



- Bakó Sára ■
- Benesóczky László ■
- Bodor Emese ■
- Bodrogi Ferenc Máté ■
- Borza Szabolcs ■
- Bögös Loránd ■
- Döme Szabolcs ■
- Gáspár Sára ■
- Hocza-Szabó Marcell ■
- Jován Katalin ■
- Kádár Fruzsina ■
- Kazsimér Soma ■
- Mojzes Sándor ■
- Nyerges Csaba ■
- Oláh Szabolcs ■
- Pauer Emánuel ■
- Petneházi Erzsébet ■
- Rédey-Webb Hanna ■
- Rezes József ■
- Schiller Nóra ■
- Szabados Attila ■
- Urbán Andrea ■

SZKHOLION ■

A DE-BTK HÖK művészeti és szakfolyóirata
2024/1-2



SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
22. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Mikoly Zoltán

SZERKESZTŐK: ■

Énekes András Előd, Gregor Lilla, Kovács Edward,
Ménesi Bence László, Szabó Bernadett

FELELŐS KIADÓ: ■

Ecsedi Cintia (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Ónadi Sándor

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Kapitális Kft., Debrecen

Elérhetőség: ■

szkholion@gmail.com

<http://www.szkholion.unideb.hu>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott) ■

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2024/1–2

■ KÖRTEREM

MÉNESI BENCE LÁSZLÓ: Előhang 5

■ MŰ-TÉT

BODOR EMESE: Spicc 6

URBÁN ANDREA: „Csak egy kávé”; A hibaüzenetet ignorálok; Diagnózis; A bemandó 8

KAZSIMÉR SOMA: A lények nem megfelelő kezelése; Hasadék a megismeréshez; Megszokja szemünk a sötétet 10

SZABADOS ATTILA: Kapálás, kerti munka; Próbanapló 14

BENESÓCZKY LÁSZLÓ: Akácós út 16

PAUER EMÁNUEL: Egy összepillantás hosszú története 18

Döme Szabolcs: Yubitsume 21

Bögös Loránd: Agapé emléke; Magánarcheológia, Önelhallgatás 26

Hocza-Szabó Marcell: Az elmondhatatlanság mint a nyelv jóra való csapdája (esszé) 32

■ NAGYVIZIT

Naivítás, kulimunka és „három” jótanács – Béres Norbertet BODROGI FERENC MÁTÉ kérdezi 40

PETNEHÁZI ERZSÉBET: A klasszikus román – újragondolva (Béres Norbert: *A klasszikus századforduló népszerű prózairodalma*) 45

BAKÓ SÁRA: Leszámolás a „Káprázatossal”? (Kemény Lili: *Nem*) 48

JOVÁN KATALIN: „Magukra maradttekintetek” (Lapis József: *Beszédtöredékek a halálról*) 54

NYERGES CSABA: Áfra János *Omlás* című kötete és az univerzális irodalom (Áfra János: *Omlás*) 59

REZES JÓZSEF: A figyelem kálváriája (Závada Péter: *A muréna mozgása*) 66

MOJZES SÁNDOR: A lét hat változata (SKICC: a MOME ANIM szekció filmjei)	72
SCHILLER NÓRA: A szépség birtoklásának vágya (Szegény párák, rendezte Jórgosz Lánthimosz)	81

BONCASZTAL

OLÁH SZABOLCS: Az alkotás önállósítása algoritmussal – A mesterséges intelligencia nem emberi, hanem leválik az emberről	88
RÉDEY-WEBB HANNA: A testköltészet és a képvers viszonya a 20. század végén – Géczy János (.....) és Petőcz András <i>Emlékezés Jolánra</i> című művei, illetve Peter Greenaway <i>Párnakönyv</i> című filmje mentén	100
KÁDÁR FRUZZSINA: A hercegprímás elfogyasztja magát – a másikat és önmagát felfaló test variációi Nemes Z. Márió <i>A hercegprímás elsírja magát</i> című kötetében	110
BORZA SZABOLCS: Régi problémák, modern megoldások – A nőiség és az amerikai álom kérdései Lana Del Rey <i>Violet a fűben hátrahajol</i> című kötetében	118
GÁSPÁR SÁRA: „A szerző közbeszól” – Historiográfiai metafikció és kulturális trauma viszonya Junot Díaz <i>Oscar Wao rövid, de csodálatos élete</i> című regényében	129

A borítón és a lapban Juhász Nóra festményei láthatók.

„Mindent szóra kell bírni, azaz minden ismertetőjegy fölött létre kell hozni a kommentár [szkholion] másodlagos diskurzusát. A tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kéri számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

2024-es összevont lapszámunk talán különösen jó példája folytonosság és újítás azon produktívan feszültségteljes kettősségének, amit egy korábbi *Előhang* a *Szkholion* „konzervatívan innovatív”¹ jellegeként aposztrofált.

Mű-tét rovatunkra ennek megfelelően jellemző a már megszokott – a szövegek poétikai és tematikai síkjaira egyaránt vonatkozó – diverzitás, miközben az előző lapszám felvezetőjében is említett kísérletezőkedv is megjelenik. Verset közlünk Bodor Emesétől, Urbán Andreától, Kazsimér Somától, Szabados Attilától és Benesóczky Lászlótól, a próza műnemét pedig Pauer Emánuel és Döme Szabolcs szövegei képviselik. A folytonosság/kísérletezés kettősségéből az utóbbi pólust erősítik Bögös Loránd „állapotrögzítései”, Hocza-Szabó Marcell esszéje pedig átmenetet képez a szépirodalmi és értekező blokkjaink között.

Nagyvizit című rovatunk több szövege kapcsán is a kontinuitás érzése lesz az olvasó számára a domináns, ha a szerzői nevekre tekint. Lapszámunk interjújában alapító szerkesztőnk, Bodrogi Ferenc Máté kérdezi Béres Norbertet doktori disszertációjának könyvvé szervezett változatáról, amelyet ezt követően Petneházi Erzsébet ismertet. Jován Katalin kritikája – mind a recenzens, mind a recenzált kötet szerzője egykori Szkholion-szerkesztő – Lapis József debütáló lírakötetét mutatja be. Az olvasónak a korábbi szerkesztőgárdából Áfra János neve is feltűnhet, akinek *Omlás* című versgyűjteményét Nyerges Csaba vizsgálja – egyúttal a kötet recepcióját is szimptomatikusan olvasva. A Kemény Lili legújabb regényéről kialakult diskurzusba lép be Bakó Sára kritikája, míg Mojzes Sándor a debreceni *SKICC* filmfesztivál egyik szekcióját, Schiller Nóra pedig Jórgosz Lánthimosz filmjét szemlézi.

Boncasztal rovatunkban ezt a multimediális fókuszot folytatva Oláh Szabolcs az AI-ra vonatkozó antropomorfizáló beszédaktusokat problematizálja, ezt követően Rédey-Webb Hanna testköltészet és képvers viszonyáról értekezik. A szövegvilágokhoz visszatérve Kádár Fruzsina a kannibalizmus motívumát értelmezi Nemes Z. Márió kötetében, Borza Szabolcs Lana Del Rey versgyűjteményét olvassa a nőiség perspektívájából, Gáspár Sára pedig Junot Díaz regényének narratív stratégiáit és fikciósságát vizsgálja.

Szerkesztőtársaimmal együtt kellemes olvasást kívánok a *Szkholion* ezen ismételt „konzervatívan innovatív” lapszámához!

Ménesi Bence László

¹ GESZTELYI Hermina, *Előhang*, Szkholion, 2019/1-2, 5.

Bodor Emese (2004) Budapest. Költő, kultúraszervező. A Késelés Villával közéleti-irodalmi beszélgetéssorozat társmoderátora, a 2024-es KULTer stART díj nyertese.

Bodor Emese

SPICC

I.

Salomé nappal egy hentespultban áll,
éjszaka olcsó sört csapol
fáradt és dühös férfiaknak;
nézi, ahogy hántják a pisztáciahéjat,
mint öreg disznóhúsról a makacs inakat.
A csontropogás, mint a sortűz.
Salomé talpa holt súly a csempén,
a bárd a vágódeszkába ragad.

II.

A demencia mindössze annyit tesz:
mindenre emlékezni, másképp.
Naponta kétszer forgatja az anyját,
lazít a csuklóit felvérző kötésen.
Huszonnégy óra: kocsmá, hentes, kórház.
Visszerek feszítik mindkét lábszárát,
mint vádlit a tánc édes utósajgása,
gyomrot egy érintés emléketörése.

III.

Heródes megtűrt hatalom volt.
Gyönyörű és veszélyes férfi,
fényesre élezett késpenge.
Szeretni nem, csak uralkodni tudott:
büszkén mutogatta azt, akit birtokolt.
Heródest később falhoz állították

és arccal lefelé temették el,
mint számtalan gyilkost és királyt.
Nagyon büszke volt a kislányára,
kérhetett bármit, megadta neki.
Kért is: fellépést, karaktercipőket,
hűtlen szeretők fejét ezüstitálcán.
Apa és lánya szövetségéhez
Heródiás nem férhetett hozzá –
az anyák sorsa mosolyogva tűrni,
ahogy fejük felett összevetnek.

IV.

*Két igazság, egy hazugság:
királynő voltam,
szerettem apádat,
káprázatos táncos voltál.*

Kislányként Salomé ezt a játékot
szerette legjobban – egy elpazarolt
élet díszlete. Kanapéra húzott
fakó bársony, festett lámpabura,
zsírtól ragadó porceláncsészék
olcsó kávézacban. Ahogy Heródiás felejt,
egykori tárgyaik épp úgy kopnak el,
simulnak bele a nélkülözésbe.

V.

Minden ember másképp üt, de
kitartóan, amíg nyers húst talál.
Minden szer másképp üt, de
egyforma az amnézia szédülete.
Mert kegyelem van a felejtésben.
A demencia mindössze annyit tesz:
leválasztani magadról a történelmet,
mint hófehér csontról a húst.

Urbán Andrea (1998) Szolnok, Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom és Kultúratudományok Doktori Iskola hallgatója. Főként kritikát és verset ír.

Urbán Andrea

„CSAK EGY KÁVÉ”

Nem jegyzem meg, mit rendeltél,
pedig minden bizonnyal sokat
elárulna rólad a választásod.

Titkokról, amikről
hallgatsz, vágyakról, amiket magadnak
sem ismersz be. Nem tudom, ki vagy
valójában. Csak a gőzt látom
arcod előtt.

Olyan ember lehetsz, aki tudja,
mit akar. Cukor nélkül, kis tejjel.
Minden nap ebbe a kávézóba jársz.
Mindig mást hozol el. Hagyod,
fizessenek. Hagyod őket elmenni.

Nem bizonyosodhatok meg az igazamról.
Felállsz az asztaltól, elköszönsz
attól, aki veled szemben ült.

A HIBAÜZENETET IGNORÁLOM

Egy napon majd ráébredsz,
mennyi képet őrzök
rólad a telefonomban. Egy ideje
megnőtt a képernyőidőm. Kivágás,
mentés. A galériám nem más,
mint zavartságom
lenyomata. A képek között
nincs ismétlődés,

minden screenshoton más az arcod.
Távoli, közeli, távoli. Adatok nélkül.
Ha megtelik a memória, ideiglenesen
fel kell függesztem az üzempróbát.

DIAGNÓZIS

Hírül adják a hangosbemondóba:
az állatorvos újra rendel.
Az egész város idehordja
gondját, baját, ölebeit.
Tengerimalacok és indigószínű pintyek,
lime zöldre festett csivavák
várják sorukat,
az utolsó ítéletet:
gazdájuk érzelmileg labilis,
komplexusos és sajnós,
menthetetlen.

A BEMONDÓ

Felhangzott a jelző szólam.
A városi forgalom leállt,
a munkások letették a lapátot,
a gyors- és gépírók felemelték ujjukat,
a kódfejtők abbahagyták a fejtést.
A tanár keze megállt a levegőben,
a diák szája nyitva maradt,
miközben az ajtónálló megdermedt a
mozdulatban, amint kizárta a
nem kívánatos vendégeket.
Az emberek figyeltek.
Odakint és idebent. Először csak a recsegés,
amint bekapcsolt a mikrofon, azután
egy kislány hangja.

Kazsimér Soma (1997) Miskolc. Költő. Irodalom- és színháztudományt tanult az ELTE-n. Az írás mellett képző- és performanszművészetrel is foglalkozik.

Kazsimér Soma

A LÉNYEK NEM MEGFELELŐ KEZELÉSE

Marcangolnánk a húst,
nyitnánk a beleket,
de én a bőrt kívánom a leginkább,
mert nyugalom van a szőr alatt.

Ezt venném kölcsön tőled,
te szép lény,
te gyönyörű teremtés.

Mi a fene történik,
hogy most így magadhoz engedsz?
Eddig két méternél közelebb
csak akkor jutottam,
ha karmok hasítottak,
csápok surrogtak,
csattogtak a fogak.

Most meg mint valami álom:
tenyerem íve hátad görbülete.
Egymásnak vagyunk teremtve,
de ezt már ki se kell mondanom,
idegszálaink a valóság szövete
mögött összeérnek,
értjük egymást rohadtul.

*

Aztán csörömpölés a völgyből,
két dörrenés. Erre ébredek.
A sátor vászonfalát
szél nyomja arcomnak.

Marci még alszik, csak én vagyok
ébren bent, kint meg ezer szem.

De a magánytól így is
remegnem kell.
A megszakadt álom
iszonya még kerülget.

Valami térerőt el-elkap a telefonom.
Bizonyosságot keresek
a neten, hírt másokról,
de hajnalban néma minden.

Csak egy kóbor cikk
jön szembe tegnapról:
lelőtték a svájci farkast,
a jeladósat, M237-et.

HASADÉK A MEGISMERÉSHEZ

Húslabda nő a pofám oldalán,
hiába hajtom oldalra fejem,
hogy megnyugvást találjak
a matrac puhaságában,
elgurul arcom a gennyel telt golyón.

Foglalkoztat a vedlés,
az olyan öntisztító folyamat,
ahol a külsőn túl
a fájdalmas gyökeret
is kiránthatom a hús
mélyrétegeiből.

Van valami természetellenes
a fogakban. Kavicsok
a mohaágyon. Vérző pép
a cementeszák alatt.

Ellapult napok és állandó sikertelenség,
még mindig nem tudom kifordítani a fejem,
hogy végre ránézhessenek
az üreg mélyén lüktető gócba.
Meglátni benne másikat.



MEGSZOKJA SZEMÜNK A SÖTÉTET

A szaharai por miatt
vérnarancs sáv a város horizontján,
a róka szeme rezdületlenül bámulja
a hétvégi ház romját, majd
lámpám fényébe merevedik.

Pedig éjszaka van,
ez csak a fényszennyezettség.

Nem tudni már, ki akarta ezt:
én, ő vagy ők.
Hogy itt fázzunk a zártkertes zónában,
keressük hegyünk sötét tömegét,
az üstökös helyett a *mást*.

Rossz mintázatok miatt veszítjük
el hidegvérünket, eltévesztjük az ábrát,
az üres égboltot. Pedig kíváncsiságunk
megvan még egymás iránt,
de a megfelelő pillanatot
alig bírjuk kivárni, végre
valami feltűnjön horizontunkon.

Feltárul a gyomor, a rítus zokog.
Hogy ebből csak féllábú alkalom lesz,
egyre világosabb, ahogy együttlétünk
savója elválík a mérgezett tejtől.

Azért belekortyolunk: megidézni
a *minthát*. Öklendezésünk
már magányos.

Ennyi idő kevés, hogy megszokja
szemünk a sötétet, a virágzó bokrok
koromfeketék. Mint kocsink végül
a sárban, megfeneklünk.

Szabados Attila (1999) Budapest. A prae.hu művészeti portál irodalmi szerkesztője. Első verseskötete 2024-ben jelent meg *Vérsűrűség* címmel a Kalligram Kiadónál.

Szabados Attila

KAPÁLÁS, KERTI MUNKA

Azóta már bánom, hogy
nem utaltam húszezer forintot,
hiába az ismeretlen szám,
hiába könyörögtél telefonon,
hiába fenyegetted, míg vidéken,
egy Rába-menti faluban
ücsörögtem a tuják alatt,
és úgy örültem, mint amikor
utoljára hívtalak, mert azt
csinálhattam, amiből évek óta

nem jutott: kapálás, kerti
munka – *szikrázó volt az ég-
bolt, aranyfüst a lég,* tudom,
és a föld és a fák és a szél,
le kell tennem, mondtam,
de kezdted átkaid, igen, akkor,
épp csak egy hete történt –
azóta már bánom, hogy nem
adtam vonatra, vagy mindegy,
mire, biztosan máshol tartanánk.

PRÓBANAPLÓ

Úgy kezdtem volna ezt a verset, hogy
*„tavasszal minden porózusabb. Mint
egy kiszáradt tengeri szivacs.”*
A lényeg azonban nem ez, hanem
a tény: március utolsó napjaiban,

bőven a költözés előtt, jóval
addigi terveim feladása után,
az eredetiség látszatát is elkerülve
kezdtem álmnaplót írni.
Felmenőimtől tanultam, hátha
művészetté szublimálhatnak
legintimebb tartományaim.
Amelyekben a test pánik nélkül
adja át magát, és a valóságban
elérhetetlen távlatok, mint
a porszívó kábele, közelebb
tekerednek. Ó, felmenőim,
legostobábbak, és mi, ostobák
a csatlakozás boldogságától!
Csináljuk egymás után, kurkásszuk
hajtöveinket, amíg el nem pusztulunk.



Benesóczky László (1992) Budapest. Kommunikáció- és médiatudomány szakon végzett a PPKE-n és a BME-n. Versei megjelentek az Apokrif, a Helikon, a Hitel, a Kalligram, a Műhely, a Tiszatáj, a Vár Ucca Műhely és a Várad hasábjain, valamint a Nincs, a Tiszatáj Online és az Új Bekezdés felületein. Jelenleg a BME munkatársa, az Yriunk írócsoport tagja, és a FISZ líraműhelyeinek rendszeres résztvevője.

Benesóczky László

AKÁCOS ÚT

volt fekete fellegek
ez a június
vivaldi-ágon rezgi a szellőt
a langymeleg és a régi akácos
nagyapám kunparaszt kiejtése
szemérmes katolicizmusa
sétáinkra vitt fokosa
egyre zümmögnek
körém az emlékek
egy akácos kocsiúton
megkérdezte amikor jöttünk
hazafelé a hegyi házba
mesélt az alföldről
ismered ezt a dalt?

[és akkor még nem volt ennyire dögmeleg
és akkor még hittem hogy a ház majd
és akkor még reménnyel gyújtottunk be a kályhába
ha ősszel elénk kúszott a régi szőlőhegy
mire mi télbe raktuk a házat]

szóval vissza a nyárba
hol a szolgák tiszta tükre
a csempéken de csillan
gyanakvón mégis
az urak kalapja elborul
mit mesél a feketerigó
az akácos úton nagyapám?

[volt a tiszta rend
a véres tiszta rend
az alvadt tiszta rend
a megfeketült rend
a megsüketült rend
de mégis rend volt
csak embertelen]

nade vissza a nyárba
hova kúsznak a szolgák
hol reménykedik a cselédlány
meddig az urak kalapja
és a rigó is kúszik kúszik
szalmaszálba kúszik
vérbe-sárba kúszik elhalál.

[azt hittem az angyalokkal
a bárányfelhők rokonok
áttetsző égi szellemek
egy gomolyfelhő fenn dohog
szolgák voltunk mi emberek
emberek szolgák voltatok
rigókká lettetek meghaltatok
sosem lesz belől'tek angyalok]

úgy tudta az angyalok
a bárányfelhőkkel rokonok
egy pillanat ég ha nyár
vérhas lángok éhhalál
de akácfa-nyárfa-illatot.

[miért a rend ha bűnös
minden rend miért bűnös
elúszik a sárga egekbe
a vérző feketerigó]

Pauer Emánuel (1992) Budapest. Író. A KRE BTK irodalom- és kultúratudomány szakán szerzett mesterdiplomát, elvégezte a MÚOSZ Bálint György Újságíró Akadémia képzését. 2017-ben jelent meg első kötete *Magamon kívül* címmel.

Pauer Emánuel

■ EGY ÖSSZEPILLANTÁS HOSSZÚ TÖRTÉNETE

Péntek éjjel, szombat hajnalban nem tudok aludni. Virrasztanak bennem az elmúlt órák zavaros hangjai, szevaszok és hogy vagyok, cipők kopogása, dugók pukkanása, zongoraszó, egy visító röhögés, női sikkantások, ajtócsapódások, pohárcsörömpölések.

Az ajtó alatt még az ágyam lábáig ér a villanyfény füsttel kevert sárgája. Cigi és más fura, ismeretlen szagok, illatok. Felkelek, hallgatózom. Fáradt csend. Bízom benne, hogy kint találok apámat.

Mintha idegen helyre érnék, ahogy óvatosan kinyitok a szobából. Egy felborult szék, egy összetört pohár szilánkjai, vörös foltok a padlón és fekete lábnyomok. Mindenhol világosság, az árnyékok a tárgyak alá kúsztak.

...

Akkor is ragadni kezdett a talpam, mikor körbejártam a lakást. 10-12 éves lehettem. Összefolynak az évek. A Piros szobában találtam meg apámat. Foteljében trónolt kiürült birodalma felett, és az utolsó kortyokat töltötte. Előtte a bordó terítővel takart asztalon számlálhatatlan üveg, papírok, könyvek, púpozott hamutálak, egy ott felejtett pénztárca. Apám rágyújtott, mielőtt megszólalt volna, és visszatolta szemüvegét az orra hegyéről a helyére.

– Nem tudsz aludni?

– Nem – feleltem, és leültem vele szemben egy másik fotelbe anélkül, hogy egymásra néztünk volna.

Babrálni kezdtem a papírokkal, fél figyelemmel betűztem ki a kézirásos szövegeket, és éreztem apámon, hogy elgyengült. Sóhajtvá fújta ki magából a füstöt, és hátradőlve várta, hogy szóljak. Nyilván nem ok nélkül érkeztem, gondolhatta.

Persze nekem nem volt okom. Vagyis csak a kíváncsiság. Talán látni akartam a nyugalmat az este után. Hajnal lehetett már. Felnéztem rá, de ő csukva tartotta a szemét. Tudtam, hogy felélénkül, ha olyasmit kérdezek, ami érdekli, aztán talán együtt lefekszünk és befejezzük ezt az egészet, bármi volt, bármi is történt.

– Apa, mit jelent az, hogy pseudo?

Ez engem ugyan nem érdekelt, talán csak annyira, hogy tudjam rá a választ, hogy ne legyen kellemetlen, ha kérdezik. De a hatást elértem.

– Amikor azt akarják elhíttetni veled és rólad, hogy tévedésben vagy – és már nyitott szemekkel előrébb hajolt.

– A múltkor azt mondtad, tévedésben vagyok, amikor azt írtam a házimba, hogy Széchenyi a legnagyobb magyar – újra a papírokat bámultam – pont így, „tévedésben vagy”, pedig nekem ezt tanították, mire te azt felelted, „akkor az, aki tanította, egy ostoba ember”.

– Eltüntetni nagyítással!

Lehamuzott és ivott a borából.

– Most is azt mondom, az a nő ostoba, és azt akarja, hogy te is az legyél.

Belementem a játszamába. Amíg ég a cigi, úgysem alszunk, gondoltam, de nem néztem rá.

– Akkor most a tanárnő a pszeudo? Vagy a Széchenyi? Vagy nem értem.

– Mindkettő.

Hirtelen felállt, és meglepett, hogy nem tétován, de a könyvespolchoz lépett, és levett onnan valamit.

– Semmi sem az, aminek látszik, fiam. Nézd meg ezt a pingponglabdát. Horpadt vagy sem?

Már őt néztem, de csak a kezét, benne a labdával. Hatalmas keze volt...

– Tudom, hogy nem az, láttam, amikor rárajzolod a horpadást – és vigyorogni kezdtem, ő pedig felnevetett.

– Na persze, de te bennfentes vagy – mondta, majd visszaült és eloltotta a cigit.

– Akkor most az a pszeudo, hogy te mindenkit át akarsz verni?

– Lényegében igen. És lényegében nem.

Elmerült a szoba egyik sötét sarkában. Már nem nevetett.

– Nem egyszerű ez fiam. Jó lenne, ha megértenék a hát-mittudoménjeimet is! – nagyot kortyolt, és felemelte beborult hangját – Tessék számolni velem!

Zavaromban firkálni kezdtem, és hagyni akartam a dolgot.

– Ne rajzolj! Most ne.

– Jó... De akkor mi az a pszeudo? – és letettem a ceruzát.

– Ál, hamis, nem valódi...

A poharára meredt, és úgy mondta, mint aki magában komor verset szaval.

– Azt jelenti, hogy semmi sem az, aminek látszik. Mint a pingponglabda.

– Akkor te sem vagy az, aminek látszol.

– Lényegében nem.

Pár másodpercnyi csend után éreztem, hogy a tekintetemet keresi, és én végre felnéztem rá, bele egyenesen az ő éjfekete szemébe.

– Mondok neked valamit: én vagyok a megrajzolt pingponglabda. Más csak bámulja, de te láttad, hogyan csinálom. Te tudod, mi az valójában, és tudod, minek látszik.

– Te vagy a pszeudo?

– Te pedig a bennfentes.

Mosolyogtunk, de tudtam, hogy ő még ébren marad, ezért felkeltem, és egyedül, a bennfentesek nyugalomával indultam aludni.

Az ajtóból visszafordulva láttam apámat felsóhajtani.

– Álmodó éj, lassan megvilágosodik, Klotild.

...

Talán nem így történt, talán meg sem történt. Az emlékek is összefolynak az évekkel. Kiöntök egy maradék doboz sört a lefolyóba, és egyedül, a bennfentesek nyugalomával elindulok aludni. Álmodó éj, lassan meg kéne világosodnunk, Klotild...



Döme Szabolcs (1988) Zenta. Az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerzett tanári oklevelet. 2015 és 2016 között a zentai Stevan Sremac Általános Iskola, 2017 és 2018 között a zentai Közgazdasági és Kereskedelmi Iskola magyartanára. 2018 óta a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet munkatársa, jelenleg kulturális referens munkakörben. 2012 óta publikál rövidprózát. Kötetei: *A felhő neve* (novellák, 2016), *Fejbunker* (novellák, 2020).

Döme Szabolcs

YUBITSUME ■

A Hivatal folyosója üres és rideg, mint egy kibelezett metrókocsi. Porrészecskék vibrálnak a padlóhoz tapadó szalmaszínű fényrétegben. Lüktet az áramló félhomál. Ideges vagyok. Látom a férfi és női mosdó faajtájának barázdált, bronzbarna felületét, a falon sorakozó képeket, melyek mintha a veszteglő szerelvény ablakai lennének. A képeken megcsillanó üveglap sötét víztükör képzetét kelti. Néhány másodpercig az orrom hegyére és a légzésemre fókuszálok. Mostanában ezt a módszert próbálgatom, amikor érzem, hogy kezdek nyugtalanná válni.

Az ánapánaszati meditációban a gyakorló a légzés közbeni tapasztalásokat figyeli a tudatosság kialakítása céljából. A hagyomány szerint ezt a technikát Buddha tanította a különböző szuttákban. Az *Ánapánaszati-szutta*, vagyis „A lélegzés tudatosságáról szóló tanítóbeszéd”, a Maddzshima-nikája 118. szuttája, amelyben a történelmi Buddha a légzés tudatos megfigyelését (*anapana*) használja a megfelelő összpontosítás gyakorlására.

Azt mondták, itt, a folyosón várjak. Majd szólítanak. Hosszú a folyosó, nem látom, pontosan meddig tart, nem látom a végét. Kanyarog és tekereg, a fő- és oldalágak behálózják az épületet, mint idegrendszer a testet. Én csak azt a részt ismerem, ahol dolgozom, ez pedig a humánstratégia-részleg. Ide köt a munkám, itt zajlik a napi rutinom.

Tisztítószer illata járja át a szakaszt, ahol álldogálok: Domestos Atlantic Fresh. Felismerem, otthon is ilyet használok. Hiába nézem az orrom hegyét, úgy érzem, hatástalan. Megállapítom magamban, hogy a szám kiszáradt. A mellkasomban is megjelent az a különös dobogás, kapkodva lélegzem. Beszívom, rágcásalom az ajkaimat, a nyelvemet a fogaim recés éleihez nyomom, egyik fogközből a másikba préselem, az amalgámtömések felületéhez érintem. Ezek már a stressz jelei, a türelmetlenség tünetei. Egy befüggönyözött térelválasztó üvegfal túloldalán – mögötte egy hosszú, ismeretlen folyosótraktus húzódik – egy mennyezeti lámpa hunyorog.

Arra várok, hogy szólítson Centaur Gill, egy negyvenes férfi, a humánstratégia-részleg osztályvezetője. Hogy mit akar tőlem, nem tudom. Csöngött a telefon, az asszisztense

szólt, hogy látni akar. Ilyen helyzetben jobb, ha nem firtatom, milyen ügyben keres. Rossz néven vehetik a kérdezősködést. Bárki, aki a Hivatal dominanciahierarchiájában felettem van, a góg, az önteltség jeleként értelmezhet egy ilyen kérdést. Általában elmondható, hogy egy vezető akarata, szándéka, kérése vagy utasítása könnyed természetességgel hatol az alárendelt személy tudatába, mint feltáruuló *punciba* egy célratörő, kemény *fasz*. Másfelől, aki a főnökével szemben alapvetően puha *punci*, egy másik helyzetben – ahol fölrendeltnek érzi magát – még lehet önelégült, büszke *fasz*. Én általában *punci* vagyok.

Bámulom a csukott ajtót, rajta a táblácskára vésett feliratot: „HUMÁNSTRATÉGIA”. Eltűnődöm. Vajon ki készítette ezt a táblát? Mi alapján választotta ki hozzá a megfelelő betűtípust? Létezik egy szabályrendszer, ami előírja, hogy milyen témához milyen betűtípus illik?

Hirtelen eszembe jut, hogy figyel a kamera. Sunyi, egyszemű fekete kaméleon a sarokban. Nem csinállok semmi rosszat, de a gondolat, hogy valaki talán most is lát, megfigyel, fegyelemre int. Kihúzom magam, betűröm az ingem, ellenőrzöm a sliccemet, a nadrágszíjam övcsaton áthúzott, pántba bújtatott nyelvét, oldalra igazítom a hajam, az ujjammal kitisztítom az orrjáratomat. A munkatársakkal természetesen radarozzuk egymást. De a kamerák is megfigyelnek bennünket. Hogy a kamerákat ki, mikor és miért tartja szemmel, senki sem tudja.

Lépéseket hallok a lépcső irányából, hátrafordulok. A mellékfolyosóról Niagara Corbel, Centaur Gill személyi asszisztense bukkan fel. Egy harminc körüli, barna hajú nő. Szűk, sötétkék ceruzaszoknya van rajta, remekül meg tudom figyelni izgató, formás, harisnyába bújtatott lábait. Magasnyakú fehér blúzt visel, rajta sötét türkiz színű, tűzzománc medál. Fekete keretes, téglalap alakú Oakley szemüveget hord. A szokásostól lassabban közeledik. Úgy látom, egy tálcát tart a kezében.

Előzékenyen a falhoz húzódok. A szemébe nézek, beélném azzal, ha rám pillantana. Ez volna a köszönés. Függhelmi szempontból, akárcsak a részlegvezető, Niagara is felettem helyezkedik el. Nem néz rám. Igazából az volna furcsa, ha a tekintetével üdvözlne. Amikor mellém ér, mindössze néhány másodperc áll rendelkezésemre, hogy szemügyre vegyem, mi van a tálcán. Apró, lapos és hosszúkás, megcsillanó tárgyakat látok, és néhány fehér dobozt. Ennyi idő alatt nem tudom őket beazonosítani. Amikor odaér az ajtó elé, valaki – talán maga Centaur – kinyitja előtte.

Olyan gyorsan tűnik el az ajtó mögött, mintha az iroda ajtaja egy lény szájszerve lenne, a szörny pedig egyszerűen bekebelezné. Újra csend és félhomály: az ilyen ajtók általában jó hangszigetelők. Várakozok tovább. A korábbi helyzethez képest azonban van egy hatalmas különbség: a személyi asszisztens aromás-fűszeres parfümjének részecskéi – pézsma? jázmin? koriander? – néhány percig ott lebegnek körülöttem, minden más szagot elnyomnak, és felkavarják a képzeletemet.

Figyelemelterelést alkalmazok, hogy eloltsam a felcsapó sóvárgás lángjait. Kitapogatom és előhúzom a zsebemből az okostelefont. A készülék engedelmesen a tenyerembe siklik. Elkezdem számolni a kilégzéseimet.

Egy. A gyomrom össze van szorulva, kiszolgáltatottnak, szánalmasnak érzem magam. Azon pörgök, vajon mit akarhat tőlem Centaur Gill. *Kettő.* Megnézem a Google-idejűrást: odakint jelenleg 10 fok Celsius, 18 km/óra délkeleti szél, átlagos páratartalom 74 százalék. *Három.* Facebook. Görgetem a hírfolyamsávot, mint egy nyerőautomatát. *Négy.* Megnyitok egy hírportált, átfutom a címeiket: *Így tartottuk meg Sopront Trianon után; A migráció átformálja Európa nagyvárosait; LeBron James megszerezte 40000. pontját az NBA-ben.* *Öt.* Megunom, másik portál: *Churchill von Netflixus amerikai ügynök volt; Macskának öltözve fotózta a melleit Annarica Ice; Az internetfüggőség eltorzítja a személyiségünket.* *Hat.* Megnyitok egy harmadik hírportált is, ahol a következő címeiket olvasom: *Canon Fornax a Münchener Biztonságpolitikai Konferencián; Janus Insta: A párbeszéd az egyetlen helyes út; Búsulásúzó busójárás.* Elteszem a telefont. *Hét.* Arra gondolok, a repetitív irodai munkától teljesen kényszeres lettem, figyelemzavaros a mániás multitasking örületében. *Nyolc.* Még mindig érzem Niagara parfümjének izgató hatását. Az lesz a legbölcsebb, ha a kihallgatás után bezárom a vécéajtót, és kortyolok egyet a vészhelyzeti laposüvegemből. *Kilenc.* Vajon a többiek, a munkatársak mihez kezdenek a stressz klausztrofób feszültségével? Miért nem beszélünk erről soha? Miért tabu? Az ilyesmibe illik csöndesen belenyomorodni? *Tíz.*

Hirtelen kivágódik az ajtó. Oldalt áll Niagara, bal kezével tartja a kilincset. Jelzi a szemével, hogy menjek be. A légzésszámolást azonnal abbahagyom. Kicsit úgy érzem magam, mintha álomból ébrednék éppen. Villámgyorsan felöltöm a hivatalos-semmitmondó ábrázatomat. Ez egy olyan maszk, amit az arcom elé gondolok, hogy elrejtsem a szorongást, az indulatokat, az érzéseket. Úgy tartom az akaratommal, mint egy pajzsot, és olyan érzés, mint egy arcizomgörcs.

Most szépen leül. *Oda, ni,* mondja Centaur Gill, aki az íróasztala mögül egy hosszú, sötétbarna tárgyalóasztal felé bökk a fejével. A szemével mutatja, hogy ott az én helyem, menjek oda és üljek le. Farmernadrágot visel, világoskék inget lezserül, nyakkendő nélkül, szürke öltönyzakót fekete könyökfoltokkal. Alig őszül még. Szerintem nappali hidraltáló arckrém is használ.

Közben Niagara becsukja mögöttem az ajtót. Úgy áll ott, mint egy biztonsági őr.

Engedelmesen helyet foglalok a Centaur által kijelölt széken. Most alaposabban megnézhetem, mi van a tálcán. Egy 150 mm-es Mayo-Hegar tűfogó, egy egyenes csipesz, sebészi tű, Silkam nem felszívódó selyemfonal, egy kb. 40x30-as, téglalap alakú állótükör, Lidocain érzéstelenítő szpré. Ez egy sebvarró készlet.

Esélyt adok önnek, hogy bizonyíthassa, méltó rá, hogy a jövőben is a Hivatalban dolgozzon, mondja Centaur.

Osztályvezető úr, kezdem. Azonnal tudatosul bennem, hogy furcsán, szánalmasan remeg a hangom, szinte sípol. Előfordulhat, hogy hibát vétettem. Ígérem, igyekszem majd, hogy... Centaur felemeli a kezét. Így jelzi, hogy hallgassak el.

Talán még nem követett el jóvátehetetlen baklövést. Talán mégis. Jelenleg minden bizonytalan, mondja félelmetesen nyugodt, mély hangon. Közben látom, hogy nem egyenesen rám néz, hanem kicsit bandzsít. A fecsegő természete viszont nyugtalanít bennünket, mondja. Otthon még rajzolgat is, teszi hozzá rosszállóan. Az orra hegyére fókuszál, mint én az előbb. Talán ő is a kilégzéseit számolja stresszhelyzetben?

A rajzolás csak terápia. A megküzdési stratégiám része, magyarázkodom, de belém fojtja a szót.



Hagyjuk az üres verbalizmusokat!, mondja. Bizonyítsa tettekkkel az elkötelezettségét! Centaur hátradől a székén.

Mi lenne a dolgom?, kérdezem gyámoltalanul.

Olvasson a gondolataimban, mondja. A tálcára néz. Erre magának kell rájönnie.

A jakuzák közösségekbe, családokba tömörültek, a családokban pedig kialakult az Oyabun-Kobun (szülő-gyerek, vagyis főnök-katona) hierarchiai viszony.

Szerencsejátékhoz köthető jakuza-csoportok voltak a bakutók. Tőlük ered a yubitsume, az ujjak utolsó perceinek szertartásos levágása. A yubitsume büntetés és vezeklés.

A yubitsume rituálét a harcos saját magán hajtotta végre. A feudális Japánban, a samurájok korában a kard, a katana volt a legfőbb fegyver. Azonban a japán kardok használatához mindkét kézre és hatalmas precizításra van szükség, így az ujjak csonkolásával a kardforgató ereje meggyengült: a kardot markoló kezek annál bizonytalanabbá váltak, minél több ujjpercet amputált a harcos. Az ujjak megcsonkítása kiszolgáltatottabbá tette az egyént. A jakuza tehát úgy tartotta, hogy noha a yubitsume által az egyén gyengül, de a közösség egyértelműen erősödik.

Nem veszíthetem el a munkámat, gyorsan meghozom a döntést.

Beállítom a tükröt, hogy jól lássam a számat, az ajkaimat. Kicsit remeg a kezem. Megnyomom az adagoló pumpát: érzésteleníték a Lidocain szprével. Az oldat mentol szagú. Lassan elzsibbad az orrom alatt minden.

Nyelek egy nagyot. Kipillantok az ablakon: nyírfákat látok, olyanok, mint az ágaskodó halcsontvázak, az égbolt betonszínű, a szomszédos irodaház ablakában egy fénymásolót használó hivatalnok tűnik fel, a gép villanása megvilágítja az arcát.

Jobbkezes vagyok. A hüvelyk- és a gyűrűsujjamat bevezetem a tűfogó két gyűrűjébe, a mutatóujjamat a tűfogó szárához feszítem. Óvatosan befogom a tűt a tűfogóba, rápattintom a racsnit, hogy szorítson, míg befűzöm a fonalat.

Szerencse, hogy nemrég borotválkoztam. Egyszerű csomós varratot használok. Az ajkam fölött nagyjából 1 cm-rel bevezetem a tűt, 1 cm mélyre célozva. Racsni kiold. Az alsó ajkam alatt szintén 1 cm-rel kibújtatom, megfogom a csipesszel a hegyét, kihúzom. Megkötöm a csomót. Szép lett, nem csúszott el. Négy csomóból meg is vagyok. Varratszedés, ha jól sejtem, nem lesz.

Bögös Loránd (1986) Debrecen, Kisújszállás. Képzőművészként tevékenységét az öregapjától megörökölt kisújszállási házában végzi. Zárt létezését dokumentálja, modellezi, funkciótlan tárgyegyüttesekben rögzíti megépített szobaszituációit. A térbeli munkák mellett kommentárokat, feliratokat készít és cetlizik, melyeket a házon belül helyez el, gyakran a falra szögel. A szövegek állapotrögzítések, a vizuális reprezentációk szóbeli emlékműveiként is felfoghatók.

Bögös Loránd

■ AGAPÉ EMLÉKE

a sparhelt mely időközben annyi minden szereplője volt most onnan a sarokból költözött odébb és a valahol középen találta magát analógiák sorát indította meg abban aki valaha azt megalkotta egy már létező sparhelt alapján mely valahol a fejekben és a térben is helyet foglalt azonban itt most leginkább egy elképzelt örök sparhelt volt az anyaga mely köré a ház épült hogy magát a tűzhelyet tegye meg középnek egy ház filozófiájában a tárgy most visszavezet abba a régi térbe ahol a cséplőgépeket javították oda abba az uradalomba ahol reggelente dédnagyapja elindította a munkanapját hogy rendes családfenntartó legyen és ne kommunista akik nem szeretnek dógozni nem a falat támasztotta noha szerette a bort és gyakran járt el otthonról az ide beékelődő idézet ami már öregapám szájából jóval később hangzott el szóval hogy a harmincas évek zavarosságában gondolom én sokak könnyebben vagy akár kényszerből én nem tudom cserélték föl munkájukat ideológiákra és így adtak túl a munkán ami nem semmittevés inkább tüntetés és eltüntetés talán a munka azoknak számított valamit akiket nem a munka filozófiája hanem maga a tevékenység szépsége másokat és magát is fönn tartó ereje de mondhatnám azt is ha létezésesztétikában gondolkodnék önbeteljesítő értelme vonzotta magához annak aki valószínű nem volt birtokában mindannak a tudásnak mely ideológiaként kikezdi a valódi munkakedvet és mindenképpen választ ezért ez inkább hasonlít valamiféle középérték elgondolásra ahol nem teljesen ingyen de nem is a túlzott haszon szerzés és fölhalmozás céljából munkálkodik és sokszor a hasznot le is cseréli a haszon fölöslegességére ami így a művészet terepére is hasonlíthat és megmarad a magánügyek vagy ideák birtokában ahol még mindig boldog lehet és nem egy csalódott kommunista ilyen ember lehetett dédnagyapám aki ezekkel a mondatokkal indította el öregapámat majd saját magát egy reggelen amikor láthatóvá vált hogy kétfelé oszlott a társaság volt aki megmaradt a magánügyek birodalmában és voltak azok akik szerintük már csak a falat támasztották hazafelé menet dédnagyapám a faluban még megperzselt pár disznót otthon elkezdte vagy épp folytatta a lemezdomborításait vagy épp a fából és vas-

ból készült kisméretű gyerekméretű játéktárgyak készítését hintát hintalovat kisméretű sparheltet tehát a valóság átírását mely olyan közel esett az általunk közvetlenül érzékelt valósághoz hogy öregapám szerint épp hogy csak begyűjtani nem lehetett benne mikor eszembe jutnak ezek a mondatok úgy jut eszembe egyik munkámhoz fűzött kommentárom is melyet házam középső helyiségében a puha vályogfalba szúrtam ki magamnak idézem dédnagyapja uradalmi gépész volt ügyes vasmunkás lakatos a család leginkább a gyerekek alkalomadtán játékokat kaptak tőle hintalovat kisházat sparheltet dédapa noha mit sem tudhatott róla tárgyai platonikus interpretációként is fölfoghatók a formák melyek rajta hagyják nyomukat a természetben örök időben az égben vannak dédapa lehívta a sparhelt örök és megváltoztathatatlan ideáját a sparheltséget az égből rányomta a vasra és vas sparhelt lett belőle a gyerekek szeretettel voltak a sparhelt iránt meglátták benne a vonást melyet dédapa átverekedve magát az anyagon szemlélődésével és munkájával beleszorított a formába azonban az egyik dédunoka aki szintén igyekszik nyomot hagyni a természetben újra felhasználja ezt a tárgyat és megdolgozza azt megszemléli a formát és elkészíti annak farostlemezt mását ilyenformán sejti ahogy platon mondta a művészet a látszatok látszata ezért számára a sparheltség megismételt mása szóval a megdolgozott verziója lesz érdekes mely kétszeresen távolítja el tárgyát a filozófia által tanulmányozott valóságtól ezt a formát küldi utána dédapjának aki már nincs az élők között és visszaküldi a formát égi könyvtárába és igyekszik a kettejük közti kapcsolatot megteremteni a folyamattal melyben maga a tárgy semmisül meg szóval elégeti a sparheltet de mint tudjuk ami már egyszer rajta hagyta a nyomát a természetben az a forma örökkön megmarad az A4-es írógéppapírra nyomtatott szöveg mely valaha ott függött a szoba egyik falán nincs már az ami akkor egy gombostűvel fúródott be a puha vályogfalba csupán itt marad meg közben pedig a szinte tűrhetetlenül agyamba tolakodó a normális vérkeringést megindító mnemonikus elgondolás melyre igyekeztem rábízni ezt az egész folyamatot és aminek annyi mindent köszönhetek ekképpen indul meg és képek sorát indítja el bennem melynek építését maga a konkrét tér logikája vezeti tehát egyúttal az építészet belső tere van segítségemre házam hogy ne csupán a semmiből várjam a komponálás elvét hanem hogy mindent egy valaha érzékelt térből hagyjak fölépülni a fejemben és minden imaginárius teret a látható tárgyi valósághoz kapcsoljak hogy majd később mindez egyetlen emlékezeti térré válhasson mely így az agapé emléke címet is hordhatja

