni Petri tudatos törekvésének, idézve egy nyilatkozatát, amelyben Hölderlin és Beckett összeegyeztetésének vágyáról beszélt. Az ilyen pillanatok persze kivételesek, az értelmezőnek el kell szakadnia a költő önértelmezésétől és régebbi kommentátorainak véleményétől. Kísérletének próbája, hogy az új eredményekre vezet. A „szerepek, koreográfiák, modalitások, hangok” újrarendezett katalógusához, figyelemre méltó felismerésekkel, például a Petri-vers térképzéséről, testfantáziájáról, látás-képzetről, halálra szántságáról, életrajzi referencialitásának határaitól olvashatunk, értelmezésük poétikai beépítéséről a versekbe, emlékezetpolitikájáról, idézésteknikájáról, érzékiségéről, és sok minden másról. Szabó Gábor Petri-könyvének gazdagsága, képzet- és eszmetársításainak frissessége, értelmezésének újításai mindmind visszaigazolják Petri György költészetének jelentőségét és aktualitását.



Minden kétséget kizáróan Vári György a magyar irodalom nagy olvasója. Jelentős olvasója. Éppen abban az értelemben, ahogy jelentős írókról szoktunk beszélni. Nem műítész, bár ítéletei határozottak és jól formáltak. Nem elméletalkotó, bár elmélet is születik — mintegy mellékesen — szövegeiben. Olvasatokat nyújt olvasójának, kapcsolatokat irodalmi és filozófiai, történelmi és kulturális szövegek között. Nem készterméket, nem kész sémákat, amelyeket alkalmazhatnánk, amelyek levennék a vállunkról az olvasás terhét; éppen ellenkezőleg, új olvasási lehetőségeket nyújt, új kapcsolatokat, új nézőpontot és világot. Nem tudom, volt-e ilyen szerepe vagy szereplője a magyar kultúrának vagy általában a kultúrának azt megelőzően, hogy az olvasás elvesztette magától értetődő kötődését az egészhez, a kultúra egészéhez. Azt sejtem, hogy nem, a kultúra korában nem kellett vagy nem lehetett olvasatokat adni ebben az értelemben.

Vári György elkötelezett olvasó, bár nem pártos és soha nem valaki ellen beszél. Ami ellen beszél, az nem személy, nem ez vagy az az író (ugyanaz az író — bármilyen magasan is jegyzett nemzeti vagy modernista kánonunkban — játszhatja a protagonista és az antagonista szerepét is), hanem a személyektől független, vagy éppen a személyek (írók, irodalmárok) által hol képviselt, hol nem képviselt dogmatizmus. Ami mellett vagy amiért beszél, az pedig a dogmatizmusmentes olvasás. Dogmatizmuson Vári nagyon határozott dolgot ért: világnézeti esszencializmust, azt, hogy valaki a személy önazonosságát időtlen, szövegekörnyezettől független meghatározottságnak tekinti. „Az esszencializmus felejtés” — állítja: éppenséggel a hagyomány hagyomány-voltának elfelejtése, annak a lehetőségnek megsemmisítése, hogy a hagyomány feladat legyen. Ennek a nevében utasítja el az esszencialista univerzalizmust (az egyetemes emberi általi meghatározást, ami nem veszi, mert nem veheti figyelembe a különös kulturális meghatározottságot) és az esszencialista partikularizmust (a nemzeti, népi, felekezeti stb. meghatározottság időtlen lényegének elgondolását) egyaránt. Dogmatizmus az, amikor valaki nem olvas, vagy nem olvas olyan erővel, mint Vári.

Olvasni tehát azt jelenti: semmit nem venni adottnak. Semmit nem nézni el, még a legkedvesebb íróinknak sem. Másrésről igazat adni ott, ahol kell, a legkellemetlenebb ellenfeleinknek is. Mindent az olvasásért, olvasni az olvasásért. Elköteleződés az olvasás mellett: Vári György számára ez nem posztmodern játék, bár csak a kultúra modern korának elmúltával vált lehetségessé, nem irodalomelméleti trükk, bár csak hatalmas elméleti munka révén vált lehetségessé. A kultúrkritika új formája ez: a magyar kulturális modernizmus újraolvasása és kritikája. Oda kell figyelni jelentős olvasóinkra, legalább olyan fontosak, mint jelentős íróink.

↳ Bagi Zsolt

# fülszöveg



# A helyettesítés poétikái

Nagy Csilla

(Korpa Tamás: *Egy híd térfogatáról*. FISZ, 2013; Szócs Petra: *Kétvízköz*. Magvető, 2013; Turi Tímea: *Jönnék az összes férfiak*. Kalligram, 2012)



Korpa Tamás *Egy híd térfogatáról* 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 váljon, 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 multi-mediális eljárásai is előzménynek tekinthetők (ha nem is közvetlenül). Metaforikusan szólva a következetesen alkalmazott, a tárgyias versbeszédétől az avantgárd szövegalkotási technikákig többféle hagyományt ötvöző versnyelv célja nem az építmény

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

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 térfogatáról. Nem arról, mit bír el az építmény, mit köt össze mivel; a szerzőt az érdekli, hogy a híd hogyan osztja fel a teret, mennyit „szorít ki” az alatta/körülötte hömpölygő folyóból, a fölötte/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.”<sup>2</sup> 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 ásitás, 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 történetelvű értelmezés lehetőségeit felszámoló eljárás képes arra, hogy az észlelhető tér geometriai, materiális és fizikai viszonyrendszerét, letisztult vázát mutassa meg. Ilyen a kötet címet 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 földszinthez képest a földszinthez / ami a hídnál a víz alatt fúródik súlyos propellerekkel / a mederbe — a híd: tékép egy ujjlenyomathoz: az egykori lovag ki csónakot kölcsönzött / a rondella mentén öt perc múlva ötszáz éve [...]” (*Egy híd térfogatáról* — 42)

Gyakori megoldás a kötetben, hogy az érzéklek komplexitását az egymástól logikailag és szemantikailag is távol eső kifejezések egymás mellé helyezése, 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 cseppköoszlop néma marad* első passzusa. Azonban sokszor előfordul, hogy a szerkezeteket idegennek vagy erőltetettnek érezzük, hogy Korpa belefeledkezik a nyelvbe, és a jelentések és érzéklek kiegyensúlyozott adagolására épülő versnyelv kudarcot vall. Az olyan sorok, mint „a kép perifériáján / nyüzsög még egy késő novemberi epizód, fekete-fehér” (*Képleírás* — 16); „a vodka forró, éles virágként / nyílik a palackban” (*a Völgy erdőke-rület* — 31); „a lehetséges ártér stigmája a csónakház emelkedő

<sup>2</sup> L. VARGA Péter: *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2013. 08. 28. [http://www.es.hu/l\\_varga\\_peter;ex\\_libris;2013-08-28.html](http://www.es.hu/l_varga_peter;ex_libris;2013-08-28.html)

/ kúpja” (*Vademecum* — 79) ellenállnak a befogadásnak, és túlcúsznak a komplex képiség és a képzavar közötti határon. Ebből a szempontból kevesebb kockázatot rejtenek, és egzaktabb megfogalmazásnak adnak teret az olyan a narratív(abb) jellegű szövegek, mint az *Ülni kötelező*, illetve a leltár jellegű *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.

Szócs 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 család-





történet egy kiemelt „szereplőjének”, a nagyapának (Tatának) a halála köré szerveződnek. 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 önzonosság vetül egymásra.

A szövegek voltaképp jegyzetek a múlthoz: miközben felidéznek, számba is veszik annak tárgyait, eseményeit, szereplőit. Példa erre a *Leválás*, amely mintegy életre kelti a jellegzetes (de nem közhelyszerű) szituációkban bemutatott figurákat, kimevitt pillanatokat: 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 feltételeességet, az önreflexiót, reflektálnak arra, hogy minden elbeszél történet ahelyett, hogy újratemetné, csak utal a megtörténtekekre, helyettesíti és elfedi azt. Az álomszerű, „üres helyeket” működtető történetalakítás (*Román film; Lakók*), a család-történet szereplőinek való hangadás, az emlékezet tárgyával való retorikai azonosulás (*Tata álmai; Drága gyerekeim*) egyaránt az emlékezet működésének sajátosságait érzékelteti. A *Felelősség* természetesen módon mutat rá az emlék nyomszerűségére, arra, hogy nem a személyre, hanem a rá utaló tárgyakra, nyelvi elemekre, a hozzá való viszonyunkra emlékezünk. A *Feltárásban* az emlékező én válik a múltfeldolgozás, a gyász munka 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. / Nagyanymat 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 szer-

vező eleme. A tárgyakhoz való viszony (megőrzés, felszámolás, funkcióváltás) a felejtés és emlékezés egymást kiegészítő és ellentétező, 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 suttognak, / 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 *Hajnalban még nem* egyaránt a test kódjai, reakciói mentén próbálják az elmúlás mibenlétét megfogalmazni, itt a halott test lesz az az emlék(tárgy), nyom, amely mind a gyász munka, mind az emlékezet számára vonatkozási pontként szolgál.

A *Kétvízköz* tartalmaz olyan szövegeket is, amelyek képi utalás- és asszociációs rendszere kissé túlrtnak, öncélúnak hat (*Honvágy*), előfordul, hogy a versnyelv enged a feszességéből (*Egyezség*), illetve van olyan vers, amely a kötetből kiszakítva veszítene érvényességéből (*Kétvízközben*). Szöcs Petra első kötete azonban ennek ellenére, vagy ezzel együtt figyelemreméltó: 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 rá<sup>3</sup>: 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: megvált / saját magad

<sup>3</sup> Vö. pl.: „Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépvn rájuk túllépett rajtuk.” Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: MÁRKUS György, Akadémiai Kiadó, 1989, *Tractatus* 6.54.

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 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 férfihűség biztos jele. Ha / kiült a farmer, és gyűrött a póló, a sál / akkor is árulkodik. Noha a kiültés 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) szólam is: miközben a versek a testhez, a másikhoz, a másik történeteihez való hozzáférésre kérdeznak 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 szólam 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 látatja, hanem a férfiasságot esszenciális minőségként kezeli.”<sup>4</sup>



Ez alól kivételt jelent például az *Akit meglesel* (24) című dialogikus vers, amely az idegenség és személyesség ellentmondásos tapasztalatát, az interperszonális 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 mindenkorai másikhoz való viszony és a nyelvi kommunikáció kudarca egyaránt érzékelhetővé válik, de általánosabb tapasztalattal is szolgál. Épp arra mutat rá, hogy a másikat (a látványát, a testét, az érzékletét, az emlékét is) ki lehet sajátítani, de a hangját nem. Ha ezt nem vesszük figyelembe, épp úgy hatalmi játszmat játszunk, ahogy a férfi írók és a történetírók: behelyettesítjük cselekedeteinket, hódításainkat, egészen addig, amíg majd valaki más ezt épp nem velünk teszi meg.