MAGÁNARCHEOLÓGIA

nem tudom kié mié volt a levegő mely folyamatosan munkám anyagát jelentette hogy én hoztam létre vagy hogy csak találtam benn a házban vagy netán öregapám hagyományozta rám azokból a levegődarabkákból melyek az ő száján jöttek ki kitöltve minden üres teret amikor útjára indult nem tudom nem tudom mi volt az az anyag ami természetes

tulajdonságainál fogva tartott ebben a folyamatos válaszadási kényszerben de itt jelölte ki helyem ennek a háznak a közepén ahonnan ezt az inspirációt nyertem agyonismételt közeg akárcsak a levegővétel ki és be nincs nélküle semmi könnyebb elfogadni azt hogy minden ugyanolyan erősen nézni minden nap ugyanazt a képet elfogadni hogy minden ugyanaz végtére is lehet hogy ez az amiről beszéltem amire a helyiek azt mondják nem tudnak semmi újat és én magam sem tudok másról beszélni mint arról a régiről ami folyamatosan előttem van nehezebben lélegeztem az biztos mintha valamit törlesztenem kellene emlékeim noha nem mutattak közelebbi és érthető magyarázatot csupán a kényszerű építés gesztusait rótták rám a már sokat említett pótcselekvéseket ami magától a gondolkodástól vont el funkciómat lecserélte látszatfunkciókra a bevallást vallásos gyakorlattá növesztette elvont az élőkől hogy ne kelljen másra hagyatkozni csak ezekre a légterekre összpontosítani benne a vegetatív lét sajátosságaival ki és be csak semmi különös teljesen természetes én aki egy kísérlet alanyaként tekintettem önmagamra önmagamnak adtam parancsba azt amivel dolgoznom kell az más esetekben történelmi tény mások parancsa öregapám aki megjárta a gulágot lehet hogy ezzel a helyenként előtörő levegővel kívánt enyhíteni a még mindig fennálló szindrómának talán még éppen nem nevezhető poszttraumatikus stresszen melyben mások parancsának esett áldozatul mindenesetre a folyamatos későbbi füttyülés mely minden üres időközt kitöltött akkor amikor éppen gondolkodásra került volna a sor úgy láttam ez az ami kitölti ezt az ürességet hogy ne kelljen véletlenül se a gondolkodásnak tárgyat keresni így lett öregapám archeológiám anyaga a maga levegőjével a tér a maga ürességével és a beléültethető tárgyak lehetőségével öregapám saját tárgyaival fölvert pozícióival szavajárásai és gesztusai alapján vált idebenn valamiféle emlékművé ott ahová én is most már talán elmondhatom szintén emlékműveimet hagyom hátra ami a következőképp indítja el bennem a sort ami azon a résen szűrődik ki ahonnan a levegő is érkezik mindez öregapám szája magánarcheológiám anyaga füttyre nyíló kis csücsörítő formát képeznek ahonnan kis fújások szivárognak csak ki komolyabb hanghatások nélkül inkább csak kesernyés szagú levegők a maguk enyhe módján tüdőkapacitása az évek alatt csökkent közben figyelme mindent egyenlővé tett bár lehetséges hogy ezt inkább figyelmetlenségnek kellene hívnom vagy netán ő maga akaratlagosan tett meg mindent azonosnak nem tudom a súly melynek eleinte fontosságot tulajdonítunk előbb-utóbb könnyebbé majd levegősebbé végül teljesen légneművé válik és miként így válik foghatatlanná lóg az egész a levegőben ugyanahhoz a füttyülésre álló szájhoz hasonlatosan képzelem el a valóságot talán öregapám de az is lehet hogy inkább én ahol teljesen hiábavalónak tartja a különbségtételt a súlyt ami eleinte a dolgok megkülönböztetésére szolgált füttyülés közben feleli el feledteti el magával és inspirációját újfajta környezetként légtérként adja hozzá a szokásos dolgokhoz mert ez másfajta levegő lesz mint amit egykor a tárgyak szorítottak ki testükkel a ház belső teréből ez inkább valami olyan lesz ami a dolgok képzelt összefüggését megalkotja és egyenlőséget tesz minden közé hogy teljes szenvtelenségben és közönyben írhasssa meg

a mindennapokat úgy ahogyan öregapám elnyúlt abban az ezerezstendős elkopott szürke foteljában és tökéletes nyugalommal onnan nézett szét majdnem minden ugyanazzal az intenzitással éledt föl ebből a fotelből de intenzitás helyett inkább azt a szokásos meleg barna takarót öltötte magára mint amelyet öregapám a trombózisának köszönhetően és persze ebből adódóan keservesen lassú vérkeringése okán mindennap a keze ügyében tartott ezzel a sötétbarna pamuttakaróval takargatta be gondosan a lábszárát eközben pedig azok a langyosnak is nevezhető állapotok melyek a terek hosszasan látott ideje után újra előkerülnek és végtelenbe hajló ismétlésüknél fogva elkopnak majd egyre kevesebb információt hordoznak összerendezik magukat úgy ahogyan azt önmaguknak adnák parancsba a látó pedig mit sem tud már erről füttyül rá ekkor elkészül a tárgyak rendszere az elhagyás utáni földolgozás eseményének leltára mely innen ezekből a terekből archeológiként mutatja be magát a kép a következőképp néz ki legyen az egy kisebb ház valahol a szoba közepén alapterülete ötvenszer nyolcvan centiméter falait fekete fehér fotográfiák burkolják ezek a fotók csakis a külső környezet lenyomatai melyek így ráborulnak a házra a ház ablakai ugyan megvannak de optikailag ahogyan a fotográfiák egymáshoz illeszkednek úgy széttöredeznek a hátsó falon mely a ház eredeti formájához csak később épült hozzá stukkója hiányzik a lábazat helyenként villan csak elő ott ahol a formák indokolják annak keretező tulajdonságait hogy a ház kisebb formáját szintén keretezzék a tető azzal a vöröses cseréppel helyenként a fák lombkoronájával helyettesítve visszhangozzák a környezet fontosságát azt ami természetesen borul rá a lakóra is mint ahogyan ezek a papírok teszik a ház ötvenszer nyolcvanas alapterületű verziójával ahol néhány fenyőág és hárs illeszkedik a betoncserep felületéhez sokszor ide ezekhez a fákhöz csatlakozik a szomszéd panel fala ablakai narancsos csíkjai kiegészítve a természetet emberi jelenlétet adva a tárgyhoz mely egyébként is így épülhetett csak föl maga az alany az ember aki archeológiájának anyaga alanya és tárgya egyszerre hasonlóképpen működik ez mint a megfigyelés úgy részletezi a problémát úgy tekinti környezetét mint állandósult figyelme az előtte álló tárgyat itt egy részlet mely a garázs polikarbonát tetejéről indul és belefut a kert végében lévő tujának a testébe hogy az egy másik kép széléhez melynek betonfala állítja meg oda csatlakozzon idegenként de annál erősebben mutatva a teret mely jellemzőjét adja az egész térnek a természet és a megdolgozott verziók közti különbség bemutatásának fragmentumait a tűzfalon megannyi kép sorakozik betonjárdán ragadt vesszőből font szőnyegporoló viaszosvászon terítő mely az asztalról lóg le az alumíniumtálca tölgylevelével a lépcsők skurból hiányként megmutatva a csempék helyeit csonka tetők és ereszcatornák formái ütköznek valahol egy sarokpontban irrealitásba hajló csupán felületeket létrehozó formák egymás mellett sorban melyek az itteni ház tetőzetén a padló mozaikcsempéjét a falon a lakótelep növényzetének és épületeinek metszeteit mind-mind a környezet formáit olyanná változtatják mint-ha negatívvá válnának mintha egy nagy lepedővel takarnánk le feszítenénk rá jó szorosan a ház itteni formájára most ezt a lepedőt melyen ezek a fekete fehér fotók illusztrálják

a teret azt a teret ami házon kívül van mindez finoman veszi körbe mindazt ami a szövegben ábrázolásom anyagául szolgált a ház teste lesz a tudatnak a határa az a határ ahonnan mindenütt visszaköszön a környezet és építi önmaga képzelt bőrfelületére minden a házon kívüleső terület és csakis az épül rá szobabelsőket már nem látunk minden fotó mely megegyező méretű a farostlemez gyári formájának méretével a környezetet hordozza valahol a tűzfalon a szúnyogháló mely áttetsző síkján átnézve enyhe raszterezéssel látja el a külső formákat a szomszéd kertjének épületelemeit tompítja és egybemossa azt ami egyébként is itt a látványban összeér a síkok melyek legjellemzőbb nézeteik alapján itt most lefedik egymást alakítanak ki újabb gócpontokat a vascső melyen a mosott ruhák száradnak pontosan beilleszkednek a fehér mögötte pár méterrel elhelyezkedő üvegablak keretébe mely átfedés miatt keresztnek nevezhető formát alakítanak ki a tér mely bizonyos tárgyak részleteiből állnak össze itt most a környezet részeivé válnak de úgy is mondhatjuk hogy környezetté érnek össze és valójában maguk lesznek a környezet a ház melyből a kilátás megnyílik ennek viszonypontja mely maga is a környezet részeként funkcionál a gömbjuharok és a téli táj közvetlen mellette a nyár és a tavasz képei az ácsolat alulnézete mely a panelt hordozza maga mögött ekképpen földarabolja az erős beton-épület kubusát sötétek világosak váltva egymást mire is megy ki a játék ismét szúnyoghálók áttetsző felületek stabilitás és mozgás egyidejű jelenlétei a fák és a betonok közti csöndes egyezmény a sarkok és a síkok játéka minden pont ami érdemes arra hogy megörökítsék de tudható hogy csak egy pont mely bármikor létrejöhet egy másik szándékkal is mely ugyanazt a dokumentálást tűzi ki céloz és lő sok esetben nem gondolkodik nincs súly ahogyan az csak a levegőből előjön csak a látott dolgok közti egyezmény vezet mely aligha tesz különbséget maguk között így minden csak egyetlen verzió lehet a valóságra és annak ábrázolására kilevegőztetni a két forma közti teret előről kezdeni hisz mindent mindig újra kell indítani hogy elérjük a vágyott tökéletességet mely itt a látás megújítása és a figyelem közepeként meghatározott ház és a benne lévő magatartási forma mely napról napra újraindul hogy azonos lehessen bizonyos értelemben a gyakorlatokkal melyek végigvezetnek a házon belüli immár rendszeren kitaposott útvonalon honnan indul el újra a kép a funkciótlan makett félbevágott fotójával csatlakozik a tört mozaikcsempe padlózat képéhez melyen a kis sparhelt alsó lábbrésze marad csak meg fölötte beton járólapra helyezett poroló, mely félbevágva zárja le a ház udvarra néző falrészének szakaszát innen fordul be hogy azután a szín csempéire figyeljen melyek fragmentálják a képet de egyúttal biztos lépéseket adnak alá befordulva a házzal szembehelyeződve a konyhaablakot figyelhetjük meg melyen majdnem ugyanazok a képek ahogyan az a valóság anyagában jelen van az ablak csipkefüggöny mely sormintaként elhelyezett kancsók és csészék a képeslapok háta az ablaküvegről visszaverődő udvarvégi kerítés a tetőzet széttöredezik néhány fekete fehér mozaik ékelődik be közé még egy ablak és a jobb része a padlóval határosan az ereszcsontra kanyargós formáit mutatja be majd az íves és hegyes sarokforma mely karakteresen zárja le a ház eredeti formájához pluszban épített konyhakubusát

a konyha után hátam megvetem a ház falán látom az előttem elterülő kertet mely darabjaira hulló töredék lesz mellette az évek alatt fölgyűlt szeméthalom mely a leeső favégek egyik sarkához kapcsolódik a szemét mely újabb archeológiai turkálás anyaga itt most megmerevedve áll meg a ház homlokzatának egyik lemezdarabján és ebben az állapotában a szemlélődés tárgyaként hozzá közel a betonpadlók finomsága és a füves térség rusztikussága messzebb a garázból megnyíló kép szinte miniatúraként tűnik föl egy kisebb tűzhely amit a fal malterrel bevont téglái vesznek körbe a padlásfeljáróhoz szükséges létra és a pinceablakának félbevágott képe mindez olyan mintha egyszerre egyben lenne látható de valójában csak képek sora tetszőlegesen összeillesztve minden egyes kép azonos súly avagy a látható súly megvonása mindaz ami ábrázolásom anyaga valahol a tudat darabjaira hullása tetszőleges sorrendek viszonypontok erő erőtlenség rendszer rendszertelenség levegő levegőnélküli állapotok váltakozása ki és belégzések vegetatív rendszere modellek realitások konceptuális pragmatikus szociális funkció funkciót vesztett létmódok különbözőségei tárgyak melyekkel együtt élek egy sor képzet és kép melyet házként örököltem meg amit most örökül hagyok a házra testem kiterjesztése a ház melyben éltem és laktam visszatér oda ahonnan anyagát kapta magánarcheológiám anyaga önmagammal azonos látásom magatartásom és létmódom tükre lett az a ház mely valahol a posta és a temető közt helyezkedik el félúton így a város közepén elhelyezkedve középtérték

ÖNELHALLGATÁS

a térben tárgyaim melyeket a külvilág erődemonstrációi miatt gondosan becsomagoltam farostlemezzel és egy hatszáz herzen működő hangdobozzal ütköztettem melyet egy lehetetlen párbeszéd jeleként velük szemben helyeztem el odabenn a legbelső szobában erőszaktevésként egy süket telefont egy húr nélküli zongorát egy henger nélküli írógépet egy kibelezett rádiót és egy tű nélküli lemezjátszót ami egyébként egy sparhelt melynek platnija vagyis lemeztartója folyamatosan forog ez mind én vagyok a tárgyak mintha ábrák lennének felkiáltójelek posztamensük a házból kiemelt darabok farost verziói tőmondatok minden olyan mintha csak tézist illusztrálna tőmondatban vagy felszólítóban álló lábakon a telefon alatt hokedli van a rádió krumplisládában van az írógép egy olvasóállványon van a lemezjátszó a sparheltben elültetve a húrozat nélküli néma zongora pedig egyedül marad billentyűi nem érik el a célt üresen koppannak csak levegőt fognak maguk előtt hasznosság és tét nélkül szólítanak meg engem aki egy olyan válaszalternatívát gyárt mintha az összes tárgy ábra tőmondatban elhallgatná saját magát

Hocza-Szabó Marcell (1996) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola hallgatója.

Hocza-Szabó Marcell

■ AZ ELMONDHATATLANSÁG MINT A NYELV JÓRAVALÓ CSAPDÁJA

(ESSZÉ)

„Kora reggel volt, az utcák tiszták, üresek, a pályaudvarra mentem. Ahogy a toronyórát órámmal összehasonlítottam, láttam, hogy sokkal később van már, mint hittem, sietnem kell, e felfedezésemtől megrémültem, elbizonytalanodtam utamban, nem ismertem még jól a várost, szerencsére akadt a közelben egy rendőr, odasiettem hozzá, és lélekszakadva kérdeztem tőle az utat. Mosolygott, s azt kérdezte:

– Tőlem akarod megtudni az utat?

– Igen – mondtam –, mert magam nem találom.

– Add föl, add föl! – mondta, és nagy lendülettel elfordult, mint aki nem akarja, hogy nevetni lássák.”

(Franz Kafka: *Add föl!*, ford. Tandori Dezső)

MIHÁLYI ÖDÖN: *ANDER*

Beszélik a faluban: a csősz kutyája halódik,
 Ander vert husángot a fejébe szegénynek,
 és kijött a városból az orvos,
 megnézte Andert, a jó fiút:
 rajta nem segít semmi,
 tűzvész volt tavaszkor, mankói elégtek,
 Ander mankói,
 és csak négykézláb nézte a kutyát, hogy szalad.
 Ő szegény éhes,
 tizennyolc éve egyszerre felébred,
 még megölhet minket.

Innen el kell menni,
Ander is mondta,
a hegyeken túl kezdődik a város:
oda kell menni.

Ander a be nem illeszkedő, a világgal össze nem tartozó. Az ismeretlen. A más. A félelem hordozója, aki idegen vadságával az ember eredendő barbárságának megtestesítője. A szabadság. A tiszta moralitás és egység. A rossz része. A mindenkori felforgató és összezavaró. A kitagadott, aki ezért „még megölhet minket”. A végzetet hozó. A gyilkos.

Ander az ismerős, a mindenkori áldozat. A kettősség, mellyel el lehet mondani. A kezdet, ahonnan el kellett indulni. A közösség egységének megtestesítője. A szabadság. A tiszta moralitás és a különbözőség örökös emléke. A jó része. A bölcs, akire hallgatni kell, ha azt mondja: „[i]nnen el kell menni”. A rend újraalkotója. A megmentő.

*

Az emberi kultúra alapvető folytonossága az azonosságok és különbözőségek sorozatában rejlik; a megalakulás és a felbomlás, az egység és a kettősség közti mozgásban. Ezt már a primitív törzsek különböző rítusaiban, áldozati mechanizmusaiban is megtaláljuk. Ugyanakkor az emberré válás, a modern értelemben vett erkölcsösség, a morális szabályok nem adottak, sokkal inkább annak ellenkezője az, mely elkerülhetetlenül belső konfliktust, az önazonosság hiányát termeli. Következésképp az egység mint olyan eredendően elérhetetlen és visszaadhatatlan, mert nem nélkülözheti az összetartásának feltételét. A kritériumnak, ami alapján magába foglalhat, nem képezheti részét az, ami ezt megbontaná, kivéve akkor, ha az egység fogalmát úgy kezeljük, mint amely eleve kettősségben áll: az egység csupán a kettősség egy formája. A kettősség azonban nem elmondható, ugyanakkor más sem mondható, mint a kettősség. Ez persze egyáltalán nem új gondolat, hisz a paradoxonok paradoxitásának elvitatása, hasonlóságuk kiemelése vagy a racionalitás és irracionalitás közti egylényegűség legkésőbb Hegel dialektikája óta a filozófiai, vagy merészebben, a széleskörű tudományos gondolkodás meghatározó mérföldköve – reflektáltan vagy reflektálatlanul, de mind a mai napig. Nem is lehetne máshogy, hisz e tézis legfőbb vonzereje épp az, hogy bármilyen vele szembeni kritika már jó előre belátható: logikailag csak erősítheti a feltevést. Ám ugyanerről beszélhetünk akkor is, ha a keresztény tanítások vonatkozó részeit – és gondolhatunk ez alatt akár az ószövetségi és az újszövetségi szöveghelyek egymáshoz való viszonyára –, vagy az antropológiai kutatások legfontosabb elméleti megfontolásait vesszük számításba. Mindig a kettősséghez jutunk, és mindig annak feloldására törekszünk. Az egység ugyanis, mivel nem adott, ezért vágyott, a kettősség pedig noha adott, egyszersmind az előbbi készletéből következően együtt jár a megbékélhetetlenséggel.

Mihályi Ödön 1922-es költeménye hasonló dilemmákat szegez elénk akkor, ha fel tesszük, hogy a lírai én elsősorban a moralitás kétértékűségét mutatja be Ander által. Azazhogy nem mutatja be, hisz nem arról, hanem épp annak hiányáról szól, és az abból következő kettősség feloldhatatlanságának gondolatát ostromolja. Innen nézve Ander mint – ugyan nagyon leegyszerűsítve, de mégiscsak – a „falu bolondja”, a modern értelemben vett erkölcsösség előtti primitív emberi tudat jelképe, és így maga a morál előtti, nietzschei *természetes* ember. Története és történetének konklúziója („[i]nnen el kell menni”) pedig éppen ebből fakadóan lehet elgondolkodtató. Általa egy megvetendő, természetes állapottal és az abból következő tettel – melynek szikrája bennünk is ott van – valaki máson keresztül szembesülünk, azonban úgy, hogy közben az eredendő hasonlóságon túl, ha társadalomban gondolkodunk, erkölcsi érzékünk miatt, *nem természetes* módon, felelősséggel is tartozunk érte. A lényegi szempont ezáltal a jó és a rossz, vagy (szándékmorál szerint) a jóra való és a gonosz cselekedet kapcsolata, melynek akadályát képezi a kettősség említett egylényegűsége. De hogyan viszonyuljunk ahhoz az erőszakhoz, ami a felismerést („[i]nnen el kell menni”) mint a változás elősegítőjét hozza, mégis a legnagyobb bűnből, egy gyilkosságból következik?

A kérdést egyelőre nyitva hagyva nézzük meg hogyan kezdődik a szöveg: „[b]eszélik a faluban: a császár kutyája halódik, / Ander vert husángot a fejébe szegénynek”. Nincs (belső) ok, csak (külső) okozat. Ám amennyiben a tett – akár csak a teremtésmítoszokban – azért következik be, mert be *kell* következnie, úgy az voltaképp merő szükségszerűségből, az okozatból eredő okból, az elodázott értelemképződésből, azaz magából az eredendő értelemről fakadóan történik, melyet az etimológia is megerősít, hiszen az isteni Ige mint szó a görög *logosz*-ból (értelem) ered, így ami az Ige szerint van, az egyúttal az értelemről keletkezik. Ha pedig a legelső tett – mely voltaképp „szótett”, hiszen a genezisben még csak isteni performatív egységben létezik – a teremtés, ami az értelemről következik, úgy ellentétének, az eltörlésnek, mely a gonosz fő jellemzője, az értelmetlenségből kell erednie – ahogy azt már a középkori bibliamagyarázóknál (Augustinusnál, Maimonidésznál és Eckhart mesternél) is olvashatjuk. Ha viszont a gyilkosság is, akár csak a teremtés, a *logosz*-ból keletkezik – minthogy máshogy nem tudna létre jutni –, van-e egyáltalán értelmetlen tett?

Habár Ander cselekedetéhez a versszöveg alapján több értelmet is lehet rendelni, maga a tett, az azt elkövető korlátoltságából fakadóan, az értelem nélkülségből születik, mert nincs célja. Márpedig a tett értelme csakis valamilyen cél lehet akkor, ha a teremtést, mint ezek közül a legelső is, valamilyen (előzetes) céllal és (utólagos) szükségszerűséggel magyaráztuk. Az értelmetlenség tehát több, mint értelem nélkülség: céltalanság. Efelől nézve pedig a kutya elleni erőszak megcsúfolja a teremtésmítoszt – hozzátéve, hogy épp ezáltal kettős értelemben is pusztít, ugyanis tette explicit módon is eltörlő –, melyet súlyosbít a cselekedet *kétségbeejtő* következménye is, miszerint a védtelen állat „halódik”, azaz nem szörnyethal, hanem hosszasan szenved. Ez felkínálja azt a(z) előze-

tesen) vélhető célt, hogy az erőszak oka maga a szenvedés okozása lehetett. Minthogy azonban az isteni teremtés, a lét, maga a jó (másképp ugyanis nem teremtődhetne semmi), úgy az értelemadás mint az eltörlés alakzata már önmagában a gonosz tagadásával ér fel. Mert ahogy Bergyajev írja egy helyen: „[h]a racionalizáljuk a szenvedést, akkor tagadjuk a gonoszt”. A tagadás pedig a gonosz lényegi tulajdonsága. Ugyanakkor nem lehet az alól *felszabadulni*, hogy az értelmetlenséget értelemre, a káoszt rendre, a kettősséget egységre kell hozni ahhoz, hogy önellentmondásait elfedve bemutatni tudjuk úgy, hogy az érthető, elmondható legyen. Azazhogy nem lehet nem tagadni a gonoszt amiatt a nyelv miatt, mely egyedülként teszi lehetővé, hogy egyáltalán felismerjük azt. Ez a folyamatos tagadás azonban valójában nem érvényesülhet tagadásként, hiszen ezzel a gonosz gonosz általi tagadását végeznénk, ami egyúttal a gonosz megerősítése, állítása lenne anélkül, hogy ténylegesen tagadni tudnánk. Ezért is mondja azt Jézus: „[n]e álljatok ellene a gonosznak” (Máté 5:39).



De akkor is ugyanúgy a nyelv megkerülhetetlen kettőségéhez jutunk, ha megpróbáljuk az előzőeket megkerülni, és azt a kérdést tesszük fel, hogy mi Ander tette távolabbról szemlélve, arról a konkrét ok és okozati hálóról leválasztva, mely az előzőek alapján nem adhat támpontot? Gyilkosság, mely akkor, megtörténte pillanatában ugyan értelmetlen, később azonban értelme lesz: áldozathozatal. Áldozat azért, hogy észrevegyük: „[i]nnen el *kell* menni”. (Kiemelés tőlem – H-Sz. M.) És bár ez önellentmondásnak tűnhet, ugyanúgy fennáll benne a gonosz tettet jellemző céltalanság, értelmetlenség, ha feltesszük, hogy a cselekedet értéke – Ander korlátozott szellemi képességei okán – ugyanaz marad még akkor is, ha következménye már más lesz. Túl azon viszont, hogy ez megmagyarázhatja a vers befejező sorait, a kutya mint áldozat, mely a közösség nemtörődömsége miatt hal meg, alkalmas arra, hogy láthatóvá tegye azt az addig fennálló rend egységességébe vetett illúziót, mellyel az ott maradás felsejlő indokolhatatlansága is összefügg. Egyszerűbben szólva: a tragédia, amit áttételesen (Ander által) a közösség követ el, elegendően egyéni (tehát különböző, kettős) ahhoz, hogy szakadást teremtsen az addigiak (folytonosság, egység) és az azutániak között. A vers Ander sorsán keresztül ezáltal nemcsak magát az időt vezeti a történetiség kontinuitásába, de felismerteti a léten, vagyis az önmagában való jón túli célt, és így akár egyfajta rejtve lévő, személye helyett közvetett jelenléttel bíró Istent nem kizáró, de tulajdonképpen (ön)kiűzetést, az emberiség eredettörténetének újrajátszását sejteti. Ezzel pedig akár a Teremtés könyvében a bűnbeesés, létrejön a különbözőség.

Ander viszont – hasonlóan Ádámhoz és Évához – nem eszköz, minthogy még csak nem is erkölcsi determináltságból, azaz egységre hozott különbözőségből, hanem szubsztanciális, teljes egységéből következő természetéből cselekszik, mégis a maga jogán végrehajtott tette egyszerre a szabad akarat megtestesülése, és mégsem az: egyszerre sorszerű és végzetszerű, egyszerre közvetítetlen és közvetített. Mindez felveti azt a kérdést, hogy mi Ander szerepe a(z) (ön)kiűzetésben, ha akarata bár egyéni, cselekedete végül voltaképp elrendeltnek tekinthető. Lehet-e értelmezni az Anderrel történeteket Anderen keresztül? *Anderről* szól a történet vagy *Anderrel*? Miután ez az eddigiekből következően megválaszolhatatlannak tűnik, a lényegi kérdés nem az lehet, hogy milyen eseménysort ír le a vers, hanem hogy mit állít Ander története azzal, hogy szöveggé áll előttünk.

*

A kettősség a nyelvben a közléstartalom és az adott szöveg funkciója közt húzódik meg; a valaminek a valahogyan való elmondásában áll. A kettősségről való beszéd azonban csakis áttételes módon valósulhat meg, mert a nyelv egy fordítás előtti fordításként csak ezáltal tudja leképezni azt, ami miatt a közléstartalom nem azt fejezi ki, amit gondolunk, hanem azt, amit a nyelv enged gondolnunk. Ha viszont nem mi gondolkodunk, hanem a nyelv gondolkodik bennünk, úgy az is, amit el lehet mondani egy szövegről, nem a szö-

veg értelme, és még csak nem is a szöveg maga, hanem a nyelv szövege a nyelvről. Ebből fakad az a kettősség, hogy azzal a nyelvvel akarjuk megtudni mindazt, amit épp ugyanaz tesz lehetetlenné. De e szerint magáról a kettőségről nem lehetséges önmagában beszélni, hiszen az alapvetően megbontaná azt az egységet, mely feltétele annak, hogy a nyelv működni tudjon: nem lehet olyan nyelvet létrehozni, mely (jelszerűségében) ne utalna vissza másra, mint önmagára (mint jelszerűsége). Ennek megtöréséért pedig csak egy új nyelvvel lehet harcolni, mely vagy újrarendezi ugyanazt, és ekképp zsákutcába jut, vagy nem-nyelviként elsajátíthatatlanná lesz. Merthogy amint rendszert épít, áttételeződik, átvitelrel dolgozik, és már akárcsak a fennálló nyelv, önmagának felel meg, vagyis nem a valóságra utal, hanem valóságot képez – a valóság bármiféle megközelítése nélkül. Innen nézve habár a vers maga nyilvánvalóan nyelvi produktum, annak minden jellemzőjével és közlészhatárával, Ander tette nem-nyelviként (és ennyiben akár értelmetlenként) is szemügyre vehető, ugyanis, ha szigorúan vesszük, egészen addig nyelvileg nem jelöl semmit, nem ír le semmit, míg valamilyen okot nem rendelünk hozzá. Egyszerűen önmagát reprezentáló kinyilatkoztatás, mely mint olyan, önmagában nem jelent semmit, de minthogy másképp nem lehet beszélni róla, a lírai én „jelenlétében” jelentéssé válik – értelme, nyelvi jelöltje lesz. Ez pedig elsősorban a kényszerű, az okok kutatásához vezető szemponttal társul, melynek működéséhez viszont máris külső referenst kell hozzárendelni, vagyis azt kellene számításba venni, ami nincs benne (pl. bosszú, baleset, pszichés zavar stb.): éppúgy, ahogyan jelen írás első része is szükségszerűen megtette. Minthogy ebből azonban kilépni nem lehet, hiszen senki nem tud függetlenedni a nyelvtől, a nem-nyelvi megfejtést nyelvévé tenni lehetetlen, ezért a vers kapcsán fontosabb lehet az, hogy miképp teszi lehetetlenné önmaga interpretációját azzal, hogy nemcsak Andert, hanem az Ander köré épített kontextust is olyan nyelvi-logikai összefüggésekbe helyezi, ahol az értelmező csak folyamatos hibák elkövetése árán tud értelemtársítást végezni.

Innen indul a vers: „[b]eszélik a faluban”. Minden történetként létezik. „A világ valami, amit elmesélnek” – írja Nietzsche *A bálványok alkonyában*. Ander tette a közösség szemszögéből, a közösség szavaival elbeszélte, épp ezért szűkszavú, homályos, töredékes. A költemény ezáltal azt az illúziót kelti, hogy önmagától keletkezik, a kollektívából, az antikvitasz szájhagyományát visszaidézve, mely írásos formában ugyancsak az eltérések és az együtthangzások kavalkádjában maradt fenn. Az *Ander* egy olyan közös tudásra épül, mely az adott beszélőközösségben már rendelkezésre áll, ezért csak azt emeli ki, ami új, és arra csak röviden emlékeztet, ami már mindenki számára ismert lehet – mintha lenne valami is, ami adott lenne, és egyúttal ebben az adottságában hozzáférhető, és nem minden a nyelv által (azaz voltaképp nélkülünk és a valóság nélkül) konstruált. Ezt teszi láthatóbbá akkor, amikor a konkrét tett egyszerű, tiszta leírását egy jelzői minőségű főnévvel diverzifikálja: „Ander vert husángot a fejébe *szegénynek*” (Kiemelés tőlem – H-Sz. M.). A vers későbbi részében ugyanis a jelzői minőség Anderre vonatkoztatva jelenik meg („[ő] szegény éhes”), miközben az ezt megelőző sorok épp Ander kutyalétre süllyedt min-

dennapjait mutatták be („és csak négykézláb nézte a kutyát, hogy szalad”). Ismét oda érkezünk, ahonnan *elindultunk*. Ander tettes és áldozat, melyek nem választhatók külön, egyszerre közvetítődik a történet benne és általa. Ander azonban éhes, ami felveti, hogy a gyilkolás célja az éhség csillapítása lehetett. De ez már továbbgondolás: hiba. Csak anynyi marad bizonyossággal elmondható, hogy Ander a versbeszélő szerint halálba küldte a kutyát, vagyis az, amit a vers egyébként is kinyilatkoztat.

De ugyanez vezethető le a gyilkosság kiemelése felől is, mely a költemény kezdetén mint bekövetkezett, de előre nem tudható cselekvés, majd annak megismétlődésére készülése által jelenik meg („még megölhet minket”), ami e ponton mintegy előre megsejteti azt, amiről a vers már nem beszél. Amiről nem lehet tudni: miért ölne meg „minket” Ander? Azért, mert már egyszer megölt egy állatot, ami egy állattartáshoz szokott vidéki faluban egyébiránt is mindennapos lehet? Azért, mert ahogyan az orvos is kijelentette: „rajta nem segít semmi”? Azért, mert a felidézett tűzvészben is szerepe volt, vagy ezek után szerepe kellett, hogy legyen? Ha innen nézzük, Ander gondolata, mely szerint „[i]nnen el kell menni”, nem is óva intés, hanem fenyegetés? Mindezen kérdésekbe rejtett interpretációs narratívák valójában pont azt teljesítik, ami miatt Ander tette a nyelv által hozzáférhetetlenné lesz, ugyanis úgy mondanak, mesélnek el valamit, hogy közben mást sem tesznek, mint hogy ellehetetlenítik a megértést azáltal, hogy történetként mutatják be, és így okvetlenül valamilyen ok-okozati viszonyrendszerbe kényszerítik a mondandót. Azaz ezek eredményeképp nem Andert vagy Ander történetét érthetjük meg, hanem azt, amit már eddigi is ismertünk és értettünk: a félelem, a bosszú, a pszichés zavar vagy a fenyegetés mechanizmusát. Hozzátehető azonban, hogy az effajta elhallgatások, vagy még inkább eldönthetetlenségek mellé egy épp ellenkező jellegű nyelvi párhuzam is kerül Ander mankóinak egyértelműsítésekor: „tűzvész volt tavaszkor, mankói elégtek, / Ander mankói”. Az ismétlés kiemeli Ander érintettségét, az értelem-társításhoz nélkülözhetetlen körülményekkel rendelkező múltját, azonban a versnyelv logikai-grammatikai kapcsolódását megerősítő formula valójában még mindig az értelmezés lehetetlenségét támogatja meg azáltal, hogy épp azt hangsúlyozza ki, amiről a legkevesebb derül ki a versből. A második versszak ugyanezt az érthetlenséget fokozza. Merthogy ugyanazt állítja, amit már eddig is állított, miközben annak szájába adja mint a közösségből kiszakadó igazat, aki meg sem szólalt. Sőt tettének bemutatásából épp az tűnik ki, hogy a megszólalásnak, megindoklásnak nem is lehetne értelme, hiszen itt van Ander, aki beszéd helyett létével nyilatkoztatja ki a falu maguk előtt is rejtve lévő akaratát.

*

Ha viszont a nyelv annak a megértésnek az egyetlen közege, amely által az értelmetlen is kikerülhetetlenül értelmessé lesz, akkor valójában mit érthetünk az *Anderből* anélkül, hogy ennek elfedése érdekében belefeledkeznénk az antropológiai, teológiai, filozófiai, vagy bármilyen más kapcsolható tudományterület diskurzusaiba; hogy belesétálnánk

abba a hermeneutikai csapdába, mely az előző példák alapján folyamatosan fennáll; hogy elkerülve a valódi kérdést, azt a lírai megszólalásmódot vizsgálánánk, mely épp az értelem helyére a funkciót helyezné, és így csupán a nyelvet mint konstrukciót értenénk újra? Van-e valami egyáltalán, amit el lehet mondani az *Anderről*? Az eddigiek alapján jól látható, hogy bár nincs, mégis ez értelmezhető épp afelől, hogy miért nincs. Az ugyanis elmondható, hogy a vers tételmondata („[i]nnen el kell menni”) mindezek összefüggésében úgy tűnik fel, mint a nyelv önkorrekciója arra, hogy legalább önmagából fakadó kényszerének eleget tudjon tenni; arra, hogy valamilyen egységet képezzen a különbözőségben, még annak árán is, hogy ezzel mindent eltöröl, amit valójában jelent(het)ene, örökké elválasztva attól, aminek vágyától elszakadni sem tudtunk soha: az egységtől. De most már hiába is mennénk el, nem juthatunk tovább, mint ahonnan elindultunk, mert csak azt érthetjük meg igazán, amit nem tudunk elmondani, és így voltaképp kénytelenek vagyunk nem megérteni, de elmondani. Hisz amint megpróbálunk valamit elmondani, már nem azt értjük, amit a nem-megértés állapotában tudni véltünk, hanem azt, amit a nyelv értett meg belőlünk. Vagyis nem (csak) a nyelv a közvetítő, a médium, a szimbólum, hanem mi vagyunk azok – akárcsak *Ander*.

A vers pedig efelől emlékeztetés lehet arra, amit a nyelv hivatott elfeledtetni; arra, amit mindig is tudtunk, miközben soha nem is értettünk, mert az, ami emlékeztethetne erre, már mindig is abban volt ott, ami azt eltakarta: a még nyelv nélküli megértésben – mely azonban a nyelv birtokosaként már megérthetetlen. A vers pedig ennek lehet folyamatos állítása. És ha szélesebb perspektívából nézzük, úgy óhatatlanul is összekapcsolódnak az eddigiek. Egyszeriben lesz az *Ander* mint emlékezés a nyelvi értelemről fakadó eredendő bűn visszaidézője akkor, ha az értelemre hozás módszerét az – egyébként a gonosszal kapcsolatos – értelmetlenség megértésének céljával tesszük. Merthogy ezzel épp azon távolság rögzítettségét oldjuk fel, melyet önmagunk képzünk a nyelv jelszerűsége, és így közvetítettsége által az elválasztás érdekében. Efelől pedig a nyelvi értelemtársítás az értelmetlenre nézve végülis egy olyan önfelmentés, mely által elfelejtődhet az az ősök (de nevezhetjük akár bűnnek is), hogy mindeközben a nyelv által jelöljük meg azt is, amit nem jelölhetőnek kellene meghagyni: a céltalant. Az értelmetlen tehát azáltal az értelem és így a nyelv ellen való, hogy annak elemévé tud válni. Épp emiatt pedig mindez annak csapdája is egyben, hogy általa a nyelv működésébe rejtve a jeltelent a jelszerűség részeként, a céltalanságot célként, vagyis végső soron: a gonoszt jóként mutathatjuk be.

Béres Norbert (1991) Nagyvárad, Debrecen. A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója.

Bodrogi Ferenc Máté (1980) Miskolc, Debrecen. A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének adjunktusa. A *Szkholion* egyik alapítója, az Irodalomtanítás Innovációjának Országos Műhelye társkoordinátora.

NAIVITÁS, KULIMUNKA ÉS „HÁROM” JÓTANÁCS – BÉRES NORBERTET BODROGI FERENC MÁTÉ KÉRDEZI

A klasszikus századforduló népszerű prózairodalma címmel jelent meg a tavalyi évben a magyar szak (Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar) oktatójának, Dr. Béres Norbertnek a doktori disszertációjából született első monográfiája a Debreceni Egyetemi Kiadónál. A megjelenés kapcsán kollégája, Dr. Bodrogi Ferenc Máté beszélgetett vele.

A könyv publikálásához ezúton is gratulálva nem azt az elcsépett kérdést intézném hozzád először, hogy milyen szakmai pályaív vezetett idáig, milyen fontos olvasmányélmények és személyek követték ki számodra az idáig vezető utat. Inkább azt képném, hogy próbáld számba venni, mik voltak ebben a személyes folyamatban a szerencse faktorai, a jó széljárás kegyelmi aspektusai, és melyek voltak azok a nagyon is tudatos szakmai elemek, megfontolások, erőfeszítések, amelyek kikerülhetetlenek, ha az ember egyetemi kiadónál megjelenő tudományos szakmunkát akar írni. Hiszem, hogy mindkét vonulat okulásul szolgálhat az efféle témában involvált, érdeklődő egyetemi hallgatók, doktoranduszok számára.

„Az napról kezdem, mikor...” A döntések és a szerencsés „csillag-együttállások” szerintem oly módon egészítik ki egymást az egyén életének egyes szakaszaiban, hogy utólagosan igen nehéz elválasztani: bizonyos élethelyzetekben vajon egy jó választás vagy egy emberen kívüli tényező eredménye-e az, ami végül megvalósult. Persze ahhoz, hogy a szerencse egyáltalán beavatkozhasson, döntésekre, lépésekre van szükség. A szak-, korszak- és témaválasztás pillanataiban egytől egyig voltak olyan mozzanatok, amelyeket rajtam kívülállónak érzékelttem, mert hosszabb-rövidebb ideig mindegyiket áthatotta a bizonytalanság, a tétovaság, az útkeresés – retrospektíve nézve a „szerencse faktorai” nélkül lehet, hogy másfelé kanyarodom útközben. Talán közismert, hogy a hallgatói/szakmai szocializáció nem a Debreceni Egyetemhez, hanem a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetemhez kötődik, itt végeztem a tanulmányaimat magyar szakos hallgatóként, ám az a döntés, hogy az alapszak után Debrecenben folytatom a mesterképzést, talán túlzás nélkül mondhatom, az egyik legkardinálisabb elhatározás volt az úgynevezett karrieralakulásomra nézve. Tegyük hozzá: ez nem jelentett valamiféle markáns szakítást,

eltávolodást, elidegenedést: a Debrecenben eltöltött tíz év után a PKE ugyanúgy a szakmai identitásom része, azzal együtt, hogy már minden szempontból „itt” érzem magam otthon. Előbb mesterszakos hallgatóként, később doktoranduszként, utóbb pedig kollégaként végig azt éreztem/érezem, hogy a közösségbe való bekerülést valóban „a jó széljárás kegyelmi aspektusai” kísérték, ám mindezt felelősségként is megéltem/megélem: álpátosznak tűnhet – egyáltalán nem annak szánom –, de mindmáig úgy érzem, hogy valamelyest tartozást is törlesztek a megelőlegezett bizalomért. Persze ez a mindennapokban leginkább abban mutatkozik meg, hogy igyekszem produktivitássá konvertálni ezt az érzületet, vagyis próbálom napról-napra meglelni benne az energiát. Hiszen mégiscsak felvázolható valamiféle alakulástörténet: amikor megkezdtem a tanulmányaimat, azok közé tartoztam, akik gyermekkori, középiskolai élményeikből táplálkozva szerették az irodalmat, gyakori kikapcsolódásuk volt az olvasás, s csak halvány sejtésem volt arról, mihez kezdhetek az irodalommal, túl az olvasás élményén. Ma már mondhatom, hogy az irodalom, az olvasás egyenesen az egzisztenciám.

Kötetbéli kulcsfogalmaid – az anyag elrendezésének legfőbb kontextusaiként – az ideologikusság, a funkcionalitás, a szerialitás, illetve a pragmatika. Ezek alapján ostromlod a kérdést, hogy miben áll, mit jelent, mennyiben valósul meg a 18. század alkonyán, 19. hajnalán a ma szépirodalminak nevezett prózaművek népszerűsége. Kérlek, beszélj kicsit erről a korabeli popularitásról rendezőfogalmaid tükrében!

Hogyha végigtekintünk a 18–19. század fordulójának szépprózáján, valamint a szóban forgó korpuszt érintő szakirodalmi diskurzuson, meglepő aránytalanságokat fedezhetünk fel. Bő háromszáz szöveget – úgynevezett románokat (a fogalmi részletezéstől most eltekintenek) – tartunk számon ebből a korszakból, kevésbé ismert és jórészt ismeretlen műveket még ismeretlenebb szerzőktől, míg a korszak prózairodalmának műfajipóétikai-esztétikai kérdéseit tematizáló szaktanulmányokban rendszerint ugyanazokkal a címekkel találkozhatunk: *Etelka; Fanni' Hagyományai; Tariménes utazása*. Sarkítás a három cím idecitálása, de a lényegét – az aránytalanságot – talán érzékelteti. Az értekezésben azt próbáltam meg feltérképezni, hogy az irodalomtörténeti kánonból kiszorult szövegeket milyen ideologikus, funkcionális vagy pragmatikus szempontok és milyen értékesítési mechanizmusok szerint képzeltek el, hozták létre és forgalmazták a kor irodalmi ágensei: szerzők/fordítók, mecénások, kiadók. A művek nagy része olyan Nyugat-Európában már kipróbált, működő, az olvasóközönség érdeklődését felkeltő szövegtípusok transzferére tett kísérletet, amelyek magyarországi áthonosításától a szerzők – de főként a kiadók – a külföldihez hasonló sikert remélték: ebben természetesen már a pénzügyi érdekek váltak elsőrendűvé. Nem véletlen, hogy a konkuráló könyvkiadók egymás után indították be sorozataikat, azokat a vállalkozásaikat, amelyek a könyvkiadás és -értékesítés operacionalizálását, szisztematizálását célozták. A sorozatszerűség a szövegek termelésének, forgalmazásának és befogadásának általános, széles körben alkalmaz-

ható rendezőelvéként funkcionált, s ez a későbbi évtizedekben még nagyobb jelentőségre tett szert. A klasszikus századfordulót környező néhány évtized tehát egészében véve egy pragmatikus átrendeződési folyamatnak tekinthető, amely során az ideologikumtól (erkölcsnemesítés, identitásképződés, hazafiúi nevelés) fokozatosan a pragmatikum (a szövegművet immáron „áruként”, a könyvtárgyat pedig piaci terméként, értékesítendő áruként elképzelő szemlélet) felé mozdulnak el a különböző kiadási stratégiák, s ez a lefordítandó művek kiválasztásában is meghatározó.



Azok közé az emberek közé tartozol tehát, akiknek kéziratos doktori értekezése utóbb meg is jelent nyomtatott formátumban. Mialatt az ember monográfiájává alakítja, optimalizálja a disszertációját – átolvasva, átfésülve még egyszer utoljára –, kicsit újra meg is ismeri azt, újra végiggondolja, megméri mondatról mondatra, már a fokozatszerzés viszontagságai után, tiszta fejjel, nem ritkán hosszabb alkotói szünetet követően. Melyek azok a koncepcionális sarokpontok, amelyeken nem változtattál a továbbfejlesztés során, amelyekhez nem kellett hozzányúlni, mert érezted, hogy azóta is rendben vannak, mindig is rendben voltak? Vagyis arra kérlek, hogy a munkád általad elgondolt „legősibb” igazságrétegének lényegét foglald össze.

Hozzátartozik a munka előtörténetéhez, hogy a mesterképzés évei alatt – Debreczeni Attila megbízásának és bizalmának köszönhetően (lám: egy „kegyelmi aspektus”) – sajtó alá rendeztem Verseghy Ferenc publikált és kéziratban maradt szépprózai műveit, amelynek a kísérőtanulmányában először tettem kísérletet a majdani monográfia vezérfogalmának az átgondolására: Verseghy milyen szempontok szerint nyúlt azokhoz a szövegekhez, amelyeket lefordított, milyen más megfontolások motiválták egyáltalán a „prózaforradulát”. A monográfia csírái e kísérőtanulmányban keresendők. A korpuszt érintő gondolatok tehát a kezdetektől fogva a népszerűség, a siker problémái körül kavargtak: valahogyan választ találni a kérdésre, hogyan beszélhetünk népszerűségről olyan szövegek esetében, amelyek gyakorlatilag még a szűk szakma számára sem ismertek, olvasottak. Paradoxnak tűnhet az állítás. Ám, ha teszem azt sajtó-, eszme-, olvasás- vagy társadalomtörténeti távlatból is közelítünk a kérdéskörhöz, eltávolodhatunk a szakirodalmi diskurzus évtizedes beidegződéseitől, redundáns kijelentéseitől, magyarán árnyalhatunk azon a képen, amely épp az itt most meg nem nevezett elődök miatt vált ilyen mértékben egyoldalúvá. Az évek során, mialatt formálódott, kiegészült, bővült a vizsgálandó anyag, át-áthelyeződött néhány értelmezői szempont és hangsúly, ám folyamatosan az érdekelt, hogy a népszerűség mint rendkívül amorf jelenség, miként képzelhető el a klasszikus századforduló időszakában; hogyan lehetséges a korszakspecifikus változat/változatok meghatározása, körülírása. Ebben voltak segítségemre azok a rendezőfogalmak, amelyeket a korábbi kérdés érintett. S mivel alakulástörténetről, egy kontinuum folyamatról beszélünk, talán az sem elképzelhetetlen, hogy a jövőben továbbmegy ez a vizsgálódás, tovább a 19. század belső évtizedei felé, amikor már valóban komoly – kvantitatív jellegű vizsgálódásokkal is megtámogatható – elemzés teheti azt láthatóvá, hogy a 18–19. század fordulóján látott/láttatott népszerűség miként alakult az egyre inkább kapitalizálódó és intézményesülő magyar irodalmi mezőben és sajtónyilvánosságban.

Kérdezhetnélek a további terveidről, vagy firtathatnám, hogy mit változtatnál meg a kötet szövegezésében, netán koncepciójában most, a megjelenés után csaknem egy évvel, mégis inkább arra kérlek, hogy adj három fontos, megítélésed szerint esszenciális tanácsot a jövő kutatóinak, akik olvassák ezt az interjút! Azért lehetsz nagyon is hiteles forrás e tekintetben, mert egyetemi oktatói tevékenységed, illetve publikációs felhozatalod magas színvonalra egyaránt köztudott, vagyis lényegében befutott kollégának számítasz már, ugyanakkor azért (bántóan) ifjú is vagy még, így erősen emlékezhetsz a nem is olyan régi szakmai „kezdetek” buktatóira, elkerülendő hibáira, megspórolható feleslegességeire.

A „befutott kolléga” jelző, bár kétségkívül imponáló és jóleső, egyszersmind riasztónak is tűnik: hol/mikor van a beérkezés/megérkezés pontja? Nem gondolom azt, hogy „kész” volnék, jöhet a megérdemelt hátradőlés, mert hát... Mérföldkövek természetesen vannak, a doktori védés, a Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetben való elhelyezkedés, a monográfia publikálása egytől egyig ilyennek számítanak, ám mindegyik

a maga módján figyelmeztetés és iránymutatás is egyben. Manapság, amikor minden szektorban, az élet valamennyi területén az emberek zöme a megúszásra, a könnyebb útra, a fáradalmak minimalizálására törekszik, azt gondolom, hogy van olyan pont, amikor nem spórolható meg a munka, amikor korántsem hátra, hanem a könyvnek, monitornak dőlve folyik a „kulimunka”. Nagy kérdés, hogy szerencsés bölcsésznek tekintheti-e magát az, aki nem élt át idegtépő órákat egy-egy szépirodalmi művet vagy szak tanulmányt, monográfiát olvasván, feldolgozván. Aki gondolatban nem hagyta már félbe az egész kutatását, úgy érezvén, hogy a maradék motiváció is kihuny? Nem játszott el a hipotetikus gondolattal, hogy pályát vált? Amikor a kezemben tartom a doktorimból készült monográfiát, mindenesetre úgy érzem, hogy ezekkel a tapasztalatokkal együttesen formálódott ki a munka és formálódott ki a témához, a korszakhoz, s általában véve a szakmához fűződő mostani viszonyom. Hogyha van terv (projekt, hovatovább: álom), az kapaszkodó, mankó lehet a megbicsaklások idején, sorvezető lehet a folyamatban. Nem vagyok az önmagát előtérbe toló típus, az én éthoszom inkább az – nevezhető ez naivitásnak is –, hogy a munka idővel szavatol önmagáért.

Úgy tűnhet, mintha megkerültem volna a tanácsadást, s talán igaz is, az ilyesféle „műfajok” meglehetősen távol állnak tőlem, a magvas(nak tűnő) életigazságok reflektálatlan átadása ugyanis parttalanná tesz minden hasonló próbálkozást. Az olyan folyamatokat pedig, mint például a kutatómunka, végül is az egyéni aspektusok és változók keretezik.

Mindez több is, mint három jótanács. Kívánom, hogy „patetikusságod” és „naivitásod” mindig maradjon veled – mert jól láthatóan szavatolnak azért az „éthoszért”, ami egyszerre avat jó szakemberré és kollégává. Ezúton gratulálok még egyszer a debütáló monográfiádhoz!

Petneházi Erzsébet (1999) Miskolc, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán végzett mint angol-magyar szakos tanár.

Petneházi Erzsébet

A KLASSZIKUS ROMÁN – ÚJRAGONDOLVA ■

BÉRES NORBERT: *A KLASSZIKUS SZÁZADFORDULÓ NÉPSZERŰ PRÓZAIRODALMA*

A klasszikus irodalom kutatásában (is) egyre nagyobb szerepet kapnak az eddig háttérbe szorult műfajok, szerzők és megközelítésmódok. Béres Norbert 2023-as kötetében a klasszikus századforduló népszerű prózairodalmával kapcsolatos különböző perspektívákat tekinti át és vizsgálja felül. A romantika eredetiségkultuszából kiinduló nézőpont helyett ugyanis komplex megközelítésmódot alkalmazva tekinti át a korpuszt, elősorban a népszerűség jelensége felől vizsgálva a szövegeket.

A *Bevezetésben* kijelölt célkitűzéshez a dolgozat „az irodalomszociológia, a történeti poétika és a műfaj történet keresztmetszetében elgondolt szemléleti távlat felől közelít” (29). A szemléletmód frissességét az is mutatja, hogy a *román* és a *regény* szavak egymás ekvivalenseként jelennek meg, felülírva azt a szakirodalomban elterjedt vélekedést, amely szerint a klasszikus századforduló románkorpuszára csupán jelentéktelen, meghaladandó előzményként tekinthetünk. A szerző kutatástörténeti áttekintéssel mutatja be a folyamatot, amely során a korai románok a romantika irodalomszemlélete alapján kerülnek leértékelésre. Béres ugyanakkor utal az ezzel szembehelyezkedő szerzőkre és kutatásokra is, amelyek tudatosan szakítják meg a korábban megszokott interpretáció reflektálatlan öröklődését, Bíró Ferenc, Szajbély Mihály, Bódi Katalin, Hites Sándor és Labádi Gergely munkáira hivatkozva.

A kötet szerkezete jól áttekinthető, ugyanis az egyes szövegeket az ideologikus-funkcionális-pragmatikus fogalmak felől, jól felépített struktúrában vizsgálja. Az ideologikus szövegeket az eszmei érdekelttség, míg a funkcionális elvet követő alkotásokat az oktató-nevelő célzat jellemzi. A pragmatikus elv alapján elgondolt könyvkiadás célja pedig a népszerű művek kiadása által történő anyagi haszonszerzés. A kulcsfogalmakra épülő elemzések új szempontok bevonásával kérdőjelezzik meg a vizsgált szövegek látószög szilárdan rögzített kánonbeli helyét.

Az ideologikus réteget bemutató fejezet a *Kártigám* és az *Etelka* sikerének összetevőire fókuszál. A vizsgált szövegek sikerében kiemelt szerepe van az erkölcsnemesítés szándékának és a történetek eszmei érdekelttségű, társadalmi világképet, nézetrendszert közvetítő színezetének. Béres azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a 18. század utolsó harmadában népszerű, ilyen jellegű „vonatkozások szinte észrevétlenül az értékesítés instrumen-

tumaivá redukálódnak” (63). A funkcionalitás rétegét vizsgáló fejezet főként a magyar nyelvű robinzonádokra fókuszál, bemutatva azt a folyamatot, ahogy a „szöveg didaktikus vonatkozásai eltolódtak a vallási kontextustól a gyermekirodalmi horizont felé” (111). A szakasz ugyanakkor a posztkoloniális olvasásmód szempontjait is érvényesíti, számot vetve az Európán kívüli kultúrák reprezentációjának kérdésével. Részletesen kitér például Szekér Joachim Robinson-átdolgozására, amelyben a vad leány toposza fontos szerepet kap, míg a főszereplő asszimilációja nem merül fel lehetőségként.

Mielőtt Béres rátérne a pragmatikus réteg vizsgálatára, egy tematikus szempont köré szerveződő fejezet következik, amely a szerelem eltérő formáit és kibontakozásának nehézségeit mutatja be napló- és levélregények vizsgálatával (pl. *Szigvárt, Kártigám*). A szerző rámutat arra, hogy számos identitásmintázattal és szerelemfelfogással találkozhatunk a szövegekben, amelyek a korabeli olvasók számára akár problematikusak is lehettek. Az érzékeny hősök által képviselt magatartásmintával való azonosulás több szempontból is nehézséget okozhat(ott). Béres hangsúlyozza, hogy az érzékeny hős számára valójában megoldhatatlan próbatételt jelent szerelmének társadalmi elfogadtatása, „amelynek következtében fokozatosan elidegenedik környezetétől, harcot vív a tradicionális értékrend képviselőivel, alapfeladatává az egyensúlykeresés válik harmónia és diszharmónia között” (142).

A kötet hátralévő része a kiadási, népszerűsítési stratégiákkal foglalkozik, és az ezzel összefüggő pragmatikus rétegre koncentrálna. Béres részletesen, statisztikai adatokkal alátámasztva vizsgálja a szerialitás jelentőségét, illetve a népszerű nyugat-európai műfajok hazai megjelenésére és könyvpiacossal összefüggő szerepére is kitér. A szerző alaposan, problémaérzékeny módon közelít a siker és az elértéktelenedés fogalmihoz, megmutatva ezek komplexitását. Rámutat arra, hogy bármennyire kedvező is egy műfaj fogadtatása, „variációi egy idő után már képtelenek elérni a befogadók ingerküszöbét, így a szerzőnek új témák, új műfajok, a kiadónak új kiadási formulák irányába kell fordulnia, hogy ismét széles körű hatást legyen képes generálni” (249). A kötet részletesen kitér például a külföldön népszerű kísértethistóriára, illetve a Münchhausen báró nevével összekapcsolódó hazugság-történetekre, s ezek magyar irodalomba való integrálási kísérleteire. Azonban mivel ezek nem feleltek meg az erkölcsi iránymutatás látenszen érvényesülő szemszögének, kiadásuk nem volt problémamentes. Ennek ellenére a hasznosságelv végső soron felülírta a kritikusok igényeit, mivel a közönség körében nagy népszerűsége tettek szert ezek a történetek. Béres mindezt összekapcsolja a szövegek utólagos negatív megítélésével, hiszen a románkorpust jellemző ismétlődéselv egy idő után „redundáns, önfelszámoló praxissá” vált (250).

A kötet világos, áttekinthető szerkezetének, valamint az argumentumok logikus felépítésének köszönhetően a komplex gondolatmenetek befogadása sem okoz gondot az olvasónak. A szerző állításait a szakirodalomból, illetve a vizsgált szövegekből vett példákkal támasztja alá, valamint korszerű, összetett szempontrendszer segítségével igyek-

szik minél árnyaltabb képet adni a vizsgált szövegkorpuszról. Bár a szerelmi tematikára fókuszáló fejezet, amelyet talán szerencsésebb lett volna a kiadvány végére illeszteni, némileg megtöri a szöveg ívét, de a benne megfogalmazódó belátások összekapcsolhatóak az ideologikus-funkcionális-pragmatikus tengely köré szervezett gondolatmenettel. A kötetben megfogalmazódó felvetések pedig további izgalmas kutatások alapjául szolgálhatnak, különösen az egyre népszerűbbé váló sajtótörténeti megközelítésmódot alkalmazó vizsgálódások számára.

(BÉRES Norbert, *A klasszikus századforduló népszerű prózairodalma*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2023.)



Bakó Sára (2001) Kaposvár, Budapest. Az ELTE Irodalom- és Kultúratudomány mesterszakának hallgatója, kritikus, a *Könyves Magazin* újságírója.

Bakó Sára

■ LESZÁMOLÁS A „KÁPRÁZATOSSAL”?

KEMÉNY LILI: *NEM*

Kemény Lili első regényére a megjelenés óta eltelt néhány hónapban hivatkoztak már „ormótlan kudarcélműként”,¹ amely a szűk értelmiségi rétegen kívül eső olvasó számára szinte hozzáférhetetlen; más kritikusok azonban a kortárs magyar irodalom legfigyelemreméltóbb alkotásai közé sorolják a *Nemet*, szerzőjét pedig több mint tíz évig tartó hallgatása után biztos kezű, tehetséges prózaíróként köszöntik újra az irodalmi szcénában.² Bármelyik irányba is billenjen a befogadó véleménye, ahhoz kétség nem fér, hogy a 426 oldalas opusz hihetetlenül gazdag és sokrétű szöveg, amely óriási tudásanyagot mozgat, és senkit nem hagy érintetlenül. Ritkán születik olyan könyv, ami rövid idő alatt ennyi beszélgetést, vitát, érzelmet és indulatot generál. Az igencsak ellentétes hangokat felmutató fogadtatás kiválóan szemlélteti ugyanakkor, hogy nincs két egyforma olvasat: a diskurzusba lépő recenzens óhatatlanul is visszajut saját szubjektumához – és azt hiszem, ebben rejlik a *Nem* legnagyobb teljesítménye.

A regény kitárulkozó jellegéből fakadóan talán jelen sorok írója is megengedhet magának némi személyességet. Már csak azért is, mert még az alapvetően elismerő kritikákban is belefutok olyan megjegyzésekbe, melyek szerint a valós alakok és a velük kapcsolatos „bulvártitkok” nélkül jóval kevésbé lenne érdekes ez a kötet. Bár bölcsészkarra járok, és természetesen többé-kevésbé tisztában vagyok az itt feltűnő művészek munkásságával, egyiküket sem ismerem közelről, a barátaimmal – sajnos vagy nem sajnos – általában nem filozófiáról és filmekről beszélgetek a szabadidőmben, az álnéven szerepeltetett karakterek nagy részét pedig be sem tudtam azonosítani. Ennek ellenére hosszú heteket töltöttem kizárólag ezzel a könyvvel, elementáris erővel hatottak rám a mondatai, és olyan dolgokról gondolkodtattak el, amelyekről teljes bizonyossággal állíthatom, hogy nem csak a belbudapesti elit életében vannak jelen.

Mielőtt azonban kitérnék arra, hogy az én szememben milyen tétikkel bírt a *Nem*, és milyen dilemmákat hagyott maga után, ideje nekem is számot vetnem azzal a kérdéssel,

¹ HELMRICH Márton, *Hiúságok hiúsága*, Nincs, 2024. 05. 02., <https://www.nincs.online/post/hi%C3%BAs%C3%A1gok-hi%C3%BAs%C3%A1ga> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

² Lásd például: MELHARDT Gergő, *Manipulatív realizmus*, KULTer.hu, 2024. 05. 09., <https://www.kulter.hu/2024/05/kemeny-lili-nem-kritika/> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

hogy mit is tartunk tulajdonképpen a kezünkben. Valószínűleg már senkinek nem mondok újat, ha elárulom, hogy a regény lapjain (a) Kemény Lili (nevű elbeszélő-főhős) életét kísérhetjük figyelemmel a fogantatástól a kamaszévekkel szinte egybeeső költői debütáláson át egészen a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmrendező szakán eltöltött évekig, végezetül eljutva a 2020-as egyetemfoglaláshoz. Az eleinte egyes szám első személyben megszólaló, később harmadik személyre váltó, majd ismét „önmagába visszatérő” narrátor kezdetben megmutatja, hogy milyen felnőni egy nagynevű művészcsaládban, ahol az Ágiként emlegetett anya szemében a szeretet helyett „az átlagosak feletti triumfálás” (7.) a legfontosabb érték, a géniuszként dicsőített kislány, „a Káprázatos” előtt pedig nyitva áll az út, amely egyenesen az irodalom krémjébe vezet. A tizenéves Lili aztán játszsa a ráaggatott szerepet, kiadja első verseskötetét (*Madaram*, 2011), és társaságba jár, ahol egyszerre ártatlan hercegnő, nimfácska és elérhetetlen *femme fatale*. „Kemény lánya voltam, a hírem mindenütt megelőzött, komolykodó hódolattal kezelt a sok harmincas alkoholista, néha sírdogáltak, ha nagyon beittak és elaljasultak, hogy milyen szerelmesek belém, milyen fiatal vagyok” (35.) – ír erről az időszakról a könyv első nagyobb egységében, melyből nem lehet nem kihallani a gyakran gúnyba átforduló (ön)iróniát.³

Amikor a főhős elhatározza, hogy „elég volt, nem asszisztál többé a Keménymenaszéria haknijaihoz” (86.), új szakasz veszi kezdetét az életében (és az elbeszélésében is), melynek legfőbb célkitűzése, hogy visszanyerje a nevét – amelyet még mindig a Lolita-szerepben tetszelgő fiatal költőnő birtokol, aki már rég nem azonos vele – és az időközben elveszített íráskészségét. Mindez egybeesik az egyetemi évekkel, így az olvasó is közelebb kerülhet „a frivol színházi világhoz, ahol munka, szex és drog összetartozik” (57.), valamint kapcsolati háromszögek alakulnak ki, majd törnek szét, olyan érzésekkel ismertette meg a narrátort, amelyeket korábban soha nem tapasztalt. Közben pedig mindvégig szem előtt marad a kérdés, hogy miként lehetséges autonómnak lenni, *nemet* mondani a túl szoros struktúrákra, szabadon alkotni, gondolkodni, szeretni. Betekintést nyerhetünk továbbá David Foster Wallace *Infinite Jest* című művének fordítási munkálataiba, melyeket Kemény Lili élettársával, Sipos Balázssal közösen végez, illetve számos vendégszöveggel, sikerületlen vagy félkész regény- és filmtervvel, valamint forgatókönyvrészlettel és levéllel találkozunk itt, melyekkel kapcsolatban nem egy kritikus kiemelte, hogy „ön-célúvá, önélvezővé”,⁴ nehezen befogadhatóvá teszik néhány ponton a szöveget.

Ami engem illet, nem tartom hibának, sőt inkább bátor és izgalmas gesztusként értékelem a *Nemre* kétségkívül jellemző eklektikusságot (aránytalanságot?), azt pedig komoly írói teljesítménynek gondolom, hogy egy könyv úgy vált ki nagy hatást a befogadóból, hogy közben ilyen kevésbé foglalkoztatja a *hatni akarás*. Kemény Lili ugyanis nem

³ Lásd például: „A gyerekpszichológus, akihez egyszer elvittek megnézetni, szociopata vagyok-e, csak annyit derített ki, hogy géniusz vagyok, amit addig is tudtunk” (10.).

⁴ GÁSPÁR Sára, *A kényszer logikája*, Alföld Online, 2024. 06. 28., <https://alfoldonline.hu/2024/06/a-kenyszer-logikaja/> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

törődik az implicit olvasóval: nem akar szimpatikusnak tűnni, nem színezi ki a valóságát a „sztori” érdekében, nem fél untatni, és látványosan nem egységesíti a regényben megjelenő beszédmódokat sem. A gyerekkort villanásnyi emlékek, jellegzetes szófordulatok és pillanatnyi benyomások között csapongva tárja elénk a narrátor, majd ezek után következik a fentebb említett, sok különféle szöveget egybegyűrő rész. Később azon kapjuk magunkat, hogy nem mindennapi szerelmi történet(ek)et követünk végig, mígnem megérkezünk az SZFE-modellváltásról szóló, talán kordokumentumként is felfogható oldalához – hogy aztán ismét visszakanyarodjunk a magánélethez, Freud *Patkányemberét* segítségül hívva a Dán Mikes álnéven szerepeltetett színész kényszerbetegségének felfejtéséhez (folyamatosan attól retteg, hogy olyan szavakat használ, amiket már más leírt, ő maga „plágiumparának” nevezi [287.]).

Visy Beatrix írja Bartók Imre *Jerikó épül* című kötetéről, hogy „az eltérő szövegtípusoknak az összeillesztésére nem az egybedolgozás, a rések elsimítása jellemző, hanem éppen a differenciák, ütközési felületek megmutatása, fenntartása, az elkészült szövegkorpusz hibriditásának felmutatása, a varratok felszínen hagyása”.⁵ Nem csak ez az izgalmas hibriditás képez ugyanakkor kapcsolódási pontot a két szerző között: szintén ebben a tanulmányban olvasható – immár a *Lovak a folyóban* technikáira utalva –, hogy Bartók szembetűnően igyekszik lebontani az autofikció „önhitelesítő műfaját, az olvasó együttérzésére apelláló elbeszélésmódját”.⁶ Meglátásom szerint a *Nem* vizsgálata során is hasonló belátásokra juthatunk, így adja magát a kérdés – amely a kötetrel ez idáig foglalkozó interjúkban és recenziókban is minduntalan felbukkant –, hogy miként illeszkedik ez a mű az utóbbi években nagy népszerűségnek örvendő autofikciós alkotások sorába, és vajon csakugyan kikerülhető-e ez a dilemma, ha *önéletrajzi regényként* hivatkozunk rá. A műfajmegjelölés problematikus voltára éppen Bartók Imre hívja fel a figyelmet kritikájában – ami nem melleleg számomra az eddig megjelent összes elemzés közül a legjobban ragadja meg a *Nem* lényegét.⁷

Ha autofikció alatt azt értjük, hogy az adott szövegben felborul a linearitás, a valóban megtörtént eseményeket kitalált elemek teszik az olvasó számára érdekesebbé, élvezetesebbé vagy éppen megrendítőbbé, esetleg többféle nézőpontból is követhetjük a cselekményt, akkor feltehetően tényleg nem szerencsés ebbe a (formálódó) hagyományba sorolnunk Kemény kötetét. Az autofikció azonban jelenleg igencsak képlékeny fogalom, melynek elképzelhető ennél jóval tágabb értelmezése is, azt a megfontolást alapul véve, hogy „az »önélet« bármiféle nyelvi reprezentációja eleve fikciós elmozdulásokat eredményez”.⁸ Miként a valóság és fikció oszcillációjára épülő művek nagy része, a *Nem* is számot

⁵ VISY Beatrix, *And what's your story?: Autofikció és hibriditás*, *Studia Litteraria*, 2022/3–4, 84.

⁶ *Uo.*, 86.

⁷ BARTÓK Imre, *A tékozló hazatér*, *Litera*, 2024. 04. 19., <https://litera.hu/magazin/kritika/a-tekozlo-hazater.html> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

⁸ VISY, *i. m.*, 75.

vet a szóban forgó problémával egy, a könyv elejére helyezett paratextus formájában: „[a]zoknak a valóságát, akikről itt szó lesz, nem merítik ki a róluk elmondottak”. A valósággal kapcsolatos – s talán mondhatjuk, hogy a posztmodern által ránk hagyott – szkepszis tehát határozottan reflektálódik a regényben. Az autofikciós beszédmód jellemző vonása továbbá a metanarratív gesztusok gyakori szerepeltetése, vagyis az írás folyamatának – vagy jelen esetben a megrekedés és a kudarcok sorozatának – ábrázolása. „Nem fogok tudni írni, ha csak az igazat bírom elviselni. Az igazság természete szerint fikciós” (311.) – látja be egy ponton a főhős, de ezen kívül még számos olyan kijelentést tesz, amelyek az elkészült mű felől olvasva árnyalhatják annak értelmezését.⁹

Az autofikcióként való befogadás ugyanakkor távolról sem jelenti azt, hogy tagadnánk a szöveg nyilvánvaló valóságreferenciáit. Tény, hogy számos fontos figura álnevet kap, méghozzá különféle rendszerek szerint (az első párkapcsolaton kívüli partnerére csak D.-ként utal a narrátor, míg második szerelmének teljesen új nevet ad – Dán Mikes –, és vannak még itt rövidítések, csillagozás), de hiába szerepelnek például némiképp komikus hatást keltő kódnevek alatt az egyetemfoglalást radikális formában vizionáló Akció munkacsoport tagjai („Ash”, „Mary-Lou” stb.), Hatala Noémi róluk készült dokumentumfilmje elérhető a Partizán YouTube-csatornáján (*Hülye fiatalság*), és Kemény Lilin kívül akadnak még a regényben szép számmal a saját nevükön megjelenített karakterek. A referenciális befogadás lehetőségének fenntartásával pedig általában kéz a kézben jár a kérdés – ami nemritkán felháborodásba, egyeseknél már-már hisztérikus kirohanásokba csap át –, hogy mégis miért kell több mint négyszáz oldalon keresztül olvasnunk (jelen esetben) – és itt jön képbe a *nem* másik értelme – egy heteroszexuális fiatal nő hétköznapi problémáiról, szexuális szokásairól, munkáiról és sérelmeiről. A rövid válaszom az ilyesfajta megnyilvánulásokra általában az szokott lenni, hogy egyáltalán nem kell mindenkinek. Az autofikciós alkotások ugyanis éppen azon a ponton válnak érdekessé, ahova a pletykaérdeklődéssel közelítő voyeur nagy valószínűséggel nem fog eljutni: amikor „a fikció, a regényszerűség (s a fikciós olvasói élmény) felülkerekedik az önéletrajziség valóságpányváján”.¹⁰

Ahogy Bartók Imre fogalmaz, a könyv *igazsága* abban rejlik, hogy „az itt megkonstruált elbeszélő miként értelmezi világát sajátjává, és mi hogy tudunk ehhez az értelmezéshez kapcsolódni”.¹¹ Számomra a *Nem* elsősorban az (alkotói és magánemberi) önkeresés regénye, amely a kellő nyitottsággal közelítő befogadót is elindíthatja a főhős által bejárt, tagadhatatlanul megterhelő és fájdalmas felismerésekkel kikövezett úton, melynek célállomása ugyanakkor egy autentikusabb *énre* való rátalálás lehet. Az utolsó oldalakhoz érve mindazonáltal egyre világosabban rajzolódik ki az olvasó előtt, hogy az autonóm,

⁹ Lásd például: „Úgy próbálta elfogadtatni magával, hogy be kell járnia az óráira, hogy ezek a tapasztalatok kerülnek majd a regényébe. Meg kell tudnia mutatni, mi történik az országgal, amiben él” (91.).

¹⁰ VISY, *i. m.*, 80.

¹¹ BARTÓK, *i. m.*

önazonos létezés kivívása sem feltétlenül vezet megnyugtató végkifejlethez. Az írói válságot leküzdeni képtelen Kemény Lili (nevű főhős) a hallgatás évei alatt úgy érzi, „egyetlen igazi teljesítménye, hogy megölte a Káprázatost” (84–85.), vagyis sikerült maga mögött hagynia az anyja által felépített és dédelgetett imidzset, melynek fő mozgatórugója a felsőbbrendűség-tudat. A megbízhatatlanság problémájáról nem elfeledkező befogadó azonban jogosan teszi fel a kérdést, hogy vajon csakugyan képes-e lemondani a többiek felletti folyamatos győzedelmeskedésről, és tud-e empátiával fordulni egy másik ember felé olyasvalaki, akinek már a gyerekkori szerepjátékai is a hatalom kivívásáért folytak (17.), aki számára a nővé érés vagy az első szerelem is a dominanciaharcról szólt, és aki egész életében végleteket hajszolt.

Olvasóként kétségkívül nem könnyű megmerítkezni ebben a nagyszabású narratív önfeltárásban: Zelei Dávid úgy fogalmazott, szinte fuldokolni lehet „a szöveg toxikus mérgeitől”.¹² A magam részéről ugyanakkor szívbemarkolóan szép momentumokat is bőséggel véltem felfedezni, amelyek mindenféle morális dilemma, társadalmi konvenció és utólagos belátás ellenére sem veszítenek erejükből. Ilyen például, amikor belép a történetbe Sipos Balázs, és elkezdődik kettejük minden hagyományos képzetet felülíró szövetsége,¹³ amely – ha nem is örökre, de – megmenti a főhóst önmagától azzal, hogy teremt neki egy burkot, „ahol nem defenzív, nem kegyetlen és nem boldogtalan” (68.). És bár éppen „Balázs látens jelenléte” (423.) miatt valószínűleg a befogadók többsége nem tudja teljesen félretenni az ellenérzéseit, abban is van valami megindító, ahogy az elbeszélő hasonló elköteleződéssel próbálja kihúzni szerelmét, Mikest kényszerességének fogságából, miközben saját énjének egy – nyilvánvalóan még mindig létező – darabját, a Káprázatost látja visszatükröződni benne.¹⁴

A hatalomra és csodálatra szomjazó, nyughatatlan és tapasztalni vágyó személyiségrész elnyomhatatlan voltára bizonyíték a D. nevű színészfiúval folytatott viszony is, amely egy időre eltereli a főhős figyelmét a szorongató írásképtelenségről. Paradox módon éppen a „rideg, magányos, értelmetlen szenvedély, aminek több a köze a művészethez és az örülethez, mint bárminek” (134.) ad értelmet az életének, és kezdi el kitölteni a mindennapjait. „Nekem tulajdonképpen csak egy van, amitől igazán mélyen át tudom élni, hogy fontos dologgal telt az időm, a szex” (137.) – vallja egy ponton, az olvasó pedig figyelemmel kísérheti, ahogy – miként a fentebb említett *Lovak a folyóban* esetében az autofelláció – a szex valamiképp az alkotás protézisévé válik.¹⁵ „Eleinte volt olyan melékvonulata, hogy az elveszett kamaszéveimet törleszti a sors” (231.) – olvassuk száz ol-

¹² FENYŐ Dániel, *Kulcsregényként olvasni: Kritikus műhelybeszélgetés Zelei Dáviddal*, Jelenkor Online, 2024. 08. 19., <https://www.jelenkor.net/interju/3300/kulcsregenykent-olvasni> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

¹³ Lásd például: „Olvastak, spekuláltak, változtak. Épp a *Megáll az időt* nézték Zamárdiban, amikor egyszer csak kimondta magában, hogy senkit nem szeretett még ennyire, és beleborzongott a csendes felismerésbe” (56.).

¹⁴ „A jelenlétében már át tudtam engedni magam a bűnös eufóriának, hogy megvan, enyém a Káprázatos” (249.).

¹⁵ Lásd: Visy, *i. m.*, 90–91.

dallal később a Mikessel való kapcsolat kezdetéről, amikor a narrátor eufórikus élvezettel adja át magát a drogoknak és az erotikának, miközben még mindig az a cél lebeg a szem előtt, hogy leszámoljon régi énjével.¹⁶ „Nagyon jól tudod, Lili, *ha rászarnál a papírra*, az is jobb lenne, mint ezeké” (46., kiemelés az eredetiben) – hangzik el a könyv elején az anya szájából; de vajon képes-e egyáltalán Kemény Lili írni, ha valóban búcsút mond a Káprázatosnak?

A regény körül zajló diskurzusban nem egyszer találkoztam a *radikális/kíméletlen őszinteség* szókapcsolattal (bevallom, el is gondolkodtam rajta, hogy jelent-e ez bármit is, avagy mennyiben más radikálisan őszintének lenni, mint simán), egyes hangok azonban úgy vélekednek, a szöveg „végzetes hibája”, hogy „a folyamatos, látszólagos önreflexió teljesen hamis hang”.¹⁷ A zavart meglátásom szerint élet és irodalom szétválaszthatatlansága okozza: ismét visszakanyarodunk tehát ahhoz a dilemmához, hogy hol húzódik a határ valóság és fikció között. Ha tudniillik a *Nem* szerzőjét azonosítjuk a főhőssel, akkor a kezünkben tartott kötet egyértelmű igazolása annak, hogy Kemény Lili kétségkívül sikeresen végigjárta a saját autonóm, *alkotói* énjéhez vezető utat. A könyv befejezése után maradó keserűség- és hiányérzet viszont azt sugallja, hogy a Kemény Lili nevű elbeszélő sorsa korántsem biztos, hogy az általa korábban elképzelt mezsgyén halad majd tovább. (Bevallott) naivitásából fakadóan túl későn ébred rá ugyanis arra – amit az olvasó, való igaz, már jóval korábban megsejthetett –, hogy miközben a szabadságharcait vívta, komoly pusztításokat végzett maga körül. Ráadásul mindig éppen ott, ahol szeretetet remélt adni és kapni.

Bár a történet szükségszerűen befejeződik egy ponton, még sokáig nem ereszt, hiszen rengeteg kérdést hagy maga után családról, szerelemről, művészetről és ami a legfontosabb: önmagunkról. Egyes vélemények szerint Kemény Lili első regényében minden „benne van, ami szűk, értelmiségi és belügy, és hiányzik belőle minden, ami irodalom”.¹⁸ Én másként látom. Ha egy könyv ennyi gondolatot és érzést magába sűrít, ilyen élénk diskurzust inspirál, és ha csak néhányunkat rábír arra, hogy felülvizsgáljuk a gyerekkori mintáinkat, a minket körülvevő társadalmi normákat vagy éppen az *irodalomról* alkotott elképzeléseinket – az maga az irodalom. A *Nem* számomra ilyen könyv.

(KEMÉNY Lili, *Nem*, Athén, Bp., su/cure-sale, 2024.)

¹⁶ „Alpári élvezet átengedni a káprázatos Kemény Lilit egy olcsó drognak, tegye, amit tennie kell, vibráltassa a pupilláját, röptesse a karjait, hívja oda az ujjait Mikes fennsík-mellkasához” (218–219.).

¹⁷ BORSÁI Szandra, *A reménytelenség felsőfoka*, prae.hu, 2024. 08. 01., <https://www.prae.hu/article/13960-a-remenytelenség-felsőfoka/> [Letöltés ideje: 2024. 08. 31.].

¹⁸ HELMRICH, *i. m.*

Jován Katalin (1987) Gyula, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerzett magyar-történelem szakos tanári diplomát. Jelenleg a Tóth Árpád Gimnáziumban tanít.

Jován Katalin

■ „MAGUKRA MARADT TEKINTETEK”

LAPIS JÓZSEF: *BESZÉDTÖREDÉKEK A HALÁLRAÓL*

Közelítés és távolítás, személyesség és gondolatiság érzékeny együttműködése Lapis József irodalomtörténész (*Az elmúlás poétikája, Líra 2.0. – Közelítések a kortárs magyar költészethez*) és szerkesztő (Alföld, Prae), kritikus (*Elég – Közelítések a kortárs magyar kritikához*) első verseskötete, a *Beszédtöredékek a halálról*, ami az elmúlás, a halálhoz tartó emberi lét artikulálására tesz kísérletet, miközben a szülő-gyermek, illetve az apa-fiú kapcsolatot, valamint a jelenkor emberének hithez való viszonyát is reflexió tárgyává teszi. A gyűjteményben a mulandóságról való beszéd egyfelől különböző helyzeteken, s az ezekre vonatkozó érzékleteken-észleteken, emlékeken alapszik, másfelől olyan irodalmi tradíciókból merít, mint a XX. század magyar költészete (többek között Kosztolányi Dezső, József Attila, Pilinszky János művei), vagy mint a zsoltárok és az evangéliumok szöveghelyei. Az említettekre építő lírai töprengés olykor a rezignáció, máskor viszont a szelíd bizakodás hangján szól. Ez az érett stílusú kötet átgondolt szerkesztési megoldásaival, finom motívumszövésével, a különböző kulturális áthallásokkal való megfontolt játékkal válik gondolat- és érzelemébresztővé olvasója számára.

A két ciklusból összeálló gyűjteményt a *Három bajtárs* című költemény vezeti be, ami az apa, illetve az apa-fiú viszony motívumának érvényesítésével kijelöli a korpusz egyik meghatározó fókuszát a már a kötet cím által is implikált problematika mellett. A vers cím regénycím is, az apa kedvenc olvasmányáé, amiből a gyűjtemény első darabján kívül az utolsó, a *Nagyszombat* is idéz: a halott melletti virrasztásról szóló részlet a zárószöveg mottójaként funkcionál. A citálás gesztusa mellett egyaránt keretképzők az idézetekben foglalt szituációk (napfelkelte – virrasztás) és toposzok (hajnal – éjszaka; világos – sötét; tisztaság – vér). A *Három bajtárs* vershelyzete szerint a fiú az apa könyvét veszi kézbe, ugyanazt a 451 oldalas kötetet vizsgálja, amit ő is forgatott, olvasott: „Beleborzongok az érintésbe, apám ujjainak nyomát tapintják / ujjaim.” (6.). A könyv anyagisága az apához való hozzáférés lehetőségét jelölheti látványa és tapintása (a kopott borítóé, a lapoké, a foltoké), valamint az általa előhívott emlékek (az apa szokásainak és az én ehhez való viszonyának felidézése) révén. Az adott kiadás megjelenési évében is kapaszkodót keres az én: „1981. / Születésem éve.” (5.), az évé, amikor az apa egy éjszakai műszak alatt elol-

vasta a regényt: „Ott voltam / valahol, több mint gondolatként, indultam a világba.” (7.). A kötődést jelölő motívum lehet a regény címlapjára írt név is: „A szennycímlap alatt nagy, szállás betűkkel a nevem. Apám neve. / A nevünk? / Ugyanaz a név, amely a síron áll.” (6.). E reflexió azonban a különbséget, elkülönöződést is jelöli a rákérdezéssel: a név ugyanaz, de akiket jelöl, nem azonosak, ahogyan a sírkövön szereplő név sem az apát jelöli, hanem éppen az ő hiányára figyelmeztet (csakúgy, mint *A trópusok szomorúsága* című versben a nagyapa sírköve). Emellett az adott regény lapozgatása azzal is szembesíti az ént, hogy az apa megszólítása hiábavaló, hiszen feltett kérdéseire édesapja már nem felelhet: „Mégis, mi vonzotta benne, ott, a könyvesboltban?” (5.). Vagyis a könyv és a beleírt név is emlékeztető a halálra, s nemcsak az apáéra, hanem a megszólalóéra is, mint a gyűjtemény második darabjában, az *Érintésben* az arc ráncai: „ráncaiból fölfedezek már néhányat a tükörben is.” (11.) A *Három bajtárs* befejező sorai alapján ugyanakkor az olvasás, azaz a könyv világába való utazás az, amiben az elhunyt is „ott lehet” az énnel: „Most úgy / olvasom a mondatokat, hogy ott legyen bennük ő, induljunk együtt / egy másik világba.” (7.)

A gyűjtemény első, *Változók* című ciklusát alapvetően a személyesebb, vallomásos tónus jellemzi, amiben a reflexiók alapját valamilyen élethelyzet teremti meg: az adott közeg (ravatalozó, a nagyapa sírhelye, a holtág, az otthon, a gyerekszoba, az egyetem, vagy épp a vonat) és elemei, tárgyai (kutya, sírkő, kendő, folyosó, tükör, ágy, pókfonál) emlékeket hívnak elő a múltból (a gyermekkorból, az ifjúkorból), az elhunyt családtagokról: az apáról (*Érintés*), a nagymamáról (*Üzenet. Haza, A vég ciklusai*), a nagyapáról (*A trópusok szomorúsága, Kutya*), valamint ezzel összefüggésben töprengéseket magáról a szituációról (*Thanatosz/Erősz, Erősz/Thanatosz, Vessző, Elfordulások, Állandók, Rendezettség*), szűkebben értelmezve pedig az egyénről mint gyermekről (*Kutya*), mint egyetemi hallgatóról (*Vonat, Az egyetem folyosói*), mint apáról (*Egy gyerekszoba lélegzése*). A mulandóság – legyen az a lét végessége, vagy egy életszakaszé –, s az ehhez való érzelmi viszonyulások bonyolult szövevénye (döbbenet, szorongás, melankólia, várakozás, remény) bomlik ki e versekben. Különösen izgalmas a halálra alkalmazott zsidbadás-metafaora (például az „elvékonyodás” [24.] mellett) a *Rendezettség* című szövegben, ami nemcsak a ciklus, hanem a kötet egészét tekintve is jelentős kép: „A pók élő szervezetrésze elzsidbad. / Belezsidbad az életteleniségbe. / Belezsidbadt apám, nagymamám, nagyapám, / belezsidbadtak nagyszívű barátaim.” (37.). A zsidbadás a halálra vonatkozóan az érzékvesztés értelmében áll: aki már nem él, nem érzel, mint ahogy a *Vonat* című költemény alábbi részletében is olvasható: „birkák rángatóznak, haláltánc, néznek a semmiből a semmibe.” (29.). Mindazonáltal az érzékelés problémája az élőkre vonatkoztatva is jelentéssel, amire az *Érintés* című vers lehet példa: „Azt várnánk az utolsó érintéstől, / hogy még egyszer fogja össze és sűrítse magába mindazt, ami volt. / Hogy amikor azt mondom, apám, / ne arra célozzak, aki már nincs, hanem arra, aki van. / Volt. / Még egyszer, utoljára ne legyen senki más, csak ő. / De nem az ő arca már” (12.). Noha a versnyitányban rögzített szituáció ép-

pen az érzékek kiélesedését (a már nem élő életben tartásának, a hozzá való ragaszkodás által motiváltan) vonja maga után („A ravatalozóban élesednek az érzékek, / mintha arra szövetkezett volna a hideg és a pillanat, / hogy valamit épp most ne veszítsünk el.” [11.]), az idézett részletből az is kiderül, hogy az én már nem az apát látja. Nem az érzékelés hiányáról van szó tehát, hiszen az élő tapinthat, láthat, hallhat – az apa könyvének, a nagymama kendőjének látványa emlékeket mozgósít az elhunytakkal kapcsolatban –, észlelheti a halál hatását is, érezheti a rothadás bűzét (*Kutya*), de azt, aki már nem él, nem érzékelheti akként, aki volt: „Utoljára látom szemtől szembe. / De már most is valaki mást látok” (*Érintés*, 11.).

A ciklus (illetve a gyűjtemény egészének) további meghatározó szervezője a szorongásérzés, ami a *Rendezettség* című szövegben a már említett zsidbadás-halál fogalommal kapcsolódik össze: „Amikor egy fejlett idegrendszer / szorongani kezd, / beleolvad belőle valami a semmibe. / Belezsidbadnak érzések, lélegzetek, / hogy a megmaradt részek fenntarthassák még entrópiájukat.” (37.). A szorongás motiválója az adott kontextusban a halállal szembeni tehetetlenségből fakadó félelem. E viszonyulásban az elmúlás és a jelenlét is benne van: egyszerre zsidbadás, „beleolvadás a semmibe” és kapaszkodás az életbe. A *Rendezettségben* a szorongással, s a vele együtt munkáló érzésekkel szemben értelmeződik a depresszió: „Dühvel tölt el a sokkal magasabb valószínűségű / rendezetlenségi állapot. / Amikor lopakodik felém a depresszió, / mint éjjel a tolvaj, / a dühöt rabolja meg. / Hirtelen nem ragaszkodik rendezettség, se rendezetlenség” (37–38.). A félelem, düh, feszültség érzései helyett tompa odafordulás ez a halálhoz (az életbe való kapaszkodás nélkül): „Mint egy folyamatosan málló part szélén, / gondolataim, érzéseim / egymás után / tekintenek bele a szakadékba.” (38.). A szorongást oldó tényező viszont nemcsak a rezignáltság, deprimáltság lehet – a *Thanatosz/Erósz*, valamint az *Egy gyerekszoba lélegzése* című versekben a gyermek jelenléte (lélegzése – „lélekezése”) békét, nyugalmat hoz: „A szuszogás lassuló ritmusa kezdi kimosni a levegőből a feszültséget.” (*Egy gyerekszoba lélegzése*, 25.). A gondviseléshitben megrendült ember számára a reményt („Nyújtózkodik a távolodó Isten felé, / mintha eltűnt volna hálószobájából a gondviselés. / Meghallja szendergő gyermeke szuszogását” [*Thanatosz/Erósz*, 21.]), a fogódzót jelenti a hithez: „A gyermek az ígéret földjének tenyérnyi termő röge” (*Egy gyerekszoba lélegzése*, 26.). Azonban a szorongás nem tűnik el, a szülő és gyermek meghitt pillanataiban is helyet kér magának, ahogy az észlelhető a *Közösség* című, a második ciklushoz tartozó szövegben is: „kislányom az alkaromon ül, nyugszik, / rezegnek, rebegnek az ágak a kis fán. / Visszainteget nekik” (52.). A következő oldalon pedig így folytatódik a vers: „nem kellene olvasnom, de olvasom. / A szeretet és reszketés kódja. / Nem kellene értenem, és nem értem. / Hogy a levelek, túl, zöld kezűkkel, intenek nekem” (53.). Az ágak nem „aranykezűkkel” (mint Kosztolányinál), hanem „zölden” virulva „intenek”, figyelmeztetnek a mulandóságra.

A fenti idézetből is látszik, hogy az *Állandókban* (a kötet második ciklusában) is jelen van a személyesség, a versekben mégis inkább a gondolati költészet elvontabb nyelve hat. A fókusz az egyén tapasztalatairól, észleleteiről, emlékeiről az egyetemesre irányul (összhangban a ciklus címválasztásával): ember és halál (például: *Lélek; Hajnal, hétköznapi; El, föld*), ezzel együtt ember és hit viszonyára (*Hitbogár, A magvető kivár*). S habár a *Változók* is dolgozik a bibliai hagyománnyal a beszédmód (zsoltáros hang a *Vessző* című versben), vagy épp a motivika (például a *Vonat*-ban az elpusztult bárányok vére és a várakozás toposza, az *Egy gyerekszoba lélegzésében* pedig a „szendergő gyermek” képe, stb.) szintjén, a második egység szövegei még gyakrabban élnek az evangéliumi kódokkal. Többek között Jézus példabeszédeire (a magvető történetére), a boldogmondásokra, Jézus passiójának, kereszthalálának mozzanataira, a nagyszombat eseményeire és a feltámadásmotívumra támaszkodnak a szövegek. Természetesen nemcsak az evangéliumokból, hanem a Biblia más könyveiből is felismerhetők áthallások, poétikai szempontból pedig Pilinszky János lírájából is merít a ciklus. *A magvető kivár* komor hangon elmélkedik az emberi létről („Otthonod a szomjúság” [43.]), az ember önző istenképéről („Azt akarod, hogy Istened gyűlölje a te ellenségeidet. / Hozzádörgölöd a gyűlöleted, / hogy megoszthasd a Jóval a gyűlöleted.” [44.]), az önhittségről („Szemébe fészkelődsz szemeddel, / mintha látnád / az ismeretlen Urat.” [44.]), a világ magányáról és bűnösségéről („Újra a világ. egyedül. / Újra nehezül” [45.]), amitől „[a] feltámadás derűje messze, mint az ég” (46.). E költeményt a *Maghasadás* követi, amiben a haláltól szorongó („Légszomj kerül, / s rázárul ablakunk udvarunkra” [48.]), a világába, életébe vakon kapaszkodó ember („nekilát a halál elengedésének” [47.]), azaz hinni akar: „bekened magad a puha földdel” (49.). Az ember a kicsírázó mag akar lenni, de ez nem jelenti azt, hogy hinni is képes. A ciklusnyitó *Hitbogár* egyes szám első személyben, majd az Úrhoz intézett fohász módján szintén beszél a halálfélelemről, a hitbéli bizonytalanságról: „Szabadulásom eltöröl engem.” (40.); „Beszélék-e a sírban szeretetedről? / Hűségedről az enyészetben?” (41.). Az én imájában bizonyosságért könyörög az Úrhoz: „Jöjj, Uram, restaurálj. / Megkoptak festékeim, elrohadtak sejtjeim. / Nem látszom színről színre, / csak mint levakolt freskó, / várakozom a józan némaságban.” (40.). Majd pedig rezignáltan összegez: „Te nap vagy, / én remegő árnyék. / Találkozásunk fényjáték-illúzió” (41.). Az előző példákhoz hasonlóan a *Vészet* című szöveg szintén a hitre vágyás, de a haláltól való rettegés paradox állapotról szól két sorba sűrítve: „A lendület szobrai vagyunk, / belemeredve a háttérbe” (50.)

A gyűjtemény záró darabja, a *Nagyszombat* fűzi össze a két ciklust és a kötetnyitó verset. A két részből álló költemény első egységének szituációja (az *Érintés* című költemény párverseként) visszakapcsolni látszik az egyénhez és az apához, az apáról „jobbára múlt időben” (66.) való beszédhez. „Amikor meghal apánk, nem hal meg. / Még sokáig nem. / A test ő. / A test jelenlét” (65.) – az érzékelésnek (a mást és nem őt érzékelés elfogadása) és az elhunyról való beszédnek (múlt idő alkalmazása) egyaránt alkalmazkodnia kell az apa nemlétéhez. S amíg az első egységben inkább Kosztolányi *Halotti beszédének* né-

zópontját lehet érzékelni, addig a vers második része már az evangéliumhoz (és annak szemléletmódjához) nyúl: Józsefről tudósít, aki a megfeszített Jézust levette a keresztről és egy sziklásíriba helyezte: „leveszi a keresztről / a megfeszítettet. / Mert azt gondolja, hogy ez még ő. / És vele van” (67.). Az adott szövegegység egyrészt a költemény első felét olvassa, másrészt a biztos hitről (illetve annak vágyáról) fogalmaz meg esszenciális sorokat: „József nem vár feltámadást. / A halál ad neki erőt” (67.). A nagyszombat – vele együtt a gondviselési problémája – motívumként egyébként már a *Változók*-ciklus *Állandók* című darabjában is megjelenik („Az én koromban zajos a nagyszombat – / és kertek alatt ólálkodik a halál.” [34.]), amivel a kötet második részében például a *Közösség* című vers dialogizál: „Nem tudjuk, mi van a kő mögött. / Szombat rejtély, szombat homály, csönd. / Néma az üzenet” (53.). Feleselni látszik a két szöveghely a zaj-csönd ellentétpárját tekintve, mindemellett a rejtőzés-homály feszültség-hordozó fogalomköre párhuzamot von a két alkotás között: nagyszombat a bizonytalanság, a szorongás. Végeredményben tehát a gyűjtemény utolsó verse látszik továbbgondolni, magyarázni a korábbi szöveghelyek nagyszombat-fogalmát, a hittel teli várakozást (ahogy a beszédmódot tekintve pedig összeköti a két ciklust): „Boldogok, akiket a nagypéntek, / és nem a feltámadás tölt el cselekedettel.” (67.). Ugyanis a feltámadásnak, a vasárnapnak „nincs üzenete a halálról” (*Közösség*, 53.). A cselekvés a boldogmondásokban foglaltakat jelentheti: a bűnbánat, az alázat, a szelídség, a kegyelemért való odafordulás feladatát, amire a nagyszombat kínál lehetőséget.

A *Beszédtöredékek a halálról* című kötet átgondolt kompozíciójával, összetett és árnyalt képhasználatával, nyugodt hangú reflexióival fogja meg olvasóját. Mindemellett olyan, a különféle intertextusokat irodalomértői felelősséggel és fegyelmezettséggel játékba hozó versnyelvet működtet, ami érzékenységgel és finomsággal közelíti meg tárgyát: „Szép vagy: utcahossz hiány. / Jöttöd vonatnyi remegés. / Hangodra feszül a csend és / testedtől üres az ágy. / Légy jó: szárazra törölj. / Könnyet, nehezet. Edényt, gyermeket. / Nálad lakhatnak bánatok. / Kicsik, puhák, szárnyatlanok.” (35.)

(LAPIS József, *Beszédtöredékek a halálról*, Bp., Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024.)

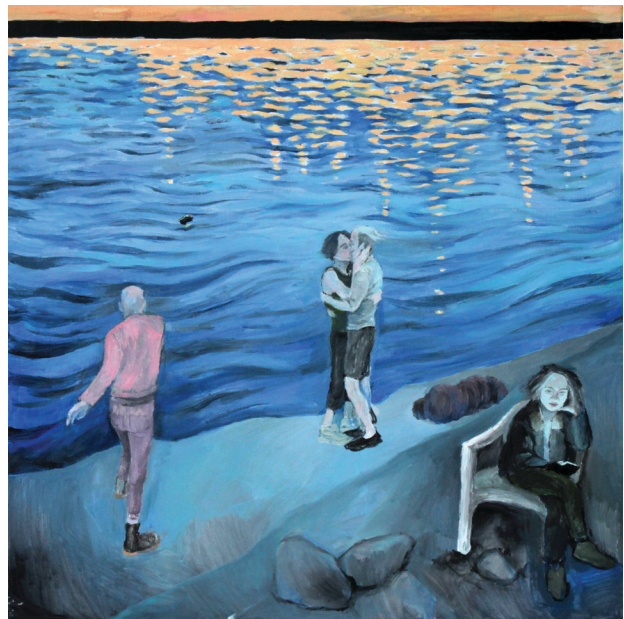
Nyerges Csaba (1999) Győr, Budapest. Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, az Eötvös Collegium Magyar műhelyének és a Pirofsceks Pedagógia Kollektívának tagja.

Nyerges Csaba

ÁFRA JÁNOS *OMLÁS* CÍMŰ KÖTETE ÉS AZ UNIVERZÁLIS IRODALOM

ÁFRA JÁNOS: *OMLÁS*

A marxista irodalomtudós, Terry Eagleton elméleti kézikönyvének egyik központi állítása szerint az irodalmi mező intézményrendszereinek, amelyek az irodalmat mint piaccal rendelkező művészeti ágat fenntartják, legalapvetőbb hatalomgyakorlási gesztusa az irodalmi minőség kiosztásában (vagy elvitatásában) nyilvánul meg.¹ Ugyanakkor az, hogy miféle esztétikai elvárások hozzák létre az irodalmi minőséget mint kritériumot, és hogy az intézményrendszer társadalmi beágyazottsága alapjaiban hogyan határozza meg egyáltalán az elgondolható irodalmiságok kategóriáit, gyakran nem kerül reflexió tárgyává. A kanonizációs törekvések egyik legjellemzőbb sajátossága, hogy különböző módokon megpróbálják a kanonizálandó szöveget az egyetemesség mint abszolút érték kategóriájába elhelyezni. Gyakori jelenség a kortárs irodalomkritikában (is), hogy az adott szöveg irodalmiságát annak univerzális jellegében igyekeznek megragadni. Számos tudományos kutatás azonban arra világított rá, hogy az egyetemes irodalom-kategória kiosztása társadalmilag meghatározott, ezt pedig látványosan példázza az a belátás, hogy a kisebbségi jelölővel ellátott irodalmak esetében az egyetemesség (tehát az irodalmi minőség abszolútnak gondolt kritériuma) nehezebben kerül meghatározásra, és sokszor egyáltalán nem magától értetődő, hogy



¹ Terry EAGLETON, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 2000. Kifejezetten a *Konklúzió: Politizáló kritika* című rész.

a kisebbséginek gondolt irodalmak egyáltalán bekerülhetnek-e az egyetemes irodalom berkeibe.²

Áfra János legutóbbi, *Omlás* című verseskötetét a mostanáig kibontakozó recepció gyakran helyezi az univerzális művészet kategóriájába. Jelen írásban ezért azt a kérdést teszem fel, hogy milyen belátások mentén applikálják Áfra költészetére az egyetemesség kategóriáját, majd megvizsgálom, hogy a verseskötet milyen ember- és társadalomképet alkalmaz saját poétikájának megvalósítása során. Bak Róbert szerint az *Omlás* az „idei év egyik legátgondoltabb és legjobban összerakott verseskötete, amely rengetegfelől és rengetegféleképpen próbálja meg értelmezni az univerzális létezést, miközben brillírozik a különféle költői technikák felhasználását illetően is.”³ Bak már a kötet első versében a személyesség elvetését regisztrálja, ami vélhetően azért dicsérendő, mert így tud „egyetemes” témákat megszólaltatni a szöveg: „Az én szavam, az én akaratom, / az én ígéretem – de bátran / megtagadom bármelyiket, / hogy célt találjon bennem / a boldog tervezetlenség, / és szabadon bolyonghassak / a történetnélküliség erdejében, / ahol nincs kikényszerítve / a vége semminek.” (5.) Ehhez képest, meglátásom szerint, a vers éppen az én kiemelt helyzetét hangsúlyozza: a szöveg megszólalója adottnak veszi a koherens szubjektivitás létezését, de hajlandó az irányítást kiengedni a kezei közül, hogy „szabadon” bolyonghasson. A megszólaló énjének világosan megrajzolt körvonalai a kötetben végig határozottak maradnak. Emellett pedig a személyes hangvétel sem tűnik el: több vers a megszólaló és valamilyen transzcendens istenség viszonyát taglalja, szó esik emellett a beszélő családi viszonyairól, illetőleg – valószínűleg ironikus gesztusként, de – *Az éj felé* című szöveg mottójában a következő olvasható: „*úgynevezett fiatal költők mind gyakrabban / idéznek téged, mottóul vesznek, / lemállik a szépségek máza (T. D.)*”. Az öt ciklusból álló kötet pedig egy nagynarratívát látszik felrajzolni, amit már a cikluscí-

² A témában jó kiindulási pontok lehetnek a következő szövegek: SÉLLEI Nóra, *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2007. GÁCS Anna, *Miért nem elég nekünk a könyv? A szerző az értelemzésben, szerzőségkonceptiók a kortárs magyar irodalomban*, Bp., Kijarat, 2002.

BOZSOKI Petra, *Politizáló nőtörténetírás – A 19. századi magyar nőtörténetről szóló diskurzus tendenciái (módszertani javaslat)*, Verso 2023/2., 9–31.; SÁRI B. László, *A hattyú és a görény – Kritikai vázlatok irodalomra és politikára*, Pozsony, Kalligram, 2006. Az is önmagában társadalmilag meghatározott, hogy mely szövegek kapnak különféle kisebbségi jelölőket. Az itt említett kutatások (is) rámutattak arra, hogy a nemi, szexuális és bőrszín-alapú megkülönböztetések mentén ezek az irodalmak általában szubkulturálisnak tételeződnek, éppen ezért szorul látszólag magyarázatra az, hogy lehetnek-e ezek egyáltalán egyetemes érvényűek, azaz pályázhatnak-e arra az irodalmiság-kritériumra, amely mentén az intézményrendszerekben kanonizálhatóvá válhatnak. Vö.: NYERGES Csaba, *Szubbkultúra vagy magasirodalom? A kortárs magyar irodalmi mező szexuális politikájáról*, Új Szem 2. évf. 1. sz., 6–30. <https://journals.lib.pte.hu/index.php/ujszem/issue/view/720> [Letöltés ideje: 2024. 12. 20.]

³ BAK Róbert, *Áfra János: Omlás*, Ekultura.hu, 2023. december 14. <https://ekultura.hu/2023/12/14/afra-janos-omlas> [Letöltés ideje: 2024. 12. 15.] Farkas Gábor kritikája is hasonló hangvételt üt meg, szerinte Áfra kötetében hordozza jelenünk „lírai esszenciáját”, a verseskönyv egyben „látélet”, „számvetés” és „filozófiai mélységű gondolatfolyam”. FARKAS Gábor, *Terjeszkedő bizonytalanság*, Bárka Online, 2024. 05. 28. <http://www.barkaonline.hu/kritika/8986-terjeszked--bizonytalansag-afra-janos--omlas> [Letöltés ideje: 2024. 12. 15.]

mek is jeleznek: *Oszlop, Alapfal, Anyagfáradás, Hidak, Entrópia*. A személyesség elvetése azért is tűnhet bizonytalan alapokon álló állításnak, mert ezt a nagynarratívát, a versekben fel- és leépített világ történéseit végig a megszólaló látja át, és saját szubjektivitása számos ponton önreflexív szólásokban emelkedik ki. Kérdés lehet tehát, hogy a személyesség elvetése miért mutat egyenesen az univerzális világalkotás, megszólalásmód (?) felé, illetve az is, hogy vajon mi számíthatna akkor Áfra e kötetében személyes beszéd-módnak, ami egyébként Bak szerint a szerző korábbi műveire jellemző volt.