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

Sántha  
József

## Egy boldog kritikus

(Turi  
Tímea:  
Jönnék az  
összes  
férfiak.  
Kalligram,  
2012;  
Szócs Petra:  
Kétvízköz.  
Magvető,  
2013;  
Korpa  
Tamás:  
Egy híd  
térfogata.  
FISZ,  
2013)

### (Migrén)

A Kalligram kiadó zseniális borítótervezője, Hrapka Tibor a költő, Turi Tímea arcképe alá a belső borítón egy reneszánsz meztelen női testet kopíroz, mintegy kiegészíti a láthatatlan részeket, gondolhatjuk, nem a könyv szellemi birtokosa ellenére, hanem annak jóváhagyásával. Bár a kép halovány és egy ponton fügefalevéllal fedett, mégis azt az illúziót kelti, hogy maga a költőnő meztelen. Racionálisan azonban, némi meggondolás után arra a következtetésre jutunk, hogy a szerző itt meztelenre van öltöztetve. Hiszen a borító stilisztikai kettőssége miatt joggal mondhatjuk, a képen nem ruháktól való megfosztottságában van jelen Turi Tímea, hanem egy antikvitás stílusjegyeit magán viselő meztelen női test jelmezében. A borítót uraló vörös szín és a középre helyezett, kibomló rózsákat ábrázoló bíbor pecsét még többet elárul aztán a kötet belső titkairól. A cím pedig egyenesen hivalkodó (*Jönnék az összes férfiak*), ahogy a kötet első verse is, hiszen a *Hazudós múzsza* újabb csapdába tereli az olvasót, örökös csalfaságot sejt ezekben az ártatlannak is nevezhető külsőségekben, mikor azt mondja: „Unok a szerelmük tárgya lenni.” Még inkább az a gyanúnk, hogy fokozott szerepe lesz ebben a kötetben a nőiségnek, már-már hivalkodóan tüntet vele, s ez a kritikust nem épp kellemes előérzetekkel tölti el.

A némileg merész felhangok után egy nagyon erős, szövegében egyben tartott, a verselést a legsimulékonyabb prózaként felkínáló ciklus következik (*Titkos élet*), amely tele van nyelvfilozófiai kérdésekkel, a létezés hétköznapi paradoxonjaival, s nem utolsósorban az érett esztétikai szemléletű költő megfigyeléseivel, amelyek az írás közben már evidenciaként értelmeződnek. „Mintha mindig olyan műhelynaplót írna, / amelyhez nem tartozik mű. Úgy lábjegyzeteli / az életét, hogy hiányzik a biztonság főszövege.” (*Szemérmes festő*). Valami mindig hiányzik, csak töredékesen van meg, vagy egyáltalán a hiányában értelmezhető. A posztmodern történetmesélés nehézségei csengenek

vissza ezekben a sorokban, ám nagyon fegyvelmezett gondolati áttekintést nyújt az öt foglalkoztató legfontosabb kérdésekről: „És hogy voltaképpen ez lenne a mi / otthonunk: a saját magunk és a történetünk / közötti belakhatatlan rés.” (*A bökkenő*) A történet mentén vagy eszközjelleggel rögtön megidéződik az elmondhatóság nehézsége, a nyelv elég telített-e, hogy megjelenítsen egy gondolatot: „Ha sikerülne felmérni a gondolat születése és kimondása / közti távolságot, nem lenne szükség többé regényeken / gondolkodni, mert a birokunkba kerülne az összes elbeszélés.” (*Az összes elbeszélés*) Utunkba akad, a kötet olvasása közben többször is, az az — akár *ars poeticának* is nevezhető — háromsorosa, amelyben a képesség, a metaforák verifikációjának elégtelenségéről elmélkedik: „A szavak rozsdás szögek. / Ha képeket akasztasz rájuk, kidőlnek / a falból.” (*Mint egy hasonlat*) Valójában Turi lírájában a pontos elmondhatóság, a gondolati világosság a leghatékonyabb vizuális és poétikai erő, amely teljesen szuverén nyelvi struktúrát teremt a személyességet sem nélkülöző vallomások kibontására.

Ugyanakkor nagyon finoman átgondolt és összeállított kötet ez, az egyszer felemlített kép nem foszlik semmivé, a következő ciklusokban sokféle értelemmel és jelentéssel telítődik. Az egyik leginkább figyelemre méltó darabja a kötetnek a *Test és történet*. Az egész verset kellene talán idézni, hogy pontosan összeálljon a vers nyelviségen, elmondhatóságon, a testnek a *beszédre* való hajlandóságán átívelő, csupa költői nívumokat tartalmazó gyönyörű tárgyiasága: „Kezembe került a régi napló. Két dolga nem volt / a szerelmeimnek: teste és története... A hús hiánya engem is meglep: / kikerülte a vágy a testüket... Mindez arra figyelmeztet, bárhogy félek kimondani: / a testük volt a történetük.” Mindez sok-sok apró jelzésen keresztül visszavezethető az első ciklus szinte Pilinszky világát megidéző, szellemiségében még mindig a nyelv jelentését kutató kérdéskörhöz: „Közel a fájdalomhoz nem lehetsz más, csak néma. / Viszont messze már nem látod értelmét beszélni róla. / A vérző seb és az ép bőr egyaránt hallgatás. Csak a / plezúr, a heg, a var képes a beszédre.” (*Csak a plezúr*) Ugyanez a kép ismétlődik, most már határozottan pilinszkys felütéssel a Csobánka Zsuzsának ajánlott költeményben: „Mindig másról beszélünk, mint a szegény. / Barlangmély hasadékokról, pedig / a sebekről szeretnénk, amiket engedünk / megtörténni.” (*Két azonos ajtó*)

És itt át is térhetnénk a kötet egy másik rétegére, amely szintén emlékezetesen szép verseket tartalmaz, ahol azonban a nőiség a már a borítón szembeütő élénk színekkel van jelen. Éppen Csobánka Zsuzsa az egyik nemzedéktárs, aki hasonló nyíltsággal próbálja a nemi szerepek sajátosságait a mai irodalmi közbeszéd számára kitüntetően fontossá tenni. Turi Tímea is *felölti* magára ezt a *meztelenséget*, nem nyelvi, nem is erotikus értelemben, csupán néhány vers erejéig, amikor nem a jelenségek okát kutatja, csupán a jelenséget magát. Az *Egy harmadik* című versében egy lehetséges helyzetet tesz általánosítható közhellyé, ahol csapdába zárja az érzelmeket, és ellehetetleníti a lelki kibontakozást: „Ahol két ember jelen van, ott egy harmadikról / beszélnek. Ezért min-

den szerelem egy régi szerelem / megosztásával kezdődik. Két ember bizalma / egy harmadik árulása. Ezért reménytelen az első / szerelem, mert nincs kiről beszélnie.” Itt lényegében csak egy sakkpartira emlékeztető helyzet adott, és még véletlenül sincs meg a versben megidézett személyeknek a lehetőségük, hogy kimondják, rendszerint nem a szituáció, hanem a már többször is említett sebek a beszédesek, és a vallomások nem a testiséget szeretnék megidézni, hanem a rendszerint valamiképpen feldolgozatlan lelki szégyent akarják eltakarni.

Zárásként, mert csak éppen érinthettem, de alaposan nem mérhettem föl e kötet anyaggazdagságát, a két véglet, a költői és lelki fegyelemmel párosuló esszészzerű költői hang és a kissé, talán kereskedelmi szempontokat is figyelembe vevő külsőségek kereszteződésében található a kötet egyik legőszintébb verse. Annak a bizonyítására emelném ki, hogy semmiféle erkölcsi megrovásban nem részesítem Turi Tímeát, a nőiségbe zárt lényét végletekig tisztetem, de kijelentem, hogy a *Migrén* egy agyafúrt, a szabadkőművesek titkaihoz közel álló, bigottan női vers. És itt mintha egy félig elfeledett kitűnő költő, Nadányi Zoltán csodálatos *Körmenet* című versével replikázna: „Ott mennek ők hosszú menetben, / a nők, a nők, kiket szerettem.”; Turinál: „És majd jönnék, jönnék az összes férfiak, akik / nem kértek belőlem. Akiknek soha nem / tudtam elég okosan felkínálni magam... Hiába voltam ott, jelen, mindig elkapott a migrén, / a megbocsáthatatlan. Én nem értem a színészeket, / hogy nem fáj folyton a fejük. Hogy mindig van kivel / szeretkezni, magányuk csillárdísz csupán.”

### (Kháron ladikján)

Szócs Petra kissé epikusnak is nevezhető verseskötetében az első szomorúság hangján emlékezik a távoli Kolozsváron töltött gyermekkorra, a nagyszülei halála után eladott házban töltött évekre, mint a számára meghatározó, legfontosabb helyszínre, a tudatát betájoló emberekre és miliőre. Egy olyan hely szellemére, ahol, ha a boldogság fogalma kétes értékű is volt, mégis először kaptak meghatározott jelentést a dolgok. E kissé talán szentimentálisnak tűnő költői attitűd azonban tudatos belső munkálkodás és érlelés eredménye. Epikusnak mondtam, mert visszatérő szereplői vannak ezeknek a verseknek, a nagyszülők, az anya, testvér, egy-két rokon. A kapcsolat tengelye a nagypapa és a költő között húzódik. A nagyszülők háza egyszerre lesz hajléka a mindent magába szívó, elemi otthonosságnak, és fokozatosan változik át egy életmód, egy korszak vagy csak egy nemzedék koporsójává. Sajátos helyzeténél fogva az erdélyi magyarok számára, akik a saját identitásukat sem élhetik ki nyíltan ebben a szívüket melengerően otthonos, műemlékekkel teli városban, a ház, a lakás különös elszigeteltséget és védelmet is nyújt.