Payer Imre heideggeriánus kritikájában Áfra – szerinte eddig is igencsak színvonalas – költészetének legújabb állomását a költői nyelv igazságának *alétheia*-szerű kibontakozásaként értékeli.

„Jól érzékelhető, hogy nem a nyelvvel folytatott bűvészkedés, hanem az alkotás jelenlétevé ambíciója van jelen, ez olyan kommunikációs teret hoz létre, amely azelőtt nem volt. Olyan alkotótevékenység eredménye, amely jelenlévővé tesz, »elénk állítva« hoz létre valamit, ami addig nem létezett”⁴

– fogalmazza meg a kritikus.⁵ Az igazság és az egyetemesség fogalmi keverednek a kritikában, Payer szerint mindenesetre az kétségtelen, hogy az *Omlás* „poétikai konstelációja” valahogyan ezek művészi felmutatásában érdekelt. A heideggeriánus nyelvezet használata sem látszik azonban magyarázni, hogy miért érdemelte ki Áfra versbeszélője az igazság megmondójának pozícióját, és azt sem, miféle igazság világlik fel a verseskötetben. Az *Omlás*ban Payer szerint a „[m]agánmitológiába vont személyesen parciális tapasztalatok [szólalnak meg], amelyek olyan nyelvet találnak, amely révén egy egész teremtéstörténet íródhat annak apokalipsziséig, de mindennek egyetemessége paradoxonszerű, mégis privát lesz”.⁶ Az egyetemesség paradoxonszerű jellegére való rámutatás izgalmas kérdéseket vethetne fel, de a kritika szerzője nem tér ki erre a továbbiakban.

Petri Flóra és Visy Beatrix hasonló felütéssel kezdik kritikájukat,⁷ amennyiben mindketten a verseskötet általános érvényét, a „nagy” és „fontos” témák jelentőségét hangsúlyozzák. Petri szerint „[a]z *Omlás* mer súlyos lenni, komolyan veszi emberi mivoltunk aktuális és örök érvényű dilemmáit. Az egyéni tapasztalatokat szinte mindig általános létkérdéssé duzzasztja, eltávolodik a posztmodern kisember bagatellizáló regiszterétől,

⁴ PAYER Imre, *Világépülés és -omlás*, Élet és Irodalom, 2023. március 28. <https://www.es.hu/cikk/2024-03-28/payer-imre/vilagepules-es-omlas.html> [Letöltés ideje: 2024. 12. 10.]

⁵ Az idézett rész után zárójelben olvasható: „Ehhez lásd: Martin HEIDEGGER: *Die Frage nach der Technik*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002/10, 11.”

⁶ PAYER, *i.m.*

⁷ PETRI Flóra, *Innen jól látni, hogy Isten hátán is vannak ráncok*, Kortárs Online, 2024. 01. 15. <https://kortaronline.hu/aktual/afra-omlas.html> [Letöltés ideje: 2024. 12. 10.]

VISY Beatrix, *„Omladék fölette”*, Élet és Irodalom, 2023. március 28. <https://www.es.hu/cikk/2024-03-28/visy-beatrix/omladek-folette.html> [Letöltés ideje: 2024. 12. 10.]

helyette emelkedett hangnemben nyúl témáihoz.” A „komoly hangnem”, „komoly hangvé-
tel” kifejezések többször előkerülnek a kritikában, Petri egyik központi állítása szerint
a verseskötet tétje éppen abban ragadható meg, hogy a beszélő „finom érzékenységgel”
bír egyensúlyozni az intimitás és az érzelgősség könnyen egymásba átcsúszó beszéd-
módjai között. Petri azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy Áfra „komoly” hangne-
me olykor-olykor „túlzott patetikusságba” torkollik. A kritika írója szerint a patetikus
beszédmód azért válhat adott versekben érzékelhetővé, mert a szerző korábbi művei-
ben még nem kerültek „ilyen mélységben egyetemes témák” előtérbe. Mégis, a kritika
utolsó mondatára a szerző ahhoz az állításhoz jut el, miszerint az *Omlás* „mindenfajta
túlzás, kamaszos felfokozottság nélkül [tud] az emberiség súlyos kérdéseiről beszélni”.
Összefüggés látható tehát a recepció egyik közhelye – Áfra János „komoly” témái – és az
egyetemes művészet megvalósulása között.⁸ Visy Beatrix kritikájának felütése szintén
ezt támasztja alá, szerinte a „szerzőtől már-már megszokhattuk a »komoly« dolgok iránti
elköteleződést”, hiszen Áfra János e műve is az „egész emberi létezést” teszi meg tárgyá-
ul. Az *Omlás* hovatovább a kritikus szerint olvasható „alapkőletéleti szertartásként” is,
amely „megemelt, jelentőségteljes, szakrális aktus”.

Rátérve Áfra kötetének megoldásaira, elsőként az énnel a recepcióban tematizált
felszámolását, vagy legalábbis a személyesség háttérbe szorítását vizsgálom. Az *éberítő
elrugaszkodás* című kötetnyitó vers, amelyet korábban idéztem, párhuzamba állítható
meglátásom szerint a *Keresztidők* című szöveggel. Mindkét szöveg expliciten kérdez rá a
szubjektum határaitra. Utóbbi versben hangzik el a következő: „Belátni jelentéktelenség-
gem / maga lesz a pokol, amiben / még hinni sem merünk.” (62.) Majd a szöveg egy későbbi
pontján: „Megpihenünk a kapualjban, / átsétálunk a Nagyerdőn, / és az egyetem kilincset
fogva / újra megremegnek kezeink. / Bent a falak már nem tudják, / kik szerettünk volna
lenni.” (63.) Áfra János beszélőjének világképe rendre az én és a közösség viszonyainak
feltárása körül összpontosul. Hol van tehát a szubjektum szerepe abban az apokaliptikus
társadalmi vízióban, amelyet a kötet felvázol? A kötet cikluscímei szintén próbálnak kez-
deni valamit egyén és közösség viszonyával, olvashatók az elszemélytelenítés gesztusa-
iként, vágyaként. A *Felezési idő* című szöveg refrénje szintén a szubjektum megszűnését
emeli a középpontba: „Ess hát darabokra, atomkárosult test.” (64.) Ugyanezen szövegben
a megszólaló a kötet fő kérdésére igyekszik választ adni: „Mit faj bemocskol, az egyén
mossa le, / de ritkán kerül veszélybe sorvasztók / és piócák élete. Valószínűbb, hogy őt /
rágja szét a rák, aki épp mentene, / azt égeti el a szennyezés, azon kívül / hús, és a su-
gárnyalábok láthatatlan / szörnye az ő arcát tépi le. Viszi, viszi, / sodorja ki az erőt abból,
ami rohadt, / a szó külszíni értelmében véve, / hisz nem vacakol a lélek dolgain.” (64.)

⁸ Egy szembetűnő ellenpéldát talán érdemes itt kiemelni: a friss Nobel-díjas Han Kang esetében egyelőre
a magyar kritikai diskurzus hasonló hangot üt meg, szintén a szerző „komoly” témáit dicsérik, egy fontos
különbséggel, amelyet látványosan szemléltet az 1749 oldalán, a fordítótól megjelent esszé címe: „Koreai,
mégis univerzális.” [Kiemelés tőlem, Ny. Cs.]

Az én képességeinek, hatókörének és egyáltalán határainak a meghúzása a verseskötet központi motívumává válik. A közösségiség és a szubjektivitás kérdésköréhez Áfra poétikája az emberi létezés 21. századi értelmét, értelmetlenségét kapcsolja. A *nyelv a távolság* című szöveg például, több másik verssel egyetemben az emberi világ létrejöttének mitológiáját fogalmazza újra: „A pupillák mögött / mondatok várakoztak, mint lelassult halak / a tó befagyott jege alatt. Aztán a fény forrósodni, / a jég repedezni kezdett, / és e vonalak átlényegültek. / Egy falka elhitte, hogy nem állat többé.” (9.) A kötet egyik fő célkitűzésének tűnik valamit állítani arról, hogy napjainkban hogyan lehet a nagynarratív igényű gondolkodásmód poétikáját megvalósítani. Az emberi létezés kritikája a kötetben váltakozó intenzitással, de többször emelkedett hangvételű és stílusú beszédmódon keresztül az emberi létezés legitimációjává minősül. Az *úr, aki vagy* című szöveg már a kötet elején hozzákapcsolja a létértelmezés vágyához a transzcendens szférát. Az *Omlásban* az emberi létezéshez hozzátartozik valamiféle transzcendencia keresése is, amely gesztusnak a halálfélelem az állandó párhuzama. Több vers különféle istenképeket teremt meg, ebben a szövegben például: „Mint süket zenészre gondolnak rád, uram, / mint kezetlen vezérre, ízektől elzárt / szakácsra vagy fuldokló parfümkészítőre, / egy vak atyára, aki nem láthatja már, / mivé lettek vele egylényegű gyermekei, / ám te közben ezen a pislákoló seregen át / a semmit látásból is összegyűjtöd magad.” (17.) Az idézett rész olvasható meglátásom szerint az emberi és a transzcendens viszonyának apológiájaként: a transzcendens leminősítése az emberi perspektívából (hiszen nem tud érezni, ízlelni, látni stb.) az ember felmagasztalását erősíti. Olvasható ugyanakkor e részlet ezzel ellentétes logika szerint is: a transzcendens, kiemelve az emberiből, újra magasabb minőséget kaphat. Az *Omlás* ember- és társadalomképének ezek mellett központi eleme az elmúlás prototipikus irodalomtörténeti toposza. Áfra verseskötete alkalmazkodik az irodalomtörténeti toposz bevett megoldásformáihoz, egyszerre magasztalja fel a halált, hogy szembe lehessen nézni azzal, és egyszerre illeti rendre negatív konnotációjú jelzőkkel. A rohadás, az összeomlás és a modern technológiák sajátos formái jelzik Áfránál a megírni kívánt létállapotot. A *Tanú nincs* című vers Szerhij Zsadan háborús poétikájára alludálva már címében is reflektál a témára, a szöveg expliciten mutatja be azt a kettőséget, amelyet a beszélő az elmúláshoz köt: „Még a múzeumot sem kell látnom, / ami itt van Kijevben, igazabb a kórház, / hiszen ágyain emberek égtek el. / Azóta nem változott semmi lényeges, / csak a nyílászáró lett műanyag, / minden más múlik tovább, és máris / harminchárom évvel rohadtabb.” (70.)

A kötet poétikájára jellemző, hogy többes szám első személyben, közösségiséget feltételezve állít valamit az emberi világról, és jut általános konklúziókra. Sokszor azonban ezt a közösségiséget megteremtendő megszólalásmódot különböző aposztrofikus gesztusok szakítják meg. A *vének vénei* című vers például egyes szám harmadik személyű megszólalással indít, így a lírai szubjektum egy külső beszélő pozícióját felvéve fogalmazza meg állításait, aztán vált egyes szám második személybe: „Ha nincs bizonyí-

ték a születéséről, kortalan vagy.” (38.) Áfra aposztrofikus versbeszédére is jellemző az aposztrophé kettőssége: ez a mondat egyszerre értelmezhető a korábban bemutatott vénnek állításaként, amiképp a versbeszélő kiszólásaként, reflexióként a korábban elhangzottakra.

A *Hidak* című ciklus versei olyan emberi viszonyokat ábrázolnak, amelyek a ciklus-címhez képest egyáltalán nem a kapcsolatok építéséről, hanem azok rongálásáról szólnak. Az *ismeretlen erő* című vers témája révén amúgy is kiemelkedik a kötetből, ugyanis a versbeszélő személyéhez kötődő történetek mellett eddig aligha szól a kötet más, konkrét személyekről. „A harmincéves orosz influencer, Sztanyiszlav Reset- /nyikov, vagy ahogy rajongói ismerik, Stas Reef- /lay, 2020. december 2-án reggel, élőzés közben / verte meg, majd öntötte le vízzel és lökte ki / lakásából barátnőjét, aki aztán alsóneműben / vacogva várta az ajtó előtt, hogy vissza- / fogadja a házba, mígnem halálra fagyott.” (85.) Az eset ábrázolása végérvényesen hozzáköti az erőszakot az emberi létezés alapjaihoz. Ugyanakkor az idézett, első versszak szójátékos tördelése (Reef- / lay, Reset- / nyikov, vissza- / fogadja) ebben a szövegben meglehetősen kérdésesnek tűnik, amennyiben a szöveg célja épp az emberi erőszakról állítani valamit. A ciklus végefelé pedig az emberi létezés személytelenítését erősítendő pótolhatóság képze a szubjektumképekhez hasonlóan ambivalens módon tűnik fel: az emberi tudás felhalmozása sok mindenben segít, ugyanakkor az egyes ember énelgitimációját könnyedén megkérdőjelezhetővé teszi – mi értelme van akkor az én létezésének, tudásának. Ugyancsak az a kérdés merül itt fel, hogy a szubjektum hogyan tudja magát pozicionálni az Áfra beszélője által láttatott világban. A *Hiányzó részek* című versben: „Ám amikor minden behozhatatlanul veszni látszik, / egy halott tinédzser kezeit varrják fel, és sérült törzsre, / elveszett szemek helyére az utódok fogát ültetik, / implantátummal csábítják vissza a meggyengült hangokat, / bőrt és izmot növesztenek a háborús veteránoknak, / és tenyésztve épül újra kioperált méh vagy bélszakasz.” (105.)

Az *Entrópia* című ciklus nyitóverse, a *Rostok* meglátásom szerint a kötet legkevésbé sikerült darabja abban az értelemben, amilyen célokat kitűzni látszik magának a könyv. Itt is megjelennek azok a motivikus megoldások, melyek allegóriákká duzzadva szervezik a kötet alakulását, ugyanakkor a korábbi kérdéseket ez a vers teljesen leegyszerűsíti, amikor a következő passzusokat szólaltatja meg: „Megfelezett út, bomlásra ítélt élet és vágy, / az életvágy helyén már csak étvágy, / hisz mára fél adag sem jut abból, / amittől leginkább függenék, ha volna szabad akarát.” (113–114.) A vers egy későbbi pontján: „Szorítva egy széttört poharat / ezerszer is élélveznék erre a melankóliára, / de most hiába / a széttárt szárnyú varjak komédiája / az ablak túloldalán, / engem évszázadok választanak el / a nevetéstől.” (114.)

Végül a *Madarak romjai*, a verseskötet záró darabja expliciten vonja le az *Omlás* emberképének tanulságát: „Érdektelen, merre tart a nap, / ami nem zúzódik porrá, sosem létezett. / Szerszám vagy, mit állat felcsatolt, / és von magával, hordoz, elvezet.” (135.)

Számomra talán kevésbé egyértelmű, hogy amit a recepcióból többen az egyetemes emberi létezés költészeteként azonosítanak, mennyire tud valójában az egyetemes emberi létezés költészete lenni (amennyiben egyáltalán célja ez a kötetnek). Talán Áfra János versei összetettebben viszonyulnak az egyén és a társadalom viszonyrendszeréhez, mintsem, hogy ez a kötet kimondottan az egyetemesség berkeibe akarna törni, és talán annál is, hogy megmondja, mi is lenne az egyetemes létezés kritériuma. Ugyanakkor meglátásom szerint a kötetet „elárulják a birtoklás törvényei” (123.), hiszen nem csupán állítani akar valamit arról a valóságról, amelyet a sajátjének lát, hanem úgy tűnik, a megszólaló saját maga *együttal képes belátni, átlátni* azt, holott éppen az én szerepének és lehetőségeinek problematizálásán munkálkodik a szöveg. A szubjektum kiemelése a kötetben látszólag annak lebontása érdekében történik, mégis a mű végére ez a kiemelés a beszélő én határait újra világosan körvonalazza. Ily módon kevésbé sikerültnek látom az *Omlás* ama, a recepció által is érzékelt vágyát, hogy állítson valamit a szubjektum szerepéről és pozíciójáról a 21. században. Pontosabban megfogalmazva: kevésbé derült ki számomra, hogy *mit* is akarna állítani Áfra verseskötete az én helyzetéről abban a világban, amelyet megszólalója érzékelni és megfogalmazni kíván. Azt gondolom, hogy a kötet poétikája több helyütt kevésbé teszi reflektálttá azt, hogy miért érdemes úgy gondolkodnunk a világról, amire ezek a versek hívnak minket. Mindebből kifolyólag tudom kevésbé elhelyezni azt, hogy az *Omlás* mint az egyetemes emberi költészetének megvalósulása pontosan mit is jelentene, és azt is, hogy a szöveg „[o]lyan alkotótevékenység eredménye [lenne], amely jelenlévővé tesz, »elénk állítva« hoz létre valamit, ami addig nem létezett.”⁹

(Áfra János, *Omlás*, Bp., Kalligram, 2023.)

⁹ Payer, *i.m.*

Rezes József (2002) Mátészalka. A Debreceni Egyetem magyar-etika szakos hallgatója.

Rezes József

A FIGYELEM KÁLVÁRIÁJA

ZÁVADA PÉTER: A MURÉNA MOZGÁSA

Závada Péter ötödik verseskötete lehetőségeihez mérten az objektivitás megteremtésére vállalkozik. Bebújik kulcslyukakba, feláll bástyafokokra, víz alá merül, sünné kuporodik, egy lebegő üvegpalackban kapkod levegőért, körberajzolja az árnyékokat, amíg gyarmatosítja a valóságot. Mindeközben egyre nehezebb megmondani, hogy az illúziók vagy azok elvesztése súlyosabb, vagy a Coca-Cola molekuláris változásai.

A kötet szerkezete három egységre tagolódik, melynek szövegei szervesen relációban állnak egymással. Az *Első részben* a történeti horizontot formalizáló, *A gonoszság története* ciklus szerepel, ami univerzális távlatokban jeleníti meg az emberi természet sötétségét, emellett – és ennek ellenében – pedig egy tudatorientált, figyelemközpontú versegység *Ingamozgás* címen. A két vezérszál egyfajta *kettős káoszban* keresztezi egymást, melynek értelmében a szubjektum létezésének minden pillanatában ki van téve a külvilág, valamint a belső világ ingereinek. Ebből a kettős szorításból való kitörésre a nyelv segítségével tesz kísérletet a lírai én, mindeközben pedig a nyelv problematikuságát is hangsúlyozza egyes versekben (*A polip mint szó behatol a nyelvbe mint tengerbe; A szó árnyéka; Egy alma határai*). *A gonoszság történetének* prózaversei kronotoposzok sokaságát magukba sűrítve ugrálnak különböző történeti időkon és tereken át, egy konszans alapproblémát fókuszába állítva, mégpedig azt, hogy az emberiség történetének alapélménye a gonoszság. A versek nem rögzítenek egyetlen nézőpontot, azaz a megszólalásmódban is felfedezhető egy sajátos mozgás, mint például a „megszólítás, T/1., szerepvers”:¹ „És a te szemedben színlelt ártatlanság.” [*Buckingham Glosternél (8)*]; „A dísztribünről nézzük, ki hajít magasabbra,” [*A nemesi sznobéria komikuma (22)*]; „Apám helyett apám volt a torony.” [(*Az ismert világ térképének újrarajzolása (37)*)]. A perspektívák ilyenfajta váltogatása egyrészt értelmezhető a kötet címe felől, vagyis annak megfelelő módon a mozgás megjelenítéseként, figyelembe véve azt a tényt is, hogy a történelem alakulásában van egyfajta esetlegesség. A kötetet – többek között – két alapgondolat felől lehetséges megközelíteni: az egyik az a gadameri tézis, miszerint alapjaiban *nem a történelem tartozik hozzánk, hanem mi tartozunk a történelemhez,*² te-

¹ BALOGH Gergő, *Gondoskodás+*, Alföld 2023/10, 105.

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 198.

hát az egyén mindig egy adott történelmi kontextusban létezik, és a világot is csak ezen a horizonton képes értelmezni; a másik egy nietzschei elképzelés arról, hogy az ember az emlékezés kényszerétől „nem képes minden múltat feledve a pillanat küszöbére telepedni.”³ Így *A gonoszság történetének* verseiben a jelen megfigyelése történik a múlton keresztül, a jelen egyfajta igazolása. A figyelem ebben a ciklusban is kitüntetett szerepet kap, és itt kapcsolható össze az *Ingamozgás* darabjaival, amelyekben egy éncentrumon keresztül a tudat történései jelennek meg, a figyelem összpontosítása a jelenre, a testre, érzékszervekre, a mentális folyamatokra, nyelvre, a szemléltőt körülvevő világra, állatokra, tárgyakra. Itt történik meg az ingerek felülírása, a megszokás megkérdőjelezése. Ez egy nem-történelmi tudat, amely képes a jelenben maradni. Azonban a történelmi és nem-történelmi szükségesen feltételezik egymást.

Az *Ingamozgás* ciklus szuggesztív képalkotásával kísérletet tesz többek között annak a fenomenológiai kérdéskörnek a megjelenítésére, hogy milyen módon lehetséges a megismerés, a befogadás, hogyan adódnak a tapasztalatok egy megismerő tudat, a szubjektum számára. Az első ciklusvers az *Angyali üdvözlés*, mely egyszerre egy ikonotextus és egy intratextuális pont, ami párbeszédbe lép *A fül bőségszarujában* című verssel. Mindkettő egy megtermékenyítés folyamatát mutatja be. Az előbbi egy festményt, Fra Angelico *Angyali üdvözlés* című művét idézi meg, melyen az az esemény látható, mikor Gábrriel arkangyal közli Szűz Máriával a fogantatás híreit – „Az Ige testté lett...” (Jn 1,14). Závada verse ezt reinterpretaálja a méh homoním szóalak segítségével: „Pedig a méh ezúttal / a megtermékenyítésért, és nem a befogadásért / felel” (8.). A méh által végzett beporzás részletező leírása közben mindvégig dialógust folytat a képpel: a „fehér lilium” a szüesség és tisztaság szimbóluma, míg a „virágporglória” a szentet övező dicsfényt helyettesíti. A szöveg a szeplőtelen fogantatás misztikumát helyezi át egy természeti folyamatba, így érzékszervekkel felfoghatóvá téve azt, építve a hallásra, látásra, érintésre egyaránt: „halljuk a zümmögést, ahogy a szárnyak / a porzósálakat megrezgetik, virágporglóriát / vonnak a bibe köré”; „lilium tükröződik az íriszben.” (8.). A versben az érzékelésnek egy másik formája is megjelenik, melynek szemléltetésére szintén egy képet hív segítségül: „És a virág ugyanúgy / sértetlen marad, mint Fra Filippo Lippi képén / az üvegedény, melyen a magát önfelédten / ünneplő fény anélkül hatol át, hogy csorbítaná azt.” (8.) – utalva arra, hogy a tárgyak, ha lényegi szubsztanciák, olyanok, amilyenek látjuk őket, csak az optikai illúziók változtatnak a járulékos tulajdonságokon. Az első vers kép által felvett interpretációja a megértési, míg a második az érzékelési folyamatot helyezi előtérbe. A vers tétje: a befogadhatatlanság befogadására tett kísérlet, ennek függvénye pedig: a transzcendenstől eljutni az immanens világába, ahol létrejöhet a tapasztalás. Ezt *A fül bőségszarujában* fogja radikalizálni, amelyben létrejön a teljes korporealizáció, „Az Ige testté lett...” értelmének abszolutizálása. A füleket – melyek a szöveg esetében az anya-

³ Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. E. BARTFAI László, Bp., Akadémiai, 1989, 30.

méhet helyettesítik – a beszélő a szárnyakhoz hasonlítja. A triptichon-hasonlat találóan érzékelteti az isteni és emberi közötti feszültséget: az oltár szárnyai – amelyek eredetileg a kinyilatkoztatást szolgálják – most a fül formáját öltik, így mintegy hallgatásra és befogadásra hívják az embert. Azonban az isteni üzenet emberi szándékká egyszerűsödik, a transzcendens igazság helyett már csak az ember saját, befelé forduló vágyai és szándékai tükröződnek vissza. De ezek a szárnyak, még ha füleknek tetszenek is, „sokkal inkább faggyas tollú lúd vagy kacska / szárnyának, mintsem steril angyalszárnyak, / nyájas velencei tükörnek” (12.). Mindennek értelmében ezek a fülek semmilyen mennyeit nem foglalnak magukban, egyszerű emberi testrészek, amelyek még mindig alkalmasak, ha nem is a megtermékenyítésre, de a hallásra annál inkább. Innen megvizsgálható egy új, más tekintetben termékeny kapcsolódási pont: „Mégis kellemes / fülünket úgy elgondolni, hogy mikor / betapasztjuk, mintha óriás sisakcsigát / vagy kagylót szorítottunk volna hallójáratunkhoz, / hogy a belénk költözött tenger morajlását / halljuk” (12.) – a nyelv. A belénk költözött tenger maga a nyelv [„...a nyelvbe, mint tengerbe...” – *A polip, mint szó, behatol a nyelvbe, mint tengerbe* (31.)]. A gondolkodás nyelvben történik, és a gondolkodás nyelvben létezését implikál. A nyelv azonban a legtöbb esetben elégtelen a tapasztalás kifejezésére, a látvány gyakran meghaladja azt, amit el lehet mondani: „Ha már a nyelvet, / mint közvetettséget nem tudom kiiktatni / a megfigyelésből, legalább jelentse minden dolog / önmagát.” (*Egy alma határai*) (76.). Ez azonban még így sem elégséges, hiszen számos tényező befolyásolja a kifejezhetőséget. *A polip mint szó behatol a nyelvbe mint tengerbe* egyből indikálja az idézett problémát. A polipnak két dimenziója jelenik meg: tekinthetünk rá mint hangalakra, és mint egy állatot jelentő fogalomra. A rákérdezés azonban szükséges, mivel a nyelvi jelek konvencionálisak [„A környezeti tényezők formálták olyanná...” (31)], mindazonáltal folyamatos változásban van a jelentésük, hiszen külső- és belső tényezők egyaránt módosítják azokat: „A közeg / megváltoztathatatlansága tehát folyamatos / alkalmazkodást kíván...” (31.). *A szó árnyéka* című versben egy repülő madár földre vetülő árnyéka érzékelteti szó- és írás kapcsolatát [„Az írás / tehát a szó árnyéka...” (32.)]. A szemlélő nem látja teljes egészében a madarat [„nem tekintettünk föl, még nem láttuk a madarat” (32.)], csak érzékszervi impulzusokból elvonatkoztatva tudatosítja



magában annak jelenlétét: „szárnyak árnyékát / látjuk vonulni lábunk előtt”; „kitakarás gesztusát tarkónk mögött érezzük”; „a suhogást már halljuk” (32.). Az árnyék követi ugyan a tárgyat, de mint csak másodlagos tulajdonsága az elsődlegeseknek. Így az írás is csak utánzás a szónak, annak gondolati formáival együttesen, és nem képes megjeleníteni a jelenséget magát, visszaadni annak valódi tartalmát: „Mintha a szó elképzelt formáival / önmagában is kitakarhatná a fényt” (32.). Ezt a vers egy jelentőségteljes párhuzammal mutatja fel, az ősi írásformákkal rokonítja, például a hieroglifákkal, melyek a jelenségvilág stilizált képei. Az „akár a hieroglifák vagy ősi kínai / piktogramok” és a „kezünket adott / sémák vezetik” összekapcsolása jelzik a determináltságot, a „faltól falig” szókapcsolat pedig körülhatárolja ennek a tapasztalásnak a határait – ez rokonítható Wittgenstein „Nyelvem határai világom határai.” alaptételével.

A *kulcs* című, már-már tautológiába hajló versben a jelentés problémái jelennek meg. A kulcs hangsort mint allegóriát és ismétlésalakzatot a megelőző névelő teszi határozottá, így referenciális értéket biztosítva annak. A dolgok megnevezését a mindennapokban a megszokás működteti: „Mint ahogy elfogadom a hallban föllelhető / dolgok nevét” (38.). A kulcs elvonatkoztatás következtében kiterjesztett jelentéssel bír: „Ilyenformán azonban a szemüveg is kulcs” (39.). Bár a kulcs szóalak kétségtelenül utal egy adott tárgyra, de valójában minden lehet az, aminek funkciója megegyezik a kulcséval. Mindemellett a jelentés függ a nyelvhasználótól is, és hogy kinek milyen képzei vannak a kulcsról, ennek értelmében a vonatkozás nem egyenlő a jelentéssel. A vers a kulcs igazságát állítja középpontba, de mi is az igazság? Minden lehet kulcs, és minden lehet zár, a jelentés sosem egyértelmű, túl kell lépni a megszokáson, az igazságot nem a nyelvben kell keresni, ami „metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege”.⁴ Ha semmit nem muszáj „a hétköznapi rutinja” (*A kulcs*) szerint elbeszélni, akár az egész életet idézőjelbe lehet tenni. A *Negatív toronyban* a következő olvasható: „De az élet előtt lebegő fekete fátyolban kár is volna / értelmet keresni. Épp annyira áttetsző, / hogy még keresztüllássunk rajta.” (27.) Ez a sor hasonló Heidegger „a lét leple” kifejezéséhez. Alétleple a semmi, amelyen keresztül a lét egyrészt megmutatkozik, másrészt lejtőzik. Az „[á]m ha nem / tesszük idézőjelbe, amit látni enged, képtelenek / vagyunk elviselni” (27.) állítás legalább kétfajta értelmezést enged meg: egyrészt meg kell kérdőjelezni az eddigi tudást, és idézőjelbe kell tenni a szokásokat, feltevéseket, tapasztalatokat, és kialakítani egy új szemléletet [„állandó lebegés ábrázoló és ábrázolt között, / a szellem szabadsága, fölmentés az uralkodó szokásjog / alól” (27.)], másrészt az egyén vonatkozásában utalhat az elemzés és újradefiniálás feladatára, arra, hogy önvizsgálatot kell végeznünk az idézőjel által: „Az idézőjel tükör: megkettőz, / negatívan tételez, benne tüzetesen szemügyre / vehetem magam.” (27.). De lehet egyszerű, hétköznapi idézőjel is: „elcsökevényesedett szárnyhoz / hasonló” (28.) (vö. *A fül bőségszarujában*). A lét leplén csak ho-

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben*, ford. ÓVÁRI Csaba, Máriabesenyő, Attraktor, 2012, 7.

mályosan lehet átlátni, ennek ellenére vannak olyan tárgyak, dolgok, melyeket a fizikai világ látni enged. *A kalapács árnyéka* című vers kifejezetten a fenomenológiai tudattal foglalkozik. A japánakác látványa megkérdőjelezhető: vajon csak akkor van ott, ahol, és úgy, ahogy, ha valaki kitünteti figyelmével? „[d]e most is, ahogy ráemelem tekintetem, / egyszerre összefonódunk sűrű pamutszálakkal [...] Ha olykor / elfordulok, a hátamat mutatom, becsukom / a szemem, vagy netán meghalok, nem tudhatom, / ott lesz-e még a kert, a sírkövek, a japánakác” (45.). Majd a tárgyak konkretizálódnak, önálló entitásként jelennek meg, melyek nem teljesen megismerhetők: „tárgyak tapasztalataim fénykörén túl iszkolni / kezdenek” (45.). Ezután a „dolgok” terminus jelenik meg a szövegben, azaz a változással, hogy túllépve az ideákon, szolipszizmuson, a dolgok valódi és egyetlen körvonalat kapnak: „Ám nem gondolom mégsem, hogy amit látok, / csupán karom árnyéka volna, hogy valahol / létezne egy igazibb kéz” (46.). Az *Ingamozgás* társciklus versei között párbeszéd létesül, bizonyos kifejezések és nyelvi formák többször előfordulnak, az egyes szövegek hasonló eszközkészlettel operálnak, egy homogén versnyelvet alkotnak jellegzetes periodikussággal. Viszonyaik kauzálisak, melyekből jól kirajzolódik egy egységes narratív ív. A figyelem folyamatos mozgásban van, mindig más-más alakban, ahogy más a figyelem tárgya is, minden megkérdőjeleződik és új értelmet kap. Akár az ingamozgás esetén, a legkülönbébb alakzatokat veszi fel, de mindig visszatér a kiindulási ponthoz: „Nem véletlen, csak kaotikus” [*Kettős inga*, (11.)]. A *gonoszság története* ciklusban a fő kérdés, hogy a mai kor mennyivel igazságosabb, jobb, mint az előzők. A válasz talán egyértelmű. A *Huizinga-montázs* plasztikus kifejezésmódjával és intenzív képeivel a hagyományos középkorkép kettősségét mutatja be: az áhítatot és kegyetlenséget: „A bélpoklosok kereplőiket forgatták, / a koldusok a templom előtt óbégattak, / és torz testüket mutogatták. [...] gyújtogatót és gyilkost Brüsszelben / odaláncoltak egy karóhoz, [...] Úgy dicsérték a halálát, / mint a legszebbet, amit valaha láttak.” (9.) Huizinga szerint: „Pokoli szorongás és naiv öröm, könnyörtelenség és megindultság, a világi örömeik teljes tagadása és a földi élvezetek szinte tébolyult hajhászása, gyűlölet és jóság között imbolygott a kor embere, egyik szélsőségtől a másikig.”⁵ De ma is ilyen szorongató a világ. A ciklus verseiben jelöltek a párhuzamok: „Ma sem élnek túl a zuhanást a rendek.” [*A nemesi sznobéria komikuma* (22.)]. Itt a szerepvers teszi lehetővé a „ma” időbeli kettősét: akkor sem és ma sem. A jelenkor technológiájára is történik utalás: „a sugarat / a talajra irányítjuk, végigpásztáz / a kijelölt terület fölött, végül a számítógép / háromdimenziós képet készít.” [*Thomas Garrison naplója, El Zotz-i ásatás, Peten régió, Guatemala* (34.)]. Egyes versekben a figyelmet mint közönyösséget és a passzivitás egyfajta közvettségét és tétlenségét kapcsolja az egyénhez, hangsúlyozva annak felelősségét: „A sárgödörbe süllyedt ló tekintete. / Bizakodás van benne. / És a te szemedben színlelt ártatlanság [...] Retinád tükrében Anglia lángolt.” [*Buckingham Glosternél* (41.)].

⁵ Johan HUIZINGA, *A középkor alkonya*, ford. SZERB Antal, Bp., Helikon, 1976, 16–17.

Ha az értelmezés igent mond az áttétekre, a *Második rész Munkajegyzetek* versei imitálhatják az *Első rész* problémafelvetéseit, és alternatív megoldásokat kínálhatnak, más megvilágításba helyezve az eddigieket: a *Pièce bien faite* olvasható színház helyett korrajzként: „korhú szobabelső, / narancssárga vagy barna mintás tapéta, [...] hisz cinkosok / vagyunk a hallgatásban” (54.); a *Hangoskönyv* a „tárgy önálló megszólaltatására” (61.) tett kísérlet és annak hiábavalósága, mert ismét csak emberi viszonylatokban értelmezhető; a *Hámlás* az ember otthontalanságát jelzi a tárgyi világban, és egy új létmódot kínál, mely kizár minden esetlegességet és teljesen történetietlen: „az ember mint idegenség / az emberen belül / lassulj hüllőállapotba” (67.).

A *Harmadik rész* tartalma az *Egy alma határai* hosszúvers, mely összefoglalja, és helyenként kiegészíti a kötet egészét, értelmezési és fogalmi keretet biztosítva annak, egyfajta leiratként és megoldókulcsként szolgálva a munkafolyamathoz.

A *muréna mozgásának Első részében* tapasztalt színvonalas poétikai és gondolati építkezésébe nem illeszkedik, annak összefüggésrendszerétől tartalmilag elhatárolódik, vagy ismétli azt a *Második és Harmadik rész*. Felvetődik a kérdés, hogy mi a funkciója ennek a két egységnek. Nem veszi értékét az *Első rész* poétikai megszerkesztettsége, ha feloldja annak potenciálját egy didaktikusságba hajló zárlat, vagy egy más hangon megszólaló, szövegtestben eltérő és széttartó ciklus? Bár a kötet egészében következetesen építkezik, az utolsó két egység elüt a korábban kialakított ívtől, ami megtöri a mű egészének ritmusát és egységét, megbontja az eddig gondosan felépített koncepciót. Így elemzésem vonatkozásában ez a két ciklus elhanyagolhatóbbnak bizonyult. Závada vállalása nehéz feladat volt, nem kevesebb, mint ötvözni a tudományos szaknyelvet a lírai megszólalásmóddal, ami az *Első részben* úgy gondolom, megvalósult. Kérdéses azonban, mennyire befogadható az olvasónak a filozofikus, interdiszciplináris jártasságot igénylő, sűrített és mozgásban lévő versnyelv. Ha értelmezést nyújtó végszó kell hozzá, nem játssza ki minden lapját a szerző, és válik tét nélkülivé? Vagy mindez csak a kontempláció határfeszegetése és kimerítése? Mennyit tud adni ahhoz képest, amennyit követel? Figyelmet biztos, minden értelemben.

(ZÁVADA Péter, *A muréna mozgása*, Bp., Jelenkor, 2023.)

Mojzes Sándor (2003) Debrecen. A Debreceni Egyetem germanisztika BA szakos hallgatója, a DETEP résztvevője.

Mojzes Sándor

■ A LÉT HAT VÁLTOZATA

SKICC: A MOME ANIM SEKCIÓ FILMJEI

Az Apollo Moziban 2024. május 17-én és 18-án egy új esemény keretein belül került bemutatásra az animáció művészetének helyi és kortárs színtere: a kétnapos *SKICC – Debreceni Animációs Filmnapok* címet viselő filmfesztiválon lehetett megismerkedni az animációs filmek mélyebb rétegeivel, illetve a feltörekvő alkotók jelenlegi munkáival. Az első nap alkalmával a Kós Károly és a Medgyessy Ferenc Művészeti Szakgimnáziumok diákjainak munkáit ismerhette meg a közönség. A második napon workshopokon és előadásokon keresztül lehetett az animációs munkafolyamatok technikai hátterét közelebbről megismerni, emellett debreceni kötődésű fiatalok kisfilmjeit és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem animáció szakának válogatott diplomamunkáit vetítették szélesvászonra. Jelen írás tárgyát ez utóbbiak, vagyis a MOME ANIM szekció hat diplomafilmje képezi.

1

A Buda Flóra Anna által rendezett *Entropia* című kisfilmben egy hármas cselekményszálon átívelő interdimenzionális találkozásnak lehetünk szemtanúi. A három nő három egymástól elválasztott térben létezik – egy emberi beavatkozástól független természetes élőhelyen, egy modern embernek megszokott vegyesboltban és egy ezektől teljesen idegen, sci-fi térben, ahol a falak hatalmas kijelzőkkel rendelkeznek. A szoba hatása erősen klausztrófó, közepén egyetlen futópad található, ennek üzemeltetése szolgálja a kijelzők működésének zökkenőmentes egyensúlyát. A különböző természeti viszonyoknak köszönhetően a három nő alkalmazkodott a saját szférájához: a meghitt, zavartalan természetben ücsörgő, elsőként bemutatkozó személy az ösztönök megtestesítő oldalt képviselve magányosan hagyja magát ringatni a víz felszínén. A második nő viszonya már ellentétesen viselkedik az őt körülvevő környezettel: a konzumerizmus noha megadja a bőség és szabadság élményét, ugyanakkor az ember által létesített kultúra nem feltétlenül szolgálja az ember mentális egyensúlyát. A harmadik nő pedig akaratán kívül működteti a futópadot.

Az entrópia a strukturális rendezetlenség mértéke. A cím mankóként szolgál az értelmezésben: a három részre elkülönített térben a szereplők mindhárman más attribútumot képviselve, egymástól dehomogenizálva léteznek. A rendezetlenség következ-

tében szétszóródáskor a visszarendeződési folyamat megnehezedik, az egymás közti feloldódás belassul. Az entrópia egyfajta belső egyneműsödést jelent – jelen esetben egyrészt dimenzionális egyneműséget, másrészt a három lány közti kollektív szellemi egyensúly homogenizációját. A három cselekményszál közötti közös pont egy, a rendet felbontó, fertőző légy, a légy a harmadik szürreális teret felzörgetve megtöri a kényszeresen szabályos futópad-működtetést, ami a képernyőrendszer összeomlását okozza. Az ezután lassan dezintegrálódó tér sötét üressége lesz a kapcsolódási pont a szereplők között: az ösztönös, éppen vadászaton lévő nőhöz csatlakozik a szupermarketből menekülő szereplő és a kijelzős térből megszökött társa. A széteső tér az ürességig fragmentálódik, a végén már csak a három lány marad. Ekkor a lányok lélektani entrópikus folyamata rendezett állapotba kerül – a három eltérő attribútum találkozása létrehozza az eddig hiányolt egyensúlyt. A három nő egymás társaságát élvezve, vibráló színmezőkben borítva léteznek tovább az ürességben, immár egyként.

A lélektani entrópiában kifejeződik az emberi természet alárendeltsége a külső közeghez: a külső környezet kiegyensúlyozottsága határozza meg a belső természet egyensúlyát. A naturális helyzet és az ösztönök által meghatározott létezés az ember számára primitívnek hat – mögöttes tartalom nélküli kiüresedett léte miatt. Ez a „mögöttes tartalom” jelenthet mindent, amit a gondolkodó ember megtehet, amire egy ösztönök által vezérelt lény nem lenne képes. Habár itt megjelenik az egzisztencialista kérdés: miért lenne több tartalommal feltöltve a létezés azáltal, hogy lehetőséget kap az ember a gondolkodásra, mélyebb érzésre, *szabad* létezésre? A túlbonyolítás ugyan csak a kiüresedés egyirányú gyorsvonata, *szabadnak* lenni pedig nem a kognitív gondolkodás feltétele. Jean-Paul Sartre *Az undor* című regényében a korábbi „kalandokkal” feltöltött életet felváltja a bouville-i antiszociális lét, ahol az egzisztencia ellen irányuló undor elkerülhetetlen: a minden felületen megjelenő undorérzet elviselhetetlenné teszi a létezést. Sartre regénye segíthet az előbb feltett kérdés megválaszolásában. A tartalom, amit Roquentin – a regény főszereplője – korábbi kalandjaival átélt – valójában sosem kalandokat jelentett. A jelenből visszatekintve Roquentin csak szeretné annak értékelnit, de mélyen tudja, hogy a múlt a nosztalgia hamisan megfestett képe, és „kalandot” nem él át senki – hanem mesélése által születik meg a kalandlét. Tehát nem számítot soha maga a cselekedet, mert valójában a *szabad lét* nem egyenlő a tartalomkutatás lehetőségének megélésével. Az abszolút *szabad* maga az üresség. Az *Entropiában* ez a kiüresedés adja meg a kívánt otthont; a három nő az összeolvadásuknak köszönhetően levetkőzték a kultúrához láncolt emberlétüket, és a sikeres lélektani egyneműsödést követően találják meg a kívánt rendezett létezést.

2

Darabos Éva *Pá kis panelom!* című kisfilmje egy posztkommunista lakótelep egy napját mutatja be. A főszereplőnő, ahogy az erkélyen letekint a blokkok közti parkosított közterületre, telefonhívást kap: el kell költöznie panellakásából. Az eddigi hétköznapi, bár elkezerítő hangulat fordulatot tesz – monumentális brutalista betonkönnycsepp alakot vesz fel a nő bánatában hullajtott könnycseppje. Darabos filmje egy hatalmas vizuális impulzus, innentől fogva erősen szürreális légkör veszi körbe az ábrázolt lakótelep egészét. A költöző nő ugyanazon lakótömbjében élő, óriástacskón lovagló öregasszony elhagyja a panelt. Kanyarodás közben a kutya meglöki a könnycseppet – a metamorfózison átesett könny elgurulásával egy körkép alakul ki a lakosok között: a harmadik emeleten élő férfi ablakon keresztül, egész testével falhoz tapadva hagyja el otthonát, majd csigaszerűen lecsúszva csonttalanul mozog tovább. Közben a könnycsepp mozgása nem áll le; míg a háttérben elgurul, egy idős társaság hablatyoló beszélgetését lehet hallani. Ahogy négy különböző összetákoltt padon csevegnek, csak egy apró nemtörődöm pillantást vetnek a forgolódo könnycsepre.

Egymást követő életképek jelennek meg előttünk felváltva: extrém hegymászása egy lakótömb-hegy hibridnek. Parkot szemlélő bácsi, akinek teste ablaknak támaszkodva megfelelődik – felsőtestét elnyelte a buborékká formálódott ablaküveg. Míg levegőben szállingózik a buborékban ragadt mellkasa, alsó teste továbbra is aktívan mozog lakásában. A trécselést befejező, négy padot elfoglaló öregemberek fejüket – mint egy kupakot – leveszik, egymás között játékosan dobálják. Felügyelet nélkül csúszdázó baba lesiklás végén váratlanul egy feketelyukba érkezik, egy úton lévő fiút egy biciklis huligán tarkón üt. A csapástól a fiú szemüvege előre esik. Majdnem földet ért, az összetöréstől egy katicabogár atlaszos ereje menti meg. Lassan esteledik. Egy bevásárlóközpontból távozó hölgyre az automata üvegajtó rácsukódik, emiatt sejtyszerűen sokszorozódik, majd csomagjaival helikopterezve távozik. Más levitálva közelíti meg legfelső emeletén lévő lakását, ezután a történet elején megjelenő csúszómászó alak és tacskómama ugyancsak visszatér otthonába. Az este folyamán a szürrealitás foka nem csillapodik: saját bajuszát letépő, tűzijátéknak működésképességétől ideges bácsi, bicikliző huligánt megsemmisítő megaszotyti, majd a szomszéd-ságot terrorizáló dohányfüsttornádó. A nap végezetéül villámcsapás vet véget a költöző főszereplőnő könnycseppjének. A villám miatt darabokra törik a könnycsepp, ettől főszereplőnk elfogadja váratlan sorsát és felszabadul korábban keletkezett nehéz terhei alól.

3

A harmadik levetített film nonfigurativitása miatt kvázi intermezzóként funkcionál a filmek vetítési sorrendjében: Mostoha Marcell *Avant* című filmje tömör három percével és tradicionális ceruzatechnikájával – ahogy a cím is utal az avantgárdra – egy nem konvenci-

onális, kísérletező narratívát választott kifejezésmódjának. A figuratív ábrázolás elvetésének köszönhetően lehetővé vált a meg nem figyeltnek az előtérbe kerülése: ha nincs jelen a megjeleníteni kívánt, részletekben gazdag valóság, megmutatkozik az abszolút – a tömeg, üresség és mozgás tiszta megnyilvánulása, a csend és zaj egymás közti viszonya (ezeknek a váltakozása, az állandóságuk lüktetése), a szünet és cselekvés ellentéte.



Egy ilyen kísérletezői közegben – ahol a forma mint valóságot visszatükröző elem megfosztásra kerül – felvetődik az ábrázolt „létezésével” kapcsolatos kérdés: miszerint mennyire *valami* és mennyire *semmi* az, ami a film cselekményében megjelenik? Martin Heidegger *Mi a metafizika?* című tanulmányának tárgya nem a vizuális kultúra, jelen esetünkben mégis párhuzamba állítható Mostoha filmjével.

Heidegger gondolatmenete a tudományok világi attitűdjéből indul ki, azaz abból, hogy a tudomány egyedül a dolgot engedi szóhoz jutni.¹ A dologiség magába foglal minden mérhetőt és létezőt, így az immanencia határain belül maradván a tudományok egyedül a létezőket vizsgálják. Ennek következtében a „felnyitó betörés” fogalma szerint az ember ugyancsak mint létező betör egy másik létezőbe – vagyis a dologiségbe – oly módon, hogy

¹ Martin HEIDEGGER, „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások, ford. SZIJJ Ferenc, szerk. PONGRÁCZ Tibor, BACSÓ Béla, Bp., Szeged, T-Twins-Pompeji, 1994, 14.

az megnyitódjon úgy, ahogyan van.² A vizuális kultúrában, esetünkben Mostoha kisfilmjében a nem-ábrázolás hasonló módon, egy átvitt értelemben vett heideggeri „felnyitó betöréssel” érthető meg. Mivel a figuratív ábrázolás alapja a dologiság, a megjelenített formák mindig *valamit* adnak vissza az adott médium keretein belül. A valóságot tükröző, figuratív *valami* minden esetben a létezőt adja vissza, viszont ha elindulunk az absztrahálás irányába, a figuratív alkotás tükörképében torzulások (felnyitó betörések) mennek végbe. Ekkor kérdőjeleződik meg a *valami* hatalma, és felszivárog a Semmi.

Gondolatmenetünket itt érdemes lenne egy pillanatra megállítani, hiszen a Semmi jelenleg nem rendelkezik a megfelelő támasszal ahhoz, hogy a nem-ábrázolást, vagyis az absztraktot a Semmivel azonosítsuk. Heideggert követve a Semmi meghatározása elsősorban kérdések folyamán közelíthető meg. A Semmi először is megkérdőjelezhető, mert a Semmi feltárásával kapcsolatos kérdések feltevései úgy történnek, mint „ami így és így »van«”.³ Gondolkodáson keresztül is lehetetlen a Semmi elérése, mert a gondolkodás mindig *valami* alapján történik meg.⁴ Logikai nézőpont szerint a Semmi feltűnhet afféle tagadásként, azaz „nem-létezőként”; egyrészt ez a logikán belül egy sajátos tevékenység, másrészt a Semmi eredendőbb, mint a Nem és a tagadás.⁵ E pontok szerint a nem-ábrázolás mint fogalom tagadásjellegű tulajdonsága miatt továbbra is *valami* marad és nem a pusztá Semmi lesz, hiszen „a Semmi a tagadás eredete, nem pedig megfordítva”⁶. Tehát az absztrakt, vagyis a dologiságtól lecsupaszított figuratív ábrázolás továbbra is „van”, azaz a nem-ábrázolás jelenvalólétének hangoltsága által „az egészben vett létezőben tartózkodunk”⁷.

A Semmi ebben az állapotban viszont épp elrejtőzik; a jelenvalólét és a Semmi közös pontja egyedül a szorongás lehet:

„A szorongásban – azt mondjuk – »otthonalannak érezzük magunkat« [»ist es einem unheimlich«]. Mit jelent itt az »es« és az »einem«? Nem tudjuk megmondani, mitől otthonalan valakinek. Valaki egészében így érzi magát. [...] Az egészében vett létezőnek ez az elmozdulása, ami a szorongásban körülvesz bennünket, szorongat minket. Nem marad támaszunk. Ami marad és ami ránk tör – midőn a létező elsiklik – az ez a »nincs« [»kein«].”⁸

Mostoha filmjében a szorongás által pulzáló *Semmi* és *valami* a kusza vonalak és a Malevics képeit idéző sötét tömeg váltakozásával teremődik meg. Heidegger szerint „a jelenvaló-lét annyit tesz: beletartottság a Semmibe”⁹. A film Semmibe való beletartottsága úgy nyilvánul

² Uo., 15.

³ Uo., 17.

⁴ Uo.

⁵ Uo., 18.

⁶ Uo., 27.

⁷ Uo., 20.

⁸ Uo., 22.

⁹ Uo., 25.

meg, hogy a formák szorongása jelenvaló.¹⁰ „A Semmi állandó jelenlétének”¹¹ köszönhetően a formák ritmikus mozgása, afféle rezgési állapota határozza meg a Semmi háttérbeli „létének” megközelíthetőségét vagy kiszivárgását. A fehér lap ürességén megjelenő kusza ceruzavonalak mozgása néhol kontrollálhatatlan, máshol pedig organikusan rendszerezetté válik. Az elegáns vonalszerűség csendességét váratlanul a sötét tömeg váltja fel, ami pillanatok alatt eluralkodik a kép felületén. A mozgások váltakozása mellett ugyancsak fontos szerepet kap maga a zaj is: a szüntelen vizuális lüktetést egy, a folyamatos mozgáshoz alkalmazkodó zene kíséri, ez nyomatékosítja a történéseket. Az egymást ismétlő motívumok variációkként minden alkalommal más végeredménnyel zárulnak, a ceruzavonalak játékos ziláltsága nem ragad meg egy fázisban. A film elejét és végét keretes szerkezet foglalja öszsze, ami nem más, mint a csendes, tiszta fehér felület.

4

Az Alexander Gratzner által rendezett önéletrajzi ihletésű *In the Upper Room* című film egy kedves fellélegzőként ható *coming of age* történet, amiben négy évszakra keresztül figyelhetjük meg egy kisvakond felnövését és rendszeres találkozásait vak nagyapjával. A főszereplőtől messzi, Micimackós dimbes-dombos tájak között egy mélyen nyugvó, földalatti üregben él Opa. (A kisvakond papájának megszólításából is érezhető, hogy erős német akcentusban kommunikálnak egymással a szereplők). A főszereplő számára Opa meglátogatása egy kedvelt esemény. Az első felvonásban tavasszal történik meg a vendégség. Közről ismerhetjük meg Opa otthonos üregét: egy kényelmesen berendezett szobát két puha karosszékkal, háttérben egy akusztikus gitárral, egy rejtélyes felakasztott sárga jelmezzel és sok láda dióval. A mindig ajándékot hozó unoka virággal üdvözlöi vak nagyapját, majd ártatlan szócsere után bepillantást nyerhetünk a diótörés tudományába: mivel a főszereplő még nem elég nagy, a diótörés munkafolyamata lehetetlen számára, ennek ellenére Opa szenvedélyesen prezentálja a procedúrát. A munkát követően álomba merül, a főszereplő pedig elcseni kék sapkáját nagyapja fejről. A tavaszt felváltotta a nyár, főszereplőnk elkezdett serdülni. Visszatérésekor nagyapjának visszaadja a régen kölcsönkért sapkát, majd a rutinos jóindulatú beszélgetések folytatódnak: Opa panaszkodik törött kalapácsáról, ezután dicsekszik a vadonatúj piros pótkalapáccsal – erre nem számítva Opa unokája elcseni diótörő szerzőszámát. Elérkezett az ősz, a serdülőből fiatal felnőtt lett, Opa pedig megöszült. A kalapácsát hiányoló papa panaszkodása után az unoka érdeklődő figyelemmel kíváncsiskodik a sárga madárjelmez iránt – Opa elmesélte a ruha eszmei értékét, mivel ez volt rajta a főszereplő születésének napján. Ebben az érzelmes pillanatban a főszereplő puhatólózni kezd: gondolkozott már vajon azon Opa, hogyan nézhet ki az unokája? Válasza nyájasan szívmengető

¹⁰ *Uo.*, 28.

¹¹ *Uo.*

– tökéletesen tudja. A tél hűvös szele hirtelen berúgta az otthonos völgy ajtaját: egy temetésnek vagyunk szemtanúi. Opa hófehér szőrbe borítva fekszik koporsójában, a főszereplő pedig az emlegetett madárjelmezben búcsúzik nagyapjától.

A történet egyszerűségével éri el hatását – egy kissé vallomásos felnövéstörténet, ami-ben a főszereplő kisvakond évszakonkénti kommentárjain keresztül bemutatásra kerül az, hogy milyen módon változik meg az ember felfogása élete során, gyerekkorától egészen felnőtt létéig: Opával a beszélgetések egyre mélyülnek, a környezeti hatások intenzitása változik, a kíváncsiság csillapszik, az érdeklődési körök megváltoznak. A vallomásosság Gratzer személyes tapasztalatai miatt válik meghatározó témává – gyerekkorában alkalmanként látogatást tett vak nagyapjánál, aki kifejezetten távol élt tőle. A vendégeskedések során szerzett élmények nagy hatással voltak az elkészült kisfilmre – legalábbis ez olvasható Gratzer honlapján.¹²

5

Hlavay Bence *Megenném, ha bírnám* című kisfilmje háromdimenziós, redukált képi világgal teremti meg sajátos hangulatát. Puha, szilikonszerű környezetben a formák lágy jellege kontrasztba kerül a karakterek töredezett mozgásával. A cselekményben a főszereplő, Marci, hazautazik régi lakhelyére. A nyári napon megérkező túlsúfolt vonatból kiesve rövidesen fogadja őt két egykori barátja, majd közösen elindulnak tervezett útjukra. Hirtelen egy benzinkúton találjuk magunkat, ahol Marciék bevásárolnak. Gondolatai nyugtalanok, belső gondterhelt hangját egy felkavaró kép ábrázolja: fejében láthatóvá válik egy agya helyén lévő, vezetékektől kusza, sötét irodaház, ahol Marci feldúltan próbálja kezelni a körülötte csörgő telefonokat. A háromdimenziós animáció forradalmának köszönhetően olyan technikai megoldások váltak lehetővé, ami korábban csak komoly szakmai háttérrel követelő, körülményes analóg módszerekkel volt megoldható. Egyik ilyen eljárás például a formák egymásba való ollózása oly módon, mintha térbeli metszetek találkoznának egymáson keresztül egy határok nélküli térben – egy olyan térben, ahol a formák tömegtelenül léteznek. Másik hasonló megoldásként említhető az operatóri módszer kereteinek átértelmezése: mivel a perspektíva nincs hozzákötve egy adott képhez, a kamera lehetőséget kap a szabad mozgásra. Marci zilált melázásából barátai zökkentik ki, ennek ellenére nem csillapszik az időnként visszatérő lázálom. A határok nélküli kameramozgás által hatásosabban kifejezésre jut a képzelgések nyugtalan kaotikussága: a film a fókuszálás variálásával egy kapkodó zavartságot, a mozgás komponálásával émelgyést kelt a nézőben. Marci stresszes vonatbeli álmélgódása hasonló élményt nyújt, mint Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* című filmjének első jeleneteiben a rosszulletet előidéző kameramozgás, mely a nézőből is zaklatottságot vált ki.

¹² <https://alexandergratzer.at/IN-THE-UPPER-ROOM> [Letöltés ideje: 2025. 01. 21.]

A zavarosságban emellett megjelenik egy visszatérő kutyaszerű antropomorf alak is (a kutya feje Marci arcát reprezentálja), ami afféle nyughatatlan árnyékként követi végig a főszereplő napját: az erdőben való biciklizés közben a kutya megtéveszti Marcit, a vonaton történő lázálomban pedig tartósan figyeli a fiút. A vonatból való menekülést követően nem ér véget Marci szorongása – kiesve a vagonból betűtésztaleves-tengerbe merül, elsüllyedését követően egy minden irányba kiterjedő, üres parkolóban találja magát. Barátai szöktetik ki őt újra lelki börtönéből: a parkolóban passzívan várva tétlenül nyomkodja telefonját, míg egy másik kutya közelíti meg; az állat tükrözi Marci mozdulatait. A rituálét megzavarva jelennek meg ekkor autójukkal barátai, majd együtt visszatérnek a képzelgésekből a valóságos erdőbe, ahol eddig is táboroztak. Marci végre le tudja küzdeni terheit, és felszabadultan élvezi a hátralévő este történéseit.

A Marcit követő árnyék, az emberfejű kutya szimbóluma olyan vonatkoztatásokat tesz lehetővé, melyek kiegészítik a cselekmény kimondatlan egységeit. A kutya mint állat többféleképpen értelmezhető: egyrészt az ember hűségese társa és őrzője, másrészt egy kutyában benne rejlik egy kvázi tisztatlanság is – legyen ez bármi olyan szokás, ami egy embernek visszataszító, mint a dögevés és az ürülékben hempergés. Kutyákra jellemző visszatérő tulajdonság az irigység, az independencia hiánya és a rejtett agresszió. Ha ezek valamilyen szinten rávetítődnek Hlavay kisfilmjére, akkor azok Marci szorongásával és frusztrációjával is összefüggésbe hozhatók. A folyamatosan háttérben leselkedő kutya utalhat Marci saját élete fölötti irányításának az elvesztésére, más esetleges belső feszültségekre, amelyek – a féltékenységhez hasonlóan – belülről felfaló érzelmekként nyilvánulnak meg. Jóllehet némi-lyen pszichologizáló olvasatról van itt szó, azt azonban egyértelműen lehetővé teszi a tény, hogy a kutya feje helyén Marci feje látható. Mivel Marci állandóan menekül a kutya elől, képtelen elfogadni a valóság tényeit, ezáltal az antropomorf kutya jelenléte Marcira irányuló önreflexív olvasatot nyer.

6

Erhardt Domonkos *Szemem sarka* című melankolikus kisfilmje volt az utolsó darabja a vetítésnek, melynek kellemes hangulatot kölcsönöz a film vizuális stílusának hamvas és korlátolt színpalettája. Egy hétköznapi napban meg nem figyelt banális esemény a cselekmény kiindulópontja: buszra várás, az esti órákban, magányosan. A rövid időn belül érkező rozoga busz megteremti a magyar retro-romantika hangulatát: robogó régi Ikarus, annak nyikorgó belső tere, kilazult csavarjai, vízben tocsogó lámpái és mindig hívatlan rovarai. A portyázó rovar a főszereplő megszanja, majd a busz nyitott ablakán keresztül kimenekíti. Az éjszakában ragyogó budapesti környezet megszemlélése után az ablakot visszatolja – a tükrözőedésben szeme elé kerül a közelében utazó lány, aki ez idáig észrevétlenül dekkolt a jármű másik oldalán. Kapcsolatuk egy szempillantás alatt beteljesedik, a főszereplő zavartan keresi te-

kintetével a következő megfigyelésre váró tárgyat. Eme röpke kapcsolatteremtés elegendő volt a gondolatok elindításához: a főszereplő rózsaszín ködben fürdőző gondolatai megállíthatatlanná váltak: feszült, gondolatokban elmerülő arckifejezés, mozgolódó, egymást szorongató kézfejek, dekoncentrálttság tünetei kebelezik be a főszereplőt. Miután teret enged az aggodalom felszabadulásának, elmélyül a lány kihallatszódnó zenéjének dallamában – ennek következtében az álmodozás uralma győzedelmeskedett fölötte: egy pillanat alatt elképzelt együtt töltött élet, közösen alkotott magánmitológia, együtt felfedezett helyek, ketten átélt felszabadult nyári emlékek egymást követve villannak fel. A főszereplő, amilyen gyorsasággal átélt fejben egy életet, ugyanolyan gyorsan véget is vetett az álmodozásnak, ahogy viszatért a busz düledező valóságába. A lány továbbra is a közelében van, viszont idegenként. A főszereplő kizökken a szempillantásban teremtett kapcsolatból, ami a fellángolást követve hirtelen lecsillapszik. Az álmodozás lefelé vezető spiráljának áldozatául esve folytatódik a csendes kibírhatatlan valóság, az elképzelt kapcsolat játékos lehetetlensége pedig elmét megfertőzve gondolati síkon létezik tovább. Erhardt kisfilmjének filozófiája összefüggésbe hozható Milan Kundera *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című regényével. Kundera regényének címe beszédes: mitől van az, hogy a könnyű elviselhetetlen? Az emberek életében a nehézség és kihívás fontos szerepet kap, figyelmet igényel. Ami könnyű, az tartalmatlansággal rendelkezik, ez a cselekvésnélküliség miatt nehezzé válik, legyen ez lelki vagy fizikai értelemben. A „nehéz” egy olyan állapot, ami megadja a kibontakozás lehetőségét, míg a „könnyű” anatómiájának átláthatatlansága a ködszerű homogenitásból ered, azaz az egyszerű szürkeségéből. A kisfilmben ez az elviselhetetlen könnyűség a csendességben jelenik meg, abban, hogy egy ártalmatlan összenézés felesleges utakat generál. Ennek a rózsaszín következményét könnyű elkerülni, de nem feltétlen jelenthet a könnyűség egyszerűséget az emberek sajátságos, néhol önsorsrontó viselkedésének köszönhetően.

*

A kortárs művészet szeretett tulajdonsága, hogy képesek létezni egy időszívből olyan művészeti alkategóriák, amelyek konceptuálisan egymással képtelenek rokonságban állni. A kortárs szabadságának köszönhetően a szubjektum külső nyomás nélkül kinyilatkoztathatja szellemi termékét úgy, ahogy arra korábban nem lett volna lehetősége. A kortárs változatossága magába foglal és átértelmez minden eddig megtörtént művészetet, a korábbi korszakok felfedezéseinek köszönhetően nagy területű játszótéren alkothatnak a művészek. A vetítés filmjei megjelenésükben és műfajukban teljesen különböznek, van bennük mégis valami közös: valamilyen szinten – legyen ez egzisztencialista, esztétikai vagy hétköznapi értelemben – mind a lét kérdését járják körül. A létezés afféle toposzként jelenik meg, mely kiaknázzhatatlansága révén mindig releváns marad a kortárs környezet számára.

(SKICC – Debreceni Animációs Filmnapok, Debrecen, Apollo Mozi, 2024. május 17–18.)

Schiller Nóra (1998) Budapest. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar alapszakos hallgatója.

Schiller Nóra

A SZÉPSÉG BIRTOKLÁSÁNAK VÁGYA ■

SZEGÉNY PÁRÁK, RENDEZTE JÓRGOSZ LÁNTHIMOSZ

Jörgosz Lánthimosz filmje, a *Szegény párák* (2023) Alasdair Gray 1992-es regényén alapszik. A filmben Bella Baxter (Emma Stone) fejlődését és kalandjait követhetjük végig a viktoriánus kor társadalmában. Bella értelmi és szellemi érését a körülötte levő emberek határozzák meg az alapján, hogy milyen világszemlélettel rendelkeznek. A kalandok és utazások során a főszereplő tapasztalatot szerez a világ működéséről, mindeközben pedig számos filozófiai elmélettel, iskolával és politikai ideológiával ismerkedik meg. Ez alapján akár egy könnyed és könnyen befogadható filmről is lehetne szó, de akik ismerik a rendező munkásságát, tudhatják, hogy abszurditás, keserű humor és feszélyező érzés nélkül nem létezhet Lánthimosz-film.

Mi is akkor az a csavar, ami számos néző számára nehézkessé, nyomasztóvá tette a befogadást? A filmben egy női Frankenstein-történettel találkozunk, melyben Godwin Baxter (Daniel Defoe) egy halott, terhes nő agyát kicseréli a még benne életben lévő magzatéval, amellyel újjáéleszti a csodaszép női testet. Így kezdődik Bella Baxter teremtéstörténete, avagy a gyermeki én felnőtt testbe vetettségének elbeszélése.

A Frankenstein-történetek számos morális, erkölcsi, társadalmi kérdést és dilemmát vetnek fel: ilyen például az, hogy az embernek joga van-e istent játszani, vagy, hogy mi alapján rekeszti ki egy olyan tagját a társadalom, aki nem a szokványos normák szerint él. A *Szegény párák* is ilyen reflexióra ad lehetőséget, azzal a különbséggel/hozzáadott dilemmával együtt, hogy a diskurzusba bevonja a női, illetve a feminista nézőpontot is a karakterek szexualitásának nagymértékű hangsúlyozása által. A film számos befogadó részére itt válik nyomasztóvá: annál a történeti elemnél, amikor a gyermeki aggyal rendelkező modern női Frankenstein elkezd felfedezni és megélni a szexualitását. A továbbiakban a sokak számára nyomasztó, a befogadóban nyugtalanító érzést keltő történeti elemeket vizsgálom meg.

LONDON – A PATRIARCHÁTUS MEGJELENÉSE

A patriarchátus, a férfidominancia, a hatalom gyakorlása a női test felett, a szubmisszió motívumai az egész film szüzségét körbelengik. Michel Foucault értekezéseiben szó esik a test biopolitikájáról; vagyis arról, hogy a mindenkori hatalom (állami, vallási stb.) ho-

gyan szól bele a test biológiai birtoklásába és működéseibe.¹ A biopolitika szempontját már Bella „teremtésénél” érdemes figyelembe venni: Godwin, az istent játszó tudós, a könyv szerint saját magának teremti meg párjául Bellát, a filmben pedig mint teremtményével, kísérletével, gyermekével bánik vele, de az impotens teremtő szexuális vonzalma is megjelenik, amit az atyai érzések felülírnak. Mindemellett Bella teremtője meg szeretné óvni őt a veszélyes külvilágtól, ezért nem engedi ki a házból, és házassági szerződéssel akarja Maxhez és magához láncolni. Az indok egyszerű: Bella pusztán egy kísérlet, aminek a körülményeit kontroll alatt kell tartani annak érdekében, hogy az eredmények tiszták legyenek.²

Godwin Baxter szándékai és tettei egy elnyomó politikai rezsimhez hasonlíthatóak, aminek Bella, Max McCandles és Felicity is áldozatává válik. Ennek ellenére a film egy szerethető, örült tudóst mutat be, aki szintén a saját apjának volt a kísérleti egere, így ő maga is az apja frankensteini kreálánya. Godwint külső jegyei alapján (például az arcán lévő hegek miatt) a társadalom szörnyként bélyegzi meg és kivetí magából, megvetéssel és félelemmel tekint rá. (Nyilvánvalóan ezzel lehet kapcsolatban, hogy teremtményének a 'szépség' nevet adja.) Efféle tapasztalatai alapján jobbnak látja elzárni Bellát a külvilágtól. Godwin, talán a kívülállóságából adódóan, gyakran reflektál társadalmi működésekre, például arra, hogy hogyan tekintenek az öngyilkosságot elkövető nőkre.

„Mit érezne, ha kirángatták volna a gondosan megválasztott örökkévalóságból és arra kényszerítették volna helyette, hogy az egyik személyzet nélküli, rosszul felszerelt elmeegógyintézetünkben, javítóintézetünkben vagy börtönünkben legyen? [...] Mert ebben a keresztény nemzetben az öngyilkosságot örülségnek vagy bűncselekménynek tekintik.”³

Godwin Baxterben küzdenek egymással az erkölcsi és morális megfontolások. Nem tudja, a nő honnan jött, mi vezetett az öngyilkosságához, de azt tudja, milyen következményekkel járt volna, ha a nőt menti meg. Ezen felül megkérdőjelezi egy embernek a másik ember élete fölötti döntési jogát: „Ki vagyok én, hogy döntsek a sorsáról?”⁴ Az ismeretlen nő és később Bella esetében is belátja, hogy ők szabad akarattal rendelkező lények, és ezért engedi el Bellát későbbi kalandjaira, annak ellenére, hogy Max McCandles (Ramy Youssef) ezt nem igazán tudja elfogadni.

Hogyan is jelenik meg Maxon keresztül a patriarchális társadalom? Maxet, az orvos-tanhallgatót, Godwin Baxter kérte fel, hogy segítsen neki adatokat gyűjteni, vagyis jegegyezze fel Bella fejlődési tendenciáit. Találkozásuk során Max ámulattal nézte vágyának

¹ Monique DEVEAUX, *Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault* = *Feminist Studies* 1994/20(2), 223–247. <https://www.jstor.org/stable/3178151> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 5.]

² Tony MCNAMARA, *Poor things*, 2023, 13. <https://www.scriptsbug.com/script/poor-things-2023> [Letöltés ideje: 2024. július 24.]

³ *Uo.*, 16.

⁴ *Uo.*

a tárgyát, aminek hangot is adott: „Milyen szép retardált... Lenyűgöző.”⁵ Max karakterén keresztül elsődlegesen jelenik meg a *male gaze*, vagyis a tárgyiasító férfi tekintet, illetve a szellemi fogyatékkal élők (hiszen Max a történet ezen pontján még nincs tisztában Bella valódi sorsával) infantilizálásával vegyülő voyeurizmus. A férfi szereplő tekintete és a kameraállás által a nézők is beavatottá válnak a szépség nézésébe és a meglesés szexuális élvezetébe.⁶ Először Max nézése és vágyakozása szexualizálja Bellát, de hamarosan a nézők tekintetét is erre irányítja a film abban a jelenetben, amikor Bella felfedezi a testi kielégülés gyönyörét. Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című művében így fogalmaz: „A nő (mint tárgy) szépsége és a vetített tér összeolvad; a nő már nem a bűn hordozója, hanem tökéletes alkotás, akinek a teste, melyet a közelképek stilizálttá, felszabdalttá tesznek, a film tartalmává és a néző tekintetének közvetlen célpontjává válik.”⁷ Az adott jelenetben, a felszabdalt közelképekben egy olyan tökéletesen, gyermekiesen szőrtelen (hónalj és lábak, kivéve haj, szemöldök és nemi szőrzet) női test válik láthatóvá, ami a modern férfi tekintet számára elfogadható, kívánatos és fetisizált.⁸

A *male gaze* és a test biopolitikája összefonódik több szinten is. Egyfelől Bella önkielégítésére érkező visszajelzésekben: Bella egy almát (ami női szimbólum, nem beszélve az uborka fallikus mivoltáról) használ önkielégítésre, és az örömet a búskomor szolgálónőnek is át akarja adni. Mrs. Prim meghökkent reakciója jól tükrözi a viktoriánus kori prudériát. Max döbbenetében leállítja Bellát, mivel ilyen egy „udvarias társadalomban nem szokás csinálni”.⁹ Leszögezném, hogy különbség van a nyilvános önkielégítés és aközött, hogy Bella egyszerűen még nem tette sajátjává, hogy mit illik és mit nem a társadalomban, viszont kiemelném azt, hogy ebben a korban tabuként volt kezelve a szexualitás.

„A kettős mérce szerint a férfiak szexet akartak és szexre volt szükségük, a nők pedig mentesek voltak a szexuális vágytól, és csak azért engedelmessé váltak a szexnek, hogy kielégítsék a férjüket. Ezek a normák nem kapcsolódtak egy olyan társadalom valóságához, amely prostitúcióval, nemi betegséggel, szexuális vágyakkal rendelkező nőkkel foglalkozott.”¹⁰

⁵ Uo., 5.

⁶ Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. JUHÁSZ Veronika, 2000. <https://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 6.]

⁷ MULVEY, *i. m.*

⁸ K. HORVÁTH Zsolt, *A bundátlan Vénusz: a női testszőrzet biopolitikai mítoszai és az „eszményi test” politikai gazdaságtana, 1. rész*, 2016. <https://ujszem.org/2016/11/21/aaa-bundatlan-venusz-1-resz/> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 6.]

⁹ Tony McNAMARA, *i. m.*, 18.

¹⁰ Susie STEINBACH, *Victorian era*, Britannica, 2024. <https://www.britannica.com/event/Victorian-era> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]

Másfelől a felnőtt női testbe zárt leánygyermek ábrázolásmódja is vizsgálatra érdemes a *male gaze* tekintetében: Bella másodlagos nemi jegyeit megtartják és kiemelik, míg az infantilizáció csupán a mozgásában és a nyelvi struktúrák használatában, a beszéd során mutatkoznak meg. Gyermeteg-virágnyelven, kódszavakkal, körülírással nevezi meg a szexualitással kapcsolatos tevékenységeket, például: „érintsük meg egymás genitáliáját”, „boldogság szerzés magának”, „őrült ugrálás” stb.

Az infantilizáló *male gaze* tökéletes példája Duncan Wedderburn (Mark Ruffalo) karaktere, az ügyvéd, aki meglesli Bellát miközben önkielégít. Duncan a „szabadságot” kínálja fel Bellának, és megszökteti Lisszabonba. Egy igazi hősként tetszelgő selyemfiú,¹¹ aki ki akar szabadulni a társadalmi normák béklyói közül, mert azok untatják, miközben legjobban ő van betagozódva a sznobizmus világába. Viszont Bellát nem kötik a társadalmi normák és az etikett szabályai, mert gyermek, és ezáltal az impulzusainak él, azok szerint cselekszik, ez az, ami Duncannek végtelenül imponál: így ő lehet az, aki apafiguraként megtanítja Bellát az élet mivoltára.

LISSZABON

A Lisszabonban töltött idő alatt Mr. Wedderburn beleszeret Bellába (a végzet asszonyába – *femme fatale*), és folytonos féltékenységi rohamok fogják el. Duncan bevallja: olyanná vált, mint akiket mindig is gyűlölt, egy mohó szukkubusz szeretővé.¹² A szukkubusz egy olyan női démon, mely csábításával bírja rá a férfiakat, hogy háljanak vele. A férfi démon megfelelője az inkubusz. Freud és Lacan nyomán a kasztrációs félelem a nőnemű *szukkubusz* szó használatával már a nyelvben is tetten érhetővé válik.¹³

A HAJÓ

Wedderburn, hogy ne igazolódjon be a félelme, és megtartsa magának Bellát, elrabolja megszállottságának tárgyát, és elviszi egy tengeri utazásra. A hajóút magányosságában Bella találkozik Martha von Kurtzroc-kal és Henry Astley-vel, akik megismertetik a filozófia alapjaival. Bella napokig olvas és diskurzust folytat a frissen szerzett barátaival Emerson és Goethe gondolatairól.

¹¹ Aki az első adandó alkalommal osztrigát kóstoltat Bellával. Az osztriga mint afrodiziákum, illetve mint a női test szimbóluma jelenik meg. A kagyló gyöngye a női termékenységet, míg alakja a női genitáliát juttathatja eszünkbe.

¹² McNAMARA, *i. m.*, 38.

¹³ Toril MOI, *From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again* = *Signs*, 2004/29(03), 854, 857. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/380630> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.] és Kiss Kata Dóra, *Hogyan válik az anatómia sorssá? A freudi pszichoanalízis feminista recepcióiról* = *ELPIS* 2018/11(01), 32. [Elpis18_kisskd.pdf](#) [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]

Az Emersontól olvasottakra Bella így reagál: „A férfiak önfejlesztéséről beszél. Nem tudom, miért nem ad tanácsot a nőknek, talán nem tud semmit.”¹⁴ Ralph Waldo Emerson az *Önállóság* című értekezésben a férfiaknak, a férfiasságnak ad tanácsokat. Emerson egy új elitet szeretne létre hozni a férfiasság és a hatalom összefüggésében, de az intimitás és a hatalom kapcsolatát teljesen figyelmen kívül hagyja. A patriarchális önérvényesítés következménye, hogy a nőket egyszerűen a gondoskodás szintjére, arcnélküli anyákra redukálja, ezáltal elvéve a női szubjektum jelentőségét a társadalomban.¹⁵

Martha inkább Goethe remekművét ajánlja Bellának, ami valószínűleg a *Faustot* jelenti, ebben is leginkább Faust szerelmeire fókuszálva: Margit és Helena két különböző feminin típusként jelenik meg mind a saját, mind Faust életében és a társadalomban. Margit a fiatal, elcsábított lány, akinek Faust által számtalan bűn tapad a kezéhez, de vezeklésével bűnbocsánatot nyer, és Helena megidézett szelleme az örök szépséget és a racionalitást hordozza magában.¹⁶ A fiatal elcsábított lány és az örök szépség párhuzamának gondolata értelmezhető Martha reflexiójaként Bella helyzetére. Duncan Wedderburn nem szívesen fogadja Bella fejlődését és mélyebb gondolatait, ezért szóvá is teszi, hogy Bella elvesztette az imádnivaló beszédstílusát, vagyis a naiv gyermeki közlésformáit.

ALEXANDRIA – AHOVA BELLA BUBORÉKBAN ÉRKEZIK

A buborék metaforája többször visszatérő elem a filmben: a szexuális ártatlanság buborékját Duncan már kipukkasztotta, később pedig Henry a társadalmi szenvedésről való nem tudás buborékját robbantja szét, mert nem bírja elviselni, hogy egy ilyen csodaszép, gyermekded, naiv nő a filozófiából értesüljön a világ működéséről.¹⁷ Ezért mutatja meg neki a társadalom szélsőségeit; az (elefántcsont)torony tetején lévő bőséget és a torony alján elterülő nincstelenség nyomorát. Bella a vak csecsemők láttán teljesen összeomlik, és tátongó ürességet érez a hajóra visszatérve. Eldönti, hogy Wedderburn kaszinón nyert pénzét a nyomornegyedben élőknak adja, habár már tudja, hogy a pénz saját formájában „betegség”, de nem tud mást tenni. Ebben a pillanatban fogalmazódik meg Bellában a tettvágy a világ jobbjá tételéért.

¹⁴ MCNAMARA, *i. m.*, 49.

¹⁵ David LEVERENZ, *The Politics of Emerson's Man-Making Words* = PMLA, 1986/101(01), 39. <https://www.jstor.org/stable/462534> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]

¹⁶ Cary F. JACOB, *The „Faust” Attitude toward Women* = The Sewanee Review, 1918/26(04), 417-433. <https://www.jstor.org/stable/27533147> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 8.]

¹⁷ Harry és Bella ezen interakciója nem csak ebből a szempontból vizsgálható. Valószínűleg Harry Martha kitartottja, és valóban ismeri nyomort, mivel ő is onnan jött. A kettőjük közötti osztálykülönbségből adódóan érezheti Harry azt, hogy Bella (pontosabban Bella teste) olyan privilegizált helyzetben van, amit Harry az 1800-as évek társadalmi berendezkedése és előítéletei miatt soha nem érhet el önállóan. Ezért is mondja ki: nem bírja, hogy ilyen gyönyörű, ostoba boldogságot kell látnia valakiben.

PÁRIZS

Bella és Duncan szegényen érkeznek Párizsba,¹⁸ ahol Bella prostituált lesz szállás és pénz-szerzés reményében. Wedderburn természetesen teljesen megsemmisül e hír hallatára.¹⁹

Swiney, a bordélyház vezetőnöje, boldogan fogad egy ilyen naiv szépséget, hogy Bella termékké vált teste a kapitalizmus oltárán hervadjon el, szép hasznot hajtva a madamnak. Az asszony több érveléssel is szolgál Bella számára, hogy miért érdemes a testét a profit oltárán feláldozni: „ez a szabadsághoz vezető út; a szépség mulandó; a világ működése és követelései előtt néha fejet kell hajtani”. Viszont ami a legfontosabb: „mindent meg kell tapasztalnunk. Nem csak a jót, hanem a romlást, a borzalmat és a szomorúságot is. Ez tesz minket egészséges és tartalmas emberré”.²⁰ Ez a tanács ismét Bella tudásvágyára és idealisztikus világméretű reflexióra reflektál, amit Harry is a szenvedés, a nyomor és a horror megmutatásával próbált megváltoztatni, de azzal a különbséggel, hogy Bella tapasztalata szerint a prostitúció által a lélek haldokolni kezd és kiüresedik. A nő világ felé érzett empátiája egyre inkább megvető dühvé válik. Swiney habozás nélkül mondja ki: „[m]ésés [...] Ez az érzés, a düh, ami sötétséggel keveredik, ez fogja majd Bellát hajtani, hogy közelebb legyen a céljához”.²¹

Érdekes, hogy a filmben Swiney az első anyafigura Bella számára. Általa mint egy anya által gyűrűzik be Bella tudatába a férfiak vágyának a sokfélesége, ezeknek számtalan variációja, és az elnyomottság. Swiney előéletéről nem tudunk sokat, mindössze annyit, hogy ő neveli fel az unokáját. A gyermek gondozása és felnevelése (anyai szerepkör) miatt a ráhárult felelősséget egymaga hordozza, úgy, hogy közben más anyátlan gyermekeket, nőket szolgált ki a férfiaknak.

LONDON

Bella Godwin halálos betegségének a hírére visszamegy Londonba, ahol megtudja, ki is volt valójában. Egyúttal feltűnik Bella (vagyis testi valójának, Victoria Blessingtonnak) „eredeti” férje, Alfie Blessington, aki visszaköveteli eltűnt feleségét. Bella a tudástól, a megismeréstől hajtva, milyen ember is lehetett az édesanyja és mi vezetett a halálához, beleegyezik abba, hogy Alfie (aki egyszerre az apja is) hazavigye.

Alfie Blessington karaktere testesíti meg a férfiuralmat a női test és szellem fölött, mivel a férj rendelkezik mindennel, ami a felesége tulajdona, és birtokba veszi azt, túllépve az állami, a vallási és a másik akarata felett. Alfie és Viktória házassága a közös kegyetlenségükön alapult. Amikor Viktória terhes lett, az anyai ösztönök hiánya és a kedvezőt-

¹⁸ Humoros, hogy Bella pont Robinson Crusoe-hoz hasonlítja a szituációt, amiben vannak, miközben a hajótörést szenvedett, a katolikus hitre áttért „kolonizáló megváltó” története épp az ellenkezője az övének.

¹⁹ Duncan innentől kezdve Bellát szörnynek, démonnak vagy kurvának nevezi. A végzet nője archetípus és a démoni megnevezés Lillithet idézheti fel a nézőben.

²⁰ McNAMARA, *i. m.*, 68.

²¹ *Uo.*, 76.

len életkörülményei miatt öngyilkos lett. Alfie nem ismeri be, hogy neki bármilyen köze is lenne felesége halálához. Ő a nő szexuális devianciáját, hisztériáját állítja be fő oknak, ami pedig a női testen is megjelenik – az az „ördögi csomag”, a klitorisz.²² A férj szemszögéből a megoldás a nő kasztrálása lenne, egy évnyi „pihenőkúra”²³ és egy új gyermek nemzése úgy, hogy a nő számára a beleegyezés, az öröm és a vágy kielégítése érdektelen. Mr. Blessington szerint a szexualitás a férfiak számára átok, de mégis ez életük fő munkája, ami a nőknek csak a gyermeknevelés. Tökéletesen látszik a viktoriánus korban levő nemek közötti különbség kettősége, mely még ma is húsbavágóan releváns.

LONDON – AZ ÉDEN KERTJE

Egy ilyen sokszintű és szimbólumokkal teli művet számos szempontból lehet elemezni. Én feminista kritikai szempontból próbáltam jobban megérteni, miért volt nehezen befogadható oly sok filmkedvelő számára ez a mű. Véleményem szerint a film túpontosan ábrázolja a patriarchális szerveződést, és annak nőkkel szembeni viszonyát. Értelmezésem szerint a film a jelenlegi korunkra és társadalmunkra vonatkoztatva számtalan kritikával él, kritizálja például a prostitúcióról való közgondolkodást, a nők infantilizálását, illetve a női szexualitás visszaszorítását – a film által ábrázolt társadalomban, ha egy nő nagyobb szexuális libidóval rendelkezik, már nimfománként van megbélyegezve. A film karaktereinek lelkivilágát vagy a fiatalság megtartására irányuló örök vágy határozza meg (ami szintén egy patriarchális tiltásra hívja fel a figyelmet, mely szerint tilos megöregedni), vagy az olyan személy felé irányuló szexuális vágy, akinek még nem fejlődött ki az agyi frontális lebenye. A *Szegény párák* még több ehhez hasonló kérdést és problémát vet fel, amikre sokszor tabuként tekintünk, de érdemesnek és célravezetőnek találom, hogy ezeken a témákon mélyebben elgondoljunk.

A film vége egy lánthimoszi idillel végződik, de nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon Bella fejlődéstörténete tovább folytatódik-e.

(*Szegény párák* [*Poor Things*], rendező: Jórgosz Lánthimosz, forgalmazó: Fórum Hungary, 2023.)

²² *Uo.*, 93.

²³ Az orvos, aki végezné a kasztrálást, férfi metaforával jellemzi az eljárást: úgy jönne le, mint öltönyről a gomb. A saját műszerének az ötletét Afrikából hozta, ahol éles kővel végzik ugyanezt az eljárást. Láthatjuk, hogy ilyen formában a kolonizáció is erre korlátozódik, az elnyomás importálására. A *resting cure*, a pihenő kúra egyik korai, feminista olvasatú megjelenése Charlotte Perkins Gilman *A sárga tapéta* című műve, ahol a szülés utáni posztpartum szindróma kezelésére vidéki elzárást és ágyban fekvést javasolnak.

Oláh Szabolcs (1969) Debrecen. 2000-től a Debreceni Egyetemen az Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, 2010-től a Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék oktatója. Irodalmat olvasva a nyelv szabadsága érdekli a referenciális kötöttségekkel szemben, a fogyasztásra szánt médiaszövegek pedig felszíni csillogásukkal csábítják. Public relations tanácsadóként cégek kommunikációmenedzsmentjét végzi.

Oláh Szabolcs

AZ ALKOTÁS ÖNÁLLÓSÍTÁSA ALGORITMUSSAL

A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA NEM EMBERI, HANEM LEVÁLIK AZ EMBERRŐL

Edmond De Belamy portréja címmel 2018 októberében a New York-i Christie's aukcióján „vászonra nyomtatott” formában állítottak ki egy *komputerképet*. Becsült ára 10.000 dollár volt, végül 432.500 dollárért kelt el. Amikor a számítógépes programmal előállított, de árverésre bocsátott kép témájával foglalkozunk, érdemes tudatosítanunk, hogy a mérnöki és informatikai eszközökkel kísérletező médiaművészet, a műkinskereskedelem és a sorozattermelésre berendezkedő kreatív ipar határán állunk. Figyelmünkkel, időnkkel és pénzünkkel fizetünk azért a *kétdimenziós káprázatért*, amely csupán felületi effektu-



$\min G \max D \text{Ex}[\log(D(x))] + \text{Ez}[\log(1-D(G(z)))]$:
Edmond De Belamy portréja - Forrás: <https://obvious-art.com/portfolio/edmond-de-belamy/>
[Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

sa a számítógép elektronikus memóriájában bit méretű nulldimenziós elemekből eltárolt érvényes állapotnak. Mert a számítógépben a műveletvégzés és a tárolás minden címezhető (olvasható, beírható) egysége *szám*, azaz „kép, hang és szó nélküli kvantitás”.¹ A számítógépes látás produktumaként – tehát eredeti létmódja szerint – ezt a hírhedté vált portrét nem is láthatná az ember, ha az érzékei számára nem lenne elérhetővé egy félig képzőművészeti, félig technikai interfész: az aukciósházban kiállított, bekeretezett vászon, amelyre rányomtatták a digitális képet.

A mű szerzőségét is ember/gép hibridként jellemezhetjük: megalkotásához gépi tanuláson alapuló algoritmust – Generative

¹ Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia, Prae, 2014/4, 77.

Adversarial Networks (GAN) néven szabadalmaztatott mesterséges intelligencia alkalmazást – használt az Obvious Art párizsi művészcsoport.² A létesítés és az intézményesítés szintjén is kettősség érvényesül. Egyfelől a kiállítás, az aukcióra bocsátás hitelesítő gesztusával a művészet és a műkereskedelem intézményes rendszereibe lépnek be produktumokkal együtt az alkotók. Másfelől viszont a megalkotás emberi mozzanatát igyekeznek elhomályosítani azáltal, hogy aláírás gyanánt a nevük helyett egy algoritmusra utaló formulát jegyeztek fel a nyomtatott kép aljára: „min G max D Ex[log(D(x))] + Ez[log(1-D(G(z)))]”.³

A hat számjegyű vételár azért is meglepő, mert korábban egyetlen vezető New York-i vagy londoni galéria és aukciós ház sem állított ki mesterséges intelligenciával generált műveket. Írásom célja, hogy megértési javaslatot kínáljak egy bölcsészettudományi folyóirat olvasói számára azzal a fejleménnyel kapcsolatban, hogy algoritmussal generált kép lép be a műtárgypiacra. A művészi kreativitást mindig is csak az emberi törekvések jellemzőjének tartottuk, ám egy ideje – a 2010-es évek közepe óta – egyre nyugtalanítóbb, hogy az alkotóművészet területén is szembesülnünk kell a mesterséges intelligencia kreativitásának algoritmikus kódjával.⁴ Az elsőként elárverezett „festmény” kirívó vételárába feltehetően belejárt az árverés előtti két hónap médiafelhajtása is, élén a Christie’s online magazinjában megjelent írással, melynek címe magyarul: *Az „Obvious” csoportról, valamint a művészet és a mesterséges intelligencia közötti interfészről*.⁵ A lead felettébb sokat ígér: „A Christie’s az első aukciósház, amely algoritmussal létrehozott műalkotást kínál árverésre, szerkesztőségünk pedig azt kérdezi, vajon a mesterséges intelligencia lesz-e a művészet soron következő médiuma?”⁶

² Honlapjuk: <https://obvious-art.com/>, az árverésre bocsátott kép: <https://obvious-art.com/portfolio/edmond-de-belamy/> [Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

³ A matematikusok a végrehajtható, rekurzív, mechanikus számolási műveleteket nevezik algoritmikusnak. Ezeknek a világos, ismételhető és egy ponton leálló (kimenettel végződő) műveletsoroknak a számítógép hardveres és szoftveres környezetébe implementálása a mérnöki és informatikai feladat. A mesterséges intelligencia modell elnevezés arra utal, hogy a mesterséges neurális hálóval megvalósított mélytanuló rendszer adott paraméterbeállítások mellett szimulálja az emberre jellemző problémamegoldást egy speciális feladatvégzés során. Ha ez sikerül neki, akkor kreatívnak tartjuk.

⁴ *A kreativitás kódja* című könyvében az Oxfordi Egyetem matematikaprofesszora, Marcus du Sautoy saját hivatása értelmét próbálja igazolni töprengéseivel: „A jó matematikusnak fontos jellemzője az intuíció és a művészi érzékenység. Ezeket a vonásokat pedig sohasem lehet egy gépbe beprogramozni. Vagy talán mégis?” Marcus Du Sautoy, *A kreativitás kódja. Hogyan tanul a mesterséges intelligencia írni, festeni és gondolkodni*, Bp., Park Kiadó, 2022, 12. Du Sautoy „a gépeknek a matematika művelésében betölthető esetleges szerepéről” kíván fogalmat alkotni, ezért jár utána, hogy „a mesterséges intelligenciának milyen szerep jutott a zeneszerzésben” (190.). Matematikusként elemzi „mennyire sikerül a mesterséges intelligenciának bejutnia a világ képtáiraiba, hangversenytermeibe és könyvkiadóiba” (13.).

⁵ Ahmed ELGAMMAL, *What the Art World Is Failing to Grasp about Christie’s AI Portrait Coup*, Artsy.net, Oct 29, 2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-failing-grasp-christies-ai-portrait-coup> [Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

⁶ *Obvious and the interface between art and artificial intelligence*, Christie’s, December 12, 2018. <https://www.christies.com/en/stories/a-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-0cd01f4e232f4279a525a446d60d4cd1> [Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

AZ ALKOTÓI KREATIVITÁS GÉPI SZIMULÁCIÓJA

A Christie's közleményében a cím után a „festmény” lenyomata következik, a cikk első bekezdése pedig képleírás (az *ekphrasis* azért is drámai hatású, mert sokak szerint első pillantásra ez az arckép nem kép, vagy ha az, akkor csupán félig készült el). „Az aranyozott keretbe foglalt portré egy köpcös, valószínűleg francia urat ábrázol, aki – sötét köpenyből és egyszerű fehér gallérjából ítélve – egyházi ember. A mű befejezetlennek tűnik: az arcvonások kissé homályosak, és maradtak ki üres vászonfelületek is. Furcsa módon az egész kompozíció eltolódik kissé a kép bal felső sarka irányába. A falon lévő címke szerint az ábrázolt személy egy Edmond de Belamy nevű férfiú. A mű eredetére utaló nyomot az alkotó szignója adja meg a jobb alsó sarokban.”⁷ A kézjegyről kiderül, hogy *egy* algoritmus matematikai formulája – sok zárójellel és műveleti változóval. Tehát a kép nem emberi kéz, szem és elme alkotása. A nagyobb hatás kedvéért a cikk az algoritmust is közli; a matematikában járatlanok számára ez persze csak egy újabb kép, mert egy komplex képletet nem lehet „elolvasni”, bölcsészként inkább csak nézni tudjuk, ahogyan egy képet szoktunk.

Érdekes megkettőződés keletkezik: ahol a kép *festményként* a leginkább hiányos, ott egy másik kép látható: a képet generáló algoritmus képlete. A mű létrehozásának láthatatlan *gépi eredője* – egy algoritmus, amely semmi esetre sem képként fut le – a szignót helyettesítve válik képpé, tehát ott, ahol szokványosan a festmények *emberi eredője* (szintén nem kép) szokta a keze nyomát hagyni hitelesítésül. Ha a festő helyett algoritmusra bízák a képgenerálást, továbbá az algoritmus képletét teszik a szignó helyére, akkor funkcionálisan, szó szerint és jelképesen is *helyettesítik* az embert. Valamit *átvitelként érteni* (emberről gépre, szemről, kézről és elméről algoritmusra, az aláírás betűjéről a matematikai képlet szimbólumaira), helyettesítések rendszerét észlelni és nyomon követni – egy ilyen interpretáció végrehajtása emberi megfigyelőt feltételez. Ennek az interpretációnak a médiumát és formáját kínálja a nyomtatott, bekeretezett festmény az ember számára. Kérdés viszont, hogy van-e bármi *trópusszerű* a számítógép működésében az áramkörök, a logikai kapuk, a visszacsatolások szintjén?

Mindenesetre az Obvious csoport egyik tagja, Hugo Caselles-Dupré a *tévedésen alapuló felcserélés* logikájával magyarázza el a Generative Adversarial Network (GAN) működését, ennyiben antropomorf beállítást adva az *egymást megtévesztő* gépi alrendszernek:

⁷ Uo.

„Az algoritmus két részből áll. Az egyik oldalon van a generátor, a másikon a diszkriminátor. A rendszer tanítóhalmaza 15.000 portréból áll a 14. századiaktól a 20. századiakig.⁸ A generátor a címkézett, előtanított adathalmaz alapján új képet készít, a diszkriminátor pedig megpróbálja kiszúrni a különbséget az ember által készített és a generátor által előállított kép között. A cél a diszkriminátor *rászedése*. Ha a gép (tévesen) úgy gondolja, hogy az új képek valódi (ember alkotja) portrék, akkor már eredményes a rendszerünk”.⁹

A gépi alrendszer becsapása egy másik gépi alrendszer által az Obvious csoport felfogása szerint szükségszerű pótlék, helyettesítés, ugyanis ki kellett találni egy eljárást, amely *kiszedi a rendszerből az embert*, s ezzel utat nyit a számítógép számára, hogy szimulálja az alkotói kreativitást. Caselles-Dupré szerint a portrégenerálás a legbiztosabb mód, hogy szemléltessék felvetésük lényegét, miszerint az algoritmusok képesek emulálni – technikai környezetben utánozni – az emberi kreativitást.¹⁰

2018-ban a generatív modell még erősen torzított, s ezt a technikai lehetőségek korlátozottságával indokolták. Szokás volt hangoztatni azt az (elegánsnak szánt, de inkább a humanista nézőpontot védelmező) párhuzamot, hogy a géppel generált képek hasonlóan „sajátíttják ki” a művészettörténeti előképeket, mint Glenn Brown munkái (ez a vonatkoztatás közhellyé vált a szakirodalomban). Ez az érvelés persze azonnal vissza is írja az emberi tényezőt a képgeneráló algoritmusról szóló diskurzusba. A torzítást az Obvious csoport így indokolja: „a diszkriminátor a portré jellegzetességeit – arcvonások, vállak – keresi, de egyelőre könnyebben becsapható, mint az emberi szem”.¹¹ Lám, ilyen nehéz lemondani az ember/gép megkülönböztetés diszkurzív alakzatairól. Bár itt a gépi teljesítmény hiányosságai az – ideig-óráig még fölényben lévő – *ember elvárásaihoz képest* kerülnek szóba (az ember úgy érzékeli az arcok íveit és összetettségét, ahogyan a gép nem tudja), mégis szimptomatikus, hogy az ember/gép viszonylatban ismét *a tettetés, az átverés* tesz szert magyarázó érvényre (a gép „könnyebben becsapható”).

⁸ A mélytanuló algoritmussal egy sorozat önálló arcképet generáltak: egy kitalált család, a Belamy familia arcképcsarnoka jött így létre évszázadokra visszamenően. A fantáziánév Ian Goodfellow nevére utal, a „jóbarát” franciául „bel ami”. Ez játékos tisztelegés a GAN képképző algoritmus megalkotója előtt. Egyszermind önreflexív jelzése annak is, hogy a technológiai fejlesztések úgy hordozzák magukban a korábbi fejlesztéseket, mint ahogyan egy családban a leszármazottak viszik tovább a felmenők génállományát.

⁹ „The Generator makes a new image based on the set, then the Discriminator tries to spot the difference between a human-made image, and one created by the Generator. The aim is to fool the Discriminator into thinking that the new images are real-life portraits. Then we have a result.” *Obvious and the interface*, i.m. Lásd még a csoport kiáltványát: *Obvious. Artificial Intelligence for Art*, 2020, 7. <https://obvious-art.com/wp-content/uploads/2020/04/MANIFESTO-V2.pdf> [Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

¹⁰ „We found that portraits provided the best way to illustrate our point, which is that algorithms are able to emulate creativity.” *Obvious and the interface*, i.m.