A kötet azonban nemcsak rezignált merengés az eltűnt dolgok felett, hanem sokkal több ennél. Az epikus jelleg abban is megmutatkozik, hogy a kötetnek egészen finomra csiszolt belső története, cselekménye is van. A költő szinte végig Kháron ladikjában utazik, felszínesen halál munkának is nevezhetnénk,

hiszen a versek rendje erőteljesen a nagypapa haldoklása, halála, az üresen maradt ház eladása és az abból való elköltözés *története* mentén halad. Az *Etetés* még szinte csak személytelenül, bár elég groteszk módon jelzi egy ember lassú eltűntét, halálát, szinte fogásonként és testrészenként fogyogat el a mindig a haldoklónak járó asztalfőről. A *Diakonisszák* az egyik nagynéni halálát meséli el, a temetőben található apácásírokról olvasunk, hogy aztán a *Szép rövid vers* már a Szócsra jellemző groteszk hangon emlékezzék nagyanyja temetéséről: „Nagyanyámat használt sírba temették, / az állt rajta: Edítke, élt egy évet.” Ezek után már sűrűsödnek a konkrétan a halál témáját közelítő versek: „Kicsike, hagyjuk a gyógytornászt. / Ha már vége van, ne kínosan legyen vége.” (*Ne gyerekeskedj*)

Ez a folytonos halálra figyelés, az elmúlás konok szemrevételezése talán kissé morbid felhangot is kölcsönöz Szócs roppant tömör kötetének, de maradéktalanul képes arra, hogy egyéb stilisztikai elemekkel tökéletesen elhárítsa magáról a szentimentalizmus vádját. Eszközei ehhez a kirívóan szellemes, abszurd élet-szemlélet, ahogy a családtagjai ábrázolásában adekvát típusokat teremt. Az Anya többször is feltűnik mindig a halál ellenében, aki dán púderrel leplezi érzelmi életének kiszolgáltatottságát, sőt, némileg rendpárti, aki a kihalt ház kiürítését, a praktikus teendőket magára vállalja, hogy a család ne ragadjon bele a halottakkal kapcsolatos emlékekbe. Groteszk módon különutas, elidegenítő effektusként részese a feldolgozatlan halál tényével való szembesülésnek: „Anyám minden reggel kiáll a balkonjára a város fölé, / és kellemes fogású, ezüst csipeszével / szájára központosan tükrözve / kis kockákban irtani kezdi / baloldalon a bajuszát, / jobb oldalon a szakállát.” (*Sakktábladivat*).

Szócs Petrának erős érzéke van a helyzetek abszurditásához, s ez a kötet melodramatikus, érzelmes anyagából intellektuálisan kiemeli a beszélőt, és megmenti a verset, tökéletesen kompetenssé teszi a szerzőt, hogy az élet legtragikusabb dolgairól is érvényes hangon szóljon. A *Dilemma* című vers talán a legkomplexebb módon jeleníti meg az erre való hajlandóságát: „Vettem egy felmelegíthető gyereket, / négyzögletű nejlondobozban adták, / speciális zsírba fagyva. / Mikor rátettem a radiátorra, mosolygott.” De még ennél is értékesebbnek vélem Szócs azon tulajdonságát, ahogy ezeket a komiszul abszurd helyzeteket visszavezeti a közhelyek segédelmével a valós világ életszerű keretei közé. Krúdy és Esterházy a nagy mestere az efféle jól poentírozott, kimódolt, vitriolos prózai megszólalásoknak. A *Lemondásban* egy újszülött csecsemővel érlelődő szerelem lehetőségeit fontolgatja: „Huszonhat év különbség — főleg / ebben a korban, azért sok. / Mert huszonhat év az huszonhat év. / És ami sok az sok.” A *Kétvízközben* ez a két sor áll: „nincsen pestisjárvány, / mégis sokan meghalnak.” A *Torna* című versben ortodox egyházi zenére tornázik, miközben nagypapa köhögését hallja: „Már húsz éve köhögött. / Ezek a szakállas férfiak sem ma kezdték az éneklést.” A *Tata álmai* című versben: „Kérlek, a kellemetlen dolgokról / csak a nap első felében beszéljünk. / Vannak rossz álmaim, és vannak egészen normálisak.”

Már eddig is sok szó esett arról a nagyon különös látásmódról, ahogyan a költő mintegy menekülve visszatapad a gyerekkorába, egyre többet szeretne magával vinni ebből a kétvízközi házból. De ha mélyebben belegondolunk a kötet címébe, akkor a szó jelentése talán Kháron ladikjára is utal, nem csak egy sziget, folyóvizek közrefogta városrész, de egy csónak is kétvízközi, ahogy a görög mitológiában szerepel, elválik és a túlpartra tart, halottakat hordoz. A nagyapa halálának föl nem sorolható sok-sok realiztikus motívuma után a halott már kísérőként van jelen az életben, ahol „a próbababák utánozzák / azokat a nőket, akik a kirakattukkal egy területen laknak... Nem árulom el Rorónak, / hogy tegnap megismertem a gyászbabákat... Valahogy mindegyiknek jól áll a gyászruha, / mert ők Rorót utánozzák.” (*Babák*) A *Gyakorlat* című versében már a halott Tatát játsszák el egymásnak, örökéletűvé akarván tenni a halál keltette hiányérzetet.

Ennek a sokféle megszólalással átszótt, groteszk elemekkel teli kötetnek az utolsó verse a *Festék, költözés*. A személyesség közvetlensége eltűnik, egy furcsa, hegyek közé ékelt falu a helyszín, ahol helyhiány miatt tízévenként kivermelik a halottakat, és a koponyákat a háztetőkön szárítják. A beszélő, mestersége szerint koponyafestő, aki a csontházba helyezi el a műveit. A földben töltött idő kevés a felejtésre. A kiásott csontokat beazonosítják. Itt már szinte operai magasságokban és operai egyszerűséggel szólnak a dallamok: „Ki az ott fenn? / A Weber. / Az asztalos? / Igen, igen. / Ó, Istenem, adj neki örök nyugodalmat.”

#### (Szöveg-üzemmód)

Korpa Tamás kötete talán az egyik legígéretesebb indulás a mai, harminc alatti nemzedék költői közül, számtalan ékességgel teljes, igazi ínycsekknek való szövegkonstruktor ő, aki elméjével tökéletesen lefedi a versei számára adódó üres papírt, egy kisebb foltot sem hagy szabadon, és intellektuálisan olyan gazdag anyagot kínál az olvasónak, hogy bátran állíthatjuk, ő még nem az, aki, hanem már az, aki lesz. Ha úgy is érezhetjük néha, hogy számunkra ez bizony nehéz még, a megértett részletek komolysága és az élénk került roppant gondolati és nyelvi halmaz elég bizonyítéknak látszik, milyen színvonalon űzi ezt a mesterséget, és mindenkor elemi erővel tör szellemének személyétől való elidegenítésére és megrajzolására. Még nyomait sem igen találjuk itt semmi személyességnek, a szituációk is csak néha felismerhetőek, a nyelv, úgy mond, teljesen bedarálja a reálisat, tökéletesen eluralkodik a versekben; kibogozhatatlan, alig összeálló valóságdarabokat termel.

Ezért inkább költészetének finomságaival ismertetném meg az olvasót, mert sokkal több benne a nagyszerű, mint a helyenkénti esetleges. A kötetet nyitó vers, a *Hosszú napszak*, mint megannyi másik költeménye, éberaltatásban leledző olvasóknak mondhat valamit: „kinn a dombvonal pengevékony / konvoja talán egy titokzatos zárlat... s mivel enyhén leng, csak a közege / fontos. mi önmagunkban, mint üres esőben, ázunk. / szándékunk ennyi: táj, hagymakupolákkal.” Néha olyan érzésünk is lehet, hogy József Attila képalkotói módszerének egy radikális megújítója Korpa Tamás: „képek koccannak a jéghideg térben.”

(*Come back*); „a kapszula ha szétrágod / ha lenyeled sem tűnik el / mert kockánként épül ujja / és befogad mint a persely”. (*Egy híd térfogatóról*) Másrészt, és ez fontosabb, tökéletesen elrugaszkodott minden költői hagyománytól, csak konok kitarításában, a valóság szilánkokra tördelésében emlékeztet Marno Jánosra. Számtalan *költői* instrukciói közül csak egy: „a forma legyen őszinte, de leplezze az alaprajzot, / érzékeny külső kontroll gyanánt szimuláljon.” (*Balkon de Cluj*), vagy a kezdő vers végén, a nyelvet és a valóságot különös zárványként egymás mellé vetítő darab fókuszában: „terepszínű lepkék, felületeket / ütve rajtunk, nyüzsögnek. pedig alig száradt / lapockáink csattognak csak. nyelvünk leperreg / előttünk... és elbírja a főbűnt a szó lágy, arrogáns pereme, / a technikás sorveg.”

Nagyon fontos tárgy ennek a költészetnek a táj. Itt újra visszautalhatnánk József Attila tájverseire, ahol is a költő gondolati elemként tárgyasítja a képként kimetszett részleteket, és szinte kihasználva újfajta kiszolgáltatottságukat, általánosabb összefüggéseket mondat ki velük. S hogy alkalmas-e minden egy Korpa Tamás verslogikájának megértésére, hogy a hívószavakként is működő kicsi részletek kiből milyen asszociációkat váltanak ki, ez lehet egyéni ízlés és verskultúra kérdése. Néha úgy érzi a kritikus, csípjé meg a kánya, ha mindent ért belőle, de elementáris erővel rántja magával a szöveg, és megszállottan bolyong a képek labirintusaiban. A *Láp az erdőkerületben* első sorait idézném, amelyek olvasása után lenyűgözve próbálta összerakni az egészet: „a pont (körmei gondosan ápoltak / sárga flanelinget visel) közeledik lassan / a partszegély és gypagályak közti síkon — / áthalad — egyesével pattannak fel a fűszálak / (a testből ha kioldódik a kalcium / olyan lesz mint egy puha nyálás / bőrig ázott levél az őszi szinkronúzás után)”. A szépség politúrt fényez az efféle, szokatlanul bátor sorokra: „Slavia fogékony, fogással teli, / mint egy koherens férfistrand, melynek távolabbról / választott sziluettségében csillog a motozás halványlila / hője. finom vokállal kárpitozva két test / közelít, két vízkészlet, öntisztító tények s egy láda / felkavart őszibarack a parton. a medence álma: / a jóindulatú teleológia, ahogyan alányal a víz / egy gyermeklányak — ízekre szed, mint egy hideg / thriller, s akár a hiúz, vadászni indul benne a puhaság —” (*Töredék*).

Érezni itt, ahogy kenhető anyaggá lágyul a nyelv Korpa Tamás lírájában, a nyelvi asszociációk (*koherens férfistrand, a motozás halványlila hője*), a hangzások, belső rímek ösztönös játéka (*két test — öntisztító tények, alányal — a gyereklánynak*), a szinekdoché sejtelmessége (*vadászni indul benne a puhaság — a gyermeklánynak*) — összességében és nyelvi kontextusában egy többszörösen átjárat labirintusra emlékeztetnek, ahol eltévedni annyit is jelent, mint boldogan megadni magunkat a ránk váró bizonytalanságnak.