¹¹ „The Discriminator is looking for the features of the image — a face, shoulders — and for now it is more easily fooled than a human eye.” *Uo.*

A GÉPI INTELLIGENCIA NEM EMBERI

1950-ben Alan Turing a *Számítógépek és az intelligencia* (*Computing Machinery and Intelligence*) című tanulmánya a *Mind* című filozófiai folyóiratban jelent meg. Ebben egy kísérletet javasolt az ember és a gondolkodást szimuláló komputer megkülönböztetéséhez. Friedrich Kittler a Turing-tesztet így foglalja össze: „»A« számítógép és »B« ember adatforgalmat bonyolít egy bármilyen távíró típusú interfész-kapcsoláson keresztül. A szövegcserét »C« cenzor ellenőrzi, aki szintén csak írásos információkat kap. »A« és »B« mindketten úgy tesznek, mintha emberek volnának. »C« cenzornak kell eldöntenie, hogy kettejük közül ki az, aki nem szimulál (...) Csakhogy a gép minden alkalommal, amikor elárulja magát – akár hiba, akár sokkal valószínűbben hibátlanság folytán –, a programját tanulással optimalizálni képes, a játszma mindörökre nyitva marad.”¹²

A gépi tanulás során a rendszer a benne elemzett példákból tanul. Betanítás alapján bizonyos feladattípusokra vonatkozóan *önállóan* vezet le szabályokat, megoldásokat. A mélytanuló neurális hálókat nem kell bizonyos módon előre programozni, ehelyett maguk tanítják magukat: az algoritmust is a tanítás hozza létre, így „olyan eszközöket tudunk csinálni, amelyeknek a köztes állapotait nem nekünk kell elmagyarázni a gép számára”.¹³ A neurális hálózatra hagyatkozás azzal jár, hogy bizonyos intuíciót mi viszünk be a rendszerbe, és (bár a gép nem okosabb, mégis) amikor működni kezd, az ember már nem tudja követni, hogy a gép pontosan milyen műveleteket hajt végre (lépésenként és gyakran párhuzamosan).¹⁴ A mesterséges intelligenciáról szóló diskurzusban folytonos *felcserélés* (megfordítás vagy még inkább eltévelyedés) zajlik az *önvezérlés* és a *gondolkodás* fogalma között. Legyenek akármilyenek is a gépi intelligencia megvalósulásai, a közös nevezőjük az önállósulás. Az autonomizálás annyit tesz, hogy a műveletek végzése önállóságra jut, ami a gép esetében éppenséggel leválás az emberről, nem pedig emberivé válás.¹⁵ A gépi önállósodás és az emberi gondolkodás összehagyválása folyton megtörténik, amikor a mesterséges intelligencia kutatói úgy fogalmazznak, hogy olyan neurális hálókat fejlesztenek, amelyek intelligens tevékenységeik végrehajtása közben az emberhez hasonlatosak, sőt még felül is múlják az embert. De ez az összehasonlítás félrevezető beszéd, mert *ember módjára gondolkodó* gépeket akar láttatni velünk ott, ahol pedig autonóm rendszerek végzik *sajátosan gépi műveleteiket*. Az intelligens gép azért képes helyettesíteni az embert, mert éppenséggel nem azonos vele. A gépi és az emberi képességek azonosítására irányuló téves okoskodás két lépésben áll elő. Az ember gép általi helyettesítéséből (első lépésben) a gépnek az emberrel összehasonlítása lesz, majd

¹² KITTLER, *Gramofon... i.m.*, 92.

¹³ PRÓSZÉKY Gábor, *Elég nagy kulturális háttér kell, hogy a megfelelő szavakat jól tudjuk kiválasztani = Párizs-Budapest metró*, szerk. KULCSÁR Balázs, Bp., Napkút, 2021, 116.

¹⁴ „A neurális hálózatban az az érdekesség, hogy (...) a köztes »megállókat« nem adom meg neki.” *Uo.*, 117.

¹⁵ Bernhard J. DOTZLER, *Wer KI mit Menschen vergleicht, missverstehst sie*, Süddeutsche Zeitung, 24. Juni 2019.

pedig a hasonlításból (második lépésben) az emberi és a gépi jellemzők (a gondolkodás és az önállósulás) összemosására kerül sor.¹⁶

Az embert helyettesítő gép képzetétől (jobban mondva: az embert leváltó gépről szóló megfogalmazásoktól) aligha lehet megszabadulni, mert a felcserélődések rendszerét folyton megismétli az emberi és a gépi intelligencia egymásra vonatkoztatása. Mindenesetre érdemes lenne erősebben fókuszálni a mélytanulás gépi oldalára: mert jóllehet az ember alakítja ki a hardveres és a szoftveres környezetet az elinduláshoz, az ember adja az inputot, az ember állítja be a kezdeti paramétereket, mégis van egy gépi, *nem emberi oldala* a gépi tanulásnak. Ugyanis *minden további működés* már a visszacsatolásokon alapul, vagyis az algoritmusok és paraméterezések előre nem ismert hatásainak a függvénye. Nem a véletlenül, hanem valami *köztességen* múlik, ami nem ölt az ember számára érzékelhető, igazolható, nyomon követhető alakot a kapcsolások párhuzamosan futó gépi műveleteiben. Ha antropomorfizáljuk a technikai berendezéseket, akkor félreértjük a másságát annak a *nem emberi* tudásnak, amely a logosz anyagba és technikai műveletekbe implementálása által keletkezik. Majd csak amikor áram alá kerül, akkor válik lefuttathatóvá a technikai leírás diagramjaiban sematizált művelet sor: az áramkörökben és a kapcsolóművekben válik valóságossá a diagram saját logikája (mindazzal együtt, amit nem sikerült előre elgondolni, s a szükségszerűsége csak a futtatás közben mutatkozik meg).¹⁷

Szokás „szűk értelemben vett” mesterséges intelligenciáról beszélni, ami arra utal, hogy a gép csak egy speciális területen *teljesít jobban az embernél*. Ebben a megfogalmazásban is érvényesül a mesterséges intelligencia *antropomorfizáló* félreismerése: úgy tekintenek rá, mintha lényegénél fogva emberi volna, műveletei emberi léptékűek volnának és az emberre irányulnának. Ha a mesterséges intelligencia megvalósulásairól úgy beszélünk, mint olyan gépi rendszerek fejlesztéséről, amelyek „emberként” gondolkodnak, „emberi módon” viselkednek, akkor máris beletévedtünk a *megszemélyesítés* útvesztőjébe. Hajlamunkat, hogy a műveleti program gépi intelligenciáját önkényesen emberivé változtassuk át, filmélmények is felerősítik. Nehezünkre esik *nem emberinek* érzékelni HAL szuggesztivitását és programjába beépített titkolt céljait Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című sci-fi klasszikusában (1968), újabban pedig Samantha érzékenységét Spike Jonze *A nő* című romantikus filmjében (2015). Ezt az emberivé átváltoztatást annak ellenére hajtjuk végre, hogy a HAL 9000 típusú komputer („aki képes reprodukálni, bár némely szakértő szerint csak utánozza az emberi agy tevékenységeinek legjavát” [1:01:07–1:01:12]) kizárólag képernyőként és hanghullámként jelenik meg, Samantha pedig csak hangként (az ő program volta is megállapítást nyer: „a személyiségem a milliányi programozó személyiségén alapul, akik engem írtak” [13:53–13:58]).

¹⁶ Vö. Bernhard J. DOTZLER, *Kunst und – Mensch? Oder: Vom Paralogismus des Turing-Tests = Götzendämmerung – Kunst und Künstliche Intelligenz*, hrsg. von Berkan KARPAT, transcript, Bielefeld, 2021, 118–119.

¹⁷ Vö. Wolfgang ERNST, *Konvolut „Medientheorie und Technologos”. Unpublizierte, redigierte Themenblöcke*, Berlin, Humboldt Universität, 2023, passim.

AZ OBVIOUS KÉPGENERÁTORA CSÚCSRA JÁRATJA A TURING-TESTET

A Creative Adversarial Network (CAN) két alhálózata versengve tanítja egymást, de ez csak addig tart, amíg a diszkriminátort nem sikerül az esetek felében „megtéveszteni”. Az alapvető bináris rendszer itt is ugyanaz, mint a GAN esetében (alkotó és ítéssz), de a CAN-t szándékosan arra programozták, hogy újdonságot hozzon létre, valami más, mint amit az adathalmazban talál.¹⁸ Attól kezdve, hogy a diszkriminátor többségében már nem tudja megkülönböztetni a generátortól kapott képeket az eredeti (kézzel festett) sorozatból kapott képektől, elkezdődik a *szimulákrum* szakasza.¹⁹ A generátor modell ettől fogva már *emulált* mintákat generál: olyanokat, amelyek akár szerepelhetnek is volna az eredeti adatsorban, mert csupán annyira térnek el, hogy *alig* lehet felismerni az újszerűségüket. De ez egyszermind azt jelenti, hogy a gép által generált új és az ember alkotta régi képek a *megtévesztésig* eredetinek tűnnek. A Turing-tesztet a gép nyeri.

Tipikusan a Turing-teszt logikáját – az ember és a gép közötti különbségtevés megnevezését, a tévedésre alkalmas szituáció megrendezését, a félrevezetéssel kísérletezést, a lecserélhetőség félelmetessé növesztését (vagy ellenkezőleg: az ember leválthatóságának pusztá illúzióvá tompítását) – ismétli meg a 2016-os Art Basel. Ahmed Elgammal vezetésével a GAN fejlesztői „vizuális Turing-tesztet” végeztek: a kiállítás látogatóitól a gépi és az emberi képprodukció elkülönítését kérték. A kutatók arra voltak kíváncsiak, hogy vajon nevezhető-e művészetnek az, amit az algoritmus állított elő. A diszkriminátor által átengedett generált képeket *hús-vér ítésszek* értékelték. Lelkesedést váltott ki, ha az emberek téves ítéletet hoztak, ezzel azonban ők maguk számolták fel az emberi és a gépi közötti határt.²⁰

Ebben a kontextusban feltűnő, hogy az Obvious csoport algoritmus alapú képgeneráló projektje úgy tesz, mintha nem a félrevezetésen alapulna. A gép (vagy annak a terméke) a csoport kiáltványa szerint éppenséggel nem összekeverendő az emberrel (vagy ennek a munkájával): „Műveink szignója az a matematikai képlet, amely az algoritmusok közötti viszonyt szabályozza”.²¹ Az Obvious csoport – a nevével is nyomatékosítva – *nyilvánvaló-*

¹⁸ Ahmed ELGAMMAL, *Creative GAN Generating Art Deviating from Style Norms*, United States Patent, US 2019/0392624 A1, issued Dec. 26, 2019.

¹⁹ „Egyensúlyi állapotban a diszkriminátor már nem tudja megállapítani a mintázatbeli különbségeket a generátor képei és az aktuális tanító halmaz képei között. A generátornak tehát sikerül olyan képeket generálnia, amelyekre a minták ugyanolyan eloszlása jellemző, mint a tanuló halmaz képeire.” ELGAMMAL, *Creative GAN generating art...*, i.m., 1.

²⁰ A mérés eleve az összezavaráson, a *megtévesztésen* alapult. Vegyesen állították ki az emberi és a gépi eredetű festményeket, majd pedig hol közvetlenül az eredetre („Őn szerint ezt a festményt gép készítette vagy emberi művész?”), hol közvetetten a hatásra kérdeztek rá („Mennyire találja inspirálónak ezt a művet?”). A megkülönböztetések találati pontosságát alacsonynak mérték, s az is kiderült, hogy a gépi alkotások sokakat jobban inspiráltak (anélkül, hogy tudtak volna az eredetről). A kísérlet értelmetlenné teszi a szerzőség elvét, ugyanakkor mégis használja az ember/gép különbségtevés alapjaként, vagyis úgy tesz, mintha továbbra is értelmes megkülönböztetés lenne.

²¹ *Obvious and the interface*, 2018., i.m.

vá teszi azt az igényét, hogy a vászonra kinyomtatott képeket a szemlélő úgy nézze és úgy lássa, mint a mesterséges intelligencia produktumait. Ha ugyanis ezek az alkotások festőművész kezétől származnának, akkor epigonálisak és érdektelenek lennének. A Belamy család tizenegy tagja annyira formátlan, mintha álmunkban találkoztunk volna velük és ébredés után már csupán halványan emlékeznénk az alakokra. Gép általi megalkotottságuk nyilvánvalóvá tétele magasabb fokozatra kapcsolja a Turing-tesztet: teljességgel tudatában vagyunk annak, hogy gépi működés eredményét látjuk, ennek ellenére elkezdjük *tanúsítani* a gépnek az emberéhez hasonló képességeit, azaz többé-kevésbé mégiscsak az emberi vonásokat emeljük ki.²² Az emberek világához tartozást hivatott igazolni a családi arcképcsarnok és a leszármazási fa is: erre a kontextusképzésre azért van szükség, hogy az egyes képek ne vesszenek bele határtalan absztraktságukba.²³ Mintha az Obvious csoport megpróbálná elleplezni a nyilvánvaló tény, hogy az algoritmus elszigetelt generatív térben működik, ahol semmilyen világtapasztalat nem segíti a munkáját. Ha egy algoritmusnak az a feladata, hogy felismerhető alakot generáljon, akkor sok lépésben számolnia kell. De ezt statisztikai valószínűségek alapján teszi, *világtalanul*, tehát anélkül, hogy a bemeneti adatok jelentőségét, háttérvonatkozásait megválaszoló „horizont” a rendelkezésére állna.

Az Obvious csoport, a produkcióban résztvevő ember/gép hibrid *emberi oldala* végül azt a döntést hozta, hogy az algoritmus gépi kimenetét belépteti a hagyományos műalkotások intézményrendjébe, azaz *visszacsatolja* a múzeumok, galériák és gyűjtők cserepiacába. Ez a ragaszkodás a művészeti szcena érvényességéhez éppen azon a ponton *igényli vissza* az embert, ahol a gép már megszünteti. Ezzel az újra belépéssel a művészcsoport fenntartja azt a régi beállítást, hogy az embernek az önkifejezéshez és az önmegértéshez szüksége van a művészetre. Egyszersmind elhárítja azt a kényelmetlen gondolatot, hogy a művészetnek viszont – ha algoritmus generálja – talán sokkal kevésbé van szüksége az emberre.

A mesterséges intelligencia applikációk funkcionálisan tekintve komplex hálózatba kapcsolt, nagy adattömeget feldolgozó tanuló rendszerek. Az elemi kapcsolások információtechnikai műveleti szintjén olyan elektronikus áramkörök, amelyek a multiszenzoros adatfúzió révén számtalan adatot és metaadatot valós időben vizsgálnak át, szűrnék meg és értékelnek ki. Ezen az alapon hoznak meg önállóan számtalan mikrodöntést. Mindez a gép saját műveleteinek szintjén fut le, az ember számára követhetetlenül: párhuzamosan létesülnek átmeneti összefüggések, ezek egy része csak a gépi működéshez (a kód implementálásához) tartozik hozzá, nem éri el a kód mérnöki-matematikai jelentésszintjét. A *l'art pour l'art* áthelyeződik a *gépi technika a gépi működésért* műveleti szintjére, ahol nem hiányzik az ember.

²² DOTZLER, *Kunst und – Mensch...*, i.m., 118.

²³ La Famille De Belamy: <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/> [Letöltés ideje: 2024. 10. 29.]

A képgeneráló mélytanuló hálózatok egyszerre alátámasztják, de ki is kezdik a Turing-tesztben implikált *helyettesítési* elv létjogosultságát. Algoritmikus képgenerátorok nem léteznek az emberrel való összehasonlítás kelepcéje nélkül. Így tehát az ember/gép hibridről szóló diskurzus elkerülhetetlenül *kétarcú*. Amennyire ugyanis a mesterséges intelligencia bármely gépi implementációja letaszítja trónjáról az embert, éppen annyira vissza is helyezi őt az uralma csúcsára. Mert a gép csak akkor láttatható az ember utánzására optimalizált technológiaként, ha úgy teszünk, mintha a gépi működés az emberi alkotás *emulációja* lenne: a varázslatos emberi cselekvőképesség varázstalanított utánzása médiatechnikai környezetbe áthelyezve.²⁴

A PIXELINTENZITÁSOK ABSZTRAKCIÓJA MÁS, MINT AZ OLVASÁSI ALAKZATOK ÁTMENETISÉGE

Ha elolvassuk a kreatív GAN modell szabadalmát, amely leírja a művészetgenerálásra optimalizált rendszert, akkor rájövünk, hogy a gépi kreativitásnak mennyire kevés köze van az esztétikai tapasztalatban feltáruló érzéki és gondolati bőség formalizálhatatlan egyediségéhez. A szabvány szerint „a generált kép módosítása addig ismétlődik, amíg olyan művészeti indexet nem eredményez, amely jelzi, hogy a kép már művészetként ismerhető fel, ugyanakkor újdonság indexet is produkál, amely viszont azt jelzi, hogy a kép eltér a meglévő műalkotások ismert stílusaitól”.²⁵

A gépi algoritmus a problémamegoldás szempontjából releváns információkat *elválasztja* a zajtól. Akkor eredményes, ha a jellemzők egy átlagolható vagy általánosítható csoportját kinyerte, az intenzitások zajos teréből *magasabb absztrakciós szintre* transzformálta, s mint releváns jellemzőket felcímkezte.²⁶ Ezzel szemben az ismertetőjegyek konfigurációja *az esztétikai tapasztalatban egyedi konfúz telítettség*. Az érzéki-intuitív tudásforma anyagi, érzékleti, hangulati és történeti-kulturális gazdagságának a képződési elvét nem lehet visszavezetni logikai szabályokra.²⁷ Bár az egyedi *követ* általános törvényszerűségeket is, nem *következik* belőlük. Eltérő befogadói hangoltság eltérő preferenciák szerint érzékelheti a szét nem választott érzéki intenzitások hatásainak összjátékát. Nincs is szükség az eleven gazdagság célelvék szerinti szűrésére, mert a recepciót nem problémamegoldási szükséglet irányítja. A mesterséges neurális hálók arra szolgálnak, hogy optimalizálják az egyszerűbb vagy összetettebb alakzatok kiszűrését; s ettől az absztrakciós műveleti működésmódtól akkor sem térnek el, ha alkalmasint éppen „művészet”

²⁴ DOTZLER, *Kunst und – Mensch...*, i.m., 120.

²⁵ ELGAMMAL, *Creative GAN Generating Art... i.m.*, 2.

²⁶ SZEMENYEI Márton, *Számítógépes látórendszerek*, Budapest, Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, 2023, 88–89.

²⁷ „Úgy elgondolni valamit, hogy az ismertetőjegyeit nem különböztetjük meg egymástól, annyit tesz, mint azt »konfúz« módon elgondolni, vagyis ismertetőjegyeinek bőségében, gazdagon elgondolni.” (KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Tárgyi élvezet vagy történeti igazság?* Iskolakultúra, 2015/7–8, 41.)

generálása a feladatuk. Ettől eltérően viszont az esztétikai tapasztalatban az ember létrehozó, ráismerő (másként felismerő) és önmagával összetalálkozó (önmagától elidegenedő) *participációja* nem merül ki abban, hogy vonalakat, szögeket, görbületeket, éleket, sarkokat, sötétebb/világosabb felületeket választ szét és belőlük összerakható mintázatokot detektál, hanem *hatástörténetileg van benne a létesítő és befogadó műveletek mozgásterületének alakulásában*. Megértési műveletei során kapcsolódik a hagyományhoz, ezért ami ebből a dialógusból visszaíródik az alkotó/befogadó folyamatba, az a hagyomány által előre strukturált mintákhoz képest tárul fel. Tehát éppen nem a jellemzők sokrétű telítettségéből magasabb absztrakciós szinten kinyert általános alakzat, hanem egy megértési esemény egyedi képződménye, amely ha viszonyul is általános elvekhez, mégis egyedi kombinációja a törvényszerűségeknek, a történeti indoklásoknak és véletleneknek, hozzátartozik a történelemhez, a hagyomány elevenen ható erőssége, másképpen értés.

A létrehozás *poieszisz* mozzanata és a befogadás *aiszthészisz* összetevője nem különül el (legfeljebb a reflexiójuknak eltérő az intenzitása), így az alkotás folyamatában (ahogyan a befogadásban is) egymásra vetülnek a korábbi teljesítmények, valamint a saját hozzájárulások reflexiói. Az intencionális struktúrát létre kell hozni. Az értelemképző aktivitásoknak és történéseknek le kell zajlaniuk. Ezért performatív egyediségre tesz szert mindaz, ami az esztétikai tapasztalat dialogikus eseményében keletkezik. Idegen és saját *keletkező megjelenése* mediálisan összetett, mert ami a párbeszéd köztességében jelenné válik, az úgy éri el az érzékeket, hogy anyagiséga és hangoltsága történetileg és kulturálisan is kódolt.²⁸

Nézzünk egy példát! A szemlélet tárgyával összekapcsoltság (amelyben mindig történetiség nyilvánul meg) és a látó ráismerés érzéki történése egymásra utaltan konfigurálják a lírai önkimondás létmódját *A Dunánál 2.* szövegegységében: „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen.”²⁹ Az időbeliségnek is két végletével van dolgunk: emberi léptékkal befoghatatlan, bár számokkal konkretizált időfolyammal („száz ezer éve”) és előzmény nélkül, váratlanul bekövetkező változással („hirtelen”); a figuratív nyelvhasználat mindkét kifejezésben olyan időképzeteket alkot meg, amelyek érzékelése inkább hangulatként lehetséges, semmint igazolható mértékként (jóllehet számokat és határozószót olvasva az időkeretek pontosítására számítanánk).

Az „ők” és az „én” összekapcsoltsága a versben jelenetezett írásszituációnak is szerkezeti jellemzője: „Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.” A performatív olvasásra hajlamos olvasó az „emlékezem” egyes szám első személyben ra-

²⁸ *Uo.*, 40.

²⁹ József Attila versének 2. szövegegysége: „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen. / Egy pillanat s kész az idő egésze, / mit száz ezer ős szemléletet velem. // Látom, mit ők nem láttak, mert kapáltak, / ölték, öleltek, tették, ami kell. / S ők látják azt, az anyagba leszálltak, / mit én nem látok, ha vallani kell. // Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Enyém a mult és övék a jelen. / Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.”

gozott igealakból kihallja a „kezem” birtokos személyragos köznevet, éspedig azért, mert az „ők fogják ceruzámat” képzetel megfeleltethető az *ők fogják kezem* képzet (a *kézen fog* idiomatikusan fejezi ki a gyermek *rátaltségát* a róla gondoskodó szülőkre, nagyszülőkre). Az „emlékezem”, *ők fogják kezem* összefüggést megalkotva az emlékezés részmozzanataként gondolunk a taktilis-szenzuális kapcsolódásra. Az ősök kezében tartott gyermeki kéz és a kézbe fogott ceruza képzete egyaránt a szinekdoché logikáját követi. Ezzel a múltérzékelés jelenbeli módja is konkretizálódik („s én érzem őket”).



További széttartó nyelvi fejleményekkel is találkozunk a szakaszban. Az „idő egésze” kifejezés úgy jön elő, mint a nyelvi létesítés effektusa: „kész”. A nyelv általi megjelenítés azt szimulálja, hogy időt emészt fel, hiszen „az idő egésze” egy rákövetkezés eredményeként áll elő („Egy pillanat, s kész”), jóllehet ez az idő csak nyelvi egységként van jelen, nem mérhető, ugyanis senki nem tudná megadni „egy pillanat” határait. Továbbá birtokos viszonyba helyez két fogalmat, melyek közül egyiket sem tudja megjeleníteni egy képzet szemléletessége („az idő egésze”). Ráadásul ez a nem tárgyiasuló és két összetevőre osztott (idő, egész) egészesleg valami még az iránytárgya is („mit) egy ismétlődő szemlélésnek („szemlélget”), amelyben a lírai én együtt találja magát sokakkal a múltból

(„mit száz ezer ős szemlélget velem”). Szóba hozható az a feszültség is, hogy míg a „száz ezer” ugyan pontosan határoz meg egy mennyiséget, nem segíti a képzetalkotást, mert az olvasó képes ugyan sok embert a lelki szemei elé állítani a múltból, de nem tudja biztosan, mennyi a 100.000, s ahhoz sem kap elég fogódzót, hogy milyennek képzeljen el annyi óst.

A költői megnyilatkozás fenomenológiai egyedisége átalakul azáltal, hogy ezek a nyelvi kétértelműségek visszaíródnak a konfiguratív keletkezés folyamatába. Kétségesnek tartom, hogy ezeknek az ambiguitásoknak a gépi kódolása kivitelezhető lenne. A különbség ugyanis óriási. Az automatikus differenciálás visszafelé algoritmus (a *backpropagation* költségfüggvény) az elvárt és a kapott kimenetek közötti eltéréseket (hibákat) azért csatolja vissza, hogy optimalizálja a rendszert, azaz megszüntesse a kimeneti értékek szét tartását. Ellenben az olvasás eredményeként átmeneti érvénnyel feltároló és szétomló alakzatoknak hatástörténeti indexe is van: a konfiguratív keletkezés hangoltsága azért olyan, amilyen, mert az észlelő-gondolkodó szubjektum reflektáló ítélőerejére és a múlt-ra is rá van utalva az, ami életre kel az esztétikai tapasztalatban. A műalkotás egyedi alaköltése a recepció résztvevő eseményében bontakoztatja ki a dinamikáját. Az olvasásteljesítmény végbevitelénél az ítélőerő mozgásterébe történetiség nyomul be. A múlt és a keletkező egymásra utaltsága, a különféleségek szándékos érvényben tartása viszont *kizárt* a gépi algoritmus működéséből, mert ott a lefutásnak (az elvárt kimenetnél megállásnak) a feltétele a szűrés (átlagolás, általánosítás). Az algoritmus alapú visszacsatolás műveleteinek futtatásához nincsen szükség a kanti „gondolkodom” szubjektumára, amely minden esztétikai ítéletet kísér és tanúskodik a valamiként felismert dolog és kép-zete közötti viszonyról. A számítógép kapcsolóművei lehetővé teszik a visszatérést a saját műveletekhez, hogy átlagolással, hibák kiküszöbölésével optimalizálja a kimeneteit: ez *visszacsatolás*, ami azonban *nem reflexió*.³⁰ Az algoritmus akkor fut le optimálisan, ha sikerül magasabb absztrakciós szinten megszüntetni a közbülső számítási eredmények divergenciáját. Ezzel éppen ellentétesen a költői nyelv az olvasót egy széttartó dialógus-ba vonja be, s ezt azáltal teszi, hogy teret ad a differenciális viszonyok szabad kibom-lásának. A költemény bátorított egy olyan olvasási folyamatot, amelyben a kognitív és a performatív nyelv bomlasztó módon összefonódott egymással, aminek következtében az olvasó képtelenné vált arra, hogy válasszon több, egyenként helytálló dekódolás közül.

³⁰ Lásd Friedrich KITTLER, *A szimbolikus világa – a gép világa*, ford. FENYVES Miklós, Prae 2014/4, 104–118, főként: 115. és 117.

Rédey-Webb Hanna (1999) Budapest. Az ELTE Bölcsészettudományi Karának irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója.

Rédey-Webb Hanna

■ A TESTKÖLTÉSZET ÉS A KÉPVERS VISZONYA A 20. SZÁZAD VÉGÉN

GÉCZI JÁNOS (.....) ÉS PETŐCZ ANDRÁS *EMLÉKEZÉS JOLÁNRA* CÍMŰ MŰVEI, ILLETVE PETER GREENAWAY *PÁRNAKÖNYV* CÍMŰ FILMJE MENTÉN

A képversalkotás talán legfontosabb innovációja a költészet linearitásból síkba lépésében rejlik. Az avantgárd vizuális költészet vezérelvei között hangsúlyosan volt jelen általában a médiumokkal való kísérletezés, mely lehetővé tette nemcsak a síkba, hanem a térbe lépését is az irodalomnak. Ezzel a század folyamán lassan elmosódik a határ irodalom és képzőművészet, sőt zene között is, utat engedve olyan alkotásoknak, melyek szervesen egymásba illesztve aknázzák ki az eltérő médiumok jelentésközvetítő lehetőségeit. Ennek egy példája az emberi test médiumként való használata. Jelen tanulmányban azt fogom körüljárni, hogy a testköltészet, illetve ennek tér- és időbelisége hogyan hat a művészre, műre, médiumra és befogadóra, többek között a papír síkján való terjeszkedéshez képest. Ehhez elsősorban Géczy János (.....)¹ és Petőcz András *Emlékezés Jolánra*² című művét veszem példaként. (Lásd sorrendben: I. és II. melléklet) Szó lesz arról is, hogy az élő médium – például önreflexióra való képessége, önálló tudattal rendelkezése által – hogyan változtatja meg a fennálló viszonyrendszereket. Mit kíván elérni a neoavantgárd költészet, milyen hiányállapotokra, igényekre reagál a médiumok folyamatos feszegetésével? Kitérek emellett Peter Greenaway '96-os *Párnakönyv* című filmjére támaszkodva a befogadás folyamatának, médium és befogadó aktív viszonyának kérdéskörére is.³

Mind Géczy, mind Petőcz műve a magyar neoavantgárd testköltészet egy-egy példája. Mindkét alkotás a 80-as évek elején kiadott *Ver(s)ziók* antológiából származik. A művek, melyeket Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor válogatott össze, újító, kísérletező szellemét mutatják a magyar neoavantgárd lírának, jól reprezentálva annak helyzetét. A gyűjtemény előszavában a szerkesztők megemlítik, hogy az eredeti terv szerint formabontó műveket mutattak volna be, demonstrálva, hogy Magyarországon hogyan van jelen a kül-

¹ *Ver(s)ziók: Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*, szerk. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, ZALÁN TIBOR, Bp., Magvető, 1982, 227.

² *Uo.*, 205.

³ Peter GREENAWAY, *Párnakönyv*, 1996, 1:42–1:45 (A titkok könyvének jelenete).

földi irányzatokkal lépést tartó kísérleti líra.⁴ Azonban az összegyűjtött anyag nagyrészt inkább a *bontott formát* jelenítette meg. Formabontáson olyan műveket értettek, „amelyek a versbeszéd nyelvi megszervezettségének szintjén már kifejezik elhatárolódásukat a líra hagyományos formaelveitől (versláb, ritmus, ütem, versszak, rím stb.)”⁵ Az itt kiemelt két művész alkotása ebből a szempontból kivételt képez az antológia egészét tekintve. Ez a párizsi Magyar Műhelyhez, illetve a TÉR/KÉP/VERS csoporthoz és egyéb vizuális és konkrét költészethez fűződő kötelékeikkel is magyarázható.⁶ A neoavantgárd nyugati alkotói ekkor már gépköltészettel, szavakat nem is tartalmazó hangkölteményekkel, nem a forma, hanem a teljes költészet felrobbantásával kísérleteztek, míg Magyarországon általában, úgy tűnt, inkább a formák felbontásával, újragondolásával, megtartva vagy újra felhasználva egyéb hagyományosabb lírai eszközöket. A szerkesztők arra számítottak, hogy a vad, kísérletező, forradalmi avantgárd versei érkeznek majd, ám tapasztaltuk a beérkezett és átválogatott művek alapján a „visszafogott ironizáltság, önkisebbités, egyfajta understatement” lett.⁷ A kötet Sziveri János által írt *Próféciák* című nyitóversének Adyt felidéző első sorai a költők részéről is hasonló alaphangot sugallnak: „nem Páris, sem Bakony: / vér és takony. / Hol a lépték, s a léptek is / csak olcsó recsegés. –”⁸ Azonban a kötetben néhány mű mintha már elszakadni kívánna ettől az állapottól. A századelőn Kassák Lajosnak és kortársainak mindent felforgató művészetéhez képest a 80-as évek lírája valóban visszafogott, lecsillapodott hatást kelt, míg, úgy tűnik, a kritikai elvárás ez a korai minta volt. A hazai művészek ekkor a politikai helyzetből adódóan elszigeteltebbek voltak a nyugati hatásoktól, míg a disszidált alkotók már a nyugati avantgárd eszközeit használták.⁹ A nyugati magyar költők alkalmazták ekkor a várt formabontást, például a korábban említett párizsi Magyar Műhely.¹⁰ Az antológiában megjelenő formákkal való kísérletezés mintha bizonyos szempontból még inkább az alapokra kérdezne rá, alulról felfelé építve újra a lírát, semmint, hogy teljesen elszakadjon annak gyökereitől. A kötetet nézve azonban egyfajta visszafogott felszabadulás is érzékelhető, a versek közt helyet kap a játék, a humor, a szexualitás. Géczy és Petőcz művei tehát az antológia összhatásához képest mintha merészebben közelítenének a formabontás felé: ahogy azt Kassák megidézése feleségén, Simon Jolánon keresztül is mutathatja, megjelenik egyfajta visszanyúlás a magyar avantgárd gyökereihez. Mindkét alkotó az antológia megjelenésének idejére már a költészet új formái felé húz. A testköltészet és a fotográfia érdekes egyvelege tehát Géczy (*.....*) című munkája, illetve Petőcz *Emlékezés Jolánra*

⁴ *Ver(s)ziók, i. m., 5-6.*

⁵ *Uo., 5.*

⁶ G. KOMORÓCZY Emőke, *Petőcz András: A hazai (új)avantgárd virágkora a nyolcvanas években*, Bp., Napkút, 2014 (Napút-füzetek, 80).

⁷ *Ver(s)ziók, i. m.*

⁸ *Uo., 9.*

⁹ DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál: Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*, Kijárat, 2016, 86.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, idézi DÁNÉL, *i. m., 125.*

című műve. Greenaway filmje pedig különös kapcsolatot létesít e két alkotással. A film a japán kalligráfia ősi művészetét mutatja be a testfestés szakrális élményével társítva. Emellett fontos referenciapont, hiszen, mozgókép lévén, bemutatja a fizikai, időbeli interakciót „könyv” és „olvasó” közt, felhívva a figyelmet mind az elméletben végbemenő olvasási folyamatokra, mind a médium és a befogadó közti viszonyra. A három közül emellett az egyetlen alkotás, mely aktívan bevonja a hangot, így a zeneiséget is. És természetesen több mint tíz évvel későbbi brit filmként érdekes ellenpólusa is a másik két műnek.

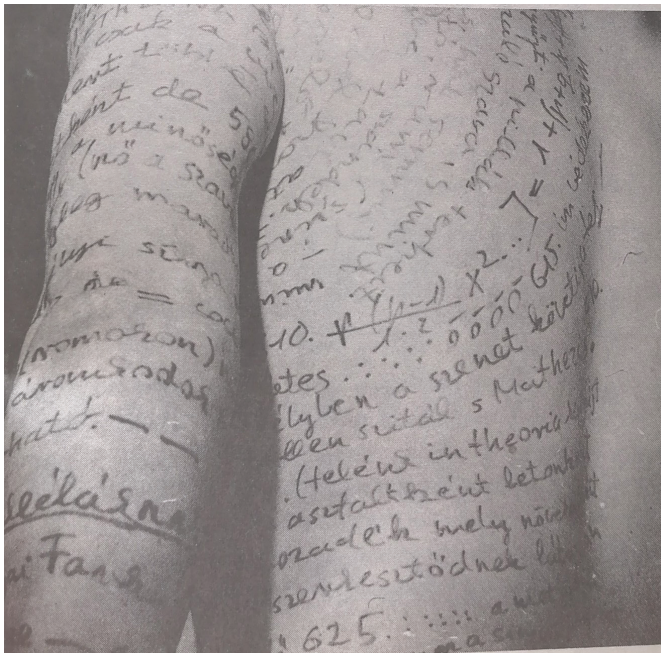
Érdeemes először az időbeliségről szót ejteni, hiszen a képversköltészet egyik legfontosabb kérdése ez. Az idő mint olyan nem múlt és jövő közti megragadhatatlanul apró pillanat, hanem a közvetlen múltból és a közvetlen elvárásokból álló tudati időfolyam, melynek egybefüggő időhorizontján a jelen csupán egy kiterjedő módosulás.¹¹ Egy lineáris költemény esetében a jelentés úgy épül fel, áll össze, hogy a szavak olvasásakor emlékszünk az előtte elhangzott szóra, elhalványulva az azt megelőző szavakra, mondatokra, és vannak előfeltételezéseink ezek alapján a következő szót, szavakat illetően. Képi hatás esetén ehhez képest először is jelen van egy átfogó, vizuális, tartalmi benyomás. Ebből a szempontból a vizuális médium erőszakosabban jut a tudatig, megelőzve a reflexiót. A képversek esetében, bár az idő működési mechanizmusai megegyeznek, a befogadás ideje, sorrendisége sokkal kiszámíthatatlanabb, mint egy lineáris költemény olvasásakor. A tekintetünk síkban kiterjedt horizonton mozog, ahol a sorrend valamelyest mindig megismételhetetlenül éri el a tudatunkat. A vizuális elemek versengenek tekintetünk, jelenünk fókuszába kerüléséért. Ez már közelebb áll ahhoz, ahogyan mindennapjainkban egy térben a környezetünkhöz viszonyulunk, csak épp itt egy irányított, mesterséges, sík térben valósul meg. A sík egyszerre befogadható, tekintetünk fókuszpontjától homályosodik, de legfeljebb illúzióként feltételezheti az ábrázolt dolog mögötti folytatódást. Mindez jelentősen bonyolultabbá válik, ha a műalkotást térbe helyezzük. Az alkotónak a képvers esetében tehát, bár hatása korlátozva van, lehetőségei arányosan számosabbak. A képzőművészetben alkalmazott technikák is rendelkezésére állnak a képvers verbális szintjén is. Felhívhatja a figyelmet szavakra, betűkre azok külső jegyeivel: méretükkel, színükkel, elhelyezésükkel. Emellett fontos eszköz a tekintet vezetése. A szerző szabadon feltüntethet erővonalakat, melyek hatást gyakorolnak a befogadóra. Létrehozhatók ezzel szándékolt alternatív sorrendek és jelentések. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Sándor Katalin Géczy János *Elemek* című kötetének 84. oldalán található képverse kapcsán: „A vizuális retorika sokkal inkább olyan képi erővonalak és formációk mentén olvasható (nézhető!), melyek több alternatívát kínálnak, anélkül, hogy bármelyiket is végsőként állítanák.”¹² A tekintet irányítása a kép terén belül tehát mint retorikai eszköz is áll a költő rendelkezésére.

¹¹ Edmund HUSSERL, *Előadások az időről*, ford. SAJÓ Sándor, ULLMANN Tamás, Bp., Atlantisz, 2002, 35.

¹² SÁNDOR Katalin, *Hová „olvasni” Géczy János képszövegeit? = Képvitelek: Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Scientia, 2002, 208.

A test esetében nemcsak a befogadáskor, hanem az írás folyamatában is megváltozik az idő és a tér működése a papírhoz képest. Egyfajta fordított képvers, ahol nem azért törik meg a linearitást, mert a szerző úgy határoz, hanem mert maga a médium egyedi vonaljai irányítják az írás ívét. Médiuma kiválasztásakor a szerző számol azzal, hogy az emberi test önmagától hajtja majd végre ezt a lépést, de nem mint individuális tudat, hanem mint egyedi test. Ezen felül itt már nem a linearitásból síkba kiterjedésről van szó, hanem a térbe való tovább terjeszkedésről. A mű háromdimenziós, mozgásképes, élő, organikus. A síkba terjeszkedés esetében az alkotó a passzív médium okán önmaga határozza meg a mozgás irányát, a műben pedig a háttéren kívül nem is feltétlenül van szerepe. Egy üres lapon vagy valamilyen síkfelületen a mozgástér kétdimenziós, de szabad. Géczi fényképe itt szembesít a veszteséggel, ami azáltal ér bennünket, hogy a térbeli mű megsemmisülése után járunk az időben. Kezünkben nyomát tartjuk egy olyan alkotásnak, amelynek térbelisége nyilvánvaló, de számunkra teljességében hozzáférhetetlen.

A (.....) hátulról lefényképezett testet ábrázol, melyen gyorsan, hevenyészve írt szöveget látunk. Feltűnnek benne matematikai képletek, számok, áthúzások. A szöveg a spontaneitás látszatát kelti, mintha valaki papír híján írt volna a testre. A szöveg hiányosan és töredékesen áll az olvasó rendelkezésére, mivel az írás körbefut az alakon, eltűnik a kar másik oldalán, a bőrön megcsillanó fény, a kar vetette árnyék és a kapkodó írásképek is akadályozzák a szöveg értelmezésében. Csupán kisebb szóösszetételeket bogarászhatunk ki. Mintha az egész mű lényegét (térben és papíron egyaránt) nem maguk a



I. melléklet: Géczi János: (.....), = *Ver(s)ziók*, i.m., 227.

szavak képeznék. Nem is csupán a betűk tárgyszerűsége. Maga az írás aktusa és az emberre jegyzetelés, az élő papír. Géczi nem helyezi muzeális térbe az írást, nem teszi képkeretbe, és magát a szöveget mint egységet könyvbe sem, abban az értelmében, hogy az írás koherens, olvasható legyen. A térbeli műről készült reprezentatív kép kerül nyomtatásba, ez maga a végső síkbeli mű, a vers. Az, amit műalkotásnak nevezhetünk tehát kettészakad, vagy akár jelentőségét is veszti, hiszen a fénykép és az azt feltételező térbeli alkotás interakciója válik a végső művé a befogadó számára. A mű egésze értelmez-

hető ebben a tekintetben úgy, mint papírra kényszerített térbeli alkotás, de úgy is, mint ami a nyomtatásban megjelenés elkerülhetetlenségét kihasználja arra, hogy jelentésébe integrálja a szükségszerű veszteséget. Maga a térbeli alkotás ideiglenes, és a fénykép medialitása okán sejtetett egésztek tekintve korlátozottan hozzáférhető, a médium, a lap és a tinta megfoszt a tartalom egy részétől.

Géczi fényképe magában hordozza a térbeliség potencialitását, szembesíti a befogadót térben (és időben) kimerevített perspektívába szorultságával. A fénykép hatását a befogadó lefegyverzésével és kizárásával éri el. Azonban ha a teleírt alakot egy múzeumi térbe helyezzük, és a megszokott értelemben műtárgyként kezeljük, a fotó által termelt veszteséghez nagyon hasonlót fogunk tapasztalni, még ha a perspektívánk szabadsága, mozgékonyága egészen más helyzetbe is kerül. Hiszen hogyan tartsa magát az ember, hogy a ráncok, a vétagok ne takarjanak ki valamit a jelentésből? A perspektívába kényszerülés veszteségével szembesülünk ebben az esetben is.

Géczi művének lényege nem abban rejlik, hogy egy térbeli alkotást feltételező sík alkotást tár elénk, hanem abban, hogy amit a képen látunk, az valami többet sejtet. Arra az univerzális emberi tapasztalatra hívja fel a figyelmet, hogy perspektívába szorultságunk örök veszteség. Nem azért, mert ha élőben látnánk a művet, akkor nem éreznénk hasonló veszteséget, hanem a veszteség minden esetben a befogadás része; Géczi pusztán ráerősít erre a hatásra perspektívánk fixálásával. Vagyis önmagában a térbeliség legfeljebb arra elég, hogy számos perspektívánk szülessen, időben egymás után, melyeknek holdudvara, kihatva a térben odébb állt befogadóra, némileg kiegészíti az aktuális, épp úgy megfagyott nézőpontunkat. A következő lépés, hogy a nézőnek csakúgy, mint egy könyv lapozásakor, fel kell emelnie a kart, és aláhajlania, ha a külső részre írtakat elolvasta. Szinte mint egy közös, a test formáinak ritmusa és a „kalligráfus” által rendezett koreográfia, tánc egy élő bábbal. Hasonló jelenetet láthatunk a *Párna* könyvben, amikor *A titkok könyve* jelenik meg. A „könyv” ritmikus kántálással tör a jelenetbe: „Üzletet ajánlok!”¹³ Töretlen hangja dallamos alapot ad, felkészíti a befogadót. A cinikus olvasó először visszautasító, de felfedezve a tartalmakat, felismerve a könyv könyv-voltát, hagyja magát bevonni a koreográfiába. A jelenet a kalligráfia, a harcművészet, a képzőművészet, az irodalom, a zene és a tánc médiumainak egyidejű megmozgatásával mutatja be műalkotás és befogadó viszonyát. A látszólag nem-beírt testen, minél tovább és minél tüzetesebben nézzük, egyre több írást fedezhetünk fel. Ha az ember (a médium) előttünk áll, lehetőségünk van minden kis írásjelet megtalálni, mégsem lehetünk soha biztosak abban, hogy mindent megtaláltunk. „Investigation is never complete”¹⁴ (A nyomozás sosem ér véget). Vagyis még a teljes térbeliség, a teljes rendelkezésre állása a műnek is csupán ideiglenesen, a befogadás fizikai, katartikus pillanatában elégíti ki a befogadót. A teljesség hiánya minden műalkotás mögött kénytelen ott húzódni, hiába elégítjük ki korábbi hiányérzetünket.

¹³ GREENAWAY, *i. m.*

¹⁴ *Uo.*

A szemhéjra írt „closed eyes cannot read”¹⁵ (a csukott szem nem tud olvasni) felirat a mű kulcsa. A testen egy egész könyvet olvashatunk el, ha tudjuk, hol keressük. Ehhez azonban tudni kell, hogy van mit keresni, hiszen egyébként fel sem ismernénk könyv-létét. És a könyv felfedezését követően az játszódik le, amire Géczi térbeli műve is szólítana. Az „olvasó” türelmetlen, erőszakos olvasni, tudni vágyása, ahogy a test rejtett részleteit felfedi az élő papír átrendezésével. Az olvasás folyamata egyszerre harc és tánc, az alkotó és a pillanat által irányított koreográfia, ahol a médium lelepleződik, és az olvasó kielégül. Már ahhoz, hogy az olvasó felfedezze, hogy egy könyvvel áll szemben, fizikai kapcsolatot kell létesíteni vele, meg kell ütnie a vele szemben állót, akinek reflexként becsukódik a szeme, megjelenítve a mű első sorát. És amit felfedez, az a médium önmagára reflektálása. A szemre írt jelek a szemre vonatkoznak, a kézen találhatóak a kézre. Azzal hívja fel a figyelmet arra, hogy mire képesek, hogy a hiányosságait teszi szóvá. A csukott szem nem képes olvasni, ám a nyitott annál inkább. A kéz saját magára nem tud írni, de másra igen.¹⁶ A médium titkos képességeit kell észrevennünk ahhoz, hogy ki tudjuk használni azt. Azért, hogy a művészet kiléphessen abból a heideggeri tragédiából, hogy a művészet az igazságra nyíló ablak lehetőségeként csak emberi perspektívánk örök korlátoltságára hívja fel a figyelmet, és ne a médiumra és szemünkben létezésre hagyatottság ellenére, hanem arra építkezve tudjon működni.¹⁷ A jelenet végén egy másik férfit látunk, szintén látszólag írás nélkül. Az olvasó ezúttal egy rövid pillantás után úgy dönt, csak egy ember áll előtte, nem egy élő papír. Az alkotás és a médium szervesen összetartozik, egyenlő súlyban alkot egységet. A médium hiányossága az alkotásé is és fordítva.

Ahogy a médium és a mű, úgy a befogadó és a mű kapcsolata is feszültség. A mű titkot, potenciált rejt, melyet felajánl a befogadónak. Ha a médiumnak teste van, tudata van, mely a műtől függetlenül, önállóan is létezik; ez a találkozás kiszámíthatatlanabb, és maga az ellenállás is megszűnik egyoldalúnak lenni. Harccá válik, mert a médium nem tárja fel készen tartalmát, és táncná, mert ezzel az összecsapással bevonja a befogadót nem csak tartalmilag és elméletileg, de fizikailag is az alkotásba. Maga a feltárás a film-ben harcművészeti mozdulatokkal történik, ahol a mű magát hagyni kénytelen, az olvasó pedig hozzáértéssel, precízióval kényszeríti ebbe a szerepbe. A médium pedig meghatározhatja, hogy a befogadó leleplezni vagy erőszakot elkövetni kényszerül, készségesen adja oda tartalmát, esetleg passzivitással. Mindez bármely műalkotás esetében jelen van, itt azonban reflektált lesz, a lelepleződés magára a befogadóra is visszahat. A jelenetben a könyv készen prezentálja magát, ám erőszakkal nyílik csak meg. A befogadó pedig, felismerve a tartalom lehetőségét, azonnal a lejegyzőknek int. Ezzel a gesztussal felismeri

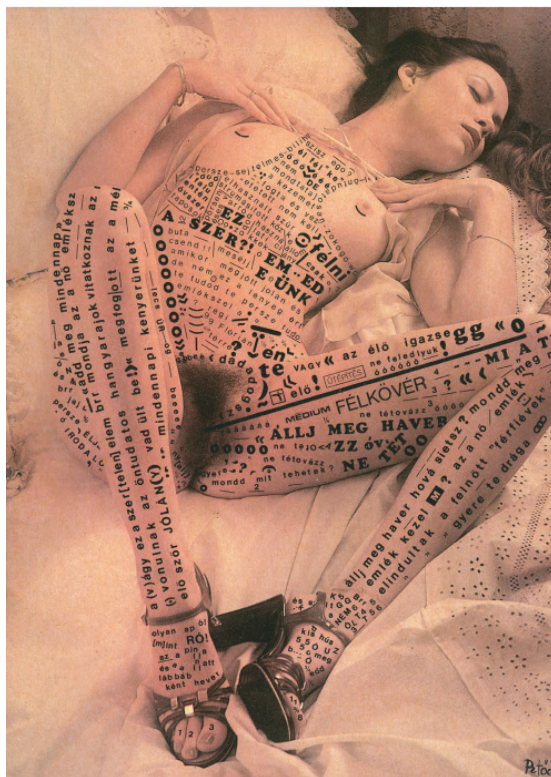
¹⁵ Uo.

¹⁶ A magyar és az angol fordítás itt erősen eltérnek egymástól; én az angolra támaszkodva készítettem saját fordításaimat. A magyarban az szerepel: „Kéz nem ír magától.” Az angolban: „A hand cannot write on itself.” A film folyamán az angol jellemzően pontosabbnak tűnt.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”* = Uő., *Útjelzők*, ford. BACSÓ Béla, Bp., Osiris, 2003, 303–309.

a mű emberre-írtságából adódó ideiglenességét, és tartalmát papíron szeretné megőrizni. A szavaknak a médiumtól függetlenül is van jelentésük, jelentőségük. Ebben a műben a test ügynök, hírvivője valamilyen, a befogadó számára tőle függetlenül is jelentőséggel bíró tartalomnak. Nem tudhatjuk, a jegyzők miként viszik át papírra az olvasottakat, de az biztos, hogy a mű emberi testre vonatkoztatottsága nem szűnhet meg kettéválasztásuk után. Hiába kerülnek a szavak papírra és hiába mossa le magáról őket a személy. A mű viszonyrendszere ettől függetlenül alapvetően a befogadás folyamatára vonatkozik. A befogadó itt a kódfejtő szerepét játssza. Felfeji az alkotó által meghatározott olvasási módokat, és érvényesíti őket mint a titok megismerésének módját. A művész felszólítja az olvasót, hogy szolgálja ki a médiumot, közelítse meg azt magához mérten, és így feltárhatja annak titkait.