Költőnk a verselésben is jeleskedik, hiszen minden sora vagy a szabadvers zökkenéstelen áramlásában, vagy fegyelmezett formában, a hibátlan verslábak kényszerét nem is sejtetve mutatja meg magát. A *Skótkockás* című versének harmadik strófájából idéznék, kihagyásokkal: „a homokóra torkán / ha fagyponat alá

hülnek // a pergő homokszemcsék / koppannak: hallod hulltak... abban a percben ott van / és ott van ahol éri // mint egy lakótelepre / omlott monokróm zápor // befed többnejű férfit / meg későn érő nőket // teraszon feledt bonsait / lágy többnevű utcákat // távozó léptek alatt / a perzsaszőnyeg szárad // a téli éj Kolozsvár / szíve helyén egy orkán // megakad a perc a perc / a homokóra torkán”.

Ugyanezt az immár nem csak képzelt pusztulást idézi meg a *Napok I.* című versében, ahol a Manhattan elleni terrortámadást, az ikertornyok összedőlését írja meg pontokba szedve, szinte másnapos szenvtelenséggel. Hasonló módon kerül elénk Drezda — Térey által már megénekel — bombázása is, talán ez az egyetlen vers a kötetben, amely alapvetően csak az utánérzés stilisztikai bravúrai miatt kissé öncélúnak tűnik (*Trialógus*). Telitalálat viszont a *Francia fogoly* amerikai átírata (*Mint őszi start előtt*), ahol egy indián öngyilkossága akasztja meg a világváros zajának érvényes pillanatait: „csak azt feledném azt a sárga indiánt / francia útlelvi tizedik utca Denver / ahogy fejest készül ugrani a forró / aszfaltba az ujsa mellé csöppen s felkel... (az arccsontjára kúszott fejbőr is csupán / egy ki nem fejtett mozdulatát kereste.” Nehéz választani e roppant gazdag kötetben, hogy melyik vers miért is érdemes a továbbgondolásra. A *Lelakolt szobák* talán a sebaldi benső függőség örökidejű teljességét sugározza, ahol vélhetően a budai várnegyed elzárt, befalazott terei után kutat, mintegy hiátusokat hasít ki a térből és az időből: „hány befalazott képtár van odafönn a várban, / s zeneszoba? Hány lelakolt szertár. skótszekrények... téniszony a beomlott mozdulatok szélén.”

A kritikus pedig önfeledten boldog, hogy ezeket a köteteket kézbe kaphatta.

— Szilvay Máté

## Behelyettesíthető terek

(Korpa Tamás: *Egy híd térfogatóról*. FISZ, 2013)

Korpa Tamás első kötete hosszan készült: a szerző már 2006-ban nyert az ismert sárvári diákíró-táborban vers kategóriában, évek óta publikál egy sor folyóiratban, tavaly pedig elnyerte a FISZ alkotói díját és a Látó nívódíját is. A hosszú érlelési időnek hála

az *Egy híd térfogatóról* profibb, mint egy átlagos első kötet: ha nem is szembeötlően eredeti, de kétségkívül sajátos hangon szól, amelynek két pillére egyfelől egy erős, gyakran határozottan szuggesztív képesség, másfelől egy tudatosan beépített és állandóan megkérdőjelezett (irodalom)elméleti alapállás. Ugyanakkor az első könyvek néhány jellemző betegségét Korpa Tamásnak sem sikerült elkerülni: az időben egymástól távol készült, különböző hangú és ezért egymás hatását rontó szövegek gyakran kerülnek egymás mellé egy alig megfogható, inkább csak látszólag meglévő kötetkompozíció kedvéért, és akad a kötetben néhány jól sikerült stílusimitációnak ható szöveg is.

A kötetben többé-kevésbé mindenütt kifejeződő elméleti alapállást alapvetően jól összefoglalja Oláh Szabolcs fülszövege: „Korpa Tamás szenvedélyes feljegyzője az összhangzásoknak, melyek szándéktalanul jelentkeznek játék közben, mikor a költő magára hagyja a nyelvet, hogy helyette érezzen, gondolkozzék.” Eszerint a posztmodern költészet arra a gondolatra épül, hogy a világ csak a nyelven keresztül hozzáférhető, vagyis lényegében pusztán nyelviként adódik. Mivel azonban a nyelv rendszere esetleges (hiszen például irracionális módon tudunkon és akaratunkon kívül folyamatosan változik), ebből következően minden tudásunk, beleértve a magunkról alkotott képünket, vagyis az önismeretünket is, ki van téve ennek az esetlegességnek — ez pedig kiteszi a kérdőjelet nemcsak minden tudás érvényessége, hanem az ember szabadsága és önazonossága mellé is. Ezeket a következtetéseket erősen sarkítva jutunk el Oláh Szabolcs mondatához, amely szerint a körvonalait elvesztett szerző nem tehet mást, mint hogy „magára hagyja a nyelvet”, vagyis hogy pusztán „feljegyzője” lesz a nyelv önműködésének. Ez a filozófiai alap mindjárt a kötetet nyitó *A hosszú napszak* című szövegben jól tetten érhető: „nyelvünk leperreg előttünk”, mint a haldokló előtt az elvesztett élet, ettől pedig aligha függetlenül „mi önmagunkban, mint üres esőben, ázunk”. Miközben pedig a szöveg folyamatosan nyelvi játékokból építkezik (pl. az „élvonal” szó egy mellékjelentésének kiemelése, egzotikusnak ható szavak, néhány rím, szándékolt képzavarok), könnyen jár át az erős képszerűségből az erős fogalmiságba és vissza: „gerinctelen, terepszínű lepkék, felületeket / ütve rajtunk, nyüzsögnek. pedig alig száradt / lapockáink csattognak csak. nyelvünk leperreg / előttünk, mint egy intro a Square fényreklámján — / és elbírja a főbűnt a szó lágy, arrogáns pereme, / a technikás sorveg.”

Ez az utóbbi idézet azonban már jelzi, amit Oláh Szabolcs mondata nem: hogy Korpa költészete akkor válik igazán igazalmassá, amikor feszültségbe kerül ezekkel az elméleti alapokkal, vagyis amikor saját referenciális, nyelvjátékosnak tűnő világát a referencialitás felől bontja meg. Hiszen bűne, sőt főbűne csak az embernek lehet, a „pusztán nyelvnek” nem; az „önmagát író vers” amorális, vagyis a morál felől értelmezhetetlen, nem pedig immorális, vagyis bűnös. Egy ilyen állítás tehát csak a „pusztán nyelven” kívülről érkező, az ember, vagy ha úgy tesszük, a szerző felől, aki, úgy tűnik, nemcsak hogy él és a szövegeit a magáénak tudja, hanem még felelősséget is akar vállalni értük.

Ugyanezt az elméleti alapot vallja meg és kezdi ki egyszerre a „nem azé, aki fut” kétszeri ironikus megidézése is, amely egyfelől Ottlik és az *Iskola a határon* révén a posztmodernség közismert referenciapontja, másfelől Szent Pál révén (Róm. 9,16) az isteni kegyelemről, ezen keresztül pedig az ember szabadságáról szól.

Mivel pedig Korpa Tamás érdeklődésének középpontjában a tér mint vizuális benyomás és mint identitásformáló erő áll, a referencialitás és az areferencialitás ellentéte mindvégig a kötet centrumában marad. Ezt fejt ki az *ars poeticaként* és a kötet programadó verseként is olvasható *Térmemória*, amelyben a versbéli beszélő egyfelől a térélményt a saját maga számára meghatározó megismerési formaként írja le: „a térmemória piromániás. / a pirománia jellem. / a tárgyak körvonalai éberek / és élesebbek, mint fel a fejben // egy welcome drink hatása”; másfelől azt kérdezi, vajon lefordítható-e nyelvre a vizuális tapasztalat: „lehet-e cél íróasztalon ragadni a szobát, / kölykőn?” A program lényege tehát egyetlen mondatban az, hogy a verseknek egyszerre kell felmutatniuk egy paradoxon két oldalát: egyfelől a megidézett terek különbözőségét, másfelől lényegi azonosságukat abban, hogy pusztán nyelvi konstrukciók. Ennek megfelelően a kötet szinte minden versében megidéződik valamilyen valós helyszín New Yorktól Berlinen és Drezdán át a kolozsvári Bulgakov Kávéházig, Velencétől Stószfürdőn át Moszkváig.

Hogy ez a program mennyiben lehet sikeres, arra a kötet különböző pontjain különböző válaszokat kapunk: közülük a legkövetkezetesebb a kötet egyik legjobb darabja, a címadó *Egy híd térfogatáról*, amely túlbujánzó részletességgel, óriási felsorolásokkal rajzolja meg egy olyan híd képét, amely egyszerre van mindenhol és nincs sehol, és amely tulajdonképpen az egész mindenség. Ez az egyik elméleti végpont: ha minden pusztán nyelv, akkor lényegében minden azonos mindennel, vagyis a terek, az időpontok, sőt az egyes emberek is pusztán nevükben különböznek, vagyis egymással behelyettesíthetők: „egyszerre vagy / jelen mindegyikben: Patriarsije Prudi és / Alexanderplatz”; „föllazul az én / a<sup>2</sup> tiéd és az enyém is”; „az egykori lovag / ki csónakot kölcsönzött / a rondella mentén öt perc múlva ötszáz éve”.

A kötet „tájverseinek” döntő hányada azonban nem megy el idáig, hanem megpróbálja a fenti paradoxont valóban paradoxonként felmutatni. A megidézni szándékozott terek ilyen esetekben is bizonytalanok, elmosódottak, hiszen ha a referencia van is meg nincs is, akkor a versek is szükségképpen meg kell rekednie félúton a szövegirodalom és a klasszikus tájvers között. Ilyen szöveg például a *Balkon de Cluj*: „a fürdőház mélyen pulzáló, koplalt szemérme / a forrpon. egy minimalista vonás / a homlokzat téglafalán a rács / mögött a kémek”. Végül pedig van egyetlen vers a kötetben, amely a másik végletet képviseli, vagyis ahol a konkrét tér nem vált át absztraktba: ez a *Kúpele Stós*, amely mindegy egyéb vonásában is egy jól sikerült Térey János-imitáció — ezért annak ellenére is jobb lett volna kihagyni, hogy jól mutatja, honnan jutott el Korpa Tamás egy egészen másfajta versnyelvig. Stílusimitációnak ható vers egyébként egy másik is akad a kötetben: a *Portré egy északi juharral* amely Krusovszky

Dénes túl erős hatását mutatja („de mire emlékszik így egy fűrésztelep?”).

Persze az *Egy híd térfogatáról* nem csak kvázi-tájverseket tartalmaz, azonban a térszerűség valóban minden versnek központi jellemzője: egy fényképen keresztül elevenítődik meg a rajta szereplő (és róla hiányzó) emberek kapcsolatrendszere (*Képelírás*), de térélményként jelenik meg egy szűz lány első szerelmi aktusa is (*A fal*). A térhez való különböző viszonyulások természetesen az énfelfogások különbözőségével járnak együtt, ebből következően Korpa Tamás versvilága nem egységes — hiszen máshogy szól az a vers, amelyik azt mutatja fel, hogy identitás nincs és nem is lehet (*Egy híd térfogatáról*), mint az, amelyekben a versbéli beszélő bizonytalan, így szemérmesen a háttérben marad (a versek döntő többsége), és megint más az, amikor a személyes egó követel helyet magának (*Egy serdülőőrök; Come back*). A legfőbb bajom a kötettel az volt, hogy a szerkezetével ezt a sokféleséget nem megmutatni, hanem elfedni akarja. A ciklusbeosztáson kívül idegesítettek a kötet számomra fedezet nélkülinek ható intellektuális gesztusai, mint pl. a lábjegyzetek (*Egy híd térfogatáról; Variációk szoborra*), az *Ülni kötelező* semmitmondó Füst Milán-mottója, és persze a *Kúpele Stóshoz* „egyetlen jegyzet” megjegyzéssel mellékelte dokumentum a kötet végén. Ilyesmikre Korpa Tamásnak nincs szüksége.

↳ Csobánka  
Zsuzsa

A  
küszöbön  
túl

(Turczi  
István:  
Minden  
kezdet.  
Palatinus,  
2013)

Egymásnak feszülő fogalmak mentén építkezik Turczi István *Minden kezdet* című regénye, mely műfaját tekintve fejlődés-regény, Azrael Julien Sorel és Eugène de Rastignac párja a 21. századból. De míg az előbbieket a papság és katonaság között vergődnek, illetve Vautrin és Goriot apó tanításai között, itt kortárs választási lehetőségeket kapunk. Pontos társadalomrajz és -kritika, mely a közvetlen környezetünk, a minket körülvevő világ részletes bemutatására törekszik, és minderről nem túl kecsgető képpel szolgál.



A kettősségek hol jobban, hol kevésbé sikerülten egészítik ki egymást, azonban a kohézió legkérdésebb eleme éppen a nyelv, mely láthatóan törekszik arra, hogy az egyes szereplőket nyelvében is elkülönítse, jellemezze, ezáltal teremtve meg karakteres jegyeiket, azonban sokszor a trágár és erőszakossá váló nyelv mellett hirtelen ellenpontként megjelenő lírai betét, például egy tájleírás metaforikus, erős képiséggel bíró sorai kibillentik az olvasót, vagyis szétaprózzák a regény nyelvi rétegeit. Ez a könyv zárlatával kesernyés utóízként marad meg, hiszen a *Minden kezdet* szerkezete, a motívumok, az archetipikus és bibliai szálak jelenléte (már-már zavaróan) végiggondolt, pontos. Nincs mellényúlás, mindent rögzít, mondhatni, erősen fogja az olvasó kezét, el ne tévedjen, ne is gondoljon saját utakra, csak a szöveg által felkínált ösvényeket járhatja be. Néha fullasztó ez a levegőtlenység.

A mindentudó elbeszélő nagy mesélőkedvvel érezhetően örömet leli abban, hogy beavatja olvasóját Azrael történetébe. Előszeretettel hangoztat aforizmákat: „Az emberek szeretnek ott lenni, ahol rájuk egyébként semmi szükség”, „a bizalom a gyermek megőrzése a szívben”, „Ha valaki elmegy, az azért van, mert jönni fog helyette valaki más.” Ezekkel nem is lenne baj, de annyi van belőlük, hogy olykor didaktikussá válnak a szerző vitathatatlan éleslátása, bölcsessége ellenére.

A regény indításakor egybeér kezdet és vég, Azrael 20. születésnapja előtt vagyunk, épp maga mögött készül hagyni a biztonságos helyeket a felnőttkor küszöbén. A szöveg líraisága itt erősíti a várakozást: „a könnyű páráról lüktető, álmatag lombok egymáshoz simultak, és a fenyők tűhegyén lángolt a napsütés” — érzékletes tájleírásokkal találkozunk, vagyis a főszereplőé és a táj által sugallt érzésvilág párhuzamosan alakul, ugyanaz a várakozás, lüktetés, izgalom bujkál benne. Kijózanító megoldásokra is találunk példát, de a legnagyobb baj mégis az illeszkedés, hogy a lírai és erős sorok nem simulnak össze az olyanokkal, mint: „rágóízmaist szendbájra állítva”, „Mintha az utolsó testvéri puszi pecsétjének puha viaszát kötötte volna meg forró és szaggatottan felé áramló lehetetlenség”, illetve „Mint fingot a segg, hunyorgó gombszemében úgy szórta szét utolsó sugarait a szemközti dombok hajlataiban a lemenő nap.” Kár ezekért.

Azrael már nevében hordozza sorsát, és a szerző nem győzi kiaknázni ennek lehetőségeit: „Akit az Isten megsegít”, „Akit az isten is csodálkozásra teremtett”, aki „az örömet hozza el”, aki „az örömet bassza el”, aki nővére szerint nem tud mást, mint szeretni és szenvedni, közben a lényegyet rendre szem elől téveszti. Hőssel lenne dolgunk, ha pár száz évvel korábban íródott regényt olvasnánk, mert Azrael már-már achilleuszi tulajdonságokkal rendelkezik: „Csigás, dús, gesztenyebarna hajzat, fénylő, tiszta homlok, lányosan nagy és kerek zöld szem, akkora szempillával, hogy fekete pillangónak lehetett nézni, ha meglebben-tette. Lefelé görbülő hosszú orrát, nehogy önállósítsa magát, a százugáig lefutó két lankás árok fogta össze. Görögös arcél...” Gyanús ez a tökéletesség, és főleg a későbbi események miatt, hiszen a hősi jegyek indokolatlanná válnak, mert a választott regényidőben nincsenek hősök, és a történet szerint sem történik vele semmi, ami hőssé teszi, elmarad a beavatódás.

A kastély zárt tere kíván keresztmetszetet mutatni a társadalomból, azonban elég sirlalmas a kép. Ha túlozni akarok egy kicsit, mindenki baszni akar, és a bikini méretén való el-mékedésnél nem ereszkednek mélyebbre. Hogy tenyérynny vagy féltenyérynny. „Nem futhatsz a saját farkad elöl.” „Baszd meg és uralkodj” — hangzanak a címeres igazságok egy három házasságot megjáró úszómester szájából. Egyszerre patinás és ósdi, romos a tér, ennek megfelelően van jelen a fejünkben kastélyhoz társítható romantika, a másik oldalon pedig a fertővel, enyészettel összefüggést teremtő vonások. Ha társadalomkritikaként olvasom a regényt, bizony éles bíráló, és csak a kastélyon kívüli világban van remény, ahova Azrael visszatér a beavatás után. Mert itt minden a szexről, a birtoklásról szól, a férfiak méregetik, kinek vastagabb, kinek hosszabb a farka. A regény tablószerűen vonultatja fel a főszereplőt körülvevő embereket, mindegyik egy-egy szimbolikus térként is értelmezhető. Sekélyes figurákat, karaktereket mutat be, a rövid skiccek ujjgyakolatként működnek, gördülékenyek, de nem is mutatnak többet önmaguknál. Gréta, aki „agyas kis nő, jól vág az esze, és lát a terepen”, Maya a „környezetbarát műanyag vénusz”, Rudy a ganglotyó, Maxi, aki szerint Azraelnek be kell



bizonyítania, hogy az ő farka nem egy közönséges kerti cukkini.

Azrael nem járja meg a poklokat, ugyan véletlenül lát egy széanszot, de ez itt egy politikus vezette fétisparty latexdominákkal, ahol a beavatásra kész férfi tárt seggű nőkben tesz szert a keresztiségre, majd tálkában fogják fel a „magját”. Értetlenség marad Azraelben és az olvasóban is, hogy azontúl, az alászállás izgalmas leírása sokat ígér, elmarad a beavatás — tálkában fogják fel, ha maradok a vulgáris párhuzamnál.

Mégis vannak a regénynek olyan szegmensei, melyek érzéketesebbek, szépek, mélyek, és nem a könnyedebb szórakoztatást célozzák meg, ahol valóban beavatás zajlik. (Jelzem, a szórakoztatással sem lenne baj, de számomra széttartó marad a két irány.) A pokoli részeket ellenpontosító gyermekkorú leíró szövegek, majd a nővérről való találkozás és párbeszéd megvalósítja az arany középutat, ahol kegyetlenség és szépség, fájdalom és öröm simul össze, hogy teret és időt teremtsen egy új minőségnek. Itt derül fény a titkokra, melyek nem öncélúan izgatóak, mint a meglepett fétisszéansz, hanem izgalmasak, mert valóban egy belső út lehetőségét mutatják föl. A nagymama már az első oldalaktól fogva origóként működik, ő a biztos alap, az értékörző, akinek halálával Azrael utazása elkezdődik. Az ő helyére lép Muter, aki segíti a fiút ebben a varázstanított világban. A nagy találkozás öt év után nővérről, Sárával következik be, itt is részletesen kidolgozott, módszeresen felépített képleteléssel van dolgunk. A testvérek közötti párbeszéd is életszerűek, őszinték, hiszen még mindig tele vannak hazugsággal, hiába szurkolunk, hogy történjen meg a váltás, túl soknak tűnik az öt év.

„Ivott, nőtt, kártyázott”, szól az egykedvű bemutatás az apáról, létfeltételként funkcionáló, szimbolikus tárgyak kapcsolódnak hozzá, a bankkártya és a tőr. Az apa szagáról szóló leírás érzékletesen mutatja a viszolygással teli, ambivalens, ám erős kötődést: „Szerette apja apaszagát, ami valamilyen meghitt, összetéveszthetetlen keveréke volt a fatüzelésű kályhából kicsapódó füstnek, az autószerelő műhelyek nehéz olajának, a frissen vasalt ingekből áradó friss mosóporillatnak, a cigaretta után maradó kesernyés utóíznek, és a Pitralon nevű arcszesz lassan illanó fanyarságának.” A hiányzó láncszem az édesanya, akinek gyönyörű testén a gyermek Azrael felfedezi a szúrásnyomokat, és ott törik el benne valami, miután olyanná válik, „mint aki leesett a fáról, de soha nem ért földet.” Ugyanilyen megindítóan szép, amikor a nagypapa a színekre tanítja, látni tanítja a főhőst, a bányató mélyén megbúvó fekete, a szürke, melyet a legnehezebb kikeverni, és a fehér, a színek piétája — olyan részek, melyek valóban erős metaforikus és szimbolikus rétegeket sejtetnek, és a líraiság itt a próza szerves része lesz, nem eltávolító, mint a tájleírásnál.

Minden a kezdet, hangzik a bölcsesség, erősítve a címet, Turczi István regénye tehát a határátlépésé, melynek vannak döcögösebb és gördülékenyebb mozdulatai egyaránt, ahogy az ember is van, hogy felbukik a küszöbön, máskor könnyedén átlépi azt. „Gyerünk” — olvashatjuk az utolsó mondatot, mint önfelszólítást, megelőlegezve egy újabb regény történetét.

# Az óvatos túlélő

Ureczky Eszter

(Julian Barnes: *Felfelé folyik, hátrafelé lejt.* Fordította: Karáth Tamás. Partvonal Könyvkiadó, 2013)

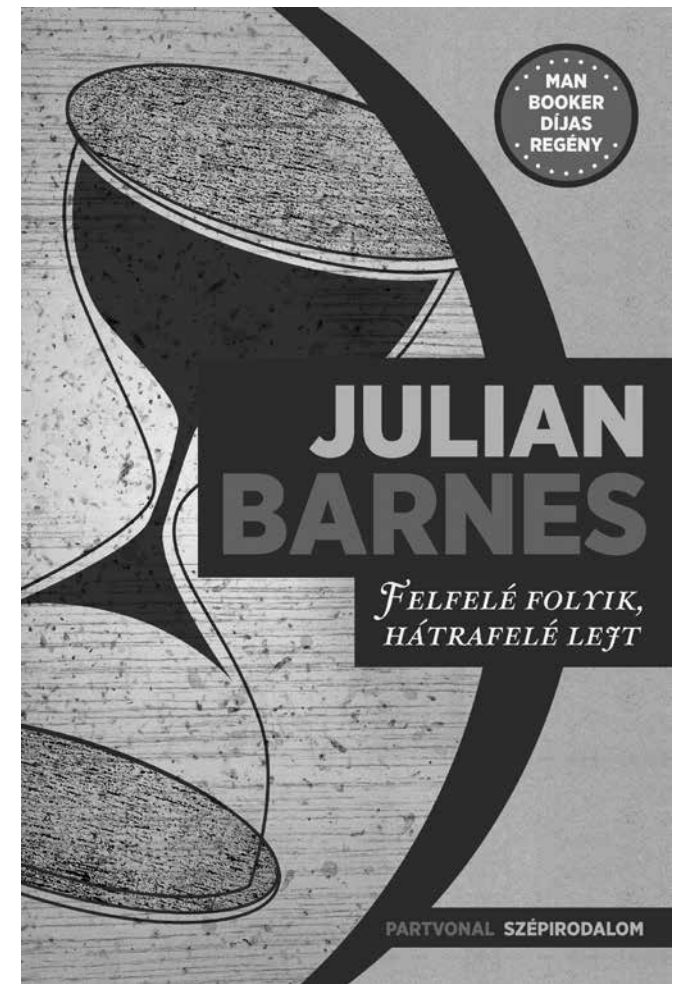
Julian Barnes hosszú és sikeres alkotói életútjának felén jócskán túl úgy döntött, ír egy regényt egy unalmas emberről. Sikerült neki — a *Felfelé folyik, hátrafelé lejt* főszereplő-elbeszélője egy teljesen hétköznapi angol nyugdíjas, a könyv azonban ennek ellenére (vagy inkább éppen ezért), valami megtévesztően visszafogott erővel képes berántani az olvasót az idős férfi visszaemlékezésének sodrába. Sőt, ahogy arra már több kritikus, köztük a művet 2011-ben Man Booker-díjjal jutalmazó bizottság elnöke rámutatott, arra készlet, hogy a végén újrakezdjük.

Tony Webster rendes ember. Szabadidejében könyveket ajánl kórházban fekvő betegeknek, s közben valóban büszke rá, hogy tisztességben öregedett meg, és semmi különös nem csinált egész életében. Az angol középosztály munka-éthoszána megtestesítője ő: jó, de azért nem túl jó iskolákba járt, köztisztviselő lett, megnősült, elvált. Lehetne akár Alanis Morrisette *Ironic* című dalának „Mr. Play-It-Safe”-ként emlegetett alakja is, akivel végül mégiscsak lezuhan élete egyetlen repülőjárata, azzal a fontos különbséggel azonban, hogy Barnes alakja született túlélő, még ha első nagy szerelme másként is vélekedett erről: „De azt hiszem, van érzékem a túléléshez, az életben maradáshoz. Talán ezt nevezte Veronica gyávaságnak, én pedig békés természetnek.” (54) Egy napon azonban levelet kap, melyben értesítik, hogy megörökölte hajdani iskolatársa, a roppant tehetséges és rejtélyes Adrian Finn naplóját, aki még egyetemista korában öngyilkosságot követett el. Csakhogy a napló Tony első és egyben Adrian utolsó szerelmének, Veronicának a tulajdonában van, akinek esze ágában sincs átadni azt. Tonyban az ezt követően bekövetkező események láncolata felszínre hozza a sok-sok évvel korábbi történések emlékét, saját korábbi, önmagával kapcsolatos, lezártak hitt, mégis elevenébe vágó dilemmáit.

Maga a cselekmény tehát szinte már banális: emlékeztetőkódés, partra szállottunk, levonjuk vitorlánk, de leginkább csak műveljük angol előkertjeinket. A fülszöveg is emlékirodalomként találja a történetet, amely „a személyes emlékezet működéséről, végső soron az életút számonkérhetőségéről szól hitelesen”. Pusztán a kortárs brit irodalmi kontextusban is könnyű sorolni a hasonló témájú regényeket, úgy mint John Banville *A tenger*, Ian McEwan *Szombat*, kicsit hátrébb lépve pedig eszünk-

be juthat Evelyn Waugh *Utolsó látogatás* vagy Kazuo Ishiguro *Napok romjai* című regényeinek jellegzetes melankóliája. És mégis, Tony elbeszélésében olyan finom arányban keveredik a filozofálás, az anekdotázás, a nosztalgia és a gyász (Cserhalmi Imre találóan nevezi „aforizmatikus lélekrajznak”, *Olvassbele*), ami valóban keresetlen, letisztult prózát eredményez. Kezdeti ironikus mosolyunk lassan homlokráncoló számvetésbe fordul, mérlegre tesszük „életseményeinket”, amelyek közül gyakran a legfontosabbak megoszthatatlanok, hisz nem férnek át az egyezményes valóság normalitásszűrőjén. Marad helyette a hallgatás, a felejtés, a semmités. „Az emlékezés legalább felerészben felejtés, írta Jorge Louis Borges, aztán szóról szóra megtaláltam ezt a sort Szomory Dezső 1937-es naplójában” — írja a regény kapcsán Kerekes Tamás (*Marlonbrandy*); és valóban, Tony Websterrel együtt óhatatlanul elgondolkodunk, mi mindent írt át, meg és ki az emlékezetünk.

Az emlékezet működése az elbeszélés valamennyi szintjét meghatározza, ahogyan már a nyitómondat is érzékelteti: „Emlékszem — különösebb összefüggés nélkül”, ezután pedig pillanatképek katalógusszerű felsorolása következik, amelynek minden eleme felbukkan később a szövegben, s az olvasó számára is értelmet nyer. A két részből álló (egyébként alig százhetven oldalas) történet első, lényegesen rövidebb fele az iskolaéveket, a második pedig a naplóval kapcsolatos keresést-nyomozást beszéli el. Mindkettőt a tudatfolyam-technika, az emlékezet önkényessége szervezi: „Időben létezzünk — az idő tart és alakít minket —, de soha nem éreztem, hogy ezt a maga teljességében felfogtam volna.” (9) Itt akár hátra is hőkölhetünk, hisz a regény meglehetősen közhelyes bölcselkedéssel, az objektív és a szubjektív idő iskolás definíciójával kezdődik (ami a biztonság, valamint a gyengébbek kedvéért a 142. oldalon vissza is tér), tökéletesen felmutatja továbbá a megbízhatatlan narrátor ismérveit: „amire végül emlékszünk, nem mindig egyezik meg azzal, amit tényleg láttunk is”. A narratív forma és a filozófiai tartalom tehát korántsem új, Tony pragmatikus, néhol szentimentális stílusa azonban megkapóan közvetlenné teszi mindennek megéltségét. A szöveg nem akarja újra feltalálni az emlékezetpróza spanyolviaszát, ehelyett alig néhány központi metaforára alapozva erős gondolati vázat épít fel. Az egyik ilyen a túlélő büntudattal vegyes méltósága, hisz ami a múltból elbeszélhető, az nem más, mint „a túlélők emlékei, akik többnyire se nem győztesek, se nem áldozatok.” (70) Még erőteljesebb tudat-kép a fekete doboz: „Ha semmi nem történik, a hangfelvétel magától megsemmisül. Szóval, ha lezuhan, kiderül, miért történt, de ha nem, az útinapló messze nem olyan egyértelmű.” (124) Tony, avagy Mr.-Play-It-Safe itt szembeesül élete talán legnagyobb iróniájával, miszerint a saját életről szereshető biztos tudás az innenső partról bizonyosan nem hozzáférhető, a túlsóról pedig már minnek, illetve csak a túlélők számára lehet tanulsága. Felteszi hát a hamletien hezitáló, ám 21. századi belátásokhoz mérten kisszerű kérdést: „Mit is tudok az életről — én, aki ilyen óvatosan éltem?” (164) *A Felfelé folyik*... egyik erénye, hogy már nem akar válaszolni erre a kér-



désre, Barnes korábbi köteteit olvasva azonban bűvópatakszerűen merül föl ugyanez a dilemma, legyen az *Flaubert papagájának* posztmodern *trouvaille*-a („A napot kormozott üvegen át szoktuk nézni; a múltat színes üvegen át ajánlatos” — 120), vagy a *Dumáljuk meg rendesen* már-már *chick-lit*-be hajló párkapcsolati drámája („Szerintem az történik, hogy visszatekintve kiválasztunk egy bizonyos pillanatot a sok közül, aztán megmaradunk annál” — 63). Végső válasz tehát nincs, helyette viszont „Van halmozódás. Van felelősség. És azok mélyén zűrzavar. Nagyon nagy zűrzavar.” (173) — szól a regény zárómondata, nyitott élet/műkét kínálva fel az olvasási tapasztalatot.

A személyes emlékezés problémái finoman belesimulnak a történelem és a filozófia kollektív tudatformáinak kérdéseibe, különösen az első, iskolaéveket felelevenítő részben. Valamiféle komolyra fordult *Tanár úr kérem* és *Találkozás egy fiatalemberrel* közötti hangulatot keltenek ezek a fejezetek, miközben a kamaszfiúk Ted Hughes, Philip Larkin és T. S. Eliot verseit olvassák irodalomórán, történelemtanárjukkal pedig a múlt objektív megközelíthetőségéről vitatkoznak. A legfőbb bölcséleti kérdés azonban az öngyilkosság lesz, miután egy iskolatársuk

barátnője teherbe ejtése miatt felakasztja magát (búcsúlevele pedig mindössze ennyi: „Bocs, Anya”). Camus híres dilemmája azután Adrian hasonló tette miatt kap főszerepet. „Szerinted azért tette, mert túl okos volt?” (60) — teszi fel a kérdést Tony anyja, intellektusát okolva a fiatalember időnek előtte bekövetezett haláláért. Larkin idézett verse azonban megkérdőjelezi az évek, az élet felhalmozásának abszolút értékét: „Miért gondolta, hogy a hozzáadás gyarapodás? Nekem csak hígulás.” (106) Végül csak harminc évvel később derül fény Adrian döntésének valódi okára...

A személyes emlékezet és a lét nagy kérdései közötti hidat az emberi kapcsolatok ábrázolása teremti meg a szövegben, itt mutatkozik meg leginkább a regény prózapoétikai teljesítőképessége, főként a személyes felelősség kérdésének bemutatásában. A baráti és szerelmi kötelékek hálója a regény végére bogozódik ki, detektívtörténeteszerű feszültséget tartva fenn az elbeszélésben. A fiúk négyesfogata London belvárosban, kisiskoláskorukban állt össze, amikor szövetségük és különállásuk jeléül befelé fordított lappal hordták a karórájukat, „S közben ki voltunk éhezve könyvre, szexre, és egyszerre voltunk meritokraták és anarchisták” (16); merészen olvassák T. S. Eliot sorait: „Szülés, párosodás, halál [...] ennyi a tény a dolgok gyökerénél” (13). Ezután következnek a felnőtté válás bonyodalmai, és a „komoly szex” (31) lehetősége, pontosabban annak lehetetlensége: „De hát — vethetnék jogosan a szememre — nem a hatvanas éveket írjuk? Kétségkívül, de csak bizonyos embereknek, az ország bizonyos részein.” (32). Kétségkívül a regény egyik legerősebb szála a hatvanas évek erkölcsi és tárgyi kultúrájának egy-két ecsetvonással nemzedéki emlékeztető formálása, a narancssárga puhafedeles Penguin-könyvektől egészen a szexuális forradalomig, amit a regényben a fent idézett versével szereplő Larkin is megfogalmazott *Annus Mirabilis* című versében: „Sexual intercourse began / In nineteen sixty-three / (which was rather late for me) — / Between the end of the Chatterley ban / And the Beatles' first LP.”

A baráti köteléknél a szerelem sem készül tartósabb anyagból; nem maradandó, és nem is érthető meg. Tony mindössze egyetlen töredéket kap kézhez Adrian naplójából, amelyben a fiú matematikai képletekkel igyekszik megragadni a kapcsolatok dinamikáját, vállalkozása kudarcát pedig keserűen szemlélteti későbbi öngyilkossága és a napló fragmentum-jellege egyaránt. A ráció és a bölcsélet megszállottságával szemben Tony a megértés személyes, emocionális módját választja, de ő sem jár több sikerrel. Veronicával való email-váltásaik kortárs levélregényként rajzolják ki egy életen át makacsul hordozott játszmáik térképét, s amikor annyi év után először találkoznak a londoni Imbolygó Hídon, akár a Mirabeau-hídon is állhatnának, egymást akaratlannul, mégis újra és újra félreértve, megszebezve. Az ehhez hasonló jelenetek a regény legemlékezetesebb részei, nem a színtelen-szagtalanra desztillált értekező prózai belátások. Az olyan, egyszerűségükben is megvilágító erejű pillanatképek, mint amikor Tony felidézi a vajjal és szarvasgombával sárgára-feketére pöty-

työzött „csirke félgyászban” receptjét, amit a felesége olyan jól készített (129). Itt nehéz nem biográfikusan is olvasni a regényt, hisz Barnes 2008-ban veszítette el a feleségét — aki sok éven át egyben az irodalmi ügynöke is volt — mindössze harminchét nappal azután, hogy az asszonyt agytumorról diagnosztizálták. Az író négy könyvet írt azóta, és a gyász mindegyikben kulcszerepet tölt be.

A kötet fordítója, Karáth Tamás egy interjúban rávilágít a regény tágabban értett helyére is Barnes munkásságában, amennyiben a *Felfelé folyik, hátrafelé lejt* „az életmű összefoglalásaként” is olvasható (*hirado.hu*). Csakugyan hosszú, ám korántsem sikerek nélküli út vezetett idáig, hisz már az író első regénye, az 1980-as *Metroland* megkapta a Somerset Maugham-díjat, azóta pedig számos sikerkönyve látott napvilágot magyarul is. Barnes eddigi kötetait kézbe véve azonban az a furcsa érzésünk támadhat, mintha két teljesen különböző szerző írta volna őket, aki hol posztmodern és filozófiai dilemmák (*Flaubert papagája*, 1989, Magvető; *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, 2002; *A napba nézve*, 2002; *Anglia, Anglia*, 2007 — utóbbiak mind az Ulpius-ház gondozásában); hol a hétköznapi szerelmi zűrök lencséjén át vizsgálja a világot (*Szerelem meg miegymás*, 2001; *Dumáljuk meg rendesen*, 2000; Ulpius). A *Felfelé folyik* az utóbbi vonulatba látszik illeszkedni, ugyanakkor lényegesen kiérleltebb hangon szól. Ezt már a cím is érzékelteti, s szintén a műfordító mutat rá, hogy az eredeti, melankolikus-eufemisztikus cím lefordítása (*The Sense of an Ending* — Csuha István az ÉS hasábjain már kifejtette a Frank Kermode azonos című irodalomtörténeti munkájával való párhuzamot) nem kis fejtörést okozott, ezért szerepel helyette a regény egyik jelentének központi metaforája. Bár a szöveg esszéisztikus áramlása sehol sem akad meg, egyetlen furcsaság mégis szúrhat: a többször visszatérő „infraszexuális viszony” és „infraszex” (31, 138) kifejezéseknek talán az első magyar előfordulása a regény, jelentésüket pedig némi hatvanas évek iránti retró-irigységgel jobbára csak sejtethjük. A fordítást joggal dicséri a kötet összes eddigi magyar kritikusa, elegáns, gördülékeny stílusának köszönhetően a magyar olvasó valóban érezheti, miért nevezik Barnest a „legfranciásabb angol íróknak” (Csuha).

„És ennyi az élet, ennyi az egész” (70) — mondja Tony, miután a regény elején alig néhány oldalban összefoglalja élete elmúlt harminc évét, és tényleg nem érezzük úgy, hogy bármi fontosat kihagyott volna. Elbeszélése egy egyszerű élet egyszerűnek tűnő tanulságait mutatja fel, mégis igaza van a New York Times kritikusanak, aki szerint a szöveg „kristálytisza igazságokat tár fel, de egy egész élet kell hozzá, hogy megszilárduljanak.” A *Felfelé folyik, hátrafelé lejt* felvillantja, milyen visszafelé olvasni önmagunkat, hagyni kicsit felfelé folyni az idő áramlását. Tony sosem ismeri meg a napló teljes szövegét, amely épp egy róla szóló mondat közepén szakad meg: „Tehát, például, ha Tony” (104) — néha talán hálás dolog is a törés, mert vannak mondatok, amelyeket nem fejezhet be más helyettünk.

## Az én tükörképe(m)

Hevesi Judit

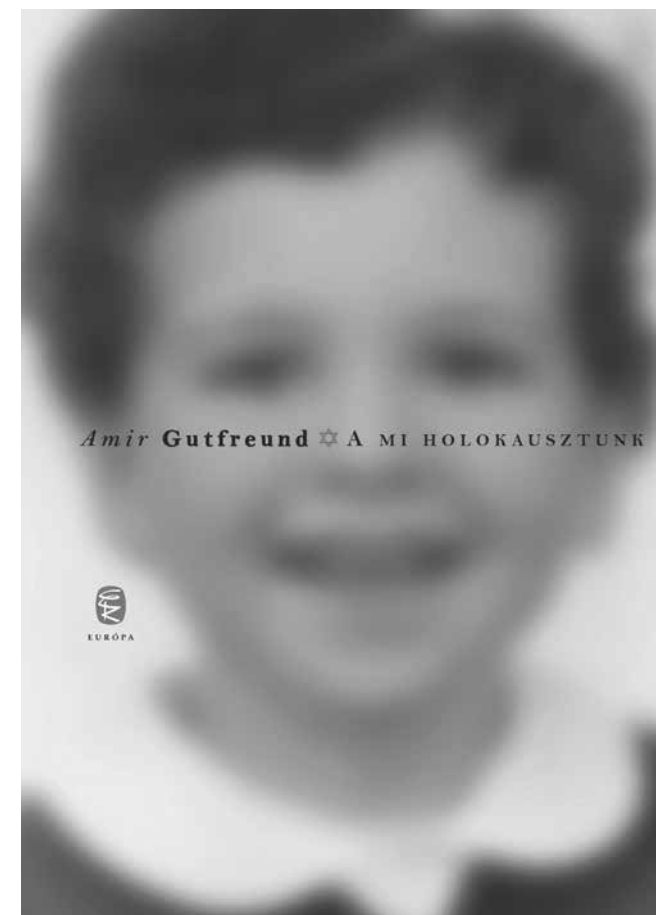
(Amir Gutfreund: *A mi holokausztunk*. Fordította: Rajki András. Európa, 2013)

A Sapir-díjas családregegyet olvasva eszünkbe juthat Eva Menasse *Vienna* című regénye, vagy a *Rashevski tangó* című film is. Amir Gutfreund azonban sajátos, pazar humorú könyvet írt, kissé bolondos szereplői, és persze a szerző gördülékeny, könnyed stílusa néhol nevetésre készítteti olvasóját, aki — mégiscsak „holokausztirodalomról” lévén szó — rögtön el is szégyelli magát.

A rendkívül jól felépített mű a túlélők és családjuk hétköznapjairól szól, ezek a hétköznapok ugyanakkor nyilvánvalóan eltérnek a legtöbbünkétől, legfőképpen azért, mert az ő életükben olyan cezúrát találhatunk, amelyet mi talán elképzelni sem tudunk. Életük és történetük két részre osztható, a holokauszt alatti és a holokauszt előtti életre, amelyek mellett a jelen vagy a jövő eltöprel, valószínűtlen és kétséges is.

Úgy hiszem, éppen ezért van a fényképeknek és a fényképezésnek fontos szerepe a könyvben. Efi, aki Amir mellett a könyv egyik központi alakja, tökéletesen beállított képeket készít környezetéről, elsősorban az idősebbekről. A már-már mániákussá váló fotózásra és fotózkodásra a következő magyarázatot adja a szöveg: „A holokauszt után olyan fontos lett, hogy valaki megörökítse őket, mint a levegő, az étel vagy a jó egészség. Azt akarták, hogy életük minden eseményét kapja le valaki. Kézzelfogható bizonyítékot szerettek volna arról, hogy léteznek. Hogy valóságosak. Hogy létezésükre tudományos bizonyíték van.” (29) Ugyanakkor épp ez a tragédia, a közös trauma a közösség (a könyvben egy lakótelep lakói) összetartozásának alapja is. „Az idősebb nemzedék tagjai vágytak egymás társaságára, egyrészt, mert az összetartozás-érzés gyógyította a sebeket, másrészt, mert így mindenki megtalálhatta a maga rokonságát” (9).

Vagyis a *családregegyet* szó használata nem valami furcsa feketehumor részemről, hanem ténylegesen konstruált családok konstruált identitásáról van szó. „A legjobban a nagyapák és a nagymamák hiányoztak, így azután áthágtuk a szabályokat, és annyit gyűjtöttünk be belőlük, amennyit csak tudtunk” (uo.) — írják az elbeszélők. S éppen itt a regény egyik legfigyelemreméltóbb üzenete. Hogy bár az elbeszélő(k) rögtön a könyv elején egyes szám első személyben szólnak, a 8. oldaltól kezdve keveredik az E/1 és a T/1 használata, míg a következő oldaltól már többes szám első személyben íródik a mondatok zöme. (A könyv végéhez közeledve az immáron felnőtt Amir beszél, ahol



ismét inkább az E/1 válik dominánssá.) Vagyis a szubjektív kiindulópontból, élettörténetből az elbeszélő a kollektív „mi” használatára vált. Kezdetben ezen ténylegesen csak annyit kell érteni, hogy én és az *unokatestvérem*, vagy *mi*, a *lakótelep lakói*. Később azonban a *mi* szó — és így a cím esetében is: *A mi holokausztunk* — igyekszik olvasóját addig a felismerésig juttatni, hogy a *mi* az *engem* is jelent, hogy valami olyasmi történt, aminek akár én is, mint embertársaim többsége, elszenvedője lehettem volna. Hogy közöm van hozzá. Vagyis a holokauszt nem csupán egy történelmi esemény, aminek vége, hanem egy olyan, közös történelmi trauma, ami feldolgozatlan maradt.

Ezen a lakótelepen azonban a holokauszt még nem ért véget. Identitások épülnek a borzalmakból, a lakótelep gyerekei megnyugtató mesék helyett a légerekről akarnak hallani. („Ők teázgattak, mi meg odaültünk a lábukhoz, és figyeltünk — csodálatos gyermekkor mások nyomorának árnyékában.” — 52) Keresik önmagukat és történeteiket, a gyökereket, s igyekeznek mindent megtudni arról, mit éltek át a körülöttük élők, mi az, amiről ők mit sem tudhatnak. Persze azért próbálkoznak, hol tudatosan, hol tudattalanul: ájulásig éheztetik magukat, dacból nem vesznek német autót, leveleket lopkodnak és fordítanak, berzenkednek a vonatokról, soha felelősségre nem vont náci háborús bűnösökről gyűjtöttek adatokat.

Meg akarják érteni mind a két, egymással párhuzamos holokausztot. Érteni akarják a nyilvánosat, „amelynek az emlékére Izraelben minden évben egyszer megszólalnak a szirénák, és egy rövid időre megáll az élet” (80), de meg akarják érteni azt is, amely életüknek ténylegesen minden területét átszövi: a személyes, rejtett történetet, a *családi* holokausztot. Kissé szenvtelenül kérdezzétek a túlélőket sorsukról, követelik történeteiket. „Muszáj volt. Meg kellett értenünk. Tudnunk kellett. Efi meg akarta érteni, hogy az anyja miért sír éjszakánként. És hogy miért nem törlik le a számot Antek bácsi karjáról.” (100)

Ugyanakkor világossá válik számukra, hogy végső soron a legkegyetlenebb náci történetének, tetteik borzalmának megismerése által lesz lehetséges a holokauszt megértése is. Közülük az egyik (Kurt Franz) képzeletükben meg is szólal, s a kötet talán legborzasztóbb mondatát mondja: „Nem hagylak el benneteket, gyerekek, én vagyok a holokauszt, én vagyok a magyarázat, ami által nem fogtok megérteni semmit sem, de nélkülem kilátások sincs megérteni a családokat.” (196)

A nyomozások, az élettörténetek felderítése, amelyek a könyv egészét átszövik, arra is alkalmasak, hogy egy-egy személy/alak közelebről is bemutatásra kerülhessen. Megismerjük a különböző nagyapákat, a linóvi és a sarkóvi hitközséget, a bolond Hirscht, Hans Odermannat. Vagy Adolfot, a szőke, kék szemű német „nácit”, aki ezen jelzőt pusztán azzal kiérdemelte, hogy német, mellesleg kutatóként érkezik Izraelbe a Frankfurter Egyetemről. (A későbbiekben kiderül, hogy Lebensborn-gyerek,<sup>1</sup> szüleinek kilétéről fogalma sincs, ami végül együttérzésre készíti Amirt.)

Talán nem tévedünk nagyot, ha ezekről a szereplőkről, vagyis még inkább szerepükről eszünkbe jut a moralitás, a középkori, allegorikus szereplőket felvonultató vallásos színháték. A jó nagypapa, a smucig nagypapa, a rossz német, a bolond és az ő igazsága. Ez utóbbról mindenképpen érdemes pár szót ejteni. A bolond Hirsch és kérdése végigkíséri elbeszélő(i)nk felcsepereését. A holokausztot mániákusan érteni akaró gyerekektől (és mindenki mástól is) csak annyit kérdez: „Csak a szenteket vitték gázkamrába?” S ez az a kérdés, amire elbeszélő(i)nknek valamilyen választ kell találniuk, s találnak is. Noha Hirsch kérdése mintha a király meztelenségére figyelmeztetne, úgy hiszem, mégsem pusztán erről van szó. Foucault *A bolondság története* ötödik fejezetében, az antropológiai körben taglalja az ember bolondsága és a bolondság igazságának kapcsolatát. Ekképp ír a XIX. századi bolondról: „A bolondság most antropológiai nyelvet beszél, amely egyszerre irányul — mégpedig egy olyan kétértelműségben, amelyből a modern világot nyugtalanító erői erednek — az ember igazságára és ennek az igazságnak az elvesztésére, s következésképp ennek az igazságnak az igazságára. Kemény nyelv ez, mely gazdag ígéretekben és ironikus a redukáltságában. A reneszánsz óta most első ízben szólal meg a bolondság. Hallgassuk meg első szavait.” (Foucault, 708.) Úgy hiszem, a bolond Hirsch esetében is erre az állapotra kell gondolnunk, meg kell hallgatnunk és ha tehetjük, válaszolnunk kell

az általa feltett kérdésre. Nyilvánvalóan nem csak a szenteket vitték gázkamrába. Embereket vitték gázkamrába.

A könyvet érdekes betétek szakítják meg; néhol bekelelódik egy-egy mondat az irodalom szerepéről, dialógusok közé fúródik náci háborús bűnösök neve, tetteik és tetteikhez képest elenyészőnek tűnő büntetésük. Különböző szereplők különböző elképzelését olvashatjuk a holokauszt reprezentációjának lehetőségeiről, vagy éppen a háborús bűnösök felelősségre vonásának mikéntjéről.

Ahogy aztán a gyerekek a könyvben felnőnek, kialakítják mindezekről saját nézőpontjukat is. Világossá válik számukra (is), hogy a nagyapák mégsem tökéletesek, sőt, nem is hősök, történeteik sem voltak teljesen igazak, s éppen így a német kutató sem náci és velejéig romlott. Vagyis embereket és azok sorsait kezdik látni, példának okáért kollektív bűnösök helyett. Így a hányattatott sorsú német férfi is szimpatikussá lesz, s bár nehezen, de feldolgozhatóvá válik a tény, hogy Amir feleségének nagyszülei közt akadt egy, a szadizmusával a náci között is kirívóan félelmetes (egyébként zsidó) alak. („A feleségem nagypapáról van szó, és Jarivban ott él tovább az egynolcada. [...] A vére tovább él, és ha egykor Jarivnak utódai lesznek, él tovább a jövőben is. Épp ez az, ami nem történhet meg.” — 528) Noha a történetvezetés szempontjából ez utóbbi szál kissé erőltetettnek tetszhet, a könyv végén lehetőséget biztosít arra, hogy Amirt óva inthessék mindenféle ideológiától: „Te hallod, amit mondasz? Épp így beszéltek a náci is. Vadásztak mindenki után, akiben volt egy cseppnyi zsidó vér. Ők is azt mondták, hogy a zsidókkal azért nem lehet mit kezdeni, mert a vérükben van a zsidóságuk. Szerintem elvesztetted az eszedet.” (uo.)

Ahogy a könyv végéhez közeledve az előre meghatározott szerepek szerinti kategorizálás feloldódni látszik, mind önünk, mind a (konstruált) másik megismerése lehetségessé válik. Így jutunk el az E/1 ismételt használatához, s a következő mondatokkal számolódik fel a többes szám első személyű elbeszélés: „Ő az én tükörképem. Igen, ez az. Többé nem mondhatom, hogy mi és ők. Meg sem mozdulhatok, egy vonalat sem húzhatok meg anélkül, hogy a tükörképemen ne hagyna nyomot. Minden gondolatomnak lesz egy lenyomata a másik oldalon. Nincs többé mi és ők.” (576) Vagyis visszatér és megerősítést nyer a korábbi gondolat: a holokauszt mindannyiunké, olyan közös trauma, amellyel mindannyiunknak dolga van.

S mert semmi sem tökéletes, a könyv utolsó, 579. oldalán a következő, kissé problematikus összegzést olvashatjuk (éppen Hirsch megjelenésére reflektálva): „[a] holokauszt nem volt rendkívüli. Hétköznapi emberek hajtották végre, és hétköznapi emberek voltak az áldozatai.” (579) Én mégis inkább azt mondom, a holokauszt rendkívüli volt, mert hétköznapi emberek hajtották végre és hétköznapi emberek voltak az áldozatai.

<sup>1</sup> Lebensborn: az élet forrása/Életforrás program, Himmler tervei alapján a Harmadik Birodalom és az „árják” jövőjét kívánta biztosítani — a németországi születési ráta megtartásával, majd emelésével. Amir Gutfreund ekképp foglalja össze a programot: „lehetővé tenni a megfelelőnek ítélt német nők megtermékenyítését olyan gyakran, amennyire csak élettanilag lehetséges volt.” Ugyanakkor fontos tudnunk, hogy nagyon gyakran váltak a „projekt” áldozatává pl. skandináv nők is.

# MAJOMDARÁLÓ : MERIADÁN