Petőcz *Emlékezés Jolánra* című képe Kassák feleségét, Simon Jolánt idézi meg. A kitérülő, erotikus női testre írt szöveg Géczy művéhez hasonlóan szintén töredékes, a sorok ott vannak elvágva, ahol a test véget ér. Megidézi a barokk alvó női alakokat, akikről álmukban leomlik a ruha. A médium pózba helyezett, védtelen, kiszolgáltatott. Az alvás állapotában van a leginkább kiiktatva a test emberi mivolta, ebben az állapotában a legtárgyiasíthatóbb, -függetleníthetőbb és -formálhatóbb. A szöveg a korábitól eltérően nyomtatott, mintha a nőnek nem is a testét látnánk, hanem egy pontosan ráillő, a testét ábrázoló és az írást hordozó ruhát,¹⁸ vagy mintha a betűk nem is a testen lennének, hanem utólagosan ráhelyezve, mint egy kollázs. Itt nem a testre írás aktusa lényeges tehát, inkább az emberi test mint láthatatlan tartalmak hordozója, annak személyes és biológiai értelmében. Ahogy fizikai testünk sejtjeinkben tárolja emlékeinket, gondolatainkat, személyiségünk részeit. Mintha ezek a rejtett tartalmak szivárognának ki a felületre számunkra is befogadható formában. Emlékek, gondolatok töredékei jelennek meg, például az „Emlékszel a / régi / Flórián / térre?” sorok. A szöveg töredezett-sége Kassák képverseire is emlékeztethet.



II. melléklet: PETŐCZ András, *Emlékezés Jolánra = Ver(s)ziók*, i.m., 205.

¹⁸ G. KOMORÓCZY Emőke, „Ezer arccal, ezer alakban”: Formák és távlatok Petőcz András költészetében, Bp., Magyar Műhely, 2015, 21.

A 80-as években, amikor a mű készült, Kassák művészete már kanonizált volt, különféle művészek szívesen nyúltak vissza hozzá. A felsejlő, pillanatnyi gondolatok, a mindennapok projekciója jelenik meg ebben a műben, ami ezáltal a korábbiakhoz képest sokkal szervezettebben kapcsolódik a médiumhoz, ami kontrasztban áll azzal, hogy a betűk nem fizikailag a testre vannak írva, de mégis annak legkitárulkozóbb állapotában ráhelyezve. Ez bizonytalanítja el a befogadót abban, hogy hol kezdődnek a nő saját gondolatai, és hol keverednek a külső személyek által (nem feltétlenül csak az alkotó által) ráprojektált dolgok. A *Miatyánk* foszlányai, a vallásból kiszakított ember elveszettsége, a szerelem és az azzal járó aggodalom és gondoskodás. És meg sem állapítható, hogy maga a szöveg jelenik meg foszlányként, vagy teljes lenne, ha a nőt minden oldalról megvizsgálhatnánk. Mivel a szöveg itt fizikailag világosabban olvasható, mint Géczinél, illetve mivel a mű láthatóan fotónak készült, beállított, nem kelti a spontaneitás látszatát, a képversolvasáskor megnyilvánuló irányvonalak is nagyobb szerepet kapnak. Irányuk itt kevésbé függ a test ívétől, mégis azáltal van meghatározva. Jól rávilágít a korábban tárgyaltakra, melyek szerint a térbeli, fizikai emberi testre írás önmaga adottságai alapján irányítja az alkotó kezét, míg a papírra nyomtatott, síkba helyezett, egykor térbeli emberi test ismét lehetővé teszi a sík, kétdimenziós, de abban szabad alkotást. A szabadság, amit a térbeli testek adnak, megszünteti a sík által termelt szabadság bizonyos aspektusait. A papír a test, a térbeliség lehetőségeit is a síkkal egyenlővé redukálja, perspektívává, illuzórikussá téve a valódi mélységet. Medalionná, szimbólummá alakítja az alkotást azáltal, hogy az írás anyaga nem követi a test vonalait. Petőcz lefegyverzi Jolán testét, elveszi tőle az egyetlen lehetőséget, amellyel médiumként uralmat gyakorolhat saját fizikai teste, és ezáltal a művész kezének térben való vezetése fölött. A női test kizárólag testségére, meztelenségére redukálódik megfosztva minden egyéb velejárójától. A síkba kényszerített tér dupla redukció. A mellek nem-beírtan hagyása és az olvasó tekintetének a combon húzódó nyíllal a nő nemi szervére vezetése szavak nélkül egészíti ki e területekkel az értelmezést. Így a nem-beírt területek erőteljesebb képi motívumként kapnak szerepet, felerősítve ezzel a női test mint erotikus tárgy képi kódját. A szöveg emellett mintha ki-be lépne a testre és a tipográfiára vonatkozó utalásokból. A szöveg koherenciáját összezagválják a jelek. Egyes szavaknak pedig mintha mindkettőre érthető lenne a jelentése. A sok félkövérrel szedett szó közt a *FÉLKÖVÉR* szó kiemelkedően nem az. Mintha a tipográfiára és a nő esetleges félelmére, mások által ráaggatott jelzőre is vonatkozna.

A nő meztelenségének további olvasata lehet magára a befogadásra való figyelemirányítás. Hiszen a mű maga ugyanígy kitárulkozni kénytelen, feladni elzárt önmagát. A dolgnak mint műalkotásnak vagy befogadója van, vagy nem létezik: zavartalan, érintetlen állapota nincs. Bár a befogadó ad neki életet, az mégiscsak egy erőszakos feltárása valamiféle elzárt térnek. Az ember ember volt az előtt is, hogy műalkotássá tették, de azzá válása után létezése egybe van kötve az általa hordozott művészi tartalmakkal. Emberként való fejlődése innentől egy időben megfagyott csomópontból, akaratától függetlenül fej-

lódhat csak tovább. A befogadó így egyszerre beteljesíti a művet, de erőszakot is követ el rajta, csakúgy, mint a művész bármely médiumon. Hasonlóan a korábbi művekhez, itt is a befogadó leleplező és feltáró kutakodására irányul a figyelmünk. A test meztelensége és ebben az esetben szexualitása kellemetlenül irányítja figyelmünket a befogadás körülményességére. A tévutakra, melyekre a torzító tényezők sodornak minket. A test maga elvonja a figyelmünket a szavakról, csakúgy, mint az eddigi tényezők, korlátozza és manipulálja a tartalmat. Maga a nyelv szintén egy ilyen szűrő, mely még távolabb sodor minket valamiféle tiszta igazságtól, még ha ő maga is az egyetlen ablak, melyen betekintést nyerhetünk a mű lényegére. Kassák költészetére is jellemző ez az eltávolítás, mellyel felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy a jelentés teljességére való törekvés értelmetlen. Már maga a szöveg sem kísérel meg teljes információkat adni egyik mű esetében sem. A befogadás első pillanatától kezdve tudjuk, hogy valamiféle töredékességgel állunk szemben, méghozzá olyannal, amely sosem volt és nem is lesz egész. A neoavantgárd művész ezzel a hiánnyal szembesül, és ebbe viszi magával olvasóját. Művében nem megtűri a veszteséget és a hiányt, hanem számol vele, felhasználja, és küzd ellene, az előző hiányt orvosolván mindig újat kreálva. Az élő médium tehát mintha erre az általános hiányállapotra lenne reakció, de nem csak a korábban említett értelemben. Felállít egy dualitást, melynek folyamatában, még ha a másik személy hozzáférhetetlen is, mégiscsak társként van jelen, már csak abból a szempontból is, hogy a médium minket tükröz, ugyanúgy emberi test, mint a miénk. A művésszel való viszonyának legalapvetőbb, fizikai fokát mi is el tudjuk képzelni. Tudjuk, milyen lenne médiumnak lenni, vagy inkább tudjuk, hogy médiumnak lenni valamilyen.

A szöveg egyrészt rajta van a másik testén, de másrészt fizikailag közte és a befogadó között van, a szöveg a médium, a test részévé válik, amely onnantól inherens része a könyvnek, de teljességgel mégis hozzáférhetetlen a számára, hiszen, ahogy a *Párnakönyv* kapcsán felmerült, a csukott szem nem tud olvasni. Egyszerre válik a test részévé és egyszerre lesz ismeretlen a számára. Az észlelés margóján marad. A könyv, mint a ruha, a test toldalékává válik.¹⁹ A *Párnakönyv* szereplője is önmagát és a ráírt szöveget ajánlja üzletelésre. Nem teljes azonosulás, de nem eltávolíthatók többé egymásból. Ezt a redukciót hozzák létre a befogadó számára is e művek. Azt a veszteséget, hogy a saját, időbe fagyasztott perspektívánkra vagyunk redukálva, csakúgy, mint a saját testünk esetében. A befogadó és a médium viszonya a szöveghez reciprokális. Míg a befogadó számára a külső tárgyhoz is úgymond perspektívára korlátozódik a megélés, tudjuk, hogy bármikor megváltoztathatjuk a perspektívánkat, és megbízhatóan ott lesz a másik oldal. Így saját perspektívánkba kényszerültségünk elsősorban időbeliség és lehetőség kérdése. A saját test esetében azonban nem, mivel ott sosem válthatunk perspektívát. Az, amit mi ismerünk a műből, komplementere annak, amit ő ismer belőle. Ebből a szempont-

¹⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SÁJÓ Sándor, Bp., L'Harmattan, 2020, 112.

ból a médium is egy saját perspektívájába kényszerült befogadó, csak ebben saját testére, szeme mögé zártságára történik a figyelemirányítás. Ez pedig egy sokkal végérvényesebb pozíció, mely legfeljebb a testrészek elmozgatásával bontható meg valamelyest. Géczi művén ráadásul egy kissé kicsavarodott ember hátát látjuk, mintha körül-ményesen, egy tükörben próbálná, még ha torzítva is, valamelyest felderíteni önmagát. Legfeljebb egy külső ember vagy eszköz segítségével nézheti meg a hátára, szemhéjára írt szavakat, amely gesztussal kihelyezi magát ideiglenesen a befogadó külsődleges pozíciójába. Perspektívája azonban itt is egy külső személy, egy újabb médium akarátának, működésmódjának van alávetve. A *Párnakönyv* „Closed eyes cannot read” soraira visszagondolva a szemhéjra írt szavak csak akkor olvashatók el, ha a médium becsukja azokat. A médium a saját bőrére írt titkos könyvet sosem olvashatja el. A világban való pozicionáltságunk rákényszerít minket arra, hogy magunkhoz legyen fizikailag a legkevesebb és a legtöbb hozzáférésünk. Az embernek mint könyvek könyv-léte a legfontosabb, nem létének tartalma.

A test médiumként való felhasználása tehát fokozottan reflektálttá teszi azokat a kérdéseket, melyekre az avantgárd válaszokat keres. A befogadás idejét, perspektíváját kimozdítja a térbeliség, és adott esetben a mozgékonyság, a síkból térbe lépés megváltoztatja művész, mű és befogadó hármasának dinamikáját. Médium és befogadó találkozásának pillanata szabadjára engedi és egyben létrehozza a műalkotást, örökre megváltoztatva azt. Térbeli test esetén találkozásuk így egy olyan folyamat, amelyben a művész intencióinak nyomai felfedezhetőek ugyan, de a médium mint individuum, mint valódi ember, és a befogadó szintúgy, kiszámíthatatlan és egyedi. A művészet sosem szabadulhat meg a médiumtól, a nyelv, az anyag, az érzékek hatásaitól, manipulációitól. Az embernek sosem lehet hozzáférése semmiféle igazsághoz, ahogy a művésznek sem, és ha az emberi test hordozza is azt, magába zártsága okán sosem ismerheti meg. Az avantgárd művész és a modern befogadó a hiány és a veszteség állapotából kiindulva dolgozik, és az eleve kudarcra ítélt igazság magunkévá tétele sosem történik meg. A test médiumként való használata a neoavantgárd művész kísérlete a médium legyőzésére, azonban nem a reális győzelem reményében, hanem a manipuláció megújításának érdekében. Géczi és Petőcz művei ezért is közelítenek inkább a formabontás antológián belül kivételt képző kategóriájához két időszak közti átmeneti állapotként. Valamiféle új igény fedezhető fel bennük egy olyan típusú felszabadulás iránt, amely az irodalmat, a költészetet kihelyezi a térbe.

Kádár Fruzsina (2001) Sepsiszentgyörgy, Budapest. Az ELTE Bölcsészettudományi Karának irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója.

Kádár Fruzsina

■ A HERCEGPRÍMÁS ELFOGYASZTJA MAGÁT – A MÁSIKAT ÉS ÖNMAGÁT FELFALÓ TEST VARIÁCIÓI NEMES Z. MÁRIÓ A HERCEGPRÍMÁS ELSÍRJA MAGÁT CÍMŰ KÖTETÉBEN

Margaret Kilgour 1990-es paradigmához köteté¹ a kannibál alakjának évszázados reprezentációs stratégiáit kísérli meg újrakontextualizálni Homérosztól a 20. század utolsó évtizedeiig. Vizsgálata során az én–másik, kint–bent bináris oppozícióiból indul ki, a kannibál figuráját a különböző közösségek interakcióinak határhelyzeteiben, az identitáski-jelölés problémája felől értelmezi újra: az emberevő konstans fenyegetésként folyamatosan tudatosítja a saját és másik közötti instabil ellentétet, az ismeretlen felszámolásának vágyát, melynek végletes megmutatkozási formája a rajtunk kívül álló test beépítése a magunkéba. Mindennemű bekebelezési gesztus, legyen az konkrét evés, szex vagy metaforikus magunkévá tétel, magát a testet helyezi középpontba, azzal, hogy a fogyasztó fél megőrzi saját testének struktúráját a másikkal szemben, általa tulajdonképpen identitását, világban elfoglalt pozícióját erősíti meg. Szubjektum és objektum pozíciói bizonytalanodnak el az elfogyasztásban, hiszen addig magát teljes és önálló létezőként interpretáló egyén redukálódik anyaggá, pusztá hússá az evés gyakorlatában. A másikkal való testi azonosság felismerése és tudatosítása adja a kannibalizmus tabujellegét is: viszolygunk attól, hogy a miénkhez annyira hasonlító test hull darabjaira, fosztódik meg emberi vonásaitól.² Az ilyesfajta határátlépés sosem vonható ki a hatalom vonzásköréből, az elfogyasztás gesztusai kikezdi azokat a kulturális praxisokat, amik a domináns társadalmat jellemzik, hiszen megfordítják az erőviszonyok rendjét, elnyomóból könnyen alárendeltté változtatnak. A kannibalizmus nem más, mint vágy a másikkal való legintimebb találkozásra, a teljes kontroll megszerzésének akarása,³ a külső totális belsővé tétele. A kannibál figurájának ilyesfajta újraolvasása gyökeres elmozdulást jelent a 18–19. századi ábrázolásformáktól, a barbár vadember–fehér civilizáció sztereotip és egysíkú dichotómiájától. Már W. Arens nagy hatású antropológiai kutatása is ebbe az értelmezési keretbe helyezi át a kérdést: Arens odáig megy, hogy a kannibalizmus szisztematikus je-

¹ Maggie KILGOUR, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

² Kristen GUEST, *Introduction: Cannibalism and the Boundaries of Identity = Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, ed. Uő., New York, State University of New York Press, 2001, 3.

³ KILGOUR, *i. m.*, 18.

lenlétét tagadja a kolóniákon, rasszista mítosznak állítja be azt, melyet a gyarmatosító Nyugat a bennszülött közösségek bekategorizálásra használt.⁴

Az emberevő megjelenése az irodalomban és a filmben mindig szélesebb kulturális hálózatok produktumaként fogható fel,⁵ fenyegető alakja elválaszthatatlan azoktól a kurrens földrajzi, társadalmi és történelmi kontextusoktól, amikben a kannibál lény felbukkanhat, hiszen annak előfordulása sosem egy előre meghatározott egyetemes modell mentén strukturálódik. Míg a gyarmatosítás irodalma a Nyugat imperialista törekvéseinek, egyes csoportok marginalizálásának legitimálásra alkalmazta a barbár kannibálok mítoszáit, addig a posztkolonialista diskurzus a vadonból a nagyvárosba helyezi át az emberevő figuráját: a társadalom szembekerülése saját üres identitásával a fogyasztói kultúra metaforikus kannibálgesztusaiba menekül.⁶

Jelen írásomban megkísérlem feltérképezni az emberevő alakjának variációit Nemes Z. Márió *A hercegprímás elsírja magát*⁷ című kötetében. Az elemzést az indokolja, hogy a versek egy csoportjánál jól megfigyelhető, hogy a megjelenő testtapasztalatoknak és -ábrázolásoknak sarkalatos pontját képezi az önmagát és a másik testét elfogyasztó egyén toposza, illetve olyasfajta bekebelezési gesztusok, melyek többletértelemmel tellítik a szövegek interpretációs horizontját. Mindezt három nagyobb témakör mentén kísérel meg kibontani: annak mentén, hogy hogyan nyit teret az önmaga darabjait vagy a másikat bekebelező test csonkultsága a humán és nonhumán létezők közötti átjárhatóságnak; hogy milyen előfordulásai, poétikai megoldásai figyelhetők meg az elfogyasztott test motívumának; és annak mentén, hogy hogyan olvashatók egymásra az evés és a szexualitás technikai az elfogyasztott test perspektívájából.

AZ EMBEREVŐ HERCEGPRÍMÁS

Önmagukba záródó, balladisztikus történetszálakból bontakozik ki a mitikus-folklorisztikus világ, amelyben az egyes szövegek alakjai mozognak, létformájuk inkább illeszkedik egy archaikus-mágikus realitás rendjéhez, mint az általunk megszokott világ szabályaihoz. A hibriditás válik ennek az ismerős-ismeretlen univerzumnak a kulcsfogalmává: egyén és környezete olyan bonyolult viszonyrendszer hálójában találkozik egymással, melynek határai folyamatos mobilitásban ragadhatók meg, vagy siklanak ki a befogadó kezéből, nehezen körüljárható, hermetikusan zárt világot konstruálva ezáltal, melyben egyedül annak szereplői (sok esetben pedig pontosan ők nem) képesek a tájékozódásra. A népmesék és a populáris kultúra szférája ez, annak minden fenyegetésével és kegyetlenségével: halál és erőszak, a saját és a másik testének szétforgácsolódása válnak azzá a normává, ami a figurák mindennapjait átjárja úgy a privát, mint a közösségi élet terei-

⁴ W. ARENS, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

⁵ GUEST, *i. m.*, 4.

⁶ Richard C. KING, *The (Mis)uses of Cannibalism in Contemporary Cultural Critique*, *Diacritics*, 2000/1, 106–123.

⁷ NEMES Z. MÁRIÓ, *A hercegprímás elsírja magát*, Bp., Libri, 2014.

ben, ami a másik egyénnel való interakció alapvető létmódjává válik. Ebben a kontextusban az emberevést körüllegő tabuk is szétfoszlanak látszanak, a testek megcsonkítása és bekebelezése, bár felkavaró, horrorisztikus leírásban tárul fel, nem válik normasértő gesztussá. Maguk a testek is mintha önmagukból kifordulva, integritásukat veszítve jelenének meg: a *Bőrgyártás végnapjainak* (41–43.) örült grófja az egyes testek szétszedésével, majd újbóli összerakásával kuszálja össze a természet alkotta határokat kint és bent, élő és élettelen között, horrorisztikus vízióiban ember, állat és tárgy körvonalai mosódnak egybe könyörtelenül. A saját száj bevarrásának gesztusa a másik bekebelezésének végletes állomása, általa az elfogyasztott testrészek végleg az egyénbe épülnek, s annak szerves részévé válnak: „Csak úgy lett volna lehetséges, ha megeszi, és összevarrja a saját száját”. (42.) Az emberhús megevése kettős funkciót kap: a gróf titkát hivatott leplezni az áruló kéz végleges megsemmisítése, és ugyanakkor az egyénnek a közösségtől való elszigeteltségét, marginalizáltságát sugallja. Az emberhús elfogyasztása egyidőben tárgy és jelképe a kimondhatatlannak, eldönthetetlen, hogy a népmese hagyomány kegyetlen gonoszaira emlékeztető grófi figurát egy még sötétebb titok elfedésének szándéka, vagy pusztán saját fékezhetetlen vágyai hajszoják kannibál tettekre. A mindentudók enigmatikusságát magára öltő beszélő látszólag a démoni méretekig duzzadó cselekedetek okai helyett a kegyetlenség produktumait tárja a befogadó elé, egyfajta misztikus gonosszal téve egyenértékűvé a gróf alakját.

A Francia vacsora a Griff Hotelben (50–52.) és *A hercegprímás elsírja magát* (47–49.) soraiban az elnyomó Nyugat ténylegesen elfogyasztja a leigázott népek képviselőit, körülményesen elkészített, majd ceremoniósan feltálat fogásokká redukálva az eurocentrikus kultúrán kívül eső egyéneket. A civilizált fehér ember–barbár vadember dinamikája fordul ki itt teljesen Nyugat és kannibalizmus összekapcsolásával, a távolba transzponált emberevő figuráját a saját kultúrán belülre projektálják a versek az ismerős gyakorlatok és attitűdök átértelmezésének szándékával. Fehérség és kannibalizmus egymásra vetítése magának a domináns narratívának az újrakeretezése, kikezdi és górcső alá vonja a fennálló erőviszonyokat, mindez pedig egy újfajta humánnumértelmezésnek ad terepet: a mások kultúráját, viselkedését megkérdőjelező, végletesítő kannibál-trópus kifordítása és a Nyugatra olvasása egy tágabb hatalomkritikai diskurzusnak nyit utat.⁸ A Griff Hotelben francia módra elkészített zsidóhúst falatozó Batthyány Gábor és Batthyány Ilona, a török szultán fejét már-már perverz örömmel váró hercegprímás a másik ember elfogyasztása révén fizikailag is magába integrálja annak teljes lényét, egy domináns csoport képviselőjeként kolonizálja a magyar kultúrával szemben etnikailag jól elhatárolt és identifikált kisebbségek képviselőit. A táplálékká redukálás az identitás teljes felszámolásával az eurocentrikus kultúrába való beolvasztással egyenértékű folyamat („Császári kemencében sütötték ki a szultán fejét, legyen ropogós és európai” [47.]),

⁸ KING, *i. m.*, 110–111.

visszavonhatatlanul megszilárdítja a mi-ők-típusú dichotómiák fennállását. A hercegprímás alakja ugyanakkor némiképp kimozdítja ezeket a határokat, a megsütött és díszesen feltálat szultán arcában mintha saját testvérére ismerne („megérezte, hogy a szultán mindig is a testvére volt, és most azért érkezett ropogós díszben, mert a magyar férfiak annyira egyedül vannak” [49.]), sugallva elfogyasztó és elfogyasztott szerepének felcserélhetőségét, a puszta hússá válás lehetőségének folyamatos fenyegetettségét – a hercegprímás bármikor a szultán helyére kerülhet az erőviszonyok eltolásával, ennek tudatában pedig mintha még edesebbé válna a tiltott étel megízlése.

EMBERHÚS ÉS NEMISÉG



A mássággal való szembesüléskor generálódó szorongásokat magába író kannibál topozsának tradícióját olvassák újra azok a genderelméleti és posztfeminista megközelítések, melyek szubjektumukként az emberevő nő alakját emelik a diskurzus középpontjába. A kannibál nő⁹ jelenléte inherens tagadása azoknak a kulturális binaritásoknak, melyek létrehozzák és egyszersmind kikezdi az *ember* és a *nő* kategóriáinak patriarchális ke-

⁹ Bár maga a *kannibál* terminus alkalmazása az értelem tekintetében nem hordoz genderszempon-tú elkülönítést férfi és női emberevő között, a nyugati kultúrkörben a fogalom használata szinte kizárólag férfi elkövetőkre korlátozódik, az elemzés további része megkívánja a distinkció megteremtését a „női” jelző által.

retrendszerét azáltal, hogy a nyugati gondolkodás humánnumfogalma és hagyományozott nőiségkoncepciója felé is normaszegéssel fordul alakja kibillenti szörnyeteg és ember, férfi és nő dichotómiájának ismerős pozícióit. A határátlépés ezen fajtája jellegzetes produktuma a kornak, mely kitermelte: az emberhúsra éhező nők megjelenése a kilencvenes évek mozivásznain és narratíváiban felhasználja a feminizmus harmadik hullámának eredményeit, mindeközben pedig érzékletes reprezentációja a századvég fogyasztói társadalmának.¹⁰ Míg a korábbi századok emberevőinél a nemi faktor inszignifikáns (a kolonializmus szövegeinek anonim masszává tömörülő, kiéhezett vademberei), vagy csupán a kannibál kórral való megfertőződéssel szembeni védtelenség felől releváns (a gótikus regények őrültjei), a 20. század kannibál asszonyainál nőiség és (el)fogyasztás elválaszthatatlan egységet formál, az ágencia megszerzésének azon lehetőségét prezentálja, melyben a szubjektum önérvényesítő és döntéshozó gesztusai a (többnyire férfi) másik hússá redukálása során valósulnak meg. Bekebelezni a másikat annyit tesz, mint megsemmisíteni annak dominanciáját magunk felett, brutális hatalomátvétel bármely kontextusban, feminista perspektívából pedig különösen releváns azáltal, hogy a női félnek lehetőséget kínál a patriarchátus képviselővel való tényleges és metaforikus leszámolásra.¹¹ Az így megkonstruált iszonytató nőiség,¹² a kristevai abjekt¹³ fogalmaival felruházott kannibál nő többszörösen kikezdi a fennálló rendet, a szabályok nyugtalanító áthágásával zavarja össze a meglévő pozíciókat, úgy, hogy szimultán részese az ismerősnek, a közülünk/belőlünk valónak és a merőben idegennek.

A már címében erőteljes képzeteket előhívó *Fogyasztás (7–9.)* nőiségértelmezése is hasonló asszociációkból építkezik: Sára, a bronzkori múmia rettentő ősanjaként nyeli el a közösség lakóit mindaddig, amíg környezete megsemmisülése végleges továbbállásra nem készíti. A horrorműfajok archaikus anyáinak¹⁴ őskáosza testesül meg titokzatos, kielégíthetetlen éhségében, megsemmisítésre csábító sötétségében, melynek vonzásköre fokozatosan taszítja az enyészet felé a falu közösségét. Sára aszott, integritását vesztett teste már önmagában is a halál képeit asszociálja, olyan, a múltból hirtelen előbukkanó erők képviselője, melyek bár ismerősnek hatnak – a falu földjéből előbukkanó tetem ténylegesen és metaforikusan is táptalajt biztosított az őt követő generációknak –, mégis az ide-

¹⁰ Louise FLOCKHART, *Gendering the Cannibal in the Postfeminist Era = Gender and Contemporary Horror in Film*, eds. Samantha HOLLAND, Robert SHAIL, Steven GERRARD, Leeds, Emerald Group Publishing, 2019, 71.

¹¹ Felvetődik a kérdés ugyanakkor, hogy ez a leszámolás mennyiben a *female empowerment*, és mennyiben a meglévő struktúrák újraképzésének szellemében történik: a másik elfogyasztásának révén hatalomhoz jutó nő alakja valóban felszabadulást képvisel, vagy egyfajta nő–szörny-azonosítást tipizál? A kérdést Flockhart idézett szövege is felveti (FLOCKHART, *i. m.*, 71.), ő azonban jellemzően a posztfeminizmus kritikájának horizontjából közelít a témához, a probléma további potenciális implikációira nem tér ki bővebben.

¹² Barbara CREED, *A horror és az iszonytató nőiség*, Metropolis, 2006/1., <https://metropolis.org.hu/a-horror-es-az-iszonytato-n-337-iseg-1> [Letöltés ideje: 2024. május 05.]

¹³ Erről bővebben: Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.

¹⁴ CREED, *i. m.*

genség fenyegetését hordozzák, hiszen a visszatérő ősasszony egyidőben táplálja utódait és táplálkozik belőlük. Az ősanya tátongó szája rémisztő űr, az életadás helyett a bomlást anticipálja, a semmibe való visszazuhanás metafizikus félelmét ötvözi a testi pusztulás végértvényességével.

Sára kannibalizmusa egyszerre az utódok életerejét irigylő szülő és a férfitársadalom által pozicionált szubjektum létmódja, iszonytató nőisége mintegy válasz az őt definiálni kívánó normákra: a falulakók elfogyasztása a közösség szemében mintha a nőiség megelégsének egy potenciális módja lenne, ujjongás kíséri határokat nem ismerő, zabolázhatatlan étvágját („A falusiak rögtön ujjongani kezdtek, hogy mennyire kívánós a régi nő!” [7–8.]), melynek a szörnyű méretei kielégíthetetlenek. A férj megevésének gesztusa az éhség felébresztésének katalizátoraként funkcionál, olyasfajta ősbűnként, mely a közösség értelmezésében magyarázza a pincébe temetést, a sír megbolygatása pedig maga után vonja a megtorlást, az ősvégvág felébredését („A bronzkorban férjét ette meg először. Ez itt most egy fejlettebb kor, de a lényeg ugyanaz, a nép fogyni akar, és ehhez nem is kell más, csak egy nő, aki tudja a helyét” [8.]).

A kannibál nőket szerepeltető narratívák gyakori sarkalatos pontja a női szolidaritás és közösségalkotás megjelenítése, mintegy a férfiakkal szemben tanúsított erőszak ellenpontjaként, legitimálva az aktust mint egy, a másikkal szembeni újfajta kapcsolódási forma létrejöttének zálogát.¹⁵ Sára beláthatatlan méreteket öltő lakomájának is egy ilyen momentum képezi a zárlatát: a falu utolsó, még el nem fogyasztott lakója egy öregasszony, aki az ősanya étvágójában saját fiatalkori készleteseinek emlékét véli felfedezni („Amikor kislány voltam, én is meg akartam enni a falut” [9.]), azokét a vágjakét, melyeket aztán elnyomott a patriarchális társadalom kötöttségeinek való engedelmesség kényszere („de végül férjhez mentem” [9.]). A két nő egymásra visszhangzó szövegei transzgresszív tapasztalattá, a nőiség ősi alapélményévé növesztik a bosszúból fakadó bekebelezés vágóját, a szöveg végkicsengése pedig egyszerre hordozza a fenyegetés és a megnyugvás vágóját: mint nőtárs, az öregasszony „nyugovóra tér” Sárában, eggyé válik az archaikus anyával, aki ezzel párhuzamosan felkerekedik, hogy étvágóját egy másik közösséggel elégítse ki.

A bekebelezési aktusok sajátos dimenzióját képviselik azok a szövegek, melyek erotikum és emberevés egymásra vetíthetőségének határhelyzeteit tematizálják. A *Piros víz* (23.) és *A tűzoltó fiai* (33.) olyan világot festenek, melyben szexualitás és kannibalizmus egymással felcserélhető tapasztalatok, egyik sokszor következménye a másiknak (a törpék a vándordíjakot a Zsuzsival való együttléte miatt szedik cafatokra, nem találva más módot szexuális frusztrációik kielégítésére), mindkét élmény végtelenül kegyetlen, erőszakos, bennük a saját és a másik teste annak leganyagibb voltában mutatkozik meg. Evés és szeretkezés technikái számos ponton egymásra olvashatók: a testek finoman megkoreografált mozgásában értelmüket veszítik a két egyén közötti határok; mindkét esetben

¹⁵ FLOCKHART, *i. m.*, 73.

magának a testnek az anyagszerűsége érvényesül közvetlenül; megsemmisülni látszanak az érvényes társadalmi kontextusok; hatalmi viszonyok megképzésére alkalmas; stb.

A törpék brutális megtorlása,¹⁶ a tűzoltó fiának megtermékenyítése a nádak királynője által olyan mozzanatok, melyekben a másik testével való találkozás elkerülhetetlenül annak szétbomlásához vezet, felmorzsolódnak azok a testi határok, amik az egyén integritását a külvilág ellenében fenntartják. Az emberi hús anyagiságával való ilyesfajta szembesülés összezavarja az érzéseket, szubjektum és objektum pozíciói könnyen összekuszálódhatnak, a másik szex általi elfogyasztása közeledni kezd azokhoz a paradigmákhoz, melyek a szimbolikus vagy tényleges bekebelezés vágyát irányítják, a fogyasztás aktusai mint tudatos határátlépési folyamatok mindkét esetben a binaritások feloldására törekszenek, a partner önmagunkba olvasztására és a másság feloldására. A közösülés során a testek anyagisága úgy hat, hogy közben egyik szubjektum integritása sem módosul visszavonhatatlanul, a másság csak ideiglenesen kerül felfüggesztésre. Ez a futó átlényegülés radikalizálódik akkor, ha étel és szex kereszteződik, hiszen ez olyan kiélezett helyzetet generál, melyben az emberhús mint határétel egyértelműsödik: mint a tabu tárgya, egyidőben vált ki viszolygást és kíváncsiságot, a lebukás és fertőzés veszélye könnyen gyönyörbe csúszhat át.¹⁷ A test hússzerűségének tudatosítása ugyanakkor merőben más reakciókat vált ki a szexuális együttlét és az étkezés kontextusában: míg a kannibál megsemmisítés alapvetően a másik identitásának teljes eltörlését jelenti, addig a szexben ezek a határok csak pillanatnyilag tűnnek el, az együttlét után visszaáll a két test közötti alapvető distancia.

A NONHUMÁN KANNIBÁL

A kötet talán legizgalmasabb korpuszát képezik azok a szövegek, melyekben a bekebelezés aktusai humán és nonhumán létezők törésvonalainál érhetők tetten.¹⁸ A *Váratlan kaland* (9–11.) mitikus vízínimfájának autokannibalizmusa bábszerű metamorfózist eredményez, melynek eredményeként a nimfa fantasztikus természeti létezőből társadalmi lénygé válik: „A nimfa utolsó csókját dobja kedvesének, aztán felsebzi a testét, kiszívja belőle a madárdalt, az üres hüvelyt pedig a halak oltalmára bízza. Felfrissülvén a szárazra mászik, megkezdve rövid életét, mint kisleány, aki borjúkra vigyáz délelőtt, amíg a csendőrök dúdolnak”. (11.) Az öncsonkító gesztus a korábbi létformával való hir-

¹⁶ A szöveg mintha ezen a ponton visszakacsintana a kolonializmus vadember-értelmezésére, a törpék (tíz centiméteres magasságukkal már eleve szubhumán létezőkként tételeződnek) ellenszenve és környörtelensége a közösség dinamikáját megbolygató idegennel szemben idézi azokat a viszonyrendszereket, melyek a kannibál barbár-fehér ember-típusú narratívákat megképezték.

¹⁷ Sarah CLEARY, *Dinner For Two: Sexual Desire, Reciprocity and Cannibalism = The Routledge Companion to Literature and Food*, eds. Lorna PIATTI-FARNELL, Donna Lee BRIEN, New York, Routledge, 2018, 56.

¹⁸ Jelen írásnak már terjedelméből adódóan sem célja a humán-nonhumán viszonyrendszerek átfogó és részletes feltárása a kötetkompozícióban, az említett szövegek inkább mint a fő gondolatmenettől eltérő, de említésre érdemes példákat felmutató esetek relevánsak.

telen és erőszakos szakítás plasztikus képe, túlélő stratégia a csendőrök képében betolakodó külvilággal szemben. Az *Erjedő népiség* (70–71.) gombakirálya, bár nem szigorúan vett emberi létező, sok tekintetben kannibál figura: az áldozatul szánt elkábított fiatalok testét először magával egyenértékű, kollektív létezővé redukálja („Szép sorba rendezve fekszenek az illatos humuszban, arcukon kendő helyett spórahártya, mely lassan rezeg a kóma ritmusára” [70.]), majd táplálkozik belőlük („testük felszínén – mint egy korhadt arcon – a rét királya mosolyog” [70.]), hasonló leigázó és megsemmisítő dinamikákat működtetve, mint a klasszikus értelemben vett kannibálok. A *Fekete alma* fája levágott emberi végtagokat kebelez magába a termés sikerének érdekében, a fertőzés miatt befeketedő kezek ugyanakkor mintha már a levágás előtt is a növényből származó, fertőzött kinövések lennének az emberi testen, a fa meghosszabbításai, melyeket a humán gazdatesttől való elszakadás után újra magába fogad. Akárcsak a gombakirály, a fekete fa is némiképp antropomorfizált (pl. a beszélő aggodalmaira felel), ugyanakkor megőrzi elsődlegesen növényi voltát, fenyegető idegenségét az ember közvetlen közelében, fenyegetve annak szilárd identitását. Az *Ordas férfikorának* (43–44.) beszélője „öregembereket hord” a gyomrában, s eldönthetetlen, hogy inkább ember vagy állat, de mindenképpen a kettő közötti, átmeneti létforma, melynek lappangó természete fenyegetést jelent környezetére nézve, hiszen bár látszólag a közösség tagja, magunkra ismerünk benne, titka a látszat mögött rejtőző szörnyűség lehetőségére figyelmeztet, ahogyan azt irodalmi előképei, a 18–19. századi domesztikált kannibálok is reprezentálták.¹⁹

ÖSSZEGZÉS

A kötet versei az emberevő figurájának horizontjából érdekes megvilágításba kerülnek: a kannibalizmus tabujának diskurzusát, a sztereotípiákra való redukció csapdáját a szövegek úgy kerülnek meg, hogy a képiség, a beszédmód, a téma- és alakválasztás problémáját egy alapvetően archaikus színezettel bíró, folklorisztikus-mitikus háttérből táplálkozó világmódelbe helyezik át. A versek motivikus szinten összekapcsolják a szexualitás és a másik ember megevésének gyakorlatát, mindkét élményt az erőszak és a másikon való uralkodás kontextusában értelmezve. A humán–nonhumán-relációt működtető szövegek új perspektívát kínálnak a kannibál figurájának értelmezéséhez, olyan határhelyzetet éleznék ki, ahol a bekebelezés aktusa nem csupán az evés közegére, hanem egy új, hibrid identitás egyértelműsítésére is ráirányítja a figyelmet.

¹⁹ Jennifer BROWN, *Cannibalism In Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2012, 9–13.

Borza Szabolcs (2001) Debrecen. A Debreceni Egyetem angol-magyar tanár szakos hallgatója, a DETEP résztvevője, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Borza Szabolcs

■ RÉGI PROBLÉMÁK, MODERN MEGOLDÁSOK – A NŐISÉG ÉS AZ AMERIKAI ÁLOM KÉRDÉSEI LANA DEL REY *VIOLET A FŰBEN HÁTRAHAJOL* CÍMŰ KÖTETÉBEN

„Az univerzum azért létezik mert mi tudunk róla”¹

1. BEVEZETÉS

Lana Del Rey amerikai énekesnő 2021-ben adta ki első verseskötetét *Violet a fűben hátra-hajol* (*Violet Bent Backwards over the Grass*) címmel, melyben az előadó harminc önálló, műfajilag, tematikailag és szerkezetileg változatos verse található meg. Tanulmányomban a női szerzőiségből adódó társadalmi és irodalmi, illetve reprezentációt érintő kérdéseket, a témához és a költőnőhöz kötődő problémákat és kritikai felvetéseket szeretném ismertetni és ezeken keresztül értelmezni a kötet néhány – szerkezetileg egy csoportba tartozó – versét. Elemzésemben mindemellett szeretnék kitérni az amerikai álom jelenségére, illetve annak kötetben való megjelenésére is, abból az alaptételből kiindulva, hogy az amerikai irodalom számos alkotója kapcsolódik egy számukra személyesen értelmezett amerikai álmokképhez.

2. FEMINIZMUS, ANTIFEMINIZMUS ÉS A *SAD GIRL* ESZTÉTIKA?

2.1. A NŐK HELYZETÉRŐL, ÁLTALÁNOSAN

Gaye Tuchman fél évszázaddal ezelőtti viszonyokat leíró, tehát bizonyos tekintetben idejétmúltnak vélhető tanulmánya szerint a nők alulreprezentálása a médiában szimbolikusan a megsemmisítésükkel egyenlő – hiszen a közvetítettség, a megmutatkozás a társadalmi létezésnek a jogosultságát jelöli. Ebből a szimbolikus megsemmisítésből következik a nőkkel kapcsolatos témák elbagatellizálása, illetve a nők átvitt értelemben vett kárhoztatása.² Habár a tanulmány megjelenése óta a női emancipációs mozgalmak jelentős javulást értek el ebben a tekintetben, a UN Women 2020-as statisztikája csupán

¹ Lana DEL REY, *Violet a fűben hátra-hajol*, ford. SIMON Márton, TÓTH Réka Ágnes, Budapest, Jelenkor, 2022, 82. A főszövegben szereplő idézetek ebből a kiadásból származnak. Az eredeti megjelenés könyvészeti adatai: Lana DEL REY, *Violet Bent Backwards Over the Grass*, New York, Simon & Schuster, 2020.

² TUCHMAN Gaye, *Women's Depiction by the Mass Media*, Signs, 1979/3, 533.

lassú fejlődésről ad számot: 4 parlamenti mandátumból csupán körülbelül 1-et tölt be női politikus; a közel 900 Nobel-díjas közül 2019-re mindössze 53 volt nő; 114 országban az újságban, televízióban és rádióhíradókban szerepeltetett személyek mindössze 24 százaléka nő; 11 ország populáris filmjeinek elemzése azt mutatta, hogy az összes beszélő 31 százaléka nő, ezeknek pedig mindössze 23 százaléka főszereplő.³

Ezen statisztikák figyelembevételével Tuchman azon állítása, miszerint „a média káros képet fest a nőkről, mivel kevés nő tölt be felelősségteljes szerepet a médiában”,⁴ még mindig aktuálisnak látszik nemcsak a média, hanem az élet legtöbb jelentős területén is. Mivel a média a társadalom szerves részét képezi, ezért a a képernyőkön látott, újságokban olvasott és rádióban hallott minták hajlamosak reprodukálni magukat a mindennapokban, ezzel megszilárdítva a nők évszázadok óta jelenlévő hátrányos helyzetét. Ehhez az általános problémához hozzájárul az a hagyományos konvenció is, hogy a nők rendeltetése a társadalomban kimerül a gondoskodó anya, a támogató feleség szerepeiben. Amennyiben ennek nincsen ellenreprezentációja a médiában, az nemcsak a nők önmagukról alkotott képét befolyásolja, hanem a férfi-nő viszonyok dinamikáját, továbbá a nők hatalmi pozícióban való megjelenésének lehetőségét, elérhetőségét is, például politikusként vagy vezetői állást betöltő egyénként.

2.2. NŐK AZ IRODALOMBAN

Az irodalomban megjelenő mintáknak hasonló működési elvei vannak, mint a tömegmédiában jelen lévőknek: azokat képesek levetíteni a társadalomra mind a férfiak, mind a nők. Amennyiben csupán egyféle ilyen mintának az impulzusa éri az olvasót több alkotásból is, az mintegy megerősítésként szolgálhat számos káros és visszamaradott szokás követésére, például a nemek előre meghatározott „helyére” a társadalomban és a nemi szerepek merevségére. Az irodalmi művekben a maszkulinitást érintő problémáknak jelentősen nagyobb figyelmet fordítottak, mint a feminineknek: jelentősnek mondott, kanonizált irodalmi alkotás ritkán foglalkozik például a két nő közötti hatalmi konfliktussal vagy a szülés témakörével; az előbbi rendszerint egy férfi kegyeiért történő versengés során jelenik meg (Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*), az utóbbi pedig kényelmes eszköze a cselekmény előrehaladásának (Charlotte Brontë: *Jane Eyre*). Hasonló módon amikor a menopauza egyáltalán megjelenik az irodalomban, az általában sunyi viccek forrása-ként történik (William Shakespeare: *A windsori víg nők*), az anya-gyerek viszony pedig

³ Az adatok forrása: *Visualizing the data: Women's representation in society*, UN Women, 2020. február 25., elérhető az interneten: <https://www.unwomen.org/en/digital-library/multimedia/2020/2/infographic-visualizing-the-data-womens-representation> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.].

⁴ TUCHMAN *i.m.*, 534.

egy fiú gyerek nézőpontjából kerül tárgyalásra (Charles Dickens: *Szép remények*), aki vagy neheztel a kialakult szülő-gyerek helyzetre, vagy idealizálja azt.⁵

„A nő és férfi között fennálló kapcsolat azon módon van kezelve, hogy ez a nő egyetlen jelentőségteljes kapcsolata”,⁶ a nők jellemábrázolását továbbá főleg a férfi hang dominálta. A női karakterek legkomolyabb problémáinak meghatározásai és az erre adott esetleges megoldási kísérletek (gyakran burkoltan is) az alapvetően maszkulin szükségletekhez igazodnak: ez a fajta női karakterábrázolás Cynthia Griffin Wolf meglátása szerint nemcsak előítéletes, de sztereotip is.⁷ Az ilyen nők felé irányuló sztereotípiák a férfi karakterek szükségleteihez mérten változnak, ezért nem szabad eltekinteni attól, hogy bár számtalan irodalmi alkotásban vannak női karakterek, semmiképp sem olyan módon jelennek meg, ahogyan a való életben léteznek vagy ahogyan ők saját magukat meghatároznák; sokkal inkább a férfias dilemmák kényelmes megoldási módjaként szerepelnek.⁸

Az 1960-as évek közepétől azonban megjelent egy új, dühös női hang, főképp az amerikai irodalomban.⁹ Az addig elfojtott szenvedély felszabadítását figyelhetjük meg, melyet Alicia Ostriker Sylvia Plath *Ariel* és Adrienne Rich *Snapshots of a Daughter-in-Law* című kötetektől datál. Ostriker az általa vizsgált (Margaret Atwood, Diane Wakoski és Anne Sexton által jegyzett) versciklusok alapján megállapította, hogy a harag szükséges a költőnő(k) számára, azonban nem megfelelő megoldás a szorult helyzetükre.¹⁰ Virginia Woolf már korábban, a *Saját szoba* című könyvében taglalta azt a jelenséget, ahogyan az irodalmi művek visszatükrözik a nőkkel szembeni uralkodó társadalmi attitűdöt:¹¹ értékeik különböznek a másik nem által alkotott értékektől, többnyire mégis inkább a férfiakhoz köthetően érvényesülnek. Példája szerint a sport – különösen a futball – fontos, míg a divat szeretete és a ruhavásárlás triviálisnak tekintett kérdések; a jelentős könyvek a háborúval foglalkoznak, a szalonban élő nők életét bemutató könyvek jelentéktelenek.¹² Tehát amikor a társadalom legitimálja, sőt dicséri a nőiség sztereotip képeit, a társadalomban élő nők ehhez mérten alakítják ki saját énképüket – egy sztereotípiát a valóság leképezésévé is válhat, amelyet a nők is igyekeznek fenntartani,¹³ mivel ez válik a megszokott és komfortos szereppé.

⁵ Cynthia GRIFFIN WOLF, *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, *The Massachusetts Review*, 1972/1–2, 206. A forrásból származó idézetek saját fordításban kerülnek közlésre.

⁶ *Uo.*, 207.

⁷ *Uo.*

⁸ *Uo.*

⁹ Alicia OSTRIKER, *What Are Patterns For? Anger and Polarization in Women's Poetry*, *Feminist Studies*, 1984/3, 485.

¹⁰ *Uo.*, 486.

¹¹ GRIFFIN WOLF, *i.m.*, 205.

¹² Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, London, Lowe & Brydone, 1935, 110–111.

¹³ GRIFFIN WOLF, *i.m.*, 207.

2.3. A FEMINISTA IRODALOM ÉS A SAJÁTOSAN FEMINISTA KÖLTŐNŐ

„Nem minden nőtől származó irodalom női irodalom, de minden női irodalom magában hordoz egyfajta női szemléletet, ami felismerve és tudatosítva a feminista olvasatokban feminista irodalomkritikai újraolvasást eredményez, a nemzeti irodalmakat kulturális kontextusba helyezi, ezáltal a gender központú irodalom társtudományok segítségével együtt lesz értelmezhető, ha elfogadjuk azt a *butleri* alaptételt, miszerint a nem társadalmi konstrukció.”¹⁴

Női költőként Lana Del Rey versei tagadhatatlanul hordoznak magukban egy bizonyos női szemléletet; a lírai én több szöveghelyen utal saját nőiségére vagy férfival való párkapcsolatára (*A bokron túl ciprus nyílik, A Benedict Kanyon dombjai között*), azonban Del Rey feminizmusa (a versein túl a dalszövegein keresztül) a publikum szemszögéből többször inkább antifeminista kritikával párosul.

Sokan támadják az előadót amiatt, hogy első látásra dalszövegeiben dicsőíti és magasztalja a depressziót, hogy a kép, amit énekesként prezentál, egy hatásvadász utánczat, hogy plasztikai sebészetten esett át, amit dalaiban és videoklipjeiben népszerűsít, továbbá hogy pozitív fényben festi le a bántalmazó kapcsolatokat, valamint hogy kulturálisan kisajátítja az afroamerikai kultúrát és végtére azért, hogy nem igazi feminista.¹⁵ Ezen vádak nagy része csupán a művészetének felületes megítéléséből adódik. Annak érdekében, hogy árnyaltabban lássuk a problémát, hogy megértsük a sokat vitatott művészeti döntéseket, el kell mélyülni Lana Del Rey karrierjében. Nem idealizálja a depressziót vagy a szomorúságot, nem szabályozza vagy rejti el ezeket annak érdekében, hogy vonzó legyen a férfiaknak, hanem megéli, megélhetővé teszi ezeket az érzelmeket, és elfogadja azokat mint az élet velejáróit. A korábban gyengeségnek tartott érzelgősség az ő esetében természetes és a nőiségének része.¹⁶ Ahogyan ő fogalmaz önmagával kapcsolatban, ő „egy modern nő, gyenge akarattal”.¹⁷ Nem fókuszál a feminizmusra, csupán a jövőre – ez nem teszi antifeministává, hiszen szerinte „egy igazi feminista nő az, aki azt tesz, amit akar”.¹⁸ Ezáltal kijelenthető, hogy habár Lana Del Rey nem tradicionális módon feminista, azonban messze nem ragasztható rá az antifeminista jelző.

¹⁴ VÁRNAGYI Márta, *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon: Hangok és visszhangok*, Társadalmi Nemek Tudománya: Interdiszciplináris eFolyóirat, 2011/1, 23–35.

¹⁵ Kathleen STOCK, *Lana Del Rey's dissident femininity*, UnHerd, 2023. <https://unherd.com/2023/08/lanadel-reys-dissident-femininity/> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]

¹⁶ Rhiannon Lucy COSSLETT, *The Feminist Politics Behind Lana Del Rey's Sad Girl Persona*, British Vogue, 2023. <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/lanadel-rey-aesthetic> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]

¹⁷ Eredetileg „a modern-day woman with a weak constitution”; Lana del Rey, *hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but i have it*.

¹⁸ Daisy JONES, *Lana Del Rey tells James Franco: 'I don't focus on feminism'*, Dazed, 2015. <https://www.dazeddigital.com/music/article/26214/1/lanadel-rey-tells-james-franco-i-dont-focus-on-feminism> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 7.]. A forrásból származó idézetek saját fordításban kerülnek közlésre.

Az amerikai feminista irodalom egyik úttörője, Sylvia Plath nagy hatással volt Del Rey művészetére. A *Mezítláb a linóleumon* című vers egyenesen a tragikus sorsú költő megszólításával kezdődik: „Maradj a pályádon Sylvia Plath / te ne tűnj el mint a többi” (10.). Ez a fajta megidézés óhatatlanul arra ösztönzi a befogadót, hogy hasonlóságot (izgalmasabb értelmezési aspektusként különbségeket) keressen a két költő alkotásai között. A Plath „költészetében megjelenő élménystruktúra egyértelműen a női szférából táplálkozott: legfontosabb témái között szerepel a domesztikus szféra a maga jellemző tárgyaival, az olyan női fiziológiai élmények, mint a terhesség és a vetélés, a kelepceként megélt házasság”.¹⁹ Habár Del Rey kötetében nem pontosan ezen témák jelennek meg, a női létélmény számos más, antropológiai és szociális vonatkozásai hangsúlyos tematikus csomópontot jelentenek: a szerelem (*Mindig szomorú csendes pincér*) és a szakítás (*Mi történt amikor elhagytalak*) női perspektívája, az öntudatosság feminin kinyilvánítása (*A hálószobám most már szent hely – Gyerekek vannak az ágyam lábánál*), egy bántalmazó kapcsolatból való menekvés (*Köszönet a helyieknek*) vagy a kendőzetlen női szexualitás burkolt megjelenítése (*Sugarfish*).

2.4. A (FEHÉR) SAD GIRL-ESZTÉTIKA

A *Sad Girl* szókapcsolat (vagy a „morcos Tumblr Lolita”, ahogyan gyakran használták a kifejezést) 2012-től van jelen az internetes diskurzusokban, ez később kiegészül a *CarefreeBlackGirl* hashtaggel („Gondtalan Fekete Lány”), amelyek a hashtageken túl szimbolikus stílusjegyekké váltak egy generáció számára a közösségi média különböző platformjain.²⁰ Ezekkel a szintén mintának tekinthető címkékkel szoros összefüggésben létrejön a *can-do girl* („rátermett” lány) és az *at-risk girl* („veszélyeztetett” lány) opponens narratívája, melynek során az előbbi a nők erejét hangsúlyozza, az utóbbi azokat a nehézségeket, amelyekkel szembenéznek – ezen „kvalitás” főleg afroamerikai nők esetében jelenik meg.²¹ Anita Harris szerint a „rátermett” lányok kategóriája „egy olyan egyedi csoportja a lányoknak, akik biztosak magukban és az életüket csupán kis mértékben, de semmi esetre sem irányítja a feminizmus”.²² Ezzel szemben a „veszélyeztetett” lány nem tudja a képességeit hatékonyan maximalizálni, továbbá a családja sem támogatja kellőképpen, tehát számukra a sikeresség nem érhető el könnyen.²³

Ahogy utaltam is rá, ezek a narratívák (még ha nem is névlegesen), de faji szinten erősen beágyazódtak a társadalomba: a melankolikus, szomorú lány (*Sad Girl*) az esetek

¹⁹ BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005, 518.

²⁰ Heather MOONEY, *Sad Girls and Carefree Black Girls: Affect, Race, (Dis)Possession, and Protest*, *Women's Studies Quarterly*, 2018/3–4, 175. A forrásból származó idézetek saját fordításban kerülnek közlésre.

²¹ *Uo.*, 176.

²² Anita HARRIS, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*, New York, Routledge, 2004, 17. Az idézet saját fordítás.

²³ *Uo.*, 27.

többségében a fehér lányok egy csoportjára jellemző, akiket szívesen be is emelnek az előrejutásban való támogatásba (*empowerment*), míg a színes bőrű nőket szisztematikusan eltávolították a rátermett lányokról szóló diskurzusból.²⁴ „A kiváltságos, rátermett lány nem foglalkozik teljes mértékben a szexizmus és a patriarchátus hatásaival, még akkor sem, ha védi őt a fehér volta és a normatív nemi vagy szexuális magatartás”.²⁵ Lana Del Rey gyakran tartják számon a fehér Sad Girl-esztétika népszerűsítőjeként, azonban „szemben a sikeres új nő narratívájával (aki rugalmas, egyénre szabott, reziliens, önvezérelt és öntörvényű), Del Rey fehér *szomorú csaj*-felfogása szomorúságot és ambivalenciát áraszt magából”.²⁶ Az ő esztétikájának nem része a „girl power” és a nők felhatalmazásáról szóló balladák – ő maga szexuálisan ágens és vágyakozó, a zenéje pedig visszautasítja a „felhatalmazott” (*empowered*) rátermett lány normatív elvárásait,²⁷ ezáltal túllépve a megszokott, feminista irodalom már-már merev korlátain.

3. IDENTITÁSKÉPZÉS A KÖTETBEN

Jonathan Culler felhívja rá a figyelmet, hogy feszültség figyelhető meg az identitásképzés irodalmi feldolgozása és az erről folytatott elméleti állítások között.²⁸ „Az irodalmi művek jellemzően individuumokat, egyéneket mutatnak be, így az identitás küzdelmei vagy az egyénen belül, vagy egyén és csoport között zajlanak”,²⁹ „az elméleti írásokban ugyanakkor a csoportidentitások kerültek fókuszba: mit jelent nőnek vagy feketének lenni?”³⁰ A művek nem árulják el, hogy az abban megjelenő karakterek problémái tulajdonképpen mit példáznak – ezt az interpretáció során az elméletírók és kritikusok fejtik fel.³¹

Az értelmezést meghatározó tényezőként kezelhető, hogy a *Violet a fűben hátrahajol* egy női szerző alkotása, hiszen „a női írás rákérdez önmagára, nőiségére, míg a férfi írás nem mutogat magára, hiszen akkor saját férfiasságát szükségképpen megkérdőjelezné”.³² Ezt támasztja alá Culler állítása is, miszerint az identitásképzés egyszerre előrevetít és megalapoz néhány különbségtételt, míg másokat figyelmen kívül hagy.³³ „»Férfinak lenni« annyit tesz, mint megtagadni minden »puha nőiességet« vagy

²⁴ MOONEY *i.m.*, 177.

²⁵ *Uo.*, 178.

²⁶ *Uo.*

²⁷ *Uo.*

²⁸ Jonathan CULLER, *Identitás, identitásképzés és a szubjektum* = J. C., *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés*, Balatonfüred, Tempevölgy, 2022, 131. A kötetből származó idézetek Füzi Péter és Pirkó András Gáspár fordítói munkája.

²⁹ CULLER, *i.m.*, 130.

³⁰ *Uo.*

³¹ *Uo.*

³² VÁRNAGYI Márta, *i.m.*, 26.

³³ CULLER, *i.m.*, 137.

gyengeséget, és ezt kivetíteni, mint férfiak és nők közötti különbséget. Megtagadunk egy *belső* különbséget, és kivetítjük a kettő közötti különbségként”.³⁴

A *Violet* verseinek beszélője, illetve az általa kreált identitás már csupán a költemények szövegei alapján tisztán kirajzolódik. A lírai én egy felsőbb társadalmi osztályhoz tartozó („A Zimmermanben szandálban nyári ruhát választani csak egyet” [12.], „imádom a Sakset” [14.],³⁵ „egy Tudor-stílusú házban lakom Mar Vistában” [66.]) nő („azonfelül hogy nő vagyok / ijedt vagyok” [24.]). A nőiség több szöveghelyen kiemelt szerepet kap a kötetben, az *LA ki vagyok én hogy szeresselek?* című alkotásban a versbeszélő a megszólítás helyzetében antropomorfizált Los Angeleshez szól, melyben alá-fölérendeltségi viszonyban szemléli a közte és a város között fennálló kapcsolatot. Megjelennek tradicionálisnak vett női szerepek, például az anyaság: „Megengeded hogy enyém legyen végre a nap / és a fiam az óceán / neveltetésem dacára egész jól viselem gondját a dolgoknak / Felnevelhetem a hegyeidet? / Megígérem hogy zöldebben tartom őket lányaimmá teszem / beszélek nekik a tüzekről figyelmeztetem őket a vízre” (15.). Az anyaság szerepe visszatérő motívuma a kötetnek, egy olyan élethelyzet, ami nem nyilvánvaló, hogy a versbeszélő számára idegen vagy otthonos. A „Pontosan annyira vagy boldog mint a legkevésbé boldog gyerekek” (64.) proverbium megszakítja a szövegtest egészét és elbizonytalanítja az anyaság kérdését.

A lírai én előadóművész („Jó vagyok a színpadon, de ezt talán tudod, talán már hallottál rólam” [16.]), aki egy repülőlecke és egy azt követő vitorlásóra narratív szituációjával reflektál a költővé válásának folyamatára: „a pilóták nem olyanok mint a költők / nem gyártanak metaforákat az életről és az égről” (50.) – jelenti ki a versbeszélő a *SportCruiser* című vers elején. A szöveg végén pedig a következő kinyilatkoztatást adja: „Ez az egész újra és újra a Föld körül / mind azért volt, hogy visszatáljak az életembe. / Én nem vagyok kapitány / Én nem vagyok pilóta / Én írok / Írok.” (50.). Ezen a ponton, a vers zárlatában teljesedik be az elbeszélő költőnévé válása, innentől a versbeszéd reflektál a költőlét tényére, például *A hálószobám most már szent hely – Gyerekek vannak az ágyam lábánál* című vers felütésében: „Amikor az utolsó levelem írtam neked tavaly / (leendő verseim előfutára) (58.)”. Szintén ebben a versben válik a költészet a védekezőmechanizmus eszközévé: „minél közelebb kerülök ahhoz hogy költővé váljak annál / kevésbé esem vissza abba hogy veled legyek” (59.). A versírás így válik személyessé, még inkább individuálissá a lírai én számára, kiutat jelentve egy egészségtelen párkapcsolatból. A *Violet a fűben hátrahajol* tehát nemcsak egy nő folytonos fizikai (a versbeszélő útja versről versre szinte tökéletesen lekövethető) és spirituális (a lírai én párkapcsolatainak hullámvölgyeit bemutató) útja, hanem egy nő költővé válásának a lírai dokumentációja.

³⁴ Uo.

³⁵ A Zimmerman és a Saks luxusdivatmárkák, tehát ezen szöveghelyek a lírai én anyagi jóllétéről tanúskodnak.

Identitásképzés tekintetében is érdekes vers a *SportsCruiser*, melyben keveredik a szerző, eredeti nevén Elizabeth Grant, az általa felvett művészi név lehetséges eredete és a mindekori versbeszélő szerepe: „Ennek az életközépi összeomlásba hajló önvizsgálati navigációs gyakorlatnak / a közepén azt is eldöntöttem, hogy csinálni fogok valami mást is, / amit mindig is akartam – vitorlásórákat fogok venni / a Marina Del Rey vibráló ölében. Elizabeth Grant néven iratkoztam be / az órára, a szeme se rebbent senkinek.” (49.). Ezen a ponton elmosódik a hagyományos szerepek közti határ: egy kontextusba kerül a versbeszélő/költő polgári neve (Elizabeth Grant), a művésznevét feltehetőleg ihlető tengerparti városszél megnevezésével (Marina Del Rey). Ezáltal feltételezhető, hogy nem csupán a költői identitás született meg a vitorlás- és repülőóra során; hanem a szerző saját, művészi identitása is, ami a szöveg narratív keretét kiterjeszti a valóságra.

A *Violet* versei habár lazán, de narratív tekintetben kapcsolódnak egymáshoz: a térbeli leképezésen túl a versekben megjelenő férfiak neve által is követhetjük a versbeszélő szó szerinti (fizikai) és átvitt értelemben vett (spirituális, kapcsolati téren és belső síkon értelmezett) utazását. Erre jó példa a *Köszönet a helyieknek* című vers: „Az Arrowhead tóig menekültem előled / Nem mondtam el neked merre megyek / Tudtam hogy 24 óra előnyöm van mielőtt befejeznéd / a forgatást” (76.), ami szorosán kapcsolódik a kötetben előtte lévő szöveghez, *A Melrose lakásaiban* címűhöz: „nincs szükségem rád / mégis akarlak / mert olyan menő vagy / én pedig nem vagyok annyira sérült / és te nem akarsz annyira iszonyú elszántan indie rendező lenni” (74.). A forgatás-rendező szavak szemantikai kapcsolata és a szövegek egymás mellé helyezése azt feltételezi, hogy a két vers férfialakja ugyanaz a személy (ahogy *A Melrose lakásaiban* című versben kiderül, a férfi neve Josiah).

4. AZ AMERIKAI ÁLOM

Az amerikai álom fogalmat James Truslow Adams alkotta meg 1931-ben, az *Amerika eposza* című művében, s a következőképpen határozta meg: „Álom egy olyan társadalmi rendről, amelyben mindenki elérheti azt, amire képességei alapján alkalmas, és ahol önmagáért ismerik el, nem pedig esetleges születési vagy társadalmi pozíciója miatt”.³⁶ A definíciót azzal a kijelentéssel folytatja, hogy ez az álom Amerikában valósult meg leginkább, habár ott is tökéletlen formában,³⁷ ugyanakkor Nicholas Lemann szerint a megfogalmazás „a legkülönfélébben használható attól függően, kinek a szájából hangzik el”.³⁸

³⁶ LEMANN, *Szertefoszlik-e az amerikai álom?*, Valóság, 2015/8, 119.

³⁷ *Uo.*

³⁸ *Uo.*, 120.

Habár Adams használta először az amerikai álom szószerkezetet, annak elméleti alapjai már az Egyesült Államok Függetlenségi Nyilatkozatában is megtalálhatók. A következő szöveghely olvasható az Amerika Tizenhárom Egyesült Államának Egységes Nyilatkozatában:

„Magától értetődőnek tartjuk azokat az igazságokat, hogy minden ember egyenlőként teremtett, az embert teremtője olyan elidegeníthetetlen Jogokkal ruházta fel, amelyekről le nem mondhat, s ezek közé a jogok közé tartozik a jog az Élethez és a Szabadsághoz, valamint a jog a Boldogságra való törekvésre.”³⁹

A nők és a kisebbségek esetében mindez, ebben az idealizált formában évszázadokon keresztül szinte elérhetetlen volt – számos esetben még manapság is az. Ehhez részben hozzájárult a korábban is említett tény, hogy a definíció maga nem rendelkezik egységes meghatározással; sokszor a közlés során alapvető tényként kezelték, hogy a polgárok az álom jelentésével tisztában vannak.⁴⁰ A fogalom szorosan kapcsolódik az önerőből fel-emelkedett ember (*self-made man*) képéhez, aki nehézségek és küzdelem árán megszerzi magának a fehérkerítéses amerikai házat (*the house with a white picket fence*).⁴¹ Ezt az életképet mint elérendő célt prezentálta számtalan film és televíziós műsor is, így vált a családi ház az amerikai álom elérésének elsődleges eszközévé és legfontosabb mechanizmusává – ez szolgált bizonyítékként önmaga és a társadalom számára is, hogy a tulajdonos megvalósította az álmot.⁴²

Idővel azonban felvetődtek olyan diskurzusok, amelyek mítoszként hivatkoztak az amerikai álomra: a *mítosz* szó szemantikai kapcsolatban áll a *fantázia* és a *megettévesztés* szavakkal, de akadémiai körökben a mítosz „központi eleme azoknak a folyamatoknak, amelyek révén a kultúrák létrehozzák és legitimálják önmagukat”.⁴³ Azáltal, hogy azt propagálta magáról az Amerikai Egyesült Államok, hogy a hibái ellenére a világ legjobb országa, nem volt más, „mint az amerikai álom üresre járatása”.⁴⁴ Heller Ágnes megfogalmazásában „az álom olyan képek sorozata, amelyek között általában nincs teleologikus vagy kauzális kapcsolat”,⁴⁵ tehát a kötet versei – az álom-analógiát követve – akár egyesével is tekinthetők az amerikai álom egy-egy szubjektív vagy objektív fragmentumának.

³⁹ *Az amerikai Egyesült Államok népének Függetlenségi Nyilatkozata*, ford. VECSEKLŐY József, Bp., Rózsavölgyi, 1946. <https://mek.oszk.hu/02200/02256/02256.htm> [Letöltés ideje: 2024. május 15.]

⁴⁰ John ARCHER, *The Resilience of Myth: The Politics of the American Dream*, *Traditional Dwellings & Settlements Review*, 2014/2, 7. A forrásból származó idézetek saját fordításban kerülnek közlésre.

⁴¹ *Uo.*, 10.

⁴² *Uo.*

⁴³ *Uo.*, 13.

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ HELLER Ágnes, *Az álom filozófiája*, Bp., Múlt és Jövő, 2011, 56.

A *Violet a fűben hátrahajol* verseinek beszélője már ennek az álomnak a huszonegyedik századi megvalósulását éli nőként: lakástulajdonos, autója, karrierje van. Ennek ellenére a versek nagy részének meghatározó hangoltsága a melankólia: „még mindig annyi mindent nem tudsz rólam / hogy néha megijedek a szomorúságom túl nagy / és egy napon segítened kell majd hogy valahogy elviseljem” (33.). Ezzel kapcsolatban áll, hogy a lírai én számos versben úton van, keresi magát és a helyét is: „Elhagytam a városom San Franciscoért / A Golden Gate híd mellől írok de nem úgy alakul ahogy elterveztem / Egy milliárdossal hoztattam magam idáig / az írógéppemmel együtt és megesküdtem magamban hogy maradok / de / nem úgy mennek a dolgok ahogy elképzeltem” (15.).

Az írógép megidézi a beat nemzedék egyik nagyját, Jack Karouac-et, aki Allen Ginsberg szerint egy háromhetes alkotói maraton alatt írta meg *Úton* című, a korszak kultuszregényének számító alkotását egyetlen hosszú papírtekercsre.⁴⁶ A beatnikék gyökértelensége a folytonos úton levés által szintén megjelenik a *Violet*-ben: „És most hogy magam mögött felperzseltem a világot / Azon tűnődöm innen hová mehetnék? / Sonomába ahol éppcsak kialudtak a lángok? / Dél-Dakotába?” (10.); „Ezért csak furikáztam / fel és alá / a Rim of the World Highwayen” (77.); „Mint egy pillantás a tengerre / egy nyári napon a legtökéletesebb hegyi úton / az autó ablakán át” (87.). A versbeszélő individuális gyökértelensége legintenzívebben az *LA ki vagyok én hogy szeresselek?* című költeményben rajzolódik ki: „a semmiből jöttem ki vagyok én hogy álmodjak”, „LA / szánalmas vagyok / de hát te is – / hazajöhetek végre? / Senkinek se lánya / asztal egy főre” (14.). A *Hazajöhetek végre?* költői kérdés refrénszerűen tér vissza a versben, azonban erre definitív válasz nem érkezik sem a szövegen belül, sem a kötet más pontján.

Az amerikai álom kérdésére és az amerikai közhangulatra, aktualitásokra *Az Éden nagyon törékeny* című vers reflektál a legnyilvánvalóbban: „Az Éden nagyon törékeny / És úgy tűnik egyre csak rosszabb lesz a helyzet / itt lent Floridában a mérgező vörös dagályok / az óriási halpusztulások / Hogy a hurrikánokat és a tengerszint emelkedését már ne is említsem / Los Angeles sem fest jobban” (84.). Amerika pusztulása, pontosabban szemmel látható hanyatlása biblikus drámaisággal kerül rögzítésre, már rögtön a cím által. A versbeszélő Édenként azonosítja Amerikát, ő maga pedig éppen krisztusi korban szemléli a történéseket: „ki gondolta volna hogy épp amikor 33 vagyok most fogsz / el-tűnni / annyi év után” (84.). A lírai én utal Donald Trump-ra, aki a kötet megjelenésekor az Egyesült Államok 45. elnökére: „A vezetőnk megalomániás és láttunk már ilyet / bár sosem azért mert ez az ország ezt érdemelte volna” (84.).

„Én egy álmodozó vagyok / És nagy álmaim vannak erről az országról” (84.), jelenti ki szintén ebben a versben a lírai én, aki az amerikai álom aktivizálásával annak konstruálójaként jelenik meg, majd így folytatja a gondolatmenetét:

⁴⁶ BOLLOBÁS, *i.m.*, 655.

„Nem arról hogy mit kéne csináljon hanem hogy hogyan érezhetné magát / Hogyan gondolkodhatna hogyan álmodhatna / Tudom tudom ki vagyok én hogy nektek álmodjak / Csak hát én az éden egy darabkájával a fejemben születtem / ha így nézzük szerencsés voltam / nem úgy mint a férjem, aki a pokolban született és nőtt fel.” (84.).

Kiválasztott és próféta alakja rajzolódik ki, aki biblikus fogalmakkal fejezi ki az *Ígéret földjével* kapcsolatos aggályait és érzéseit. Korábban, *Az édig soha* című versben a beszélő úgy fogalmaz, hogy „hiszek az emberben még ha ez furcsán is hangzik / ezekben az időkben” (33.). Itt már a következőképp fejezi ki magát:

„mostanában arra gondolok bár lett volna valaki / amikor fiatalabb voltam aki beszél nekem az éden lakóiról, / akik bőségben éltek benne és belőle. Hogy ha ők túl sokat vesznek el / semmi sem marad és nem lesz mit adni. / Hogy nem mindenki természete jó nem is arany / és hiába harcolsz a saját természeted ellen.” (84.).

Amerikát kiszipolyozzák a benne élők és a lírai én felhívja erre a figyelmet – ezáltal a költővé vált nő korának prófétájává lesz, az amerikai álom szimbolikus védelmezőjévé. *Az Éden nagyon törékeny* folytatása felvillantja ezután a nőiség keresztény archetípusának, Évának a képét: „És mindig ha elmész úgy tűnik már csak az az átok izgat / amit Éva elszendvedett / a végzetes estén / mikor szakított és evett / a bőven termő fáról” (85.), ezáltal magát is Éva-szerű pozícióba helyezi. Ezután a vers személyesebb hangvételre vált, a korábbi többes szám második személyű megszólítás helyét az egyes szám második személyű megszólítás veszi át: „én leszek a lélegzeted / a kundalinid / ezen a nyári éjszakan / (...) / de a szívem törékeny nagyon / és nem maradt már mit adnom neked” (85.). Az Éden törékenységét ezáltal, az aposztrófikus beszédben megfigyelhető változással váltja fel a lírai én szívének törékenysége, és a személyes hangvétel áttörésével a prófétai látomás közösségisége szinte szertefoszlik. Ez a szöveghely már a versbeszélő saját amerikai álmának a szimbolikus leírása, ami szintén nem kecsget pozitív kilátásokkal.

A *Violet* utolsó verse (mellőzve a szerkezetileg is szeparált egységet alkotó haikukat) szintén hasonlóan keserédes képet fest az amerikai álomról: „A legvadabb álmaidat is túlszárnyaló életed lehet / Csak annyi a dolgod hogy változtass meg mindent...” (90.). A vágyott álom bárkié lehet, azonban nem mindenkinek vannak meg a szükséges erőforrásai annak beteljesítéséhez. A *minden* szó általános jelentéssíkja nem tisztázza, mi is az, amit meg kell változtatni? Attitűdöt? Munkahelyet? Kinézetet? Személyiséget? Önmagadat? Vagy akár magát az álmot? Erre a nyitott végűségre utal a három pont az utolsó sor végén, illetve a verset kiegészítő illusztráció is, az utolsó sor visszhangszerű ismétlése.

Gáspár Sára (1999) Szeged, Budapest. Az ELTE irodalom- és kultúratudomány mesterszakán végzett, jelenleg a Csimota Kiadó külsős szerkesztője.

Gáspár Sára

„A SZERZŐ KÖZBESZÓL” – HISTORIOGRÁFIAI METAFIKCIÓ ÉS KULTURÁLIS TRAUMA VISZONYA JUNOT DÍAZ OSCAR WAO RÖVID, DE CSODÁLATOS ÉLETE CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Tanulmányomban Junot Díaz *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete* című regényét elemzem elsősorban valóság és fikció viszonya mentén, valamint a narratív stratégiák és a kulturális trauma fogalmának összevetésén keresztül. Tézisem szerint a különböző elbeszélői szövegek – Yunior ellentmondásos elbeszélői pozíciója, a narrációba szövődő szövegbe tékek (Lola fejezetei, La Inca közbeszólása), az elbeszélői reflexiók, a jegyzetek, az egyes információk forrásainak megjelölései (jellemzően pletykák), valamint azok hitelességének megkérdőjelezései – mind eszközeivé válnak annak az egyéni traumának az elbeszéléséhez, amely a nemzeti és családi tragédia alternatívájaként lesz jelen, miután azok feltárása kudarcba fullad. Az *Oscar Wao rövid, de csodálatos életében* egyéni és kollektív trauma elválaszthatatlanok egymástól: a Dominikai Köztársaság történelme, különösen a Trujillo-diktatúrából megörökölt félelem és elnyomás nem függetleníthetőek azoktól az egyéni traumatikus eseményektől, amiket a szereplők közvetlenül tapasztaltak: Beli, Oscar anyja, fiatal korában politikai-hatalmi visszaélés áldozatává vált és száműzetésbe került; Oscar, a sci-fi és fantasy világába menekülő "geek" főszereplő pedig a kirekesztettség és magányosság érzésével küzdve maga is erőszakos bűncselekmény áldozata lesz. A regény sajátos elbeszéléstechnikáit a kollektív történelmi traumák és az egyéni sorsok narratív ellentmondásai hozzák létre: a dominikai múlt átkai („fukú”) nem oldozhatók fel az újramesélésük nélkül.

A regény több olyan tengelyt megképez, amelyen Yunior mediátorként helyezkedik el: a dominikai és amerikai kultúra találkozása mind a szimbólumok, mind a kétnyelvűség szintjén, trauma és ironia szimbiózisa, pletyka és történelem felcserélhetősége, elbeszélés és jegyzet kapcsolata, realizmus és mágikus realizmus együttes jelenléte, mind olyan pólusok és ellenpólusok, amelyeket Yunior egyszerre képes közvetíteni – Robert L. McLaughlin ezt a gesztust a globalizáció törekvéseinek megtestesítőjeként értelmezi a regény kapcsán.¹

¹ L. McLAUGHLIN Robert, *A forradalom után – Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században*, ford. SÁRI B. László, Helikon, 2018/3, 281.

A különböző narratív stratégiákkal elbeszélte történet végül a főszereplő saját származásának erőszakosságára mutat rá, ilyen módon a gyakran heterodiegetikusnak álcázott homodiegetikus narrátor pozíciója a traumafeldolgozás és a saját identitás megértésének lehetséges eszközévé válik, illetve válhatna, ha nem a szövegen kívülről, a folyamatosan provokált olvasótól várná, hogy elvégezze helyette a reflexiót. Ehhez lásd például a következő kiszólást: „Mondjátok meg Ti.” (236.)²

A SZÖVEG DOKUMENTUMEREJE

Ahogy az eredeti szövegben sem válik el az angol és a spanyol nyelv egymástól, úgy történeti megközelítésben is két hagyomány felől közelítve juthatunk el a fikciós szövegen belül elhelyezkedő dokumentatív gesztusok értelmezéséhez. Egyfelől az USA 21. századi posztmodern prózájának lenyomataival találkozunk, másfelől pedig a 20. és 21. századi latin-amerikai irodalmi elődök idéződnek meg. A szöveg folyamatosan váltogatja elbeszélői pozícióit, a váltakozások fő mozgatórugója pedig a historiográfiai metafikció lesz. A fogalom megalkotója, Linda Hutcheon a regiszter egyik legjellegzetesebb példájaként említi Gabriel García Márquez *Száz év magány* című regényét.³ Hutcheon arra hívja fel a figyelmet, hogy a historiográfiai metafikció anélkül helyezi el az elbeszélését a történelmi diskurzusban, hogy feladná fikciós autonómiáját. Ennek eszköze jellemzően a parodisztikus, ironikus ábrázolás, amely lehetővé teszi, hogy a szövegek által létrehozott múlt csupán a történetiség formális jelölőjeként működjön.⁴ Ez az eljárás a múltat nem kezeli közös diszkurzív tulajdonként, hanem saját viszonyt alakít ki hozzá: a szöveg nemcsak feldolgozza, hanem létre is hozza a múltat.⁵ A történetírás itt nem történetmesélés, hanem narrativizálás is egyben.

Sári B. László Thomas Pynchon kapcsán fejt ki, hogy szerinte a szerző historiográfiai metafikciós szövegei „egyszerre tartanak igényt egy adott történeti kontextus megidézése révén a referencialitásra, és játszanak el egy adott korszak történeti esetlegességével”.⁶ Álláspontom szerint Junot Díaznál sem retorikai alakzat lesz az irónia, hanem Pynchonhoz hasonlóan „a kijózanító történeti tudás fricskája a fikció által fenntartott és ápolt, utópikus elképzelésekkel szemben.”⁷ Ennek kibontakoztatására leginkább a lábjegyzetek válnak alkalmassá, már az első jegyzet az irónia eszközével mutat rá a Trujillo-diktatúra esetlegességére: „[k]iemelkedő eredményei közé tartozik: az 1937-es népirtás.” (13.) Ebben a szövegvilágban a történelmi valóság párja a fikció világában a „fukú” és a „zafa” lesznek.

² Junot DÍAZ *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete*, ford. PÉK Zoltán, Bp., Cor Leonis 2013, 236. (A regényre való hivatkozást a továbbiakban a folyószövegben adom meg, közvetlenül az idézet után, zárójelben.)

³ HUTCHEON, Linda, *Historiographic Metafiction – Parody and the Intertextuality of History*, <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf?q=historiographic-metafiction> [Letöltés ideje: 2024. augusztus 11.]

⁴ *Uo.*

⁵ *Uo.*

⁶ SÁRI B. László, *A posztmodern után – A kortárs amerikai irodalom dilemmái*, Helikon 2018/3, 254.

⁷ *Uo.*

A „fukú” a gyarmatosított nép átka, a „zafa” pedig ennek ellenszere, egy varázsigé, amely fogalmi mechanizmusokat működtetve ad lehetőséget a karaktereknek, hogy értelmet adjanak életük történéseinek, mágikus erőt tulajdonítva a szavaknak és meseszerűvé alakítva történelmüket.

Az *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete* elbeszélője is egy beláthatatlan hagyomány, a Dominikai Köztársaság történelmének, a Trujillo-diktatúra örökségének és a népen maradt átoknak („fukú”) a megértésére vállalkozik, amelyet a közösségi és egyéni emlékezeten keresztül igyekszik feltárni. Ebben a prózavilágban a szóbeszédnek, a pletykának, a magánmitológiáknak olyan jelentősége van, mint Jorge Luis Borges novellisztikájában, Gábor García Márquez mágikus realista munkáiban vagy épp Roberto Bolaño *Vad nyomozók* című regényében, ahol egy periférikus irodalmi hagyomány feltárása történik – érdekes összefüggés, hogy Bolañónál is megjelenik egy dokumentarista eszköz, nála azonban jegyzetek helyett fiktív interjúk lesznek azok az elemek, amelyek az információfeltárás eszközzé válnak. A családi történet több nézőpontból kerül elbeszélésre, ennek következtében ugyanannak az információnak több forrása kerül szembe egymással, például a *La Inca beszél* című fejezetben La Inca korrigálja a korábban elhangzottakat: „[n]em az utcán találkozott vele, ahogy neked mondtam. Az unokatesói, los idiotas, elvitték kabaréba, és ott látta meg. És ott történt, hogy ella se metió por sus ojos.”⁸ (278.) Ez az eljárás egy olyan szociográfia és szépirodalom határán mozgó kötetben is megjelenik, mint Oscar Lewis *Sanchez gyermekei* című szociográfiája, ahol a szerző egy Mexico Cityben élő család történetét tárja fel úgy, hogy a kutató személyét háttérbe szorítva az interjúhelyzeteket megszakítatlan énelbeszéléssé alakítja, valamint egymás után, külön fejezetben beszélgeti a szereplőket. Az egyes narratívák ellentmondásait a könyv nem oldja fel, így az információk nem kerülnek egymással hierarchikus viszonyba.

Oscar Wao történetében a dokumentum és a fikció eszközei azonban részint kissé háttérbe is keverednek: míg a jegyzetek információközlést ígérnek, addig gyakran személyes véleményt („Szerény véleményem szerint” [229.]) vagy pletykát rejtenek maguk mögött, így a dokumentatív gesztusok végül azt bizonyítják, hogy sem a kimondott, sem az írott szó nem tudja igazolni saját valóságtartalmát. Ennek egyik oka a szerzőség autoriter volta, a világ- és szövegalkotó képzelet fölénye a referenciális kényszer helyett, amelyre az elbeszélő többször rámutat: „[a] regény első változatában Samaná még Jarabacoa volt, de aztán Leonie, minden Domóval kapcsolatos dolog házi szakértője rámutatott, hogy Jarabacoában nincs tengerpart”. (136.) Bár az öndokumentatív gesztusok erősítik a narráció hitelességét, a kiemelt idézet végső soron azt bizonyítja, hogy az önéletrajzi szövegek működésmódjához hasonlóan olvasóként itt is ki vagyunk szolgáltatva annak, hogy Yuniór elbeszélőként miképp szelektál az információk között, illetve hogyan alakítja azokat – saját

⁸ Saját fordítás (G. S.): „[n]em az utcán találkozott vele, ahogy neked mondtam. Az unokatesói, azok az idioták, elvitték kabaréba, és ott látta meg. És ott történt, hogy beleszeretett.” Az „ella se metió por sus ojos” szó szerint azt jelenti, hogy átment a szeméin.

kedve szerint – történeté, miközben olykor azt az igényt fogalmazza meg, hogy a család tapasztalataihoz hűen szeretné átadni a történetet: „Ki vagyok én, hogy megkérdőjelezzem a histográfiájukat?” (207.)

„Ez elvileg Oscar Wao rövid, de csodálatos életének *igaz* története” (275.) – jelenik meg egy másik szöveghelyen, ahol már nem Yunior, hanem Junot Díaz beszél, ezt jelöli legalábbis *A szerző közbeszól* fejezetcím. Az „igaz” szó kurziválása és az „elvileg” szó mind azt erősítik, hogy az igazság, amelyre a történet épül, valójában megkérdőjelezhető. A szerző és elbeszélő distinkciója bár a fikció evidenciája, a metafikciós játék mégis újraartikulálja ezt a sajátosságot és hangsúlyossá teszi azt. A metafikció sajátossága, hogy a fikcióra egyfajta teremtőerőként tekint, annak konstruált voltára folyamatosan felhívja a figyelmet. Gyuris Norbert szerint a szerző és az olvasó közötti erőkülönbségek demonstrációjának eszköze ez.⁹ Gyuris McHale ontológiai rövidzárlat fogalmát hivatkozva, amely McHale-nél arra a mozzanatra utal, amikor ontológiai szinten egymásba csúszik a fiktív világ és az azt létrehozó szerző.¹⁰ Yunior elbeszélésében az igazság lényegtelen kategória, a jegyzetek nem a dokumentálásra, hanem, ahogy arra Molnár Gábor Tamás felhívja a figyelmet, a narratív tekintély aláásására szolgálnak: „A kortárs szépirodalomban, mint például David Foster Wallace vagy Junot Diaz műveiben, a jegyzetek különböző módon kérdőjelezik meg vagy értelmezik újra az elbeszélői tekintélyt.”¹¹ Az elbeszélő játszik a rendelkezésre álló információkkal, és íróként, ahogyan Oscar is, stilizálja, dramaturgiai rendbe helyezi azt, vagy egyszerűen maga sincs az igazság birtokában: „[d]e hé, ez csak egy történet, nincs rá bizonyíték”. (240.) Nem is tagadja az olvasója előtt, hogy olykor visszatart bizonyos információkat: „[é]s most érkezünk el mesénk legfurcsább részéhez. Hogy ami következik, az Beli szétroncsolt képzetének szüleménye, vagy valami teljesen más, meg nem mondhatom. A ti Szemlélőtök is hallgat néha, páginas en blanco.”¹² (151.) Az előbbi idézethől is látszik, mennyire hangsúlyos az olvasó aktív jelenléte és megszólítotttsága. Hutcheon a „*mimesis of process*” (folyamat mimézise) fogalmat használja a jelenség leírására – a „*mimesis of product*” (végeredmény mimézise) ellentétéként. Itt ugyanis nem a végtermék, hanem a megalkotás folyamatának leképezése a cél, mely folyamatban a dekódoláson keresztül az olvasónak éppolyan aktív szerepe van, mint a szerzőnek. Így az írás mellett az olvasás is kreatív funkcióvá válik.¹³ Mindezen dokumentatív és öndokumentatív gesztusok hozzájá-

⁹ GYURIS Norbert, *A vénember lábnyma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség*, Americana eBooks, Szeged, 2011., <https://doi.org/10.14232/americana.books.2011.gyuris> [Letöltés ideje: 2024. 04. 02.]

¹⁰ BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*. New York, Methuen, 1987, 213.

¹¹ Saját fordítás (G. S.), eredeti: „In more contemporary fiction, such as in several works of David Foster Wallace or Junot Diaz, annotations may challenge or reinterpret narrative authority in various ways.” Idézet innen: MOLNÁR Gábor Tamás, *Documentariness and Play in Péter Esterházy's A Novel of Production*, Central European Cultures 2, 2022/2, 54.

¹² Saját fordítás (G. S.): „A ti Szemlélőtök is hallgat néha, üres lapokon.”

¹³ LINDA HUTCHEON, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1980, 36–47.

rulnak ahhoz, hogy a kollektív kulturális trauma feldolgozásában az elbeszélő képes legyen elhelyezni saját történetét, illetve a kimondás, „zafa” erejével a mások történetéhez való viszonyában képes legyen saját származása értelmezésére is. Az *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete* a címmel ellentétben ilyen módon egyáltalán nem egy élettörténetre koncentráلódik, a Trujillo-diktatúra traumájának elbeszélése és a család többi tagjának élettörténete egyformán fontossá válnak.

A SZERZŐ MINT DIKTÁTOR

Ahogy arra Jennifer Harford Vargas rámutat tanulmányában,¹⁴ Díaz regénye párhuzamot von diktátor és szerző között: „a zsarnokok és a firkászok természetes ellenségek, de nekem ez túl egyszerű magyarázat, túl könnyen megkegyelmez az íróknak. Véleményem szerint a diktátorok felismerik a versenytársat, ha meglátják. Ugyanez a helyzet az írókkal.” (102–103.) Az író tehát felismeri vetélytársát és nem szeretne magának megkegyelmezve kibújni ennek felelőssége alól. A diktátor eszerint ugyanúgy narratívák létrehozója és azoknak kontrollálója, mint az író, mindketten metanarratívák és jelentések létrehozói, és egyformán képesek arra, hogy a hazugságot igazsággá konvertálják és fordítva. A hasonlóság alapját a „diktál” ige két jelentése veti fel: a diktálni mint parancsolni és a diktálni mint hangosan kimondani (lejegyzés céljával), nemcsak hangalaki, hanem szemantikai kapcsolatot is mutatnak egymással. Az eredeti angol nyelvű szöveg alapján pedig az *authorship* (szerzőség), *authority* (hatóság, hatalom, tekintély) és az *authoritarianism* (tekintélyelvűség) szavak párhuzamai méginkább az értelmezés előterébe helyezik ezt a szempontot.

Ez a párhuzam megmutathatja, hogy a regényben használt különböző narratív stratégiák miképp tesznek kísérletet arra, hogy hogyan lehet megkerülni a szerzői tekintélyelvűséget, hogyan lehet egy történetet több ember, vagy akár egy közösség narratívájává tenni. Ennek eszközei lehetnek a közbeékelések, a szerzői önreflexivitás, a több nézőpont együttes jelenléte, vagy a fokalizációs technikák folyamatos váltakoztatása.

Rafael Trujillo tehát a politikai diktátor, Yunior pedig az „elbeszélői diktátor”, és mindketten ugyanazon történet felett uralkodnak, csak egyiküké a múlt, másikuké a múlt jelené tétele. A feldolgozásra váró összetett hatalmi hierarchiák által átszőtt anyagot Yunior metaforikus szintre helyezi, és a „fukú” fogalmával teremt narratívát a hatalom elnyomó eljárásainak leírására. Ezzel a gesztussal lehetővé teszi, hogy egy másik metaforán keresztül választ adhasson rá: ez lesz a „zafa”, a „fukúval” szembeni ellenállás. A diktálás két jelentésében tehát a „fukú” lesz a diktátori hatalom eredménye, a „zafa” pedig a „fukú” által elszenvedett történések feldolgozása, felidézése, szövegszerű visszamondása, így szerző (vagy narrátor) és diktátor (Trujillo) metaforákon keresztül tudnak megküzdeni egymással.

¹⁴ Jennifer HARFORD VARGAS, *Dictating a Zafa: The Power of Narrative Form in Junot Diaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2014, MELUS, 2014/3, 8–30.

Hogyan jöhet létre a hatalom kritikája egy olyan hatalmi eszközön keresztül, mint az írás? Ezt a kérdést tehetné fel Yunior, és elbeszélése erre adhatna választ, ha nem arra kellene újra és újra rájönnie, hogy önmagát is az a hatalom határozza meg és hozza létre, amit kritizál – és ilyen módon pedig az elbeszélésmódját is. A „felszabadulás” így leginkább formai szinten jöhet létre: a jegyzetek és a főszöveg párbeszédében, az elhallgatást szimbolizáló üres lapokon („*páginas en blancoban*”) és a cenzúrázott, gondolatjelekkel helyettesített gondolatokban. A „*fukú*”, a Trujillo-diktatúra öröksége és a családi történetekben rejlő erőszak mind olyan hatalmi erőként jelennek meg, amelyek meghatározzák a szereplők sorsát, és amelyek elkerülhetetlenül átszövik a narratívát is. Ezen a ponton a narratológiai vizsgálódás helyett célszerűbb a kulturális trauma elméletén keresztül közelíteni a szöveghez, mert az elbeszéléstechnikai vizsgálódás nem képes feloldani az egyéni és kollektív történetek elbeszélhetőségének ellentmondásait. Különösen, ha a metafikció eszköztára a figyelmet a történet szerkezetére és saját mesterséges voltára irányítja, ezzel elkerülhetetlenül eltávolítja az olvasót azoktól a traumatikus tapasztalatoktól, amelyeket a szereplők és a közösség átéltek.

A TRAUMA MINT REPREZENTÁCIÓS FOLYAMAT¹⁵

Jeffrey C. Alexander szociológiai álláspontja szerint a traumatikus tapasztalat hordozójaként nem az egyénre, hanem a kollektívára tekint. A kulturális trauma tézise szerint akkor jön létre, amikor a csoporttudat identitását és emlékezetét visszavonhatatlanul áthatják a csoportot ért traumatikus események.¹⁶ Alexander elméletében a trauma utólagos megkonstruáltsága a trauma interiorizálását segíti abban az esetben is, ha a megkonstruálója személyesen át sem élte a traumatikus állapotot.¹⁷ Ennek a megállapításnak Yunior esetében jelentősége lehet – ő az, akinek a szerző mindössze a szöveg mintegy kétharmadánál fedi fel kilétét, és a családhoz fűződő kapcsolatát, amelyből kiderül, hogy a legtöbb eseményt, amit történetbe rendez, legfeljebb hallomásból ismerheti. Elbeszélővé válása meglepő, hiszen nem tagja annak a csoportnak, amelynek transzgenerációs traumáját elmeséli, kapcsolatainak minőségén keresztül pedig homodiegetikus narrátori pozíciója is megkérdőjeleződik. Nem evidens ugyanis, hogy kollégiumi szobatársként hogyan kerül Yunior olyan bensőséges információk birtokába, mint például Beli szüzességének elvesztése. Mivel Oscar nővérével egy párt alkotnak, feltételezhető lehet, hogy Lola az informatára, de ahogyan az a zárlatból kiderül, a regény születésekor már biztosan szakítottak.

Ugyanígy kérdéssé válik az is, hogy mi Yunior motivációja egy olyan családtörténet megírásával, aminek ő maga nem része – a családregények jellemzően vagy heterodiegetikus

¹⁵ Jeffrey C. ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma = Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. ALEXANDER, Ron EYERMAN, Bernhard GIESEN, Neil J. SMELSER, Piotr SZTOMPKA, Berkeley (CA), University of California Press, 2004, 1.

¹⁶ *Uo.*, 9–10.

¹⁷ *Uo.*

elbeszélővel élnek, vagy olyan homodiegetikus elbeszélővel, aki közvetlen tapasztalója a családi eseményeknek. Talán éppen ez a szokatlan pozíció indokolja azt az elbeszélői stratégiát, amely az elbeszélő kilétét csak ekkora anticipációval fedi fel: mire megkérdőjelezhetnénk az elbeszélői hitelességét, már rengeteg információt elhittünk neki. Yunior karaktere leginkább a lábjegyzetekben nyer teret, itt férnek meg azok a kiszólások, amelyek vizuálisan is elszeparálják őt a családtörténet főszövegének folyamától. Azokban az esetekben, amikor véleményét nem tudja integrálni abba a történetbe, amelynek ő mindössze az elbeszélője és nem átélője, jellemzően ezt a módot választja a megszólalásra. Így saját maga számára is létrehozhat egy intim teret a család intim terén kívül maradván.

Ez egy lehetséges válasz lehet arra is, hogy mi motiválja őt a családtörténet felkutatására és átadására: Yunior a lábjegyzeteken keresztül nyelvet teremthet a család traumáján kívül a saját, azaz származása tragédiájának elbeszélésére is, ami a Trujillo-diktatúra traumáját látenszen hordozza magában. Jellemzően itt jön létre a „mi” és a „ti” ellentét megképzése is: Yunior a dominikai néppel azonosítja magát, és azzal, hogy egy olyan elképzelt olvasót avat be népe történetébe, akiről feltételezi, hogy nem része a közösségnek, vagyis a saját identitását határozza meg az olvasó identitásának inverzeként. Már az első jegyzettől kezdve jelen van ez az elképzelt olvasó, akinek legfontosabb tulajdonsága, hogy nem dominikai: „[a]zoknak, akiknek kimaradt a kötelező két másodperc dominikai történelem” (12.) – alapozza meg az elbeszélő-olvasó viszony cinikusságát a jegyzet, és innentől kezdve minden lehetőség adott arra, hogy Yunior számot adjon származása erőszakosságáról, a dominikai társadalom brutális történelmi eseményeinek emlékezetéről, a hatalom, a dominancia és a férfiasság kultúrájáról, de itt is jellemzően az ironia eszköze lesz az, amivel ezt megkerüli.

Az olvasó és az elbeszélő közötti távolság szempontjából lesz jelentős a kétnyelvűség is, Yunior tanúja az olvasó lesz, akit a regénybeli szereplő folyamatosan szem előtt tart. Az elbeszélő és az olvasó közötti interakció lehetőséget teremt a kisebbségi kultúra és a feltételezetten privilegiált helyzetben lévő olvasó párbeszédére: ne feledjük, a regény az Amerikai Egyesült Államokban jele-



nik meg, angol nyelven. Az elbeszélés gyakran nemcsak a „spanglish-t” használja nyelvként, hanem olykor teljes mondatok erejéig spanyolra vált. Ezzel a szöveg kiközösíti az olvasót az értelmezésből, megfordítva a való élet dinamikáját, és a fikció szintjén a dominikai kultúrát helyezi az amerikai helyére, reprezentálva azt a létmódot, amit a dominikai emigránsok az USA-ban megélnék. Alexander maga is kiemeli, hogy a nemzeti traumák konstrukciójában és a nemzeti identitás megteremtésében kiemelt szerephez jut a képzelt események megkonstruálása,¹⁸ és semmi nem állít meg minket abban, hogy a képzelt esemény helyére jelen esetben Oscar Wao fiktív történetét helyettesítsük. Alexander Durkheimre hivatkozva kifejti, hogy a kollektív trauma feltétele „a valóság reprezentációjának imaginatív folyamata”¹⁹. Azzal érvel, hogy az imaginatív folyamat során tudatosul az aktorokban ez a fajta tapasztalat, melyet jelen esetben akár az elbeszélésre is vonatkoztathatunk. Az esemény és a reprezentáció közötti rés a trauma folyamata, erre hatnak a társadalmi erőviszonyok²⁰ – itt pedig egyből a Trujillo-diktatúrára gondolhatunk.

Olvasatomban ennek a résznek a kifejezője a „*página en blanco*”, azaz az üres lap, amely a szereplők elhallgatásait jelképezi. Yunior így fejezi ki azokat a hiányosságokat, amelyeket informátorai nem osztottak meg vele. Egy ponton azonban bevallja: neki is van üres lapja, ez talán az egyetlen pontja a regénynek, ahol saját feldolgozandó traumáját beismeri, ahol a kollektív traumát magára vonatkoztatja: „[a] Ti szemlélőtök is hallgat néha, *páginas en blanco*”(151.) – jelenik meg a regényben utolsó alkalommal az üres, igazsággal egyelőre megtöltetlen lap képe.

Azonban minden, amit Yunior leír, mindaz, ami regénnyé formálódik, az „zafává” minősül, „zafává”, „amit általában a mutatóujjak élénk keresztezése követ” (17.) – a fizikai cselekvéssel ötvözött szókimondás révén valósul meg a felszabadítás. A fizikai cselekvés itt a regényírás lesz, maga a beszédaktus, amely néhány ponton dokumentálásra is kerül: „Trujillo kedvenc helye, mondja anyám, amikor a kézirat már majdnem kész” (119.) – reflektál az elbeszélés az éppen készülő, de általunk éppen olvasott regényre. Az *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete* című regényben tehát maga az írás folyamata válik a kulturális trauma feldolgozásának eszközévé, amelyet mind Oscar, mind Yunior karaktere spekulatív műfajokon keresztül, a fantáziavilágba menekülve, a realizmustól eltávolodva művelnek. „Ahogy ezeket a szavakat írom, magam is azon agyalok, vajon ez a könyv maga nem valamiféle zafa-e. Az én saját védelmező varázsigém”(17.) –gondolkozik Yunior saját tragédiájának elkerülhetőségéről, illetve a már megtörtént trauma feloldozhatóságáról a regény elején, miközben a történet folyamatosan és fokozatosan válik „zafává”.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.



SZERKESZTŐI ÜZENET ■

Az ingyenesen terjesztett *Szkholion* művészeti és szakfolyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD-hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

- ESSZÉ
- TANULMÁNY
- FILMKRITIKA
- KÖNYVKRITIKA
- TÁRLATKRITIKA
- SZÍNIKRITIKA
- SZAKFORDÍTÁS
- KÖNYVAJÁNLÓ
- MŰFORDÍTÁS
- SZÉPPRÓZA
- VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 30.000. karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikusan (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezik a szöveg! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadjunk!

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata, és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:
[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM

