

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMENYEK

A
MAGYAR TANSZÉK
FOLYÓIRATA

**TÉMÁK, FORMÁK, POÉTIKÁK
a jelenkori magyar irodalomban**



1.
2010

ETO: 821.511.141+811.511.141

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR TANSZÉKÉNEK FOLYÓIRATA
2010. XLI. évf. 1. sz. ÚJ FOLYAM XI. évf. 1. sz.**

**TÉMÁK, FORMÁK, POÉTIKÁK
a jelenkori magyar irodalomban**

ÚJVIDÉK

2010

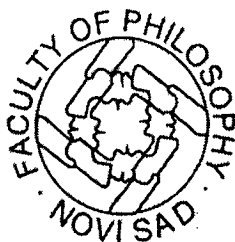
1.

UNIVERSITY OF NOVI SAD

PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

OF THE FACULTY OF PHILOSOFY

VOLUME XLI-1/XI-1



NOVI SAD

2010

1

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

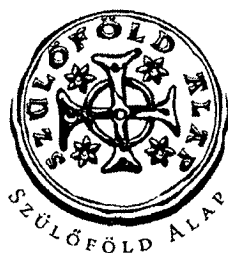
Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

A kiadásért felel: Ljiljana Subotić, dékán
Felelős szerkesztő: Láncz Irén
Főszerkesztő: Harkai Vass Éva
Szerkesztőbizottság: Deréky Pál (Bécs), Fazekas Tiborc (Hamburg),
Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä),
Andrić Edit, Cseh Márta, Gerold László és Utsi Csilla
Szerkesztőségi titkár: Kovács Rácz Eleonóra

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska
Angol fordítás: McConell-Duff Márta
Lektor: Harkai Vass Éva

A szám megjelenését
a Vajdaság Autonóm Tartomány Oktatási és Művelődési Titkársága,
valamint a Szülőföld Alap támogatta.



Szerkesztőség: BTK, Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Dr. Zoran Đinđić u. 2.
Tel.: (021) 458-673, e-mail: hungar@ff.uns.ac.rs

TARTALOM

TÉMÁK, FORMÁK, POÉTIKÁK

a jelenkori magyar irodalomban

BÁNYAI János: „A modernség utolsó horizontja”

(Marno János, Várady Szabolcs, Oravecz Imre könyvei) 1–9

VÁRI György: Alakulások 10–24

SZABÓ Szilvia: Az interszubjektivitás körei

Térey János *Paulusában* 25–34

ÖRDÖG Mónika: Tandori Dezső szonettjei 35–42

HÓZSA Éva: Zendülés, hangszerelés, kortárs „kispróza”

(Retro Örkeny – Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?*) 43–56

TOLDI Éva: Az ars moriendi regénye

(Péterfy Gergely: *Halál Budán*) 57–67

ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna: A „női regény” műformái

a vajdasági magyar irodalomban (Szövegolvasási kísérlet) 68–78

VIRÁG Gábor: Testpoétikák Darvasi László

Virágzabálók című regényében 79–85

SÁGI VARGA Kinga: A jelen prózája

A tér- és időtapasztalat identitásteremtő szerepe

Juhász Erzsébet életművében 86–94

SADRŽAJ

TEME, FORME, POETIKE

u savremenoj mađarskoj književnosti

Janoš BANJAI: „Poslednji horizont moderniteta”

(O knjigama Janoša Marno, Sabolča Varadija, Imre Oraveca) . . . 1–9

Đerđ VARI: Nastajanja 10–24

Silvija SABO: Krugovi intersubjektiviteta u knjizi *Paulus*

Janoša Tereija 25–34

Monika ERDEG: Soneti Dežea Tandorija 35–42

Eva HOŽA: Pobuna, orkestracija, savremena „mala priča”

(Retro: Ištvan Erkenj – Kristina Tot) 43–56

Eva TOLDI: Roman „ars moriendi”-ja

(Gergelj Peterfi: *Halál Budán* – Smrt u Budimu) 57–67

Julijana IŠPANOVIĆ-ČAPO: Forme „ženskog romana”

u književnosti Mađara u Vojvodini (Pokušaj čitanja teksta) 68–78

Gabor VIRAG: Poetike tela u romanu

Lasla Darvašija (*Virágzabálók*) 79–85

Kinga ŠAGI-VARGA: Proza sadašnjice

Uloga stvaranja identiteta prostornog i vremenskog iskustva

u životnom delu Eržebeta Juhasa 86–94

CONTENTS

TOPICS, FORMS AND POETICS

in contemporary Hungarian literature

BÁNYAI, János: "Last horizon of modernity"

(Books by János Marno, Szabolcs Várady, Imre Oravecz) 1–9

VÁRI, György: Developments 10–24

SZABÓ, Szilvia: Circles of Intersubjectivity in

János Térey's *Paulus* 25–34

ÖRDÖG, Mónika: Sonnets by Dezső Tandori 35–42

HÓZSA, Éva: Uprising, Orchestration, Contemporary "Small-prose"

(Retro Örkény – Krisztina Tóth: *Hazaviszlek, jó?* –

I'll take you home, O. K.?) 43–56

TOLDI Éva: The Novel of Ars Moriendi

(Gergely Péterfy: *Halál Budán* – Death in Buda) 57–67

ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna: Genres of "Feminine Novel" in

Hungarian Literature of Vojvodina

(An attempt at textual reading) 68–78

VIRÁG Gábor: Body Poetics in the Novel *Virágzabálók*

(Flower Eaters) by László Darvasi 79–85

SÁGI VARGA Kinga: Present-day Prose

Space-and-time experience in the role of creating identity

in Erzsébet Juhász's oeuvre 86–94

TÉMÁK, FORMÁK, POÉTIKÁK A JELENKORI MAGYAR IRODALOMBAN*

Hungarológiai Közlemények 2010/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2010/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09¹

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Bányai János

Újvidéki Egyetem, BTK,
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
daada@eunet.rs

„A MODERNSÉG UTOLSÓ HORIZONTJA”

(Marno János, Várady Szabolcs, Oravecz Imre könyvei)

“Last horizon of modernity”

(Books by János Marno, Szabolcs Várady, Imre Oravecz)

A három részből álló tanulmány a magyar költészet (és regényírás) három reprezentatív szerzőjének újabb könyvei alapján azt a feltételezést kínálja fel meggondolásra, hogy a modernség lezárulása, vagyis hagyománnyá alakulása után is fenntartható a modernség poétikája, mégpedig magas szinten, és anélkül, hogy ezáltal a költő, az író akár az archaizálás, akár az olvashatatlanság csapdájába esne. A dolgozat a modernség utolsó horizontját írja körül a modernség poétikája részeinek továbbélésével a kortárs magyar költészetben és prózában.

Kulcsszavak: modern és későmodern poétika, a modernség hagyománya, a modernség továbbélése az utómodernben, Marno János, Várady Szabolcs, Oravecz Imre

Nádasdy Ádám megjegyzése („[a] huszadik század nagy, dialektikus antagonizmusa [...] a hagyomány és modernség harca volt. A harcnak vége: a modernségből hagyomány lett” – NÁDASDY 1998; 40) a modernség végét hirdeti. Úgy fejeződött be a modernség, ahogyan minden irodalmi irányzat és korszak ez ideig befejeződött; csendesen tovább él még a vele szembe forduló gondolkodásában is. Más szóval, a „modernségből hagyomány lett”

* A folyóiratszám a fentiekben megnevezett, az újvidéki Bölcsészettudományi Karon 2009. november 9-én tartott tudományos tanácskozáson elhangzott előadások szerkesztett és bővített szövegeit tartalmazza.

megállapítás nem kérdőjelezhető meg, és nem is vonható vissza a modernség továbbélésének kitüntetett példáival. Mert tovább él a modernség poétikája az újabb magyar líra reprezentatív műhelyeiben. Nemcsak a későmodernséget még fenntartó „újholdasok”, Lator és Rába költészetében, hanem a már a modernség utolsó horizontja után kialakult kánonokban is, Orbán Ottónál, Tandorinál, sőt Petrinél is, aki éppen a későmodernet megelőző modernség poétikai mintáit, Ady líráját tartotta életben. A modernség utolsó horizontja, meg az hogy a modernségből hagyomány lett, teoretikus kérdés és megállapítás, és – paradox módon – azért van rá szükség, hogy a mai, a jelenkori, a kortárs költészet megközelíthető legyen. Művek nem vagy csak részben igazolják az elmélet állítását, mégis igaz állítás, mert éppen a modernség utáni lírai kánon megfogalmazására késztet.

Jelen dolgozat, ahogyan a címe is jelöli, a modernség utolsó horizontját kísérli meg megközelíteni, mégpedig a modern továbbélésének a korszak teoretikus lezárása után is írható és olvasható példáival.

I.

Marno János mintha az éppen időszerű kánonon kívül írna, holott a kánon, a kánonok (?) nyomai versein jól felismerhetők. A későmodern kánon és vele párhuzamosan az avantgárd, sőt neoavantgárd kánon, ezzel együtt mind az alanyi, mind a nyelvkritikai költészet kánona. Azt lehetne ennek alapján mondani, hogy Marno vagy nem döntött a költői megszólalás lehetőségei között, vagy éppenséggel összegzésre törekszik, egyfajta összegző vers ki-munkálására, mely vers mindezen regiszterek jellemzőit magában foglalja, és ebben különbözik más költőktől, akik képesek egyetlen kánon követésére, ami azt is bizonyítja, hogy a versírás manapság, mint távoli korokban, ismét el- és megtanulható mesterség, ahol a hangsúly a tanulhatóságra esik. A mai magyar versírói gyakorlat magas szintje következik ebből, a verskultúra viszonylagos elterjedtsége, másfelől pedig a költői világok közötti különbségek felismerésének nehézsége. Inkább az ötletek, akár azt is mondhatom, a nyelvi, a poétikai trükkök szintjén látható különbség a mai költői gyakorlatában, kevésbé vagy ritkábban a megéltség, a mondás és formálás rétegeiben. Mesterség nélkül nincs költészet, de a mesterség még nem költészet. Lator László Koncsol László *Ütemezőjéről* szólva jegyezte meg, hogy Koncsolnak elhiszi, „a költői mesterség technikája közügy, mindnyájan jól járunk vele, ha megtanuljuk”. (LATOR 1993; 341) Olvasó is, költő is. Más helyütt meg azt, hogy „a mesterséget a modern költőnek is hasznos kitanulni”. (I. m.) De azt is hozzáteszi ugyanott, hogy „mai gyakorlatunkban sokkal több a verstani véletlen, mint a tudatos metrikai fogás.” (I. m., 349.) A modernnek még „ki-

tanulták” a költői mesterséget, a későmodernnek alakítottak a mesterségen, az utánuk következők a véletlenre bízta a metrikát, ám ezek csak látszólag véletlenek, hiszen előzményük éppen a metrikai tanultság. A választott kánonnak, akár a későmodernnek, akár a modernitás utániaknak, amiket mind egyszerűen kortárs kánonnak mondunk, vannak eltanulható megkülönböztető jegyei, ezek közé tartoznak a metrikaiak is, s ma már nem is nagyon lehet más utakon járni, mint ezen jegyek számárvezetője mentén. A későmodern után jelentkező költők ezt az utat járják, ami azt jelenti, kivételesen magas a kortárs magyar költészet verskultúrája.

Marno könnyen juthatott volna döntésre a kánonok dolgában; választani ugyan nem könnyű, de lehetséges. És a lehetőségek összedolgozására is lehetett esélye, már csak verselési és verstörténeti műveltsége folytán is. A *Nárcisz készül* kötet (MARNO 2007) versei azonban azt bizonyítják, hogy Marno egyik lehetőséggel sem élt igazán, verseit nem kötötte oda egyik mutatózó és hívogató kanonikus lehetőséghez sem, hanem mozgásban hagyta, egyféle lebegésben a kínálkozó lehetőségek felett, s így az eltérő olvasási stratégiákra játszott rá, ami semmiképpen sem könnyített a megértés műveletén, mert a versbeszéd lebegtetése a többirányú megszólalási lehetőségek felett a szó- és a mondatjelentés elbizonytalanítását hozza magával, az értelmezés elé gördít, ha nem is elháríthatatlan, de mindenképpen észlelhető akadályokat. A kánon mentén való „besorolás” helyett azonban a Marnoversnek, a *Nárcisz készül* kötet verseinek van az olvasást és értelmezést befolyásoló meg feltételező biztos pontja, mégpedig a versek narratív háttére. Viszonylag könnyen mutatható ki, ki beszél Marno János versében. Kötetének címe mintha pontosan megjelölné a versek narrátorát, amit azonban rendre elbizonytalanít a költői én, a személyes emlékezet, a sorozatos önmegszólítás nyelvi formációja, ezzel együtt a vers kánonok feletti lebegtetése. Nárcisz egyszerre verstárgy és narrátor, ami abban is megmutatkozik, hogy a kötet verseinek háttérében rekonstruálható történet(ek) ismerhető(k) fel, ha úgy tetszik, „nagy elbeszélés(ek)”, mely(ek)nek a kötet minden verse egy-egy részlete, szilánkjá, nyoma. Ezeket, feltételesen (ön)életrajziaknak mondhatjuk. Marno verse nem mondja fel a közismert Nárcisz-mítoszt, de nem is mond le állandó jelenlétéről. A kötet verseinek háttérében, mítoszba ágyazva, két narratív tér ismerhető fel, ezekre íródnak rá a kötet versei, és megértésük, értelmezésük felé is innen vezet az út.

Bodor Béla jegyezte meg Marno János 1999-ben megjelent, válogatott és új verseket tartalmazó kötetéről írott kritikájában, az életműnek – „hat verses- egy tanulmány- és egy prózakötet” – addigi szakaszát elemezve és értékelve, hogy Marno „világának megnyitása az irodalomtörténeti utalások és az önéletrajzi tényanyag felé”, ha nem is jelent célt, „de lépésről lépésre

irányuló mozgást jelent.” (BODOR 2006; 205—222) A kritikus hozott anyagon dolgozik, nem látunk, de a *Nárcisz készül* versei őt igazolják, hiszen a kötet egész versanyaga erre a két tartóoszlopra vagy narratív háttérre épül. Részint az irodalom, azaz a költészet történetére, részint pedig az önéletrajzi emlékekre.

Marno János *Az anarchia szőrendje* című prózakötetének *Egy kiállítás képei* című írásában olvasható a következő mondat: „Nálam a szókép, mint önála a fénykép: egyik sem igazán körüljárható; félsziget, amelynek másik felét elménk sötétjében lát(ogat)juk.” (MARNO 1997; 165) Éppen az, hogy Marno szóképeinek, leginkább metaforáinak „másik fele” homályba vész, a modernitás poétikájához való tartozás jele. Marno nem is lép ki a modernitás vonzásköréből, annak az „elménk sötétjében” látható hagyományából: az elrejtettet, a homályost, a ködfoltokban létezőt láttatja.

2.

Várady Szabolcs *A rejtett kijárat* című, verseket, fordításokat, prózát és egyebeket tartalmazó könyve (VÁRADY 2003) a kódexek mintájára készült. Volt ilyen könyv valamikor, írástudó szerzetesek írták és másolták. Sok mindent tartalmaztak ezek a könyvek, legendákat, verseket, képzelt és valóságos történeteket, szentek és mások életrajzeit, imádságokat, varázsszavakat, babonákat, végrendeleteket, szerződéseket... Ilyen vagy hasonló szövegekből álltak össze ezek a régi könyvek, számon is tartjuk őket, becses emlékei a művelődéstörténetnek. Még a könyvnyomtatás kezdeti korában is voltak több szerző több és nagyon különböző szövegét tartalmazó könyvek. Aztán lassan elfogytak az ilyen mindenes kiadványok. A legtöbb könyv mostanára egy műfajba vagy rubrikába sorolható: elmagányosodtak a könyvekbe zárt szövegek. Ha verseskötet, akkor verseket tartalmaz, ha prózakötet, akkor prózát...

A rejtett kijárat első részében versek olvashatók a szerző eddigi két kötetéből és az azóta írt félkötetnyi versből, ami a költő szerint „vállalható”. Alig több, mint nyolcvanoldalnyi, egy közepes terjedelmű verseskötetre való vers, 1961-től kezdődően 2002-ig. Meg is lehetne könnyen számolni, hány verset tekint a költő több mint negyven év terméséből “vállalható”-nak. A szám azonban félrevezető lenne, mert azt mondaná, hogy Várady Szabolcs kevés verset írt. Valóban keveset, de ezt alig lehet észrevenni. Mert a „kevés” eltűnik abban az egyszerű tényben, hogy minden verse egyedi vers, teljes világ, hogy minden versének saját kontextusa van és saját, más versekkel össze nem téveszthető nyelve meg formája. Ezt ő úgy fogalmazta meg, hogy „nem tudnék vers helyett kötetet írni.”

Tandori Dezsővel és Petri Györggyel együtt indult, egy nemzedék, ez utóbbihoz szoros barátság is fűzte. Úgy látta a hetvenes évek elején, mondta a Halasi Zoltánnal folytatott beszélgetésben, „hogyan nemzedékemből ők ketten szabnak új irányt a magyar költészetnek.” Tandori és Petri valóban a magyar költészet új irányának „szabója”, és Várady Szabolcs, bármennyire is közel állt e két újítóhoz, mégsem követte őket. Néha megkísértette a „tandorizmus” veszélye, de ellenállt; egyszer, talán egyetlen egy alkalommal, 1968-ban, a „prágai tavasz” katonai lerohanásának napjaiban válaszolt a politika kihívására, de tovább már nem követte Petrit sem. Ez viszont távolról sem jelenti, hogy messze került volna a magyar költészetnek Tandorinál és Petrinél felismert „új irányától”. Ellenkezőleg, ennek az új iránynak ő maga is „szabója”. A modern líra poétikájának őrzője és ápolója, látszólag hagyományosabb, a verselés öröklött szabályainak művelője és fenntartója, nem rombolója. Egyik korai versében, a *Verses levelezőlapok* címűben fogalmazza meg az „új irányhoz” tartozását, ami egyúttal különállásának kifejezése is. Itt írja le, hogy „a márvány formákban soha többé, / soha a kristály szépsége szerint”, s itt mondja a költőkről, hogy „kinőtt ruhákban vézna madárijesztők”, de mégis, ennek ellenére, „a játék ürügyén” ő elbíbelődik „a klasszikus formákkal”, latolgatja „a rím tökélyét”, megkísérti a „latin eleganciát”, s reméli, barátainak is örömet szerez azzal, hogy „tisztá rímbe vagy ravasz asszonánca” foglalja a nevüket, „e visszás kor ellenében és szórakozásképp.” A verszáró sor pontosan jelöli ki azt az „új irányt”, amelyhez Várady Szabolcs tartozik, és ez nincs ellentétben a Tandorinál és Petrinél felismerhető új iránnyal. A „visszás kor ellenében” ő mást mond, mint amazok: a költő „technikai készsége” azoknál sem, nála sem feltétele a költészetnek, de nála hangsúlyosabb szerepet kap, leginkább abban, ahogyan éppen e „készség”, a „klasszikus formák”, a „tisztá rím”, a „ravasz asszonánca” mutat rá a kor visszásságára és teremt elteveszthetetlenül egyedi költészetet. Így lesz, talán nem is paradox módon, a hagyományos poétika őrzése és fenntartása a magyar költészet cseppet sem ambivalens „új iránya”. Paradox módon Várady Szabolcs úgy lép át a modernség horizontjára, hogy a „márvány formákban” fenntartja a modernség horizontját. Nála a metrika nem múlik a véletlenre, és a homállyal sem cimborál. Biztos kézzel ír verset, mert birtokában van a klasszikus modernség verstani hagyományának. Nem robbant, ellenkezőleg, megőriz és fenntart azzal a ravasz fordulattal, hogy közben a modernség utáni versbeszédet is kitűnően beszél. Mélyen megélt rezignáció rejlik ebben a paradoxonban. Annak a költőnek a rezignációja, aki belátja, hogy verselésével idegenként létezhet csupán az éppen uralkodó kánonban.

A kötet *Próza* című fejezete esszéket, kritikákat, naplót, emlékeztetéseket, előszavakat, beszélgetéseket tartalmaz. Fontos írásokat éppen Tandori De-

zsőről, több írást Petri Györgyről, a nemzedéktársakról. Mégsem ezek az írások visznek vagy vihetnek közel Várady Szabolcs költészetének, az általa képviselt „új iránynak” megértéséhez, még a költői műhely szerszámos ládjába betekintést engedő, *Hogyan készül a vers?* című írás sem, hanem a Vas István válogatott verseihez írott utószó, a Hajnal Annát idéző esszé, a Lator László motívumvilágát átvilágító tanulmány. Sőt, még ezeknél is jobban a Ferencz Győző *Omlásveszély* című kötetéről írott kritika. Nem található ezekben az írásokban kulcs Várady Szabolcs költészetéhez, a kulcs az egyedi versekben van, de felismerhető az a poétikai háló, amely rejtett szálakkal és kapcsolatokkal meghatározza Várady költészetének helyét mind a hagyománnyá alakult modernségben, mind a modern utáni költészeti irányok között. Aki a modernből mint hagyományból Vas Istvánt és Latort választja, aki Tandori és Petri mellett az újabb költők közül Ferencz Győzőre figyel, a különállást választotta, a másságot és a különbözést. De nem azért, mert a modern után ez is, a hagyományos is megengedhető, hanem azért, mert szerinte csak ez, az ilyen egyedi és magányos vers, a monád, a különállás támasztható védőáncként a visszas kor elé.

3.

Oravecz Imre monográfasa, Kulcsár Szabó Zoltán a *Héj*, Oravecz első kötete „legjellemzőbb” vonásaira hívja fel a figyelmet: „az én nélküli megnyilatkozási formára, a töredékes imaginárius térre és szövegépítkezésre, a »nyílások« lezárására [...] és a »kifordított héj« ürességére [...] mint a megismerés lehetőségeinek metaforáira, valamint e megismerés tárgyainak »utóidejűségére« [...]. E versek igazi jelentőségét éppen az mutatja meg, hogy a *Héj* paradigmájától eltávolodó második kötet (amely csak hét év múlva készült el) sem tudott elszakadni teljesen ettől a verstípustól, s az Oravecz-líra alakulástörténetének későbbi poétikai »állomásai« is csak a későmodernség e markáns formációja felől érthetők meg igazán.” (KULCSÁR-SZABÓ 1996; 67—68) Bár szemmel látható különbségek ismerhetők fel Oravecz későbbi kötetei és az 1972-ben kiadott *Héj* poétikája között, különösképpen az 1983-as, *A hopik könyve* és az 1982-ben közzétett *1972. szeptember* című kötetek és az első könyv között, kétségtelenül bizonyítható, hogy Oravecz lírája későmodern formációiban szorosan kötődik a modernség poétikai horizontjához, leginkább persze a metafora és a metaforikus beszéd őrzésében, ami líráját a szintén a szóképet mint poétikája meghatározóját megfogalmazó Marno Jánoséhoz közelíti.

Ugyanez mondható el Oravecz Imre prózaírásáról is, annál is inkább, mert az *Ondrok gödre* című regényének közvetlen előzménye a hagyományos ver-

ses elbeszélés nyomait őrző *Halászóember* címen kiadott testes verseskötet. (ORAVECZ 1998) Ennek alcíme – „Szajla. Töredékek egy faluregényhez” – már jelezte, hogy lehetséges a regény, lehetséges a folytatás, hiszen csak töredékeket tartalmaz a könyv, amolyan előmunkákat a „faluregényhez”. Most elkészült a regény, legalábbis első könyve, amely a tizenkilencedik század második felébe megy vissza, vagy onnan jön elő.

Tüntetően régimódinak látszó elbeszélésmód az Oraveczé, paraszttörténet a tizenkilencedik század második feléből, folyamatos történetmondás, tájak, emberek, helyzetek pontos ábrázolása, korrajz és társadalmi helyzetkép. Nem tüntet az időrend felbontásával, kihagyásokkal sem, a nézőpontok váltogatásával sem, inkább elbeszél a szónak beszédmódot és beszédhelyzetet jelölő értelmében. Narrátora külső, de mégis együttérző megfigyelő, aki helyzetek és történések pontos ábrázolását tekinti feladatának, s eközben távol tartja magát mindennemű általánosítástól: nem a parasztság múltbeli helyzetének általános képét festi, hanem egy térben és időben pontosan lokalizált egyedi esetet, történetet mond el. Történetmondását pedig nem a huszadik századi történetmondások módozataihoz igazítja, főként nem a modern vagy a késő- és utómodern tapasztalatokhoz, stilisztikákhoz és retorikákhoz, hanem sajátos realista látás- és beszédmódot alakít ki, amelynek egyformán előzménye Mikszáth és Móricz, ugyanígy a hagyományos faluszociográfia is. A *Halászóember* „faluregényt” jelentett be, az *Ondrok gödre* „az álom anyagának” mondja magát. A *Halászóember* három helyen is említést tesz Ondrokról, vonzatában „güdrét” mond, itt „gödrét”, ami nyilván ugyanazt jelenti, Szajla falu egyik „fertályát”. „Ondrok gödrében” „az Árvai-had” „tanyázott”. Szajla a Tarna folyó völgyének egyik „fiókvölgyében” fekszik, Ondrok pedig ennek a völgynek „egyetlen oldalága, mellékvölgye”. Három porta alakult itt ki, az egyikben Árvai János, a másik kettőben Árvai Lőrinc és Árvai Gyula családja lakott, mindannyian közeli rokonok. Ez utóbbiakról kevés szó esik a regényben, hiszen a figyelem középpontjában Árvai János és családjának története áll.

Családtörténet, illetve családrege tehát az *Ondrok gödre*, mint Nádas Péter korai regénye, az *Egy családrege vége* vagy Mészöly Miklós kései kisregénye, a *Családaradás*, bár sok szempontból eltér ez utóbbiaktól. Leginkább megszerkesztettségében és különös beszédmódjában. De narrátorának szituáltságában is. Az elbeszélő sohasem lép a történések előterébe, mindig a háttérben marad, mindig a szinte szenvtelen és részvételen néző helyzetében, mintha Szajla világát, eltérően a *Halászóember* együttérző lírai narrátorától, kívülről, a falut övező hegyek és dombok valamely magas pontjáról figyelné, és mintha nem is állna szándékában más, mint az Árvai-had egyik ágának pontos megfigyelése és ábrázolása. Ebből következően pontosan írhat le

mindent, amit lát, a falut övező számtalan dombot és völgyet, a paraszti élet röghöz kötöttségének dokumentumait, ezzel együtt az örökségek és szokások fenntartására való törekvést, az újításokkal szembeni bizalmatlanságot, mindezzel együtt pedig egy kisvilág életének egészét. De történelminek is mondható regény az *Ondrok gödre*, bár messzire esik Szajlától a történelem, és a szajlaiak nem csinálnak történelmet. Történelmivé az előadott történesek idejének pontos kijelölése teszi, a ritka hivatkozások negyvennyolcra, a kiegyezésre, a nemzetiségi kérdésre, utalások kormányra és politikára, bár ezek csak mellékesen határozzák meg történelembe ágyazottságát. Sokkal inkább meghatározza a Szajlával jelképezett, önmagában még teljes, de már, anélkül, hogy tudatában lenne, az eltűnés felé forduló kisvilág – a „paraszt-nak születni kell” meggyőződés – nosztalgiát fakasztó gondolatának felidézése. A nagy történelmi elbeszélések ellenében a múltból rekonstruált kisvilág uralja az *Ondrok gödre* szövegvilágát, és ebben a tekintetben akár a történészek által egyre kedveltebb történetmondás felé is közelíthető. Persze az *Ondrok gödre* nem családregény és nem is történelmi regény, bár tartalmaz ezekhez mérhető elemeket, sokkal inkább álomlátás. A regény nem más, „az álom anyagát” tartalmazza, tehát mikrorealista részletezései, pontos tárgyi közlései, aprólékos táj- és személyleírásai, a falunevek, dombok, völgyek, vizek, dűlőutak neveinek azonosíthatósága ellenére Oravecz Imre regénynek mondható könyve realizmusát a mágikus felé irányítja, megteremtve ezzel a magyar mágikus faluregény eddig ismeretlen változatát és ezzel prózaírást is, miként verseit a későmodern poétikák világában szituálja.

Kiadások

MARNO János (2007): Nárcisz készül. P'art Könyvek, Bp.

ORAVECZ Imre (1998): Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregényhez (1987—1997).

Jelenkor. Kiadó, Pécs

VÁRADY Szabolcs (2003): A rejtett kijárat. Európa Könyvkiadó, Bp.

Irodalom

LATOR László (1993): Szigettenger. Költők, versek, barátaim. Európa Könyvkiadó, Bp.

BODOR Béla (2006): Alakok. Parnasszus Könyvek, Bp.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1996): Oravecz Imre. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony

MARNO János (1997): Egy kiállítás képei = Marno János: Az anarchia szőrendje. Palatinus. Bp.

NÁDASDY Ádám (1998): A „modern” és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használat-története. Replika, 6.

“LAST HORIZON OF MODERNITY”

(Books by János Marno, Szabolcs Várady, Imre Oravecz)

The paper particularizes the continuance of the poetics of modernity through analyzing a book by three contemporary Hungarian authors. In the focus of analyses there are two volumes of poetry by the poets János Marno and Szabolcs Várady, and works by Imre Oravecz, who has created significant works both in poetry and prose. The critical approach to the books also brings up the question of the directions into which Hungarian literature is developing.

Keywords: modern and late-modern poetics, the tradition of modernity, the continuance of modernity in post-modern, Marno János, Várady Szabolcs, Oravecz Imre

ETO: 821.511.14.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Vári György

nagylevin78@gmail.com

ALAKULÁSOK

Developments

Írásom egyfajta líratörténeti elbeszélésmodell, javaslat, ami megkísérel felmutatni valamit korszakküszöb és korszaktudat sajátos aszinkronitásából. Az utóbbi bő fél évtized mozgásait vizsgálva, ezeket egy szűkebb és egy tágabb líratörténeti kontextusba helyezve megkísérel megérteni valamit az ide tartozó életművek hagyománytudatából, közös líratörténeti szituációjukból adódóan részben közös kérdéseikből és radikálisan eltérő válaszaikból is. A líratörténeti közelmúlt analízisében megkísérel feltárni egy poetológiai ambíciójú diskurzus erőteljes – bár fel nem tárt – ideologikus karakterét a 90-es évek derekán és a 2000-es évek elején. Az „újholdas poétikák” és lírakritikai normák továbbélését és krízisét a 2000-es évek második felében a kritikai figyelem középpontjába kerülő, felértékelődő életművekben és az induló költők (Tóth Krisztina, Borbély Szilárd, Schein Gábor, Térey János, a harmincasok közt Gerevich András, Lanczkor Gábor, Szálinger Balázs) verseiben.

Kulcsszavak: hagyománytudat, líratörténet, kortárs magyar líra

Áttekintést adni, pláne „nemzedéki” alapon egy-egy, még a szó hétköznapi értelmében sem lezárult „folyamatról”, annyi önkényesen használt fogalmat és annyi nehezen indokolható előfeltevést magában foglaló célkitűzés, hogy a lehető legnagyobb óvatossággal ajánlott eljárni, ha mégis megkísérli az ember; sőt még az a kérdés is felvetődik, miért kísérel meg ilyesmit egyáltalán. A nemzedék „terminus” irodalomtörténeti leíró fogalomként történő használata igen kényes dolog. Annyit talán feltételezhetünk, hogy mindenki, aki belép írásaival egy nemzeti irodalom történetébe, egy kanonikus hagyományhoz készül hozzáírni, és ez a kanonikusság felel azért, hogy valameleyest hasonló kérdésekkel találják szemben magukat a hozzátvetőleg azonos irodalomtörténeti időben érkezők. (Nyilvánvaló, hogy több irodalomtörténeti idő van „jelen” szinkronban mindig, épp ezért nyilvánvaló, hogy fiatalokról beszélni mindig normatív csoportképző eljárás és szükségszerűen marad

olyasmi, ami az így képződő kanonikus javaslatok szemhatárán kívül reked). A kérdésfeltevéseik tehát lehetnek hozzátétőlegesen azonosak az indulóknak, még ha a kérdésekre teljesen különböző válaszokat adnak is, így talán nem teljesen indokolatlan homogenizáló kísérlet szükségképpen „nemzedéki” folyamatokról beszélni.

Az, amit én vizsgálni szeretnék, két tag értelemben vett nemzedék kérdésfeltevéseinek hasonlósága a kortárs magyar lírában, a most harmincasoké és a negyveneseké. Ha fellapozunk egy „nemzedéki” kötetet a rendszerváltás idejéből és megnézzük, hogyan beszélték el ezek az írások a magyar líra történetét és hogyan helyezték el ebben a történetben saját kortásaikat, érdekes dolgokra bukkanhatunk. A *Csipessel a lángot*-kötetben líráról szóló nemzedéki áttekintést csak egyet találunk, Weér Ivó (Szirmay Ágnes) tollából (WEÉR 1994). A „mai vers” számára megmutatkozó, azt egyedivé tévő sajátosság a szöveg szerint az előíráshiányként értett szabadság. „A szabadság egyszerűen azt jelenti, hogy a költő azt és úgy ír, amit és ahogy akar.” (I. m., 39) A szabadságot „életérzésként” írja le, amiben ilyen módon semmi műnemspecifikus sem lehet természetesen, ezért osztozik ebben a szabadságban Nádas, Esterházy és Mészöly egyaránt, akárcsak Tandori, Petri, Kukorelly, Szöcs és Tolnai. És alighanem ez magyarázza a szöveg konzekvensen produkcióesztétikai horizontját is (mi hathatott és milyen csatornákon keresztül a nemzedék költőire, ennek lényegében értelmezés nélküli feltárása teszi ki a szöveg második részét, de rögtön az elején megtudjuk, hogy ha minden belefér is, ennek azért határt szab az a szerzőközpontú, ezért a szövegben természetesen hozzáférhetetlen, ellenőrizhetetlen elvárás, hogy „mindennek nyilvánvalóan és láthatóan *tudatosnak* kell lennie” – uo.). A szöveg Garaczitól idézi a „mai” vers minden szabadság ellenére is normatív jellemzőit: „individualizáció, világvesztéssel és énelvesztéssel” (uo.). A szöveg elején az individualizációt a szabadsággal azonosítja a szerző, a világ- és énelvesztést (a világ és az én kényszerének hiányát) pedig a szabadság áraként könyveli el. Az individualizáció és a tematikus felszabadulás nyilván a vers küldetésessége, a közösségi szerepkényszer és a szerepe által felnagyított, középpontba állított költői én érvénytelenségét jelenti, vagyis a leírás szerint ez a nemzedék is a Nagy László és Juhász Ferenc nevével fémjelzett poétikák alól „felszabadulva” vél eljuthatni a szabadsághoz, Petri és Tandori útján megy tovább, Kukorelly neve csak megerősíti ezt az értelmezést. Később, némi következtetlenség árán a világvesztést nem a szabadság árának, hanem „a tematikai kényszerek alóli felszabadulásnak” (i. m., 40) tekinti, még szemléletesebbé téve a képet. Az, hogy a szöveg együtt említi Mészölyt, Nádaszt és Esterházyt, olyanokként, akik szintén felszabadultak e kötöttségek alól, vagyis a „prózaforumlat” reprezentatív szerzőit, világossá teszi, hogy a szövegből kirajzolódó ide-

ológiai alapállás Balassa Péter késő hetvenes-nyolcvanas években kikristályosodó autonómia-konceptiójának sajátos, nyilván problematikus olvasata. Azt, hogy „a teljes formai és tematikai szabadság” a „nyelv tudatosításának legnyilvánvalóbb eredménye” (i. m., 39) Weér Ivó szerint, a téma és az itt már csak a szembeállítás természete miatt is a legkülsőbb, verstani értelemben értett forma („szabad rossz rímeket írni, szabad erőltetni az időmértéket” – uo.), alighanem úgy kell megértenünk, hogy a „verstéma” mintegy kívülről kényszerítettetik a versre, csakúgy, mint az erőltetett időmérték például, holott annak csak saját maga, saját voltaképpeni anyaga, a nyelv adhatja igazi törvényeit (más kérdés, hogy aztán ennek a nyelvnek a működését a versekben vajmi kevéssé boncolgatja az elemzés), egyedül ez teszi lehetővé teljes autonómiáját. A szabadság „életérzésének” ez a leírása minden további nélkül átvihetővé válik a szövegirodalomra is, ennek háttérében is ilyenfajta megfontolások álltak, hiába hát, hogy Balassa nem szerette az e név alatt összefoglalt írások többségét, hogy komolyan vette ezt a magyarázó sémát és megkísérelte megmagyarázni, miért nem tud megbarátkozni vele, bizonyos értelemben mégis az ő gondolkodásával folytonos, noha végletesen leegyszerűsítő módon kapcsolódik hozzá. Világos, persze, hogy ez a *laissez faire* poétikai koncepció nagyon is normatív, nemcsak abból világos, hogy „egyetlen dolog tilos: az elragadtatás”, de onnan is, hogy noha „szabad unalmasnak lenni”, azért Borbély Szilárd versei, amely szövegeknek ez megengedett, mégis „sterilek”, továbbá „szabad erőltetni az időmértéket” (uo.), de a szabadság mint kötetlenség korszakában e külső megkötés mégiscsak fölösleges, erőltetni valamit aligha fér össze a szabad életérzéssel. Van továbbá a „nemzedéki köztudat” (uo.) nem leíró, hanem normatív értelemben vett használata, az elragadtatás például kizár ebből a köztudatból, aminek meghatározásához Keresztury Tibor egy cikkére hivatkozik a szöveg. Az elragadtatás, a pátosz kizárása világosan újfent ideologikus követelmény, hiszen ha poetológiai értelemben akarnánk használni, aligha írhatná le egyszerre a nemzedéki köztudatból kizártak között „Kun Árpád, Borbély Szilárd, Tóth Krisztina, Vörös István és Poós Zoltán” (uo.) költeményeit is. A szó, ha mindenképpen poetológiai értelemben kívánjuk megérteni, nyilván ismét a Nagy László–Juhász Ferenc-féle látomásos „pátosz” oppozíciója, összhangban az előbb felsorolt jegyekkel, melyek inkább rajzolja körül e két költészet sajátosságait, mint azokét, akikről beszélni kíván. (Témánk szempontjából különösen tanulságos, mint később látni fogjuk, hogy a „megkésétt” költők közé sorolt Borbély Szilárd és Tóth Krisztina költészete milyen nagymértékben felértékelődött a 2000-es évek folyamán.) További sajátossága a „mai vers”-nek a „lineáris időfelfogás alóli felszabadulás” (i. m., 43) az időhöz való viszonyában, ami azonnal mindenfajta történetiség és történeti tudat felszámolódásával is válik egyúttal: „ha

az időtényezőt kivesszük az értékeink közül, akkor teljesen mindegy, hogy ami hat az íróra, azt Homérosz írta-e vagy a tegnapi újság” (i. m., 44). Felet-
több beszédes, hogy a szöveg az időbeliséget választható és jelen történeti
periódusban elutasított „értékként” érti meg, ezért a megértés időbeliségét fel-
oldja az elszigetelt pszichológiai élményképességben („ami hat az íróra”). Az
időbeliség is olyasmivé válik, ami alól „fel kell szabadulni”. Talán ezzel ma-
gyarázható a tanulmány szemléletében is kialakuló poétikatörténeti időtudat: a
„mai vers” a homogén módon elgondolt „klasszikus régi versek”-kel (i. m.,
39) szemben kapja meg értelmét, a történelmet egységes és mögöttünk ha-
gyott folyamatként gondolva el. A történelem felfüggesztése iránti vágy nyíl-
tan ellenideológiaként mutatkozik meg a szövegben: „A lineáris időfelfogás
alóli felszabadulás [...] része annak a lázadásnak, amely az iskolában tanult
dialektikus és történelmi materializmus, vagyis az egész tananyag ellen ennek
a nemzedéknek a kamaszkorát jellemezte”. (I. m., 43) A rendszerrel egyúttal
a történelem is véget ért. Weér Ivó tanulmányát nem csak reprezentatív helye
tünteti ki (egy nemzedéki kötet egyetlen lírával foglalkozó, áttekintő fejeze-
te), hanem az is, hogy elgondolásai és előfeltevései nagymértékben meghatá-
roztak egy rövid líratörténeti korszakot, költői indulásokat és értelmező-érté-
kelő sémákat, egymással szoros összefüggésben. A líratörténeti korszak lezá-
rulásáról, „korszakküszöb és korszaktudat” viszonyáról nagyon sokat mond
Bedecs László értelmezése Borbély Szilárd *Míg alszik szívünk Jézuskája* című
munkájáról: „A legnagyobb teljesítménye azonban mégis az, hogy a mai ma-
gyar költészetbe behozott egy olyan hangot, melyen lehet beszélni a fájda-
lomról, a hitről, az egymás iránti felelősségről, a gyászról és akár a szeretetről
vagy a lelkiismeretről is. Az elmúlt évtizedekben ugyanis úgy tűnt, ez pátosz
és pózolás nélkül nem lehetséges, vagy csak kiforgatva, már-már nevetséges-
sé téve ezeket a tartalmakat. Borbély azonban mélyebbre ment, és ezzel olyan
rétegét érte el ennek az elsősorban poétikai kérdésnek, mely új megvilágítás-
ba helyezte, új értéktartalommal látta el és nagyrészt rehabilitálta a korábban
kínosan került fogalmakat. Ez kisebb líratörténeti fordulatot jelent, jelentősé-
gét pedig épp az határozza majd meg, lesz-e folytatása Borbély életművén
belül, de még inkább azon kívül. Schein Gábor, Jász Attila, illetve Lövétei
László László vagy Acsai Roland legutóbbi kötetét ugyanakkor már jelzik, hogy
a Borbély Szilárd-féle, illetve az övénél eggyel fiatalabb generációban is van
igény a vicces, laza, a »közönség kedvence«-típusú költészetet hátrahagyó,
ám mégsem a patetikusan szenvedő és a költői szerepet felerősítő beszédpo-
zíciók felé forduló megszólalásra. A *Halotti Pompa*, és hozzá kapcsolódva a
Míg alszik szívünk Jézuskája elérte, hogy újra lehet egy költői mű világlátásá-
ról, netán filozófiájáról, a végső kérdésekkel szemben elfoglalt pozíciójáról, a
halálról vagy Istenről való gondolkodásának következetességéről, belső konf-

liktusairól és mélységéről gondolkodni. Jelentős események történnek tehát körülöttünk, sőt, ha olvasói vagyunk: velünk”. (BEDECS 2006)

Látjuk, az, ami tematikus megengedésnek mutatkozott a kilencvenes évek elején, itt már tematikus kizárásnak mutatkozik, amivel szemben újra megengedhetővé válik az eddig kizártról folytatott beszéd, miközben a beszéd érzékeli ugyan saját határait, de anélkül, hogy valódi kísérletet tehetne a megújulásra. Az iróniát az elsúlytalanítás trópusaként érti Bedecs beszéde, a „pátosz” ellenszereként, visszavonásként, ami megszabadít a „téma” terhéől, szabadság mint „világvesztés”. A szembeállítások és alternatívák itt is roppantul elnagyoltak, a líratörténeti korszakolás a patetikusan szenvelgő, a költői szerepet felerősítő és a „vicces-laza” költészet történeti váltását mutatják (lírai „világ” és én kontra öncélú nyelv, szójáték), majd egy „mélyebb” költészetben visszatérő „világ”-ot, hiszen megint lehet „egy költői mű világlátásáról, netán filozófiájáról” beszélni. Világos, hogy ezek az ellentétek nagyon kevésbé képesek leírni azt a líratörténeti váltást, amit a szöveg érzékel. Számos egyéb ok mellett azért sem, mert kevés magyarázó erővel rendelkező líratörténeti elbeszélése (Nagy László kontra Petri–Tandori–Kukorelly kontra Borbély–Schein–Tóth stb.) például teljes mértékben kihagy még egy olyan központi és kanonikus líratörténeti tradíciót is, amilyen az Újhold sok tekintetben széttartó öröksége. Legfeljebb annyit tud kezdeni ez a történeti séma vele, hogy megállapítja, hogy emelt, „patetikus” dikciójú, de „formailag” (értsd: verstanilag, vertechnikailag) kimunkált versbeszédéről van szó, vagyis igen kevés magyarázó erővel rendelkezik. A 90-es évek második felében, a 94-es *Csipesszel a lángot*-kötet közvetlen utóéleteként induló pályák (Varró Dániel, Király Leventé, bizonyos mértékig Karafiáth Orsolya és bizonyos értelemben, bizonyos megszorításokkal Szálinger Balázs is), a „Sárkányfű-nemzedék” líraértelmezésének kiindulópontjai. Az irónia a „Sárkányfű”-szövegekben is egyfajta súlytalanító-világtalanító tényezőként, a pátosz és a költői szereptudat gátjaként mutatkozik meg elsősorban. Varró Dániel híres verssorai a fentebbi értelemben vett szabadságeszmény megszólaltatóiként váltak sokat idézett, néha nemzedékivé kiterjesztett ars poeticává: „Kimondok minden mondhatót / (a fecsegésben annyi báj van), / de bárcsak arra volna mód, / hogy mibenlétem konstataljam” (VARRÓ 1999).¹ A komoly-komolytalan, könnyed-patetikus ellentétpárok segítették Varró Dániel verseinek gyors kanonizálódását, és maguk a versek is ezt a szembeállítást tették témájukká roppant tudatosan, egy (legalábbis azon az irodalmi

¹ A versszak utolsó két sora lényegében olvasható Bedecs Borbélyt köszöntő, fordulatot regisztráló kritikája megelőlegezéseként is, újfent mutatva, hogy bár Bedecs érzékenysége észleli a Borbély-kötet formátumát, csak ebből a perspektívából tud szólni róla.

intézményrendszeren belül, ahol ezek a pályák elindultak) távoli emlékeiben is alig élő hagyomány nemzedékek óta tartó, egyre kevesebb innovációt felmutatni képes opponálásával. Ez a szabadságot a mentességgel azonosító lírai beszéd, ami a líraolvasás és megértés történetiségének „eltüntetésében” látja a szinkronba hozó ironia teljesítményét, mutatkozik meg Király Levente legutóbbi publikációjában, ahol a voltaképpen ironikus mozgás semmivel nem több mechanikus átfordításnál:

Előhang

*Nem tudom én ám, dús erejével mit tesze' Múzsám
egyszerű, lágy kicsi csókkal, és mire jut, ha a deadline
hars kakasok trilláját döfködi kancsali fülbe,
(értsd: az enyém eme testrészt), éppen ezért drukkolj, hogy
készülhessen a nagy mű, így a Ludas Matyinak szín-
józan s nagy pocakodba hasító, fergeteges, szín-
padra adoptált, víg meseműve, a „Döbrögi Strikes Back”.*

Főhang

*Hát, Fazekas bátyó, jól átbaszarintád néped,
elhíted, a gonosz megkapja a büntit, s jól jár
végül a vérbealázott kisproletár, a szegényke...
Adj pennámnak erőt, s így írjam a frankót végre
és valahára a cuccról!²*

Az archaizálást nem mint „korfestő” elemet, hanem mint történelmet fel-függesztő eljárást kéne felfognunk, a bábeli könyvtár megnyitását, erre azonban az olyan „népies” és „archaikus” kifejezések, mint az „ám” és az „eme” csak igen kevésbé képesek, ezért aztán a kétféle lírai nyelv közt sem jöhet létre semmiféle viszony, a „Király”-féle lírai beszéd az angol nyelvű tömegkultúra paneljeit és az igen mérsékelt kreativitással használt szlenget tudja csak felmutatni sajátként, idegenként pedig ennek fantompárját, a választékosságot és emelkedettséget, vagyis a pátoszt, ennek folyományaképpen „vonatik vissza” a happy end. Ez a beszédmód egy roppant felületes látszat ellenére nagyon nagy mértékben kontrollálja és lehatárolja a nyelvi mozgásokat, így azt a lehetőséget, hogy bármit is felmutathasson saját nyelvi teljesítményeként a költészet, hogy a lét előléphessen benne az el-nem-rejtettségre, tehát mindenfajta igazságtörténést lehetetlenné tesz. Roppant korlátozott szabadsága lényegében mechanikusan, sorozatban előállíthatóvá teszi ezeket a verstermék-

² KIRÁLY (2009)

keket, gyors kifulladásuk a visszatekintő perspektíva számára elkerülhetetlenül szükségesnek mutatkozik. Végképp megmutatta ezt Varró Dániel újabb, *Szívdezzert* című verseskönyvének leplezetlenül fanyalgó kritikai fogadtatása. Szálínger Balázs volt ebben a generációban az, aki a legeredményesebben tájékozódott más megszólalásmódok felé, noha a *Kievezni a vajból* című verseskötet és a *Zalai Passió* című verses eposzparódia olvasható volt még a fentebb jellemzett líraértés számára is, már egészen más lehetőségeket is hordoztak. A *Zalai Passió* kísérlete az eposzsal *Az első pesti vérkabaré* felől visszaneézve már egyfajta stilizált tér és stilizált alanyiség megteremtésének kísérleteként is érthető volt. Ennyiben, a hangsúlyozottan stilizált alanyiségnek a megteremtésében Szálíngerre világosan nagymértékben hatott Térey János lírája, ez közvetítette neki azt a „józanító tapasztalás”-t, hogy „nincsen többé nagyszabás” (TÉREY 2001; 10), ami, persze, nem független azoktól a belátásoktól, amiknek eredményeképpen a Sárkányfü-nemzedék gyorsan folytathatatlanra váló versnyelve megszületett.

A 2000-es évek második felében fokozatosan éppen azok a pályák kerültek az érdeklődés centrumába, amelyeket a fentebb jellemzett, kifulladásos líraértés és lírai produkció elhelyezhetetlennek tartott, Borbély Szilárd, Tóth Krisztina és valamelyest – megítélésem szerint jelentőségükhöz képest kevésbé – Schein Gábor költeményei, a Térey János iránti kritikai figyelem pedig továbbra is töretlen. A harmincasok nemzedékének induló költői közül már jóformán senki sem kapcsolódik a Sárkányfü-poétikához, sem Lanczkor Gábor, sem Györffy Ákos, Krusovszky Dénes, sem Nemes Z. Márió, sem Gerevich András, sem Orcsik Roland. Egyenesen úgy tűnik, hogy ezeket az éveket líratörténeti holtidőként érti ezen szerzők legtöbbjének hagyománytudata. Amihez ezek a nagyon különböző poétikák mint erőteljes és problematikus hagyományhoz viszonyulnak, az az „újholdaság”, ez alatt elsősorban Nemes Nagy Ágnes költészetét értve. Ennek a hagyománynak fontos folytatói között említhető Székely Magda, Balla Zsófia, Ferencz Győző, Báthori Csaba (aki kritikusként is ennek a líraeszménynek rendkívüli műveltségű és érzékenységű védelmezője elsősorban), bizonyos tekintetben Gergely Ágnes stb. Ezt a nagy hatású és eleven hagyományt problematizálják különbözőképpen a harmincasok és a negyvenesek. A problematizált tradíció a költészetet megértetesként, a homályból való kiemelésként, felmutatásként, mérészként fogja fel, igazabb, pontosabb definíciók megkísértéseként érti, ahogy azt talán legtudatosabb képviselője, Balla Zsófia meg is fogalmazza *Levél egy ifjú költőhöz* (BALLA 1995; 5) című, Rilke híres leveleire utaló versében. Az élmény és a költészet sajátos szembeállítását a vers kiindulópontja. A dolgokban benne rejlő lényegit, az élmény valódi súlyát, mögöttesét, ha tetszik, az élmény metafizikáját keresi a

költői szó: „Ahogy megnyílik a történet fölszíne szétsepert, / széthessentett idők közt más tájra [...] lát [...]”

A látható mögött valami állandóra irányul a költészet, az érzéken és időn túli keresése, megmutatása az érzékelhető által, ahogy a vers mondja: „ami csak sejlik, s ahogy rámutat”. A vers a *megfogalmazás* segítségével mintegy állandóvá teszi, mozdulatlaná és örökké az élmény esetleges egyszerűségét: „ami önnek élmény, tapasztalás, / annak lesz betű-hang-szó formája, teste / [...] Mi élmény, az csak formáltságban élhet”. Ezért aztán a költészet sine qua nonja az így értett forma lesz, a megértés és megértetés, a felmutatás szolgálóleánya: „De az élmény nem lehet szülőjét evő cápa: / Önnek kell uralnia, ne kerüljön alája.” Egy sajátos módon karteziánus költészeteszmény megjelenésével szembesülünk ebben a versben. Az esetleges tárgy, élmény, esemény megformálása voltaképpen költői átváltoztatás, a tárgyban a tárgyon túlit, a belső transzcendenciát mutatja fel, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Pór Péter érti Rilke-értelmezésében az „*orfeuszi átváltozás*” fogalmát. Az orfeuszi alakzatban megszűnik az idő és a vers maga is, sőt talán inkább létezővé lesz, mint tárgy, „erősebb lét” lesz, ha tetszik, a műalkotásé. A Balla egyik kötetét záró ars poetica szavaival: „A vers / a tárgyban megteremti a permet színváltozását.”³ A tárgy alakzattá válik a versben, a vers őrzi és felmutatja, ahogyan Pór Péter fogalmaz, „a dolgok [...] magáért való jelentését” (PÓR 2002; 161). Az Új versekben „Rilke szakít a tapasztalati világgal, illetve annak bevett interpretációival, és a teret, a perspektívát és a transzcendenciát a művészileg létrehozott individuális létezőbe helyezi” (i. m., 164). Mutatis mutandis, valami hasonlótl figyelhetünk meg Balla Zsófia esetében, akinek Rilke legfontosabb szerzői közé tartozik, csakúgy, mint Nemes Nagy Ágnesnek. „Átváltozás és katarzis. Ez visz ég fele, / ez visz ég iránt; így áramol az Isten / dallamokban, így törik meg a világ / minden sűrű képből, és tisztul meg az élő / a képek sűrűjében.”

Az átváltozás a világ megtörése a sűrű képekben, a világ eltörlése és végérvényes újrateremtése a képben, ez a költészet feladata, és ez őrzi a katarzist, a megtisztulás lehetőségét, világos, hogy itt egyszerre vallási és erkölcsi értelemben. A „*változtasd meg élted*”-et az esztétikai nevelés nagy hagyományába értelmezik-szelidítik a fenti sorok, az ugyanis eredetileg aligha humanista morális értelemben vett felhívás, Rilke szerint „a szép nem más, / mint az iszonyú kezdete [...]” (Nemes Nagy Ágnes fordítása)⁴.

³ Balla Zsófia: A tárgy = BALLA (2002)

⁴ Erről l.: RADNÓTI (2000)

Az időbeliség eltörlődése a „Kunst-Ding”-ben, az így értett megformálás iránti bizalmatlanság az a közös jegye a harmincasok-negyvenesek verseinek, ami szembeállítja őket az így értett Újhold-hagyománnyal, miközben közülük legalább ketten (Borbély Szilárd és Gerevich András) kitüntetett szerzőjüknek tekintik, más-más értelemben, Pilinszkyt. Gerevich legutóbbi kötetének (*Barátok*) konstatív nyelvhasználatában is kimutatható az így értett „megformálás” elvetése. Verseinek alapvető tapasztalata, aminek a férfiszerelem hordozójává válik, az idő familiarizálásának lehetetlensége. A familiáris idő végérvényes felszámolásának gesztusában rejlik Gerevich lírájának poétikai radikalitása.

Gerevich versei számára nem adott a merőben személyes tapasztalatot „elemelő”, „általánossá tévő”, még kevésbé a „megörökítő” „megformálás” lehetősége, ami mintegy megváltaná a költészetben az „élményt”. Báthori Csaba írása⁵ azonban épp egy ilyen, újholdas eszmény nevében utasítja el – részlegesen – a kötetet. A „megformálás” hiányáról szól, arról, hogy „Gerevich bátran beszél, de úgy tűnik, még nem eléggé biztonságos technikával”, hogy „itt-ott a versek még nem tudják műalkotássá mesterkedni, amit a test megtapasztalt”. Ez alól csak két kivételt ismer: „A *Getno* című vers elmondja, hogy a lírai alany a testi mohóságban éli napjait, minden haldobban épp az eleven húst kívánja, nem az embert, nem az egészet, csak ezt a részleges mámort. De a vers végén ezt olvassuk: Csak a vágy maradt, / magamra már nem is emlékszem. Az *Októberi reggel* viszont így indul: „Nem tudok kikelni az ágyból. / Idén ősszel / nem szeretek élni. Mindkét fordulat egzisztenciális súlyával, állati szomorúságával, rostos felületeivel hat, és egy ideiglenesen kizökkent világ meghökkentő letargiáit rögzíti. Az elsőt tekinthetjük önvádnak is, a másodikat pedig olyan furcsa pillanatképnek, amely az üresen tovapergő élet egyik időbeli mélypontjáról mond el valamit az egész világnak”. Ezek a „létérdekű” állításokká formált kijelentések azt ígérk, hogy a „megformálás” által a pusztá, nyers testiség megváltódhat a forma transzcendenciájában. Világosan láthatóvá válik, hogy a „formálás” követelménye ebben az esetben Nemes Nagyra – és mögötte Babitsra – visszavezethető morális követelmény is, egyúttal jól mutatja, hogy egy „újholdas” elvárásrendszer határain kívül szólal már meg mindaz, ami igazán radikális Gerevich költészetében, egyúttal rámutat az így értett formafogalom rugalmatlanul normatív merevségére is.

Lanczkor Gábor kivételes erejű költői indulása is vitában áll ezzel a tradícióval. „Az biztos, hogy a mai költői közbeszédet is részben meghatározó nyugatos, újholdas hagyománnyal nem tudok mit kezdeni, sőt kifejezetten

⁵ (<http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=19501>)

károsnak tartom, hogy ezt a számomra életképtelen, merevhalott Babits–Kosztolányi–Nemes Nagy-vonulatot sokan ennyire erőltetik ma is. Hogy a *bel cantót* olyan magától értetődően és reflektálatlanul alkalmazzák, mintha csak 1948-ban élnénk, mintha közben nem lett volna Petri és Tandori, hogy csak két csúcst említsem a jéghegynek” – nyilatkozza a Magyar Narancsnak.⁶ A „megformálás” itt is hasonló értelemben utasíttatik el, mint ahogy előbb láttuk, noha Lanczkor verstechnikai értelemben „gazdag formakultúrájú költő”. Legutóbbi kötete képleírásainak egyik mozgatója az a meggyőződés, hogy a festmény mindig lezár, keretez, tehát mindig hiány, de mindig jelzi is azt, ami keretén túl van, mintegy virtuálisan meghosszabbodik, mindig a nézője felé, az idő mindig bele van komponálva a festmény terébe, épp arról beszélnek a szövegek, hogyan bontja meg a gyakran a képben implicit módon preformált tekintet az időt legyőző „megformálás” zártságát azzal, hogy belép a néző idejébe.⁷

Tóth Krisztina állt a negyvenesek közül a legközelebb az „Újhold”-tradícióhoz, azonban a szerelem egyre inkább úgy válik verseinek formaelvévé, hogy arról tanúskodik, hogy a szeretett test sohasem birtokolható, mert az időben végtelenül kiterjedt, nem más, mint nem elérhető érintések és emlékek pusztá nyoma. Ezért a szerelem Proustnál lényegében azonos a féltékenységgel, ahogy Tóth Krisztinánál a szakítással, vagyis, mindkét esetben, a birtokolhatatlanság tapasztalatával, ami a szerelemnek nem eseti, hanem lényegi jellemzője. Ez a test- és emlékezés-poétika felszámolja a műalkotásnak az időből való kiemelődésként értett lehetőségét.

Borbély Szilárd roppant tudatos vitát folytat ezzel a tradícióval. A hellenizmus szobrászai „az időtlen férfi- / szépséget mintázták meg” – áll a *Halotti Pompa* lapjain, noha nincs időtlen test, ez az eljárás tehát nem a test felmagasztalása, mint elsőre tűnne, hanem kizárása. Borbély szerint ilyen kizárásokra épül az újholdas „líraeszmény”. A nyelv, a költészet nem az a terep, amelyik, ahogy Nemes Nagy Ágnes mondja, a „nehezen mondhatót” fogja meg, rögzíti a pontos kifejezésben, és teszi mintegy örökké, hogy a „mondhatatlant” kizárja, például a „rémület”-et „erkölcstelenné” bélyegezve a *Mesterségem* című, híres ars poeticában. Nem úgy készít Istent, hogy kövei „keményebbek” legyenek, „mint a testem”. A nyelv és a költészet nem „a győtrelem ellen” készített Isten és nem olyasmi, ami „a fényt elválasztja az éjszakától”. Látható, hogy a „nekem betonból kell az ég” poétikája kizárások rendszerén épülhet csak fel, ahogy erre egy Borbélyal sok tekintetben

⁶ <http://www.manca.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=18895>

⁷ Erről kicsit bővebben írok rövid, ajánló jellegű versértelmezésemben Lanczkor Gábornak a Szombat-ban közölt versei előtt: <http://www.szombat.org/identyomok+a+terben.html>

rokon karakterű, nem kevésbé jelentős költő-irodalomtörténész, Schein Gábor is rámutatott *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* című munkájában (SCHEIN 1998). (Természetesen a fentebbi sorok nem jellemzik Nemes Nagy Ágnes teljes pályáját, legkevésbé a kései verseket.) Ezek a kizárások a nyelv természete ellen lépnek fel, „[m]ert az idő is olyan, mint / az élet: csupán a testen hagy nyomot. / A tudatban, a lélekben, talán a nyelv // viszonyrendszerében.”

Schein Gábor roppant ambíciózus, radikális poétikai kísérleteinek csak egy lehetőségét emelem ki most, az ő tárgyalása (már csak azért is, mert talán legfelkészültebb fiatal irodalomtörténészként is poétika- és szemlélettörténeti elemzéseiben, az Újholdról szóló disszertációjában, Weöresről szóló kismonográfiájában és Füst Milán-könyvében is folyamatosan alakuló életműve poétikatörténeti kontextualizálását is elvégzi) külön, nagy feladat volna. Irijám és Jonibe című, önálló gyerekkönyvkötetben kiadott verse azonban valamit talán megmutat kérdésünk vonatkozásában (SCHEIN-ROFUSZ 2009).

A madárkirály és a halkirálynő nehéz egymásratalálásának titokzatos történetét beszéli el Schein Gábor verses meséje. A két főszereplő neve világosan utal a héber jám (tenger) és joná (galamb) szavakra, továbbá a Mirjám női névre és a Joná férfinévre is. Ahogy a halkirálynő gyomrában utazó madárkirály az első rész első egymásratalálásában Joná, Jónás történetére és a galamb motívuma az Özönvíz végére, föld és víz a teremtéstörténetet ismétlő újbóli elválására, hiszen erről szól az egész történet, az elemek elválásáról, örök körforgásuk megszűnéséről, vagyis a szerelemről. A szerelem ugyanis nem része a mitikus világnak, a nappal és éjszaka, a tűz és a víz, a föld és a levegő örök váltakozásának, amiben a folytonos ismétlés nem engedi megszületni az időt. Egy ilyen világban a halak királynője soha nem találhatna rá a madarak királyára az azonosságok világában jóvátehetetlen különbség miatt. „És úsztak újra a hét vízen, s bár ismerték minden zugát, nem lelték sehol az éneket a szerelemről. Hangját nem hallották az álom-öbölben, [...] táncát nem látták a mesék hasadékan, [...] és az emlékezet árka is néma volt”. Ezzel küzdenek, ebből a körforgásból akarnak kiszakadni a ciklikus ismétlődést imitáló három fejezetben (Irijám és Jonibé, Jonibé és Irijám, Irijám és Jonibé) Irijám és Jonibé. Ez az elszakadási törekvés az oka a tenger haragjának a szövegben. A vissza-visszatérő hetes szám egyszerre mítoszi szám és a teremtés napjainak és a gyász napjainak, a mítoszt legyőző időnek is a száma, ez a szám a szerelemért folytatott küzdelem tere – hét évig tart a gyász a könyvben és a gyászszertartás, a sívá maga is a héber sevá szóval (hét) van kapcsolatban. Az első fejezet vége hírt ad „gyermekük”, Joremes útján keresztül, akit Jonibé Irijám májából gyúrt, a teremtés és az idő vilá-

gáról: „És sosem tért vissza Joremes a hét tenger vizébe, / nem látta őt többet Irijám és Jonibe. Nappali / fáról repült éjjeli fára, hajnali szót mondott, / alkonyi szót, víz itatta, szeleken szállt, / és újra sütött a Nap és megint ragyogott a Hold”. És lön este és lön reggel. Megint. Mert a visszaesés a ciklikus időtlenség szerelemnélküli közömbösségébe, különbségnélküliségébe mindig fenyeget, a szerelmet újra és újra vissza kell vívni tőle. A második rész végén azt olvassuk, hogy „hét éven át egy forró kövön aludt Irijám és Jonibe. Míg aludt, érezte a halmenyasszony, mint egy teknőckölyök, melle nő és érezte álmában a madárvölegény, mint egy tengericsikó, vesszeje nő”. Férfinak és nőnek teremtette őket. A legvégén pedig meg kell értenünk, hogy a beteljesült szerelem hal és madár közt nem lehet más, csak az eredet teljes felszámolása. A mítosz mindig az eredetnél van, a szerelem pedig csak eredetüktől távolodók és veszendők, időbevetett egzisztenciák viszonyaként lehetséges: „Nincs többé út a hét tenger vizében, nincs többé út a Nap alatt, nézd azt a fát, ott legyen a fészkünk [...] És elhallgattak ott a vizek, elhallgattak a szelek és beszélt-beszélt hét nyelven a láng”. Jonibe neve a Joná gyök mellett a latin ábécé második betűjét, a b-t tartalmazza. A héber ábécé második betűje a bét, az első, az eredet betűje, az alef nem kimondható. És a teremtéstörténet a bét-tel indul: Berésit Bárá Elohim..., vagyis „Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet”.

Hasonlóképpen érdekes Térey János válaszkölteménye Báthori Csaba Térey-kritikájára. A stilizált lírai alany megkonstruálási kísérletének (az Újhold-hagyomány által félretett Ady-líra reaktiválásának, eleven költészeti hatóerővé tételének, próbálgatásának) immár nyilvánvalóan kizáró jellegű bírálataként olvashatóak a sokat tárgyalt kritika sorai: „Térey szerepekben tükröződő lírafelfogása következményekkel jár: megnehezíti a költői alany személyazonosítását, lazítja a beszéd hagyományos felelősségviselési köteleit, elhomályosítja e költészet emberi tétjét, s általában szűkíti az író és az olvasó közötti kézfogás esélyét.”⁸ Erre válaszol egy hangsúlyozottan stilizált, maszkyszerű lírai én felléptetésével Térey költeménye: „Doktor Faustus panaszkodása”⁹. A maszkyszerű lírai én beszéde ennek a humanitáspoétikának a kizáró agresszivitását mutatja fel, a moralizáló kontroll igényét, megfordítva az agresszivitás vádját: „A másik rést üt képeden, a renden; / Homályból lép elő, / És szóra nyitja száját: ismeretlen, / És mint ilyen, már félreérthető”. A másik itt olyan arcrongálóként tűnik fel, akinek agresszióként érzékelt fellépése pusztán leleplezés: rést üt képeden, a renden. A kép egyszerre jelenthet arcot és festményt, vagyis arcot és maszkot, a másik, az

⁸ (<http://www.manco.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=9221>)

⁹ Térey János: Doktor Faustus panaszkodása = TÉREY (2006; 120–123)

ismeretlen megszólalása pedig „rést üt” rajta, vagyis maszkként mutatja fel a „rend” elvárását, a kontrolligényt, ezért lesz az igazság nevében „pajzzsal és dárdával” felvonuló megszólított: „csak hamis humanista”. A maszkosság támadása maga is maszkként mutatkozik meg¹⁰, a másik idegensége miatt fenyegető „káosz” elleni védekezés a „rend” helyreállításának igénye. A szöveg retorikai mozgásai a nietzschei morálkritika ihletését viselik magukon, a számonkért morál reaktív karakterét láttatják és az „igazságkeresés” forrásaként a ressentiment-t jelölik meg: „mételynek hívod, ami megigézett / a bársonyfényt a más viselte holmin”, a versbéli morál genealógiája a megfordítás a megnevezésben, hamisság, ami nem maszkként, hanem igazságként mutatkozik be. Ebből a megfordításból származnak a hamisságparadoxonok: „Te pörbe hívsz igazmondásod örvén / S minden tanúd hamis. / Akad-e olyan tisztasági törvény, / Mely eltilt még a jóhiszeműt is? [...] Csodálkozom, hogy összeférhet imhol / Pilátus és a krédó”. Mindezt csak felerősíti az utalás Thomas Mann nietzschei ihletű nagyregényére, ami a megszólítottat a regénybeli Zeitblommal, a korlátoltan pedáns és hatástalan humanistával, a *Varázshegy* Settembrini-figurájának parodisztikus továbbírásával azonosítja, amit Mann kíméletlenül gúnyos önarcképeként is lehet értelmezni.

A maszkját hivalkodóan viselő lírai én megszólításalakzata tükörként kezd el viselkedni, a megszólított saját maszkjait pillanthatja meg általa. Ezt a retorikai szerkezetet önmagára reflektálva mutatja fel a szöveg a szólításalakzat versbéli átfordulásakor, egy találkozás felidézésénél: „Néven szólít a gyorsbeszédű erkölcs... / Köszöntesz tétován, / Hogy fél percet szemem tükrében eltölts. / Mert kilenc életem van s hét szobám [...]”. (A tüköralakzat működésmódjának részeként olvasható a „köszöntesz tétován” sor, ha eszünkbe idézzük, hogy Báthori Csaba kritikájának, ami előszövege a szóban forgó költeménynek, *A tétova konkvisztádor* volt a címe). A hét szoba alighanem a hetedik ajtóra utal Balázs Béla drámájából (ezt egyébként, ugyanebben a kötetben, *A hét hazugság* című vers is megidézi), arra, hogy a maszkok mögé nem vezet út, hogy a felszólítás, „pillants homlokom mögé”, beválthatatlan. Az irodalmi szöveg „igazsága” és „erkölcse” nem ilyen mögépillantások számára mutatkozik meg.

Mindez, persze, legfeljebb csak felvezetés, de még ebből is hiányzik, csak az előbb felsoroltak közül Orcsik, Krusovszky, Nemes Z. akár futólagos szemügyrevétele is, nyilván másoké is. Az azonban biztosnak tűnik, hogy a „fiatal” magyar líra rendkívül komoly teljesítmények sorát produkálta

¹⁰ (Szálínger Balázs Babbitshoz szóló és Babbit nevében beszélő gúnyos szerepversei a Kievezni a vajból és különösen az Első pesti vérkabaré című köteteiben hasonló belátásokhoz juttatnak el. Szálínger pályájának legnagyobb feladata éppen a Térey-hatás „legyőzése” volt.)

az utóbbi években és a líraskritika értelmező nyelvei komoly lemaradásban vannak vele szemben, egyszerűen nagy munka előtt állunk. A dolgozat ehhez a munkához kívánt valamelyest hozzájárulni.

Kiadások

- BALLA Zsófia (1995): *Ahogy él sz. Jelenkor*, Pécs
BALLA Zsófia (2002): *A harmadik történet*, Jelenkor, Pécs
KIRÁLY Levente (2009): *A céllövöldés győzni megy.*
<http://www.es.hu/index.php?view=doc;24304>
SCHEIN Gábor – ROFUSZ Kinga (2009): *Irijám és Jonibe. Csodaceruza*, Bp.
TÉREY János (2001): *Paulus*. Magvető, Bp.
TÉREY János (2006): *Ultra*. Magvető, Bp.
VARRÓ Dániel (1999): *Bögre azúr*. Magvető, Bp.

Irodalom

- BEDECS László (2006): <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1072>. L. még: Adjon isten, Jézusunk! (Borbély Szilárd: *Míg alszik szívünk Jézuskája*) = B. L.: *Nyelvek a végtelenhez*. Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetéről. Napkút Kiadó, Bp., 2009, 125–130.
PÓR Péter (2002): *Az orfikus alakzat = Uő: Léted felirata*. Balassi, Bp.
RADNÓTI Sándor (2000): *Megtestesült költészet (Pór Péter Rilke-monográfiájáról) = Uő: A piknik*. Magvető, Bp.
SCHEIN Gábor (1998): *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas, Bp.
WEÉR Ivó (1994): *„Komolyhon tartomány a mi kamránk” (Nemzedéki introspekció a mai versekben szereplő utalásokról és hatásokról) = Károlyi Csaba, szerk.: Csipesszel a lán-got*. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról. Nappali Ház, Bp., 39–50.

DEVELOPMENTS

This paper is a kind of narrative model of the history of lyric poetry, a proposal, which endeavours to show something of the specific asynchronousness of the threshold and consciousness of the era. Going thoroughly into the developments of the past fifteen years or so, and placing them into narrower or wider contexts in the history of lyric poetry, it attempts to grasp something from the awareness of tradition in the oeuvres that belong to this time, questions that are partly common to them all, and answers that are radically different, and are a consequence of situations common to them in the history of lyric poetry. In analysing the history of lyric poetry of the recent past, the author attempts to throw light onto the strong – although not revealed - ideological character of a discourse with poetological ambition

in the middle of the nineties and the first years of the twenty first century. It also wishes to shed light on the continuance of the “poetics of the »New Moon«” and the norms and crises of criticism of lyric poetry in oeuvres that have become upgraded and come into the limelight of criticism, and also in the works of young poets (Tóth Krisztina, Szilárd Borbély, Gábor Schein, János Térey and among the poets in their thirties András Gerevich, Gábor Lanczkor, Balázs Szálinger) in the second half of the first decade of two thousand.

Keywords: awareness of tradition, history of lyric poetry, contemporary Hungarian lyric poetry

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Szabó Szilvia

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
szsilvia@stcable.net

AZ INTERSZUBJEKTIVITÁS KÖREI TÉREY JÁNOS *PAULUSÁBAN*

Circles of Intersubjectivity in János Térey's *Paulus*

Dolgozatom a verses regény mintapéldányának tekinthető *Anyegimmel* architextuális játékot folytató Térey János-szöveget, a *Paulust* olvassa. Térey verses regényének szövegvilága a hagyomány elemeit dekonstruálva, majd azokat újrakonstruálva építkezik, a körkörösség mentén próbál rendszerbe szerveződni, kiutat találni az érvessztés/önvessztés veszélyével fenyegető, rom-esztétika által uralt létből. Az én-elbeszélő és a hősként jelenlevő Paulus-szubjektumok viszonya, egymásba íródása az én-határok destabilizálódása mentén közelíthető meg: egymásba visszatérő, önismétlő létalakzatokként értelmezhetők a (páli) szubjektumok. Az elmosódó én-határok, a tér-idő koordinátákkal mit sem törődő interszubjektív átfedések nem csupán a posztmodernitás decentralizált szubjektumképével hozhatók összefüggésbe, az egymásba íródó Paulusok önazonosság-teremtő, narratori ént értelmező, az elbeszélő szubjektum alteritását felszámoló alakzatokként is működnek.

Kulcsszavak: verses regény, lírai hagyomány, Puskin-imitáció, szubjektumkonstrukció, interszubjektivitás, önazonosság

Térey „p.modern”, rom-esztétikát megszólaltató textusa, a *Paulus* az önmagában is problematikus verses regény műfaji hagyományához nyúl – problematikus műfaj, nemcsak mert líra- és epikaközöttségben nyer létet, hanem mert önálló műfajkategóriaként való kezelhetősége is kétséges. A *Paulus*nak az *Anyegimmel* mint a verses regény (egyik) mintapéldányával folytatott architextuális játéka nemcsak a műfaji hagyományba való belépést valósítja meg, de elevenné tesz egy a mumifikálódás útján haladó műfajt, s az aktualizálás/aktivizálás mozzanata(i) az első látásra parazitikusnak tűnő viszonyt szimbiotikus kapcsolattá nemesíti(k). S hogy a szövegközi mozgások követ-

keztében akár a *Paulus* textus pozíciója architextussá is transzformálódhat, egy új szöveg minta alapszöveveteként is funkcionálhat, arra mutat rá többek között Krusovszky Dénesnek az *Erővonalak*¹ című Térey-közelítéseket összegyűjtő kötetről írt recenziója is, mely Téreyt az ezredforduló utáni évek magyar irodalmának egyik meghatározó, kultúraformáló hatásközpontjának tekinti (KRUSOVSKY 2009; 38). Ugyanez a szöveg veti fel a Térey-pálya alakulása kapcsán azt a kérdést, hogy „miképpen léphet a befogadó párbeszédbe ezzel a zárt(nak tűnő), sajátos világot és magánmitológiát kialakító szövegfolyammal.” (Uo.) Dolgozatom a *Paulus* „zárt(nak) tűnő”, a hiányalakzatok mentén komponált, de rendszer jelleget öltő szövegterével próbál olyan dialógust kialakítani, mely a korábbi interpretációkból kiindulva, de azokat tovább gondolva/átértelmezve működhet.

Németh Zoltán *A költői hivatás megdicsőülése* című tanulmányában (NÉMETH 2004; 118) arról ír, hogy a *Paulus* szövege konkrét javaslatot tesz az olvasásra, s figyelmeztet, „hogyan az olvasás sosem állhat meg a szöveg határainál, hanem túl kell haladnia azokon, olyan konstrukciókon kell csiszolódnia, amelyek a szövegre vonatkoztathatók, s kapcsolatukból, a vonatkozásrendszerek interakciójából az értelemadás lehetőségei állhatnak előnk.” (Uo.) Németh szerint a *Paulust* mint „más körutak partnerét”, azaz más Térey-művek hálójában kell olvasni, ugyanis szövegét a „megelőző hét Térey-kötet strukturálja és értelmezi, bennük és általuk működtethető.” (I. m., 119) Úgy vélem, a *Paulus*-szöveg egy sokkal szerteágazóbb háló(zat)ban: az irodalmi tradíció (körút)rendszerébe ékelődő műként szemlélendő. Ugyanis a szövegvilág (érték)hiányos állapotai közepette az én elbeszélhetősége, szövegbeli megalkothatósága is problematizálódott, és az énről való beszéd lehetőségét keresve nyúlt a hagyomány „biztonságpont”-jaihoz Térey. Versformát és történeti vázat kölcsönöz Puskintól, hogy az analogikusság mentén hangsúlyossá lehessenek a tér-idő-dimenziók másságából következő elkülönbözések. A romantika esztétikájának töredékkultuszából építkezik a *Paulus*, de fragmentarikussága közel sem a végtelenség iránti vágy (és a vágy ironiájának) poétikai manifesztuma, nem az egykor birtokolt egész(ség)/teljesség visszaállításának óhajával (és annak ellehetetlenítettségével) áll összefüggésben a dantei hármasságra, a „wagneriánus nagyszabás”-ra is rájátszó, a zártság, rendszeresség eszményét formai szinten megvalósítani próbáló mű.

A hagyomány elemeit dekonstruálva, majd azokat újrakonstruálva építkezik a *Paulus* szövegvilága. A hagyomány folytathatóságának problémája, a fordulat szükségessége olvasható ki a töredék és rom uralta világké-

¹ L. LAPIS – SEBESTYÉN (2009)

pü, ugyanakkor irodalmi tradíciót összegző műből. A fragmentarikusság, csonkaság mint létállapot témaválasztás szintjén is, mintegy metatextusként szövegesül a műben, és önnön (költői) nyelvének szegényességére is utal az elbeszélő a szótár-képzet által előhívott teljességeszmény révén: „Forgattam szótárt, mely tanít: / A nagy Akadémiait.” (I. 43.)

A *Paulus* körköröség mentén történő rendszerbe szerveződése kiűtkeresési kísérletként értelmezhető az érvesztes/önvesztés veszélyével fenyegető, rom-esztétika által uralt létből. S a műegész a körútalkotó mondatok révén valóban egymásba ér, a mottó és a szöveg lezárása találkozik – de a határszituációt textualizáló mondatok két előfordulása között nyelvi elmozdulás következik be, s ez az elkülönülés jelenthet kiutat, nyithat teret a megértésnek.

A szubjektum decentralizáltsága, a saját nyelv hiánya teszi szükségessé a hagyományelemekből való versépítést/műépítést. Angyalosi Gergely arról írt, hogy Térey „nem is afféle posztmodern tudatossággal építi be szövegeibe a jelöletlen idézeteket, mint, mondjuk, Esterházy. Egyszerűen így beszél; nem kölcsönvesz verssorokat, strófatöredékeket, hanem bennük is ő szólal meg.” (ANGYALOSI 2002; 1225) Tagadhatatlanul különbözik ez a fajta építkezésmód az Esterházy-félétől, de tudatossága nem kérdőjelezhető meg: a modernitás versbeszéd-hagyományát használja fel a saját nyelv keresése során. A huszadik századi magyar líra téreysülését szokás a *Paulus* versnyelve kapcsán emlegetni,² de a 19. századinál korábbi hagyományokat is felidéz, a Térey-féle posztmodern ironia, az ajánlás, az elbeszélői kalauzolás és az „erkölcsi tanulság” ígérete, az incipit jellegű felütés a befogadó félrevezetésének eszközévé lesz. A *Paulus* narrátora kapcsán Margócsy István rendkívül pontos Puskin-imitációról beszél: „az ő narrátora is úgy beszél, úgy használja az Én-névmást, hogy ténylegesen (vagy: epikusan) semmit nem árul el önmagáról, úgy van jelen, mintha egy előre megírt, de be nem töltött szerepből beszélne ki...” (MARGÓCSY 2002; 44) A narrátort mint szerepét képviselő ént értelmezi, kinek csak egyetlen tulajdonsága kell, hogy érvényesüljön, beszédszólamának modalitása. A romantikus ironia hagyományából újraéledt személytelen, nyelvi demiurgoszként tekint az elbeszélőre, mint az Én posztmodern imitációjára (i. m., 45.).

Nem egyszerűen a puskin elbeszélő mimetikus leképezése, csak nyelvi modalitást képviselő szubjektum a *Paulus* én-elbeszélője, de nem is tekint-

² „A Nyugat előtti szecesszió (Szomory), a vatesz költőre jellemző hangnem (Ady), a belső ritmussal élő prózaiság (Szabó Lőrinc, Petri), a társadalmi problematika (Ady, Petri), a család és a korszak szövegesítése (Kemény István), a rap intonációja (Ganxta Zolee) bizonyosan éppúgy szerepet játszottak e versnyelvnek a kialakításában, mint a különféle eredetű rétegnyelvek, a szleng.” (NÉMETH 2004; 121)

hetünk rá egyértelműen negyedik Paulusként,³ – úgy vélem, a szubjektumok egymásba íródása, az én-határok destabilizálódása mentén érdemes a különböző Paulus-szubjektumokhoz közelíteni.

Egymásba visszatérő, önismétlő létalakzatokként értelmezhetők a (páli) szubjektumok – csak egymás viszonylatában érvényesülhetnek, az én és a nem-én, az én és a másik relációjában értelmezhetik egymást és önmagukat. A szubjektumkonstrukciók egymásra hatása számos szöveghelyen érzékelhető, nem csak az elbeszélő hat hőisére, a paulusi én(ek) is visszahat(nak):

*„Elkülönбöződni: veszélyes;
De miközben a rosszba visz,
Élesztőm, kalauzom is,
Katalizál, mindenre képes.” (I. 31.)*

A gyűrűző körutak mentén megképződő én-alakzatok a szubjektumok térdimenziókba való kivetülését eredményezik a műben, de nem biztos, hogy minden esetben csak földrajzi tereként értelmezendők a városnévvel determinált helyszínek/színhelyek. A referenciális kódok, történelmi ismeretek aktivizálódásán túl bizonyos szöveghelyek a tudat tereiként is olvashatók:

*„Drezda mint tudatállapot,
Szinonima pusztulásra,
Neve, akár a régié –
Vigyázza azt Mnemoszüné.
Tiszta lap, tánc előtt a kályha,
Új Drezda, ott vagyok honos,
A másikkal csak neve azonos.” (I. 22.)*

Az alkohol és drog által befolyásolt drezdai tér körútjai elkülönбöznek a budapestiektől, kiüresedettséggel és lepusztultsággal jellemzi őket. A drezdai szín nihilisztikus környezetéhez társuló hangeffektus („Aláfestés: gordonkahang, / »Ó, gyűrű lelke, kőharang«”, I. 27.) egyike a mű azon pontjainak, melyek korrelációt teremtenek a különböző Pál-történetek között. A Semmi közepette, a szeretetmentes, test(iség)élmények mentén konstruálódó szövegvilágban a „zengő” kőharang hangja a páli útmutatás szavaira⁴ alludál(hat),

³ Angyalosi Gergely interpretációja értelmében „nem három, hanem négy Pállal van dolgunk, a negyedik ugyanis maga a narrátor-költő.” (ANGYALOSI 2002; 1229)

⁴ Kemenszky és Pál diskurzusa közvetlenül is utal később a páli textusra: „Kemenszky tisztul: – Osztom én is, / Hogy Pál útja kőbor szalám, / De műve igenis poézis, / Zengő érc, pengő cimbalom / satöbbi – ezek nagy dobások, / Csúcslistáról mesterfogások! –” (II. 12.)

a fordulat szükségszerűségére, elodáztatatlanságára. S ebben a Rom isten által uralt, a drogok hatására táguló drezdai lépcsőházi térben kerül sor az égei jelenet, tarzusi Pál megidézésére, és ezzel együtt a paulusi fordulat kontextusteremtő/ellentétképző narratívájának aktivizálódására.

Az illuminált állapotok nemcsak a drezdai kör két hőseit jellemzik, az egy időben két Pált mozgató én-elbeszélő tudatának befolyásoltságát sem zárják ki a következő, az alkotási folyamatot textualizáló sorok: „Gyorsulni: négyórás királyság, / Csillámporos ámokfutás; / Folyvást változó koordináták, / Miközben nincs elmozdulás. / Igyekvő sorsom provokálom, / Gyöngéd abroncs a koponyámon, / Állok: lengő teher alatt, / S bent zakatol a gyorsvonat. / Ketten a gyorsforgalmi úton, / De egyazon csikon... Kijutnom / Sztrádai hőstett, olvasóm: / Két Pál ül a csatahajón.” (II. 28.) Hogy nem a teremtettszövegvilág felett álló autonóm egyén a narrátori én, hanem a fiktív hősei által (is) irányítható, szintén a fehér por hatásának tudható be:

*„– Ideje volna visszakoznom,
Lábszáram tája bizsereg...–
De úzi két futóbolondom
A Pál környéki hiteket;
Telne be a keserű akta,
Fehér porból túlzás a trakta...” (II. 37.)*

A drezdai „repülés”-jelenet a karácsonyi Pesten folytatódik. Az adventi időszakba való belehelyezettség a testi kapcsolati mintázatok mentén élő Pál magányát hangsúlyozza, erősíti fel. A pesti Pál szubjektumát kettősség, megosztottság jellemzi, nappal ő az irgalmatlan hacker-vadász, a cybertér ügynöke, éjszaka viszont, műszak után a Ráckertben él. De nem csak éjszakai és nappali én dualitása különíthető el, testi és szellemi léte is disszonáns:

*„Aranyat ér a páli szó.
Fájdalom, páli fizikumról
Ekként nem nyilatkozhatom:
Műszak végén szép teste rom...” (II. 52.)*

A nyugati filozófiai hagyományban a test mint a felettes énnel, a tudattal, a társadalmi kontrollal és morállal szemben elhelyezkedő ösztönök ereje jelenik meg: „Önelvesztés, részegség, vadság, nárcizmus, amit elnyomni és civilizálni kell, vagy pedig bátorítani, mert forradalmi energiák rejlenek benne. Képes rendeket destruálni, de nem képes újat létrehozni. Öncélú, önmagát tartalmazó, képtelen elismerni a másikat mint másikat, képtelen kölcsönös-

ségre.”⁵ A *Paulus* pesti szövegtere (a drezdai szín romos terei után) a romos testtapasztalatok mentén rajzolódik ki. Pál és Ludovika találkozására a férfi zwackos barackkal való telítődése után kerül sor az Operabál éjszakáján, s a nő leírása/bemutatása során (is) dominánsak a fizikai jegyek:

„Szakmáját nézve pszichiáter,
Am maga is kedélybeteg,
És szeme körül szarkalábak,
De bőre frissebb, mint az átlag
Húsa, ha negyven év letelt,
Lába parádés, melle telt...” (II. 63.)

A destruálódott értékek világában kapcsolatukban csak a testi vágyak érvényesülnek, de a testélmény, a másik megtapasztalása nem lesz az énbe visszaépülő, konstruktív élménnyé/tapasztalattá – valódi interperszonális viszonyok kiépítésére nincs mód. Ludovikával való kapcsolata csak testi, mechanizált észlelést tesz lehetővé, mely során a másik nem tud szubjektumként megkonstruálódni. A fenomenológia történetében egyik központi, a testtapasztalattal kapcsolatos elképzelés szerint a testtapasztalat maga is interszubjektív konstitúció eredménye: „A test nem pusztán a saját, szubjektív világkonstrukció lehetősége, hanem lényege szerint maga is interszubjektíven konstituált”. (VERMES 2006; 28) Paulus testtapasztalatai viszont nem tesznek szert ilyen, a saját világot konstruáló szerepre, a másik élménye/a másság élménye nem bír szubjektumformáló erővel, az alteritás leküzdése, sajátta tétele érdekében apró erőfeszítést sem tesz.

Az elbeszélő szubjektum részben ironizáló, részben az olvasóval cinkoskodó kiszólásai a saját, személyes létét érintő fordulat utáni vágyról számolnak be, de ez a fordulat nem valami külső hatás beavatkozásának eredménye kell, hogy legyen, hanem az (egy)énből, tetteinek következtében, a *Paulus* című, a páli fordulatokat textualizáló mű megírása során kell beteljesednie. A verses regény különböző Pálokkal való (újra)indítása, futtatása hozzájárulhat a narrátor én „cyberterének” vizsgálatához.

A fordulat felé vezető út 3. fejezete (*Damaszkusz felé*) nyitja meg a harmadik, önértést segítő, távoli tér-idő dimenzióban működő Paulus-történetet. Az elbeszélés feltűnően hangsúlyozza az új szintér kulturális és természeti tájának elkülönbözését, ugyanakkor az idegenség-effektusokkal átszótt szövegtérben mind gyakrabban tűnik fel a narrátor jelenléte. Előbb csak elbe-

⁵ D. M. Levin Merleau-Ponty and Lefort on Alterity című szövege nyomán írja Vermes Katalin. (VERMES 2006; 20)

szélői pozíciójára, állásfoglalása semlegességére reflektál, de helyzetének elbeszélése során módosult tudatállapotára is utal:

„Niemandland, bérelt birtokom!
Betépve balanszírozom
Két nyirkos frontvonal között: én.
Minden vallomás terhelő
És roskad mindkét serpenyő.” (III. 19.)

Majd a narrátor is szereplőként jelenik meg a háborús színtéren, a csata-képfestő alkotásán is felfedezi önmagát:

„Magam is ott vagyok a vásznon:
Tegeznek mindkét térfelen.
Tőlem ered pár harapásnyom,
S a tűzoltás nem érdekem;
Vonz gondüző kétkulacsosság:
Kottázom két ász csúnya sorsát...” (III. 35.)

Felmerül a kérdés, hogy az elbeszélő diegetikus szintváltása metalepszisként olvasandó-e, vagy a pár strófával korábban említett „betépve balanszírozás” következményeként. De a választól függetlenül a narrátor kétkulacsossága a pesti Paulus hálózati milicista, kém, majd elhárító voltát idézi fel. S ettől kezdve gyakoriak a beszélő én kilétét homályba borító, a különböző Paulus-szubjektumok között átfedést mutató megszólalások. *Paulus cavatinája* vajon Friedrich Paulusnak vagy a narrátornak tulajdonítandó? Mert abban is a Damaszkusz előtt, félúton a fordulatra váró én szólal meg, s a paulusi szólóéneket követő strófában a qumráni úton hánykolódó én-elbeszélő hasonló tematikát megszólaltató vallomása olvasható. A „szerzői” pozíció elbizonytalanítására is található példa a *Paulusban*, az én és az ő, alany és tárgy viszonyát problematizálják a *Caesarea* fejezet sorai:

„Szignálja saját kezű művét,
Ő, Paulus, sajátkezűleg.
Köztérből gyúrt, dérlepte dűnék
Lejtője – magánterület,
S az alany szűzbeszéde – ünnep;
Tárgy, ha alannyá nemesülhet...” (VII. 4.)

A hetedik fejezet végén (három gyűrűt szentelve a történetnek), a fordulat bekövetkezése után az én-elbeszélő (le)zárja a Friedrich Paulus-szálat is, s a lezárás során szintén a paulusi én és az elbeszélő szubjektum közötti közösség jut kifejezésre: az én-elbeszélő társutasként beszél hősről (VII. 41.), majd pedig önmagával egyívásúnak nevezi őt (VII. 42.).

A pesti Paulus-történet értéksivár, érzelemmentes világában a fordulat bekövetkezésére az interperszonális kapcsolatok/érintkezések mentén kerül sor, annak ellenére, hogy az interszubjektivitás megvalósulásának hiányát említettem a Paulus–Ludovika viszony kapcsán. A fordulatot a paulusi gondolkodásban a „visszautasított” nőnek egy másik férfival létesített viszonyáról való tudomásszerzés jelenti, Pálban ugyanis ekkor tudatosul „mulasztása” („Szerelemfáltás képzete: / Jogot formálni ama nőre, / Kit ellöktünk, új húsrá törve. / Egy régenvolt grand coitus / Nevében pöröl Paulus...” [VI. 41.]). Ekkor lenne képes a másik testtapasztalatát (mert érzelmekről továbbra sem lehet beszélni) szubjektumkonstruáló tényezővé alakítani. Ekkor tudatosul benne, hogy az alteritástapasztalatok sajátta tételével leküzdhetők lettek volna az idegenségjegyek, önmagukhoz és egymáshoz is közelebb kerülhettek volna, így viszont a teljes elidegenedés lett az eredmény:

„Nem hirdet többé anyagelvet
Az önsorsrontás harcosa –
Törtük a közös anyanyelvet,
S immár a beszéd is oda.”
(Paulus levele Ludovikához, 162.)

Interszubjektivitás-élményének végső ellehetetlenítettsége hívja elő Paulusból a drezdai színben felébresztett Rom istent, s „Rontó Pál” egyetlen gombnyomással megsemmisíti nappali létét jelképező számítógépét, így tette egyfajta önmegsemmisítésként is értelmezhető. A pusztítás apokaliptikus láttatása is utal a hacker Paulus szubjektumának megosztottságára: „Opus magnum: éjmélyi DREZDA, / Egyetlen égbolt leszakad, / Egyetlen delete tüze: ezt a / Lángod nézd, s machinád befagy, / Már pusztaság az összes X-fájl, / Nem zeng a háromszoros Sieg heil – / Tisztára mosnak weblapot / Önreplikáló programok; / Adatbálák a tűzbe hányva. / Az új esztendei ragály / Nem tárolóhelyet zabál, / Vadabb a virulenciája: / A mennyboltozatig ivel / Jekylli–hyde-i karrier.” (VIII. 49.)

Interszubjektív kapcsolatteremtés lehetőségének/ellehetetlenítettségének két körét érintette a dolgozat. A belső kör a pesti cselekményszál hősének öntapasztalatai/nő-tapasztalatai mentén rajzolja ki az interperszonális viszonyok működésképtelenségét, minek következtében a másik/a másság nem

lehet szubjektumkonstruáló tényezővé. A külső kört viszont az egymásba íródo, egymást értelmező páli szubjektumok alkotják, ahol az azonos névvel jelölt szubjektumoknak az én és a nem-én kategóriájával való játéka önidegenséget megszüntető funkcióval is bír. Az elmosódó én-határok, a tér-idő-koordinátákkal mit sem törődő intersubjektív átfedések nem csupán a posztmodernitás decentralizált szubjektumképével hozhatók összefüggésbe, az egymásba íródo Paulusok önazonosság-teremtő, narrátori ént értelmező, az elbeszélő szubjektum alteritását felszámoló alakzatokként is működnek:

*„Gyűrűt s szimmetriát teremtek,
Küllőket és körutakat,
És én állok minden köröndön.” (IX. 55.)*

Kiadás

TÉREY János (2007): Paulus. Magvető, Bp.

Irodalom

- ANGYALOSI Gergely (2002): Kaszálni páli réteken. Holmi, 9., 1225–1229.
KOVÁCS Béla Lóránt (2002): „Körút csak az, mi rendszert alkot”. Alföld, 9., 97–101.
URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00077/kovacs.htm>
KRUSOVSKY Dénes (2009): Térey útja a Szétszórattástól a Köztársaság térig. Debreceni Disputa, 7–8., 38–41.
LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, szerk. (2009): Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz. L'Harmattan Kiadó, Bp.
MARGÓCSY István (2002): Térey János / Paulus. 2000. 1., 37–45.
NÉMETH Zoltán (2004): A költői hivatás megdicsőülése = Uő.: A széttartás alakzatai. Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába. Kalligram, Pozsony, 118–128.
TÓTH Ákos (2002): A Paulus-hasonlat. Új Forrás, 8. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00078/020812.htm>
VERMES Katalin (2006): A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában. L'Harmattan, Bp.

CIRCLES OF INTERSUBJECTIVITY IN JÁNOS TÉREY'S *PALUS*

My paper is reading the *Paulus*, a text by János Térey, which plays an archetextual game with *Onegin*, which can be considered as the sample model of novel in verse. The textual world of Térey's novel in verse - by first deconstructing and then newly constructing the elements of tradition -

makes an attempt at concentrical systematising, and tries to find a way out from existence ruled by aesthetics reduced to ruins, which threatens with the danger of losing one's own self. The relation of the I-narrator and the Paulus-subjects, and their blending and being written into each other can be approached alongside the destabilized self-boundaries: they, (the Paul-subjects) can be interpreted as existence-forms retreating into each other or repeating themselves. The fading away self-boundaries and the intersubjective overlappings - which take no notice of space and time coordinates - cannot be related only to the decentralized subject image of post-modernity; the blending Pauluses also act as figures creating self-identity, interpreting the I-narrator and eliminating the storyteller subject's alterity.

Keywords: novel in verse, tradition of lyric poetry, Pushkin-imitation, subject construction, intersubjectivity, self-identity

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Ördög Mónika

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
hat-seta@neobee.net

TANDORI DEZSŐ SZONETTJEI

Sonnets by Dezső Tandori

A dolgozat Tandori Dezső lírájának azzal az időszakával foglalkozik, melyet a szonettek dominanciája jellemez. Az előzmények bemutatása után rátér *A mennyezet és a padló* című kötetre, mely épp csak a szonettömlés megindulásának helye, majd a *Még így sem* című kötetre, mely legnagyobbbrészt szonetteket tartalmaz. Bemutatja a költő azon eljárásait, melyekkel a műfaj hagyományos kereteit feszegeti.

Kulcsszavak: Tandori Dezső, *A mennyezet és a padló*, *Még így sem*, szonett

Tandori Dezső „mindent-és-szonettet-is-lírikusként”¹ úgy árasztja el szonettekkel a versolvasókat, ahogy verseskötetekkel is elárasztja. Ennek megfelelően a szakirodalom szonettáradásról, szonettdömpingről beszél, mint ahogy költészete kapcsán is szövegáradásról, a költői beszéd szövegeinek áradásáról számol be. A szonettdömping „jelzésszerűen utal arra a szöveg-dömpingre, amely az írói pálya más időbeli szakaszában, vagy egyszerűen csak telése során, műfajok sokaságával, kötetek – közöttük verseskötetek – alig követhető sorával zúdul a mai Tandori-olvasóra. A szonettkorszak egy sűrűsödési pont a legmegszállottabb Tandori-olvasót is igencsak igénybe vevő, szinte követhetetlenül óriásira duzzadt életmű szövegfolyamán belül.” (HARKAI VASS 2003; 48)

Tandori Dezső szonettező korszaka a hetvenes évekre esik, a szonettömlés időszaka legalábbis ekkorra tehető. Ebben az időszakban csakugyan úgy

¹ Tarján Tamás nevezi így a költőt a „csak-szonett-poéta” Bertók Lászlóval párhuzamba állítva.

zúdítja az olvasókra szonettjeit, hogy azzal még a mindenre elszántakat², a tandoromániásokat³, a legmegszállottabbakat⁴ is próbára teszi. A szonettkorszak első kötetében, *A mennyezet és a padlóban* (1976) is igénybe veszi őket, a másodikban, a *Még így sem* (1978) címűben pedig különösképpen – előfordulhat, hogy elsőre még a mindenre elszántak is visszariadnak az olvasástól, amikor a kötet tartalomjegyzékét szemügyre veszik, illetve amikor előszavának instrukcióit megkapják. Az előszóból ugyanis kiderül, hogy „lehet ugyan »szemelgetni« belőle [ti. a verseskötetből – Ö. M.] (a klasszikus versolvasási módnak megfelelően), de itt olyan szerzői instrukciót kapunk, melynek jegyében ezt a több mint 300 oldalas kötetet egyetlen verseskötet-műként ajánlják végigolvasni.” (FOGARASSY 1996; 64) E szerint az utasítás szerint tehát a szonettolvasónak nemcsak egy-egy szonettet érdemes és kell elolvasnia, hanem szerializált szonettsorozatokat, illetve a kötet összes szonettjét, szonettsorozatát mint egybefüggő konstrukciót, ami nagyjából kétszázhatvan szonettet jelent. Az olvasó próbatétele, igénybevétele, provokációja tehát erre a kíváncsiságra, elvárásra vonatkozik, mely a szonettek nagy számát tekintve nem kis elvárás, s ez a provokáció csak fokozódik, ha figyelembe vesszük a szonettek jellegét is, mely szintűgy vagy még inkább igénybe veszi, próbára teszi a szonett-olvasókat, s nemcsak a szonettsorozatok, szonethalmazok esetében, hanem egy-egy konkrét szonettet olvasva is. Doboss Gyula e szonettek szokatlanságáról, újszerűségéről beszél már 1988-ban, mely újszerűség szerinte „jobban igénybe veszi az olvasót, mint ha egy konkrét versalakzat megfejtésén tőrné a fejét.” (DOBOSS 1988; 88) Ugyanebben az évben jelenik meg Szigeti Csaba tanulmánya⁵, melyben Bedecs László szerint kimerítően elemzi a szonettek formai újszerűségét, megújulását. Tarján Tamás (1993-ban) tartalmi és formai megújulást említ, bár ő is inkább a formára koncentrál. Harkai Vass Éva viszont „a formát kitöltő versnyelv, a formai keretek közé beáramló versvilág és tematika, tematikus rétegek tekintetében tapasztalható” (HARKAI VASS 2003; 43) újdonságokat, újszerűségeket hangsúlyozza. A Tandori-szonetteket bőségesen elemző szakirodalom többi képviselője is arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek újszerű szonettek, s hogy a hagyományos szonettszerűség kellékeinek negligálása által azok. Tandori Dezső egyrészt a szonetthez tartozó hagyományos formai jegyeket, műfaji kötöttségeket, másrészt a benne megszokott témákat, témavonulatokat negligálja.

² Fogarassy Miklós kifejezése.

³ Tarján Tamás kifejezése.

⁴ Harkai Vass Éva kifejezése.

⁵ A Tiszatájban, ill. később, A hímfarkas bőre című szonettszerkezetű tanulmánykötetében, ahogyan ő nevezi.

Ennek a szonetthez való újszerű viszonyulásnak, mely *A mennyezet és a padló* s a *Még így sem* című kötetekben nyilvánul meg, vannak előzményei Tandori Dezső korábbi kötetében. Az első kötetben, a *Töredék Hamletnek* címűben találjuk például *Az üdvözlét* című költeményt, mely „versképét tekintve (4+4+3+3 sorú strófaból áll) szonett, ám Tandori későbbi szonettjeire nem jellemző módon rímtelen” (i. m., 44). Ha a költő csak a rímtelenség szabálytalanságát követné el, elfogadhatnánk *Az üdvözlét* című verset szonettnek, mivel „[m]a már a rímtelen tizennégyest is hajlamos szonettnek vagy »szonettnek« elfogadni az irodalomtudomány, vagy főleg az irodalom maga” (TARJÁN 1995). De Tandori Dezső más szabálytalanságokat is elkövet (a sorok szótagszámában, lejtésében), ezért úgy elemezhetjük e költeményt (és emellett még a *Prelúdium és ötsoros* címűt), mint a szonett műformájának érintőleges megközelítését (uo.).

Az életmű második verseskötetében, az *Egy talált tárgy megtisztításában* szerepel *A szonett* című vers, mely a műfajt – két zárójeles megjegyzés beiktatásán túl – csupasz rímképletté redukálja. Ebben a versben látja Bedecs László Tandori Dezső későbbi, a szonett hagyományt újragondoló, szétíró kísérletezéseinek gyökerét, mondván, hogy ez a vers „egymaga is egy megrendítő rákérdezés a szonett hagyomány fenntarthatóságára.” (BEDECS 2006; 100) Harkai Vass Éva az anyag, a formakonstrukciót kitöltő szöveg eltűnését, a szonettműfaj vázzá redukálását értelmezi, azt is kiemelve, hogy lényegét és jelentőségét tekintve ez Tandori Dezső első szonettje. Éppen ezért lényeges, hogy benne milyen a költő viszonya a műfaj hagyományos kódjaihoz, jegyeihez. Azért is érdemes ezt a költeményt megvizsgálni, mert „a szerző szonetthez való viszonya a továbbiakban is hasonló lesz.” (HARKAI VASS 2003; 45) A műforma szokásos, külsődleges velejárói nagyrészt megmaradnak, csak a formát, a formakonstrukciót kitöltő szöveg formálódik át (uo.). *A szonett* című versben a szonett leépítése annyiban radikális, hogy a műformából teljesen kiüriti a versbeszédet, a szöveget, hogy aztán a későbbiek során, a pályának a szonettműfaj szempontjából hangsúlyos korszakában ennek ellenkezője történjen: a szövegforma feltöltése sajátosan tandoris versbeszéddel.

Ez következik be a szonettező korszak első kötetében, *A mennyezet és a padló*ban is. A kötet szonettjei a keretciklusokban, az *Ívsor*, *közökkel* és a *Tulajdonság változása* címűekben kaptak helyet. A kötet két, a végtelen jellel ellátott nyitó- és zárószonettje között ebben a két ciklusban sorakozik a többi számozott és egynéhány címzett szonett. Sajátos sorrendben és sajátos eloszlásban. A 0-tól 55-ig terjedő számozású szonettek ugyanis nem numerikus sorrendben és nem is kizárólagosan szerepelnek az említett ciklusokban. Ami a sorrendet illeti, az Doboss Gyula szerint belső összefüggéseket követ-

ve épül fel, Fogarassy Miklós pedig a kártyajátzsma lapjai leosztásának bizarr kombinációját véli benne felfedezni. Az eloszlást tekintve az első ciklus másféle versekkel szabályosan váltogatva közli a szonetteket (a végén pedig egy tartalomjegyzéket [*Kis „Tartalom” az „Ívsor...”-hoz*] a benne szereplő szonettekkel), az utolsó pedig csak közjük elegyít néhány más formáját. Jelenlétük az utóbbiban mennyiségileg hangsúlyos, az előbbiben pedig a szabályos váltogatás konstrukciója és a hozzá kapcsolt szonettjegyzék által az.

Ennek a kötetnek a szonettjei alakilag még megmaradnak a tizennégy soros, 4+4+3+3 osztatú szonettformán belül, szemben a *Még így sem* című szonett-kötettel, ahol a „tizennégy sor néha sok, néha kevés” (TARJÁN 1994; 72), és a sorszünetek sincsenek mindenütt jelölve. A sorok szótagszáma, lejtése is megmarad szabályosnak (DOBOSS 1988; 77) a szonettekben, és rímelnék is bennük ezek a sorok.

Ilyen értelemben ezek a szonettek még kifejezetten hagyományhűek (BEDECS 2006; 102). Ami viszont „semmiképp sem való »hagyományosan szép« szonettbe, [az] a versszakvégen megszakadó, egyébként nagyon köznap-keresetlen szó- és mondatszerkesztés” (DOBOSS 1988; 82). A Tandori-érában azonban nem hogy Dante kertjébe nincs visszatérés, visszaút⁶, de a nyugatosok szépségideáljának jegyében sem írható szonett (HARKAI VASS 2003; 49). Ezért Tandori Dezső árajzolja a nyugatosok szonettszintaxisát, valamint a szonett lexikai tárházát is lecseréli (SZIGETI 1993; 78). A szonett mint formatípus a vele szorosan összefonódott szintaktikai kliséket is jelenti, ezért szükséges, hogy a költő, amikor a szonettműfajt újraírja, ezek helyébe is valami újat, vagyis egy másik mondatrendet állítson (i. m., 77). Ennek a mondatrendnek, ezeknek az indázó, közbeékelésekkel tagolt mondatoknak a következtében az írásjelek bonyolult arabeszkjei (RADNÓTI 1998; 228) rajzolódnak ki a szonettekben. A beszélt nyelv spontaneitását és természetes folyamatát megközelítő versbeszéd, illetve ennek mondatrendje (közbeiktatások, pontosítások, visszakanyarodások) az írásjelek túltengésével jár (gondolatjel, idézőjel, kettőspont, pontosvessző). (HARKAI VASS 2003; 46)

A mondatrenden kívül újszerűek ezek a szonettek abban is, hogy bármi a tárgyuk lehet, köznap- esetlegességek, jelentéktelen epizódok, csip-csup apróságok, percnyi értékű csekélységek⁷ is. A szonettekbe „a mindennapok, a mikrovilág, az életrajz lényegtelennek tűnő, apró részletei áramlanak be” (HARKAI VASS 2003; 45). „[S]ok önéletrajzi vonatkozást tartalmaznak, másrészt naplószerűen tudósítanak a megírással szinkronidejű mindenna-

⁶ Ahogy Szigeti Csaba fogalmaz képletesen a szonettválságról, de a válsághelyzetre adott válaszlehetőségeket is részletezi.

⁷ Doboss Gyula kifejezése.

pokról.” (DOBOSS 1988; 71) Bármilyen témának, legyen az bármilyen csekély is, van egy szonettnyi esélye⁸. Témaesélyesek a cserepes növények és másféle növények (amiket vélhetően indigógrafikáihoz gyűjtött össze Tandori Dezső), a játékok (a koalázás) és játszmák, találkozások és társas kapcsolatok, kihagyhatatlanul a vers megcsinálására és megcsináltságára vonatkozó kérdések és sok-sok egyéb. Minden egyéb⁹, ami „a »legprofibb« verscsináláson belül” (DOBOSS 1988; 82) megfér. Jól tükröződik mindez például a (42)-es szonetten:

*Türelmetlenkednek a koalák –
Bár ilyen: nincs...! Bár... bár... bár... bár: ilyen van!
[Sőt, ez Babar volt! Ásit a fotelban;
<ott alszanak?>] Tehát: hogy legalább*

egy kifogástalan viszonyomat ámentsem a mai napra is, most nyomban abbahagyom, amit a gépbe-nyomtam-vertem-ötöltem (mint egy komonát,

úgy zeng nekik ez az iménti „öt”
[az „öltem”-et, persze, nem érthetik!]
<s hadd mondjam: eddig is tudnak, ötig

tudnak számolni; s húszig, s ezerig>, és nagyon várják, hogy „odajövök”), s kifogástalanul elköszönök.

Tandori Dezső a *Még így sem* című kötet szonettjeit is az imént jellemzett versbeszéddel és témavilággal önti el, de vannak olyanok is köztük, amelyeken *A mennyezet és a padló* megújított versbeszédén túl is radikális változtatásokat hajt végre, mint a vacogó-szonettben (1976715/f), a nevetőária-szonettben (1976715/h) vagy pl. a *Világnyelv* címűben (196712/c):

Hahahahahahahahaha!
Hihihihihihihihihihih!
Mimimimimimimimimimi?
Aha! Aha! Aha! Aha! Aha!

⁸ A szonettnyi esély Tandori Dezső kifejezése.

⁹ Tandori Dezső egy szonettjének címe.

Az a... az a... az a... az a... az a...!
Kikikikikikikikiki?
Cscscscscscscscscscs!
Na na! Na na! Na na! Na na! Na na!

-e-e-e-e-e-e-e-e?
Tetetetetetetetete!
Hohohohohohohohohó!

Óóóóóóóóóó!
Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pá!
Áááááááááá!

Ennek a verseskötetnek a konstrukciója is szigorú, kilenc ciklusra bomlik, és a nyolcadikon kívül mindegyik tartalmaz szonetteket, illetve a szonetteken kívül alig tartalmaz másféle verseket. Ami ebben a kötetben feltűnő *A mennyezet és a padlóhoz képest*, az a szonettek formai változatossága. Elszaporodnak benne a jegyzetekkel is kiegészített szonettek (*A mennyezet és a padlóban* egyetlenegy ilyen szonett szerepelt). A szonettkorszak első kötetének számozott szonettjei után a második kötetéi címzettek vagy címzettek és dátumozottak vagy csak dátumozottak. Míg azok megítélhetőek voltak külön-külön is (bár azok is összefüggtek mozaikszerűen), ezek sokszorosan összefüggnek, és láncszerűen képeznek tömböt¹⁰. Tandori Dezső itt folyamatot ír szonettekből – létrejönnek a témát folytató verláncok (DOBOSS 1988; 87), szonettláncok, szonettláncolatok. De a szonettek nemcsak tematikailag kötődnek, hanem arra is van példa, hogy az egyik szonettből elmaradó strófa mintegy ráadásként hozzacsapódik a rákövetkezőhöz (197712/d és 197712/e) – a rend kedvéért, mint Tandori Dezső írja. A szonettek összetartozását az összerímelő címstruktúrák is jelezhetik.

Ebben a kötetben a szonettet nagy szériára, tömegtermelésre állította be Tandori Dezső (SZIGETI 1993; 77). Igen nagy mennyiségű szonettet írt meg viszonylag rövid idő alatt, volt olyan nap is, hogy több tucatot. Ezt azáltal tudta megvalósítani, hogy elemeire, strófákra dekomponálta a formát, majd variatív módon újrakonstruálta belőlük¹¹. A szonett egyik konstrukciótípusától elfordulva így fordult oda a másikhoz. Ebben a megújított konstrukciótípusban az eredeti műforma oktávájának négyeseiből és szextettjének hármasaiból vagy szabadon töröl Tandori Dezső, vagy újabb tercínákat/

¹⁰ A mozaikszerű-láncszerű megkülönböztetés Doboss Gyulától származik.

¹¹ Mint ahogy az Szigeti Csaba tanulmányából kiderül.

kvartinákat ad hozzá. Így jönnek létre a különféle redukciós és addíciós¹² szonettalakzatok, a szonett sokféle változata. Szigeti Csaba szerint szonett csak volt, de nem lesz, csak ezek a szonettváltozatok vannak (radikálisan meg van csonkítva pl. a *Hír a sebre* [1976/16/s₂], hosszabb szerkezet pedig az *Oda-vissza szonett*). Befejezésül álljon itt egy közülük:

197712/d

*Blinkey Bill megkérdi, hogy szoktam-e...?
Szoktam, szoktam – mondom. Még pontosabban
kérdi, szoktam-e tudni...? Szoktam, szoktam
– mondom. Szoktam-e tudni, mikor le...?*

*Szoktam, szoktam – mondom. – De csak kérdezz!
Szoktam-e tudni, mikor leülök...? Nem
ismétlem el a beszélgetés minden
mozzanatát. Röviden: a lényeg*

*az, hogy végülis szoktam-e tudni,
mikor leülök szonettet írni,
hogy mit fogok írni? Dehogyan szoktam!*

Kiadások

TANDORI Dezső (1976): A mennyezet és a padló. Magvető, Bp.

TANDORI Dezső (1978): Még így sem. Magvető, Bp.

Irodalom

BEDECS László (2006): Beszélni nehéz. Kijarat Kiadó, Bp.

DOBOSS Gyula (1988): Hérakleitosz Budán. Magvető, Bp.

FOGARASSY Miklós (1996): Tandori-kalauz. Balassi Kiadó, Bp.

HARKAI VASS Éva (2003): A Tandori-szonett. Hungarológiai Közlemények, 3., 43–50.

RADNÓTI Sándor (1988a): Talált tárgyak költészete (Tandori Dezső második kötetéről) =

Uő: Mi az, hogy beszélgetés? Magvető, Bp., 212–223.

RADNÓTI Sándor (1988b): „Lősz vögösz”? (Tandori Dezső: A meghívás fennáll; Estreházy

Péter: Termelési regény) = Uő: Mi az, hogy beszélgetés? Magvető, Bp., 231–254.

SZIGETI Csaba (1993): Tandori Dezső szonettváltozatai = Uő: A hímfarkas bőre. Jelenkor, Pécs, 71–89.

TARJÁN Tamás (1994): Egy tiszta tárgy találgatása. Orpheusz könyvek, Bp., 9–83.

¹² Szigeti Csaba megkülönböztetése.

TARJÁN Tamás (1995): A széthasított köntös.

URL: <http://www.epa.hu/00000/00016/00007/950719.htm>

TARJÁN Tamás (1998): A megtiport köntös. URL: <http://www.forrasfolyoirat.hu/9812/tarjan.html>

SONNETS BY DEZSŐ TANDORI

The paper is concerned with the period in Dezső Tandori's lyric poetry which is dominated by sonnets. After presenting the circumstances that went before, the study tackles the volume *A mennyezet és a padló* (*The Ceiling and the Floor*) in which Tandori's sonnets only started to flow, and then precedes to the book *Még így sem* (*Not Even Like This*), which contains mostly sonnets. He shows the techniques which the poet uses probing the limits of the traditional sonnet form.

Keywords: Dezső Tandori, *A mennyezet és a padló* (*The Ceiling and the Floor*), *Még így sem* (*Not Even Like This*), sonnet

ETO: 821.511.141.(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Hózsá Éva

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és irodalom Tanszék
hozsaeva@eunet.rs

ZENDÜLÉS, HANGSZERELÉS, KORTÁRS „KISPRÓZA”

(Retro Örkény – Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?*)

Uprising, Orchestration, Contemporary “Small-prose”

(Retro Örkény – Krisztina Tóth: *Hazaviszlek, jó? — I'll take you home, O. K.?*)

A dolgozat Tóth Krisztina 2009-ben megjelent prózakötetének (*Hazaviszlek, jó?*) vizsgálata során az Örkény István-i szövegszervező stratégia és a kortárs magyar „kispróza” összefüggéseit, illetve Örkény egyperces novelláinak sokrétű aktualitását, az intertextuális vonatkozásokat és a „társszerzőség” problémakörét igyekszik feltárni. A bináris gondolkodásmód a kortárs prózában is kiemelhető, azonban a mai beszédmód a szövevényre, a „csorgás” fontosságára fókuszál. A vallomás diskurzusa, a performativitás, a „csomagolás” elméleti dilemmái ugyancsak beszűrődnek Tóth Krisztina prózapoétikájába. A szubjektum más kontextusban éli meg a nyelvi megértés kudarcát, a narratíva lehetséges változásait, a „személytelenség” és a művész szerepkörének problémáit. A vizsgálat a műfaji dinamizmus problémáját is kiemeli, például Örkény egyperces novelláinak és Tóth Krisztina ún. „kisprózáinak” egymáshoz való viszonyát, mai lehetséges megítélését, valamint a tárca és a publicisztikai műfajok átalakulását.

Kulcsszavak: bináris logika, folyamat, akvárium, csorgás, decentralizáció, beíródás, intermedialitás, keret, oldalazás, egyperces novella, tárca, publicisztika, csomagolás, aktualitás

„Esti Kornél saját szavába vág.
Zuhan egyik hangulatból a másikba.
A régi ütemmel, egy régi rímmel,
ahogy befordulunk az irodalomba.”

(Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*, 2009.)

A Popofón és az akvárium mint csábító elbeszélői alibi

A zendülés például olyan „hangtermékként” bukkan fel, amely „felfedezhető, s a feladat a kottázás”¹. Az ötlet azonban Örkény István Popofónja nyomán (*Családunk szeme fénye*) arra a magyar, ízléses bőrtokban forgalmazott, patronnal működtethető találmányra utal, amely elnyeli a fülnek nem tetsző zörejeket, és helyettük melodikus, világhírű zeneműveket szólaltat meg, az elnyelt szagok helyett pedig kellemes, tetszés szerinti illatot bocsát ki. A hangtermék, a hangszerelés, a befogadói magatartás tehát változik, ugyanakkor minden lezáratlan, és/vagy gépiesen átbillenthető. John Cage fejtette ki a huszadik században, hogy írással, hangszeres játékkal vagy zenehallgatással semmit sem lehet lezárni. (DONA 2008; 17) Szerinte maga a szövevényes folyamat vált hangsúlyozottá, amely a tárgyi meghatározottságot sem zárja ki, sőt bekapcsolja magába a folyamatba, végső esetben fel is szabadítja. Ha igaz, hogy a természet hegyet és legelőt, az ember kerítést és definíciót alkot, akkor az is igaz, hogy a kerítések ledőltek, a definíciókat elvetették. A modern akváriumban minden hal együtt úszik egy hatalmas edényben. (I. m., 211.)

Tóth Krisztina *Hazaviszlek, jó?* című, tárcanovellákat és publicisztikákat tartalmazó kötetének (TÓTH 2009) akváriumjátékában (akváriumpoétikájában?), azaz *Homokakváriumában*, (a szöveg alcíme: *Nincs rá szó*) az Oktagonon három „mozizó” hajléktalan egymásnak dől. A látvány a notebookot idézi, esetleg egy időtlen reklámképet, ám az elbeszélő kinyomozza, hogy a középső hajléktalan valamiféle „nincs rá szó”-tárggyal szórakozik (később az üzenetben a hülye vevőnek, a külföldi szőke nőnek sincs szava arra, hogy mit szeretne vásárolni, legalábbis az idegen nyelvet nem beszélő eladók szemszögéből így tűnik). Az elbeszélő megtalálja a szót, homokakváriumnak nevezi azt a tárgyat, amelyben két üveglap között színes folyadékban homok van, és csordogál lefelé, ha megfordítjuk, akkor pedig visszafelé. A zárlatban (a keretnek tekinthető zárórészben), a visszafelé vezető úton, amikor a sétáló elbeszélő mozgása ellentétes irányba folyik, a hajléktalanok még mindig

¹ Menyhért Anna: Mit keres a hős a mesében? (Király Levente: A legkisebb) = MENYHÉRT (2002; 119)

ott ülnek az Oktogonon, ám a részletek, amelyekkel az egyén elbíbelődhet, kicsit átrajzolódnak, a kép kicsit változik, „el lehet lenni vele”, mármint a reflexiótöredékekkel.² Az elbeszélő így reflektál a hajléktalanok első felfedezésére: „Én is két világnagy, repedt üveglap között lépegetek, kavarak. Ha nagyobb távlatból érzékelhetném saját mozgásomat, látnám, hogy a kép alsó széle felé tartó fürge, ázott részecske vagyok. Egy homokakváriumban élünk, odafent egy szórakozott kéz időről időre megfordítja a képet, aztán ereszkedik a sok kis szemcse egyfelé. Összetapadnak, szétválnak, sodródhatnak erre-arra, pompás, izgalmas alakzatokat öltenek a szürke lében.” (i. m., 8.) A Tóth Krisztina-szövegben a bináris logika kiemelése mellett megállapítható, hogy egyszerre több akvárium működik, a külföldi/az idegen már egy másik akvárium lakója, az elbeszélői átcsorgás színrevitele viszont átjárhatóvá, sőt imitálhatóvá teszi ezeket.

Az elbeszélő csorgása mint szövegműködő elv a lendületvesztéssel jár együtt („[E]lveszttem lendületemet...” – i. m., 9.). A visszafelé vezető út, tehát a keret nézőpontjából megfordul a kép, a visszafolyt részecskék „mulattató alakzatokba” rendeződnek át, mint az örkényi terpeszállás vagy a Mándy-féle *Vizizene* esetében. Örkény István *Egyperces*-kötetének *Visszafeléje* az emlékezés kapcsán a feltételeességet emeli ki, a megérkezés azonban nyelvi váltást hoz. A Tóth Krisztina-i „csorgó” szövegműködés túllép a bináris mozgáson, az egyéni ritmus lelassul, mindez lehetővé teszi, hogy az én „beíródjon” az adott akváriumba, ebben a szövegben például a hajléktalanok vagy az áruházi vásárlók közé. A vallomás elveszíti hagyományos funkcióját, inkább a performativitás lehetőségei emelkednek ki, ha kell, az elbeszélő akár saját szavába vág, a hang a hangok közé vegyül, noha egy-egy (meg) talált szó mégis az elbeszélő privilégiuma. Tóth Krisztina prózájára is kiterjeszthető Menyhért Anna Szíjj-szövegekre utaló megállapítása: „egy olyan beszédmód lehetőségét [keresi], amely narratív technikákon alapuló asszociatív láncainak segítségével a beszélőt nem az események központjaként, hanem részeseként állítja elénk, akivel megessenek a dolgok, és aki ezeket a dolgokat, szituációkat egymással csak vagy-vagy viszonyba képes hozni, ahogy magát is velük.”³

Az elbeszélő performativitásából, empirikus asszociációiból adódik a decentralizáció, a szöveg „szétszalazása”. A visszafelé út feltárja, hogy a hajléktalanok képe statikus, ám az elbeszélői nyelvváltás a megtett út után változik. Ugyanez figyelhető meg a *Homokakvárium* másik helyszínén, az

² Tóth Krisztina: *Homokakvárium* = TÓTH (2009; 11)

³ Menyhért Anna: *Szétszalazás és összerakás. Hagyományok, „én”-ek, történetek, érzelmek és/mint olvasási stratégiák* = MENYHÉRT (2002; 155)

üzletben, ahova a vevők csak úgy betévednek, az eladók pedig kerülnek a szemkontaktust, nem törődnek az imbolygó vevővel, mozdulatlanok, „mint egy rossz álom statisztái”. Egyes eladók apátiába süllyednek, egyik passzív tanulólánynak például „lófeje” van.⁴ Az eladók mozdulatlansága visszahat, fékezi a vevők bókászó lendületét, a vevő végül téblábol vagy bámul, ironikus mozgás- vagy zendüléslehetőségeket keres, noha az áruk világa vágyat ébreszt benne, mégsem kerül a konvencionális vásárló pozíciójába.

Tolnai áruházi novelláinak egyik kulcsszava az „oldalazás”, ez a narratori mozgásfajta a Tóth Krisztina-i szövegekben is megtalálható. Tolnainál a dialógus valamivel bátrabb, a „zendülés” erősebb. Az „oldalazás” a szövegműködés módozatának tekinthető, az elbeszélői stratégia egyre komplexebbé válik, a keretezés is problémaként vetődik fel. Tóth Krisztina *Moszkva tér* című szövegében a fényképező, szemüveges nő azt találja ki, hogy a villanydrótok mentén halad, tudatosul benne a fent keringő láthatatlan, bezárt feszültség és a vezetékek magánya. A drótok összefutnak és szétágaznak, mint a lenti kereszteződések. A mai médiumok kommunikációs struktúrája is megköveteli ezeket a „keresztkapcsolódásokat”. (FLUSSER 1997. 63) A fényképező nő járókelőkkel kialakult társalgása képi fordulatot hoz, és a hajléktalan, magát egykori tengerésznek valló férfi látószögéből a villanypóznák átalakulnak a szárazföld árbocaivá, az ég pedig kifeszített vitorlává, az oldalazás pozíciója megerősödik. A volt tengerész kétezer-kilenc februárjában, az országos megfeneklés pillanatában is hangsúlyozza, hogy kihajózáskor mindig a part közelében kell maradnunk. A hajléktalan nyelvi kommentárja túlhalad az elképzelt fénykép keretén, egy eddig elnyomott „érzékelési modell” (uo.) lép be.

Szegedy-Maszák Mihály az életmű-olvasás irányának átbillenéslehetőségeire utal: „Vannak nagy művészek, akiknek korai alkotásai olyannyira előrevetítik a későbbieket, hogy életművüket mindkét irányban ajánlatos olvasni. Kosztolányi is közéjük tartozik. *A cseh trombitás* az 1933-ban keletkezett s az Esti Kornélról szóló történeteket lezáró elbeszélést, *Az utolsó fölolvast* vetíti előre. Halála előtt Esti Bach 3., D-dúr szvitjéből az »Air« tételt fűtyörészi, s e kései történetben is tükör, folyosó, pincér és szálloda veszi körül a hőst, vagyis olyan helyzetben találja magát, mely óhatatlanul is ideiglenességre, a távozás elkerülhetetlenségére emlékeztet.” (SZEGEDY-MASZÁK 2007; 752) Tóth Krisztina *Esti Kornél szelleme* című szövegében a nyelvi zűrzavar és a szállás-probléma, maga a „szellem” köszönt vissza „Kosztolányiból”. A bolgár műfordító felhívja az elbeszélőt mobilján, a magyar író-elbeszélőnek szállás-ügyben kell segítenie, majd végül kiszorul saját lakásából, az utca túloldalán pedig Esti biccenti meg kalapját.

⁴ Tóth Krisztina: Homokakvárium = TÓTH (2009; 9)

*Beíródás Örkénybe? (Mobilizált modell – árnyjáték-poétika
(platóni allúzió?) – társszerzői átcsorgás)*

Szirák Péter írja Örkény István egyperceseiről: „Az egypercesek a műfajidiskurzív mintázatokat, illetve az elbeszélői funkció, valamint a hangnemi komponens megalkotását tekintve is meglehetősen sokszínűek. Nem véletlen, hogy még a mérvadó szakirodalom is nehezen boldogult e rövidprózai szövegek csoportosításával. Az elemzők egyfelől a formakészlet és az alakításmód, másfelől a példázatossághoz való viszonyulás mérlegelése alapján igyekeztek az egyperceseket típusokba rendezni. [...] Az egypercesek írója részben Kosztolányi nyomdokain jár, amikor írásaiban elhagyja a magyarázó szituálást, a külső-belső leírást, és a sejtetést a legfőbb hatástényezővé avatja. Ez azonban több fokozatban és változatban, s nem is »visszafordíthatatlanul« valósul meg, éppen ezért Örkény egyperceseit akár a *zártabb novellaforma* és a *rövidtörténetek nyitottabb szerkezete* közötti – termékenynek mondható – ingázás formulájával is leírhatjuk.” (SZIRÁK 2008; 255, 256–257) A térnyerés problémáját, az anekdota és a rajz megtermékenyítő hatását Thomka Beáta emelte ki. (THOMKA 1986; 49–50) Már a huszadik század negyvenes éveinek végén és az ötvenes évek elején keletkezett örkényi pillanatformák (*tárcanovellák*) is a „bonyolultabb sorsképletekre” utalnak. (SZIRÁK 2008; 254) Tóth Krisztina „Örkény-ciklusa” a petőfis fejezetbe kerül, a *Sors, nyiss nekem tért* címűbe. A címadó – a hatvanötben tett šibeniki társasutazásra utaló – szöveg az idő- és térnyerés, az „élménymodell” kiterjesztésére utal, az örkényi minta szintén ebből a megfontolásból kerül előtérbe.

Az *Örkény-árnyjáték* öt „egyperces” árnyjátékából áll. Tóth Krisztina szövegei az eredeti Örkény-címet viselik, a különbség csak annyi, hogy a címek zárójelben szerepelnek, és a szövegek a performativitást, valamint a kétezres évek pozícióját, a konkrét időpontot hangsúlyozzák (I. *Sokszor a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egészen egyszerű kérdésekben nem*, II. *Vallomás*, III. *Ahasvérus*, IV. *Választék*, V. *Családunk szemefénye*). Az „árnyjátékok” közül például a negyedik, a (*Választék*) című emelhető ki, amely természetesen másik szöveggént fogadható be. A mintához képest a dialógus bonyolódik. Ebben a IV. „árnyjátékban” manipulálódik és új kódokkal bővül az eladói beszédmód, az Örkény-szövegben kínált egyforma kalapok helyett a mobilinternet-előfizetés és a mobil-előfizetés módosítása a tét. Az összefüggések, valamint a nyelvi és nem nyelvi változások mobilizált, gépies hálójában a vevő választása ellehetetlenedik. Az eladó – mint informátor – türelmesen magyaráz a maga madárnyelvén, sőt újrarendi a lehetőségeket. Például: „Jó, akkor elmondom újra. Ha nem a mobiltelefonját használja internetezésre, úgy értem, ha asztali

gépre vagy laptopra kell, akkor is különböző internetelési csomagok vannak. Akkor körülbelül hány MB-t forgalmaz egy hónapban? Mert ettől is függ. Mindegyikben ingyenes a modem, amit könnyű csatlakoztatni, mert felállítja magát [...] A telefonos díjcsomagok is különbözőek. Mert ha az olcsóbb alapdíjas csomagot választja, akkor a hálózaton kívüli hívások drágák, de a hálózaton belüliek olcsóbbak, a magasabb díjcsomagokban viszont az alapár lebeszélhető hálózaton belül. [...] A kedvezményes napi időszakok is változnak, a drágább csomag is sokszor olcsóbb. És a profilok is dinamikusan változnak. Akkor most melyik legyen?”⁵ Nem csoda, hogy a vevő (a befogadó) ebben a szövevényben inkább az „eredeti” választásánál marad, a Tóth Krisztina-szöveg tehát kortárs pozícióból megőrzött módon mozgatja meg az örkényi zárópoént.

A mobilizált modell nem technológiai, hanem elsősorban kulturális folyamat eredménye. A hagyományos beszédmódot (például az örkényi telefonfülkét?) felváltja a beszéd multiplikációja, szükségessé válik a többfunkciós telefon és az emberi kommunikáció szerepének újradefiniálása, illetve a hétköznapiak és a poétikák nézőpontváltása. A választ kereső szubjektum egy egész rendszerrel, egy minden eddigénél kiterjedtebb „hatalmi struktúrával” kerül kapcsolatba, holott ő mint beszélő csak a világ szűk szeletét látja⁶. A legfőbb probléma tehát „a válasz hangja,” amelyhez viszont a szubjektumnak nincs hozzáférhetősége, ily módon a választalansággal kell megküzdnie. (MAJERSON 2003; 52) Az egyén legfeljebb részecskéket csorgathat, játékos módon válhat szerzővé vagy befogadóvá. „Minden alkalommal, amikor egy új technikai küszöböt átlépünk, a szemlélőnek olyan érzése támad, mintha a technika felülkerekedne, s minden alkalommal bebizonyosodik, hogy az új technika új alkotói forrásokat tár fel.” (FLUSSER 1997; 65) Az új alkotói források lassú átcsorgása problematizálódik Tóth Krisztina kötetének szövegeiben.

A vallomás architextusként is megkérdőjeleződik, nem vezet öninterpretációhoz. Ez figyelhető meg a II., a *(Vallomás)* című Örkény-árnyjátékban. Örkény egypercesében a szerelmi vallomást fiú és lány között a strandon egy performatív testi-tapintó gesztus cseréli fel. Az „árnyjátékban” a fiú leül a lánnyal szemben a villamoson, és töredékesen, spontán módon kifaggatja őt. A töredékek nem állnak össze konvencionális önértelmezéssé, hiszen a beszélők témája egy táncoló, zenélő banán, amelyet a lány ajándéknak szánt, valamint szóba kerül az Örkény-egypercesben is megnevezett Villanytelep

⁵ Tóth Krisztina: (Választék) = TÓTH (2009; 160)

⁶ Menyhért Anna: Szétszalazás és összerakás. Hagyományok, „én”-ek, történetek, érzelmek és/mint olvasási stratégiák = MENYHÉRT (2002; 155)

elérhetősége. Örkény zárópoénja az árnyjátékban tárgyasul, a közvetlen fiú-lány érintkezést egy táncoló-zenélő banán elemének behelyezése, mozgásba hozása váltja fel. Egy kattintásba vagy gombnyomásba lopózik bele mindaz, ami egykor vallomás volt, viszont az elemet a lánynak kell átadnia ahhoz, hogy a fiú megzendíthesse, mozgásba hozhassa a reklámvilágba beleillő tárgyat. Az *Ahasvérus* Örkénynél az utcai haladás és továbbhaladás (a pesti vicc konvencionális beszédhelyzete: „Két zsidó megy az utcán.”) révén firtatja az identitás kérdését. Tóth Krisztina szövegében egy újévi közvetett telefonbeszélgetésben (Zsuzsika és a nagymama cseveg egymással) a zárópoénban felbukkanó keresztlevél utal a származás dilemmáira. A *Családunk szemefénye* Károly bácsijának öltözeke, nemzeti identitása és társas kalandja globális értelemben, illetve utolsó kívánsága szerint átalakul. Tóth Krisztina szövegében könnyen felismerhető a pretextus, az új szöveg a zárlatból, az öltözek problematizálásából indul ki. A szereplő az internet révén furcsa érintkezést, azaz kecske-kommunikációt alakít ki, de még mindig aktuális Örkény szövegének (szinte Móríc *Tragédiáját* újraértelmező) ironikus jelmondata, miszerint az úriembert arról lehet észrevenni, hogy egyáltalán nem lehet őt észrevenni.

Az első Örkény-árnyjáték címe Örkény népszerű egypercesére utal: *Sokszor a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egészen egyszerű kérdésekben nem.* Az Örkény-egyperces, amelyben a Belkereskedelmi Minisztérium strandlerakatán két felfújható gumimatrac bérlése körül folyik a nyelvi/nyelvfilozófiai vita, és végül „a filozófiai abszurdig” jut el, Berkes Tamás szerint a filozófiai parabolák közé tartozik. Berkes írja: „A rövid novellát és az egyperceseket nem egyszerűen az oldalszám különíti el. A hatvanas évek Örkény-köteteiben számos csattanóra épült, groteszk hangoltságú elbeszélést találunk, melyek még a műfaj hagyományos szabályait követik. Az egypercesek nem ilyenek. Hiányzik belőlük a hagyományos novella elengedhetetlen kelléke, a cselekményszölvő elbeszélés, de a zárópoén is más. Az egypercesekben levő események ugyanis nem történetet mondanak el, ezért nem önmagukat jelentik. A töredékes prózai valóságanyag véleményt, tételes gondolatot, filozófiát hordoz. A zárópoén pedig – eltérően a csattanótól – többnyire képtelen, fintorszerűen végletes, ezért jelképesen megemeli, absztrahálja a gondolatot.” (BERKES 2007; 565) Tóth Krisztina szövege a soltvadkerti vasútállomást nevezi meg helyszíneként, az időpont pedig 2007 augusztusa. A beszédhelyzet a vonatjegy és a számla kiadását lehetetleníti el az autós időkben, itt azonban a vevő egy másik helyszínen is próbálkozik számla-ügyben (Kőbánya-Kispest végállomás). A filozófiai abszurd bürokratikus abszurdá alakul át, fintorszerű megemelkedés sem figyelhető meg. Az utas ugyanis csak úgy kaphat számlát, ha utólag a

megtett útra a jegyet is megveszi. A bürokratikus beszéd mód, az egyetlen javasolható javaslat a vasúti pénztáros részéről megismétlődik: Kóka úrnak kell írni, „egyszer már írhatna valaki”.

Örkény és Tóth Krisztina azonos című szövegei egészen eltérő, más-más szövegek, az imitáció is csak egyes részecskékben érvényesül, sőt gyakran önparódiává válik. Az egypercesekbe való *beíródás* a dekomponáltság és depoetizáltság ma aktuális problémáját emeli ki. Örkény korábban az irodalomnak volt „madárnyelve”, manapság a textuális stratégiák átalakultak, kiszolgáltatottá váltak, a gép „madárnyelve” az irodalom beszéd módját is behálózza. A szövegekben a szubjektumtól látszólag független, ügyelgő, ismétlődő keresztezésekkel teli, „személytelennek nevezhető aktivitás” dominál. (KULCSÁR-SZABÓ 2007; 419, 421) A *Hazaviszlek, jó?* című szövegben, amely a kötet címadó és zárószövege is egyben, az elveszett papagáj az előre-hátra távolodások révén nem található meg, viszont a lány ügyelgő mozgása eredményhez és a felejtés felfedezéséhez vezet: „A laposra vágott törzsön az ágak közt ott gubbasztott a papagáj. Tépett volt és kócos, mint a fa, amire telepedett. Nézte a lányt félrebillent fejjel, a lány meg nézte őt. [...] A pár hónap alatt mindent, de mindent elfelejtett, amit valaha megtanult. Most mégis szeretett volna megszólalni és mondani valamit, úgyhogy azt az egy mondatot kezdte ismételtetni rekedt hangján, amit az utóbbi időben az összes emberi lénytől hallott: – Gyere ide, gyere ide! Hazaviszlek, jó? Hazaviszlek, jó?”⁷ A madárhang más, mint Örkény István ablakon kirepülő állatművészenek esetében (*Szakmai önértékelés*), itt ugyanis minden megfordul, a madár emberi hangot imitál, a papagáj környezetéhez idomul, a szöveg az Örkény-egyperceshez híven kritikai szemléletmódra, elbeszélői öninterpretációra készlet.

A „megértés csődje” átváltozik ugyan, de az Örkény-egypercesek olvasatai alibiként alkalmasak az átváltozás mozzanatainak megragadására. Thomka Beáta írja: „Örkény, művészi módszerének megfelelően, a nyelvi közlekedés és megértés problematikussá válását nem »epikus stílusú« elbeszéléssel járja körül, hanem fölmutatja. A diszkurzusban beállt rövidzáratokból kifolyólag körülményessé vált egy barna kalap megvásárlása, egy dupla megrendelése, egy gumimatrac kibérlése a strandon. Örkény a köznapi helyzetek és szükségletek tárházából válogat, hogy a felismerés mögött rejlő univerzális problémát aktualizálja. [...] Az »egészen egyszerű kérdések« tornyosuló akadályok módjára ékelődnek be közéjük, különösen, ha a szereplők közül valaki nem a dolgok megszokott néven nevezését, hanem körülírását

⁷ Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?* = TÓTH (2009; 238)

választja.”⁸ A körülírás, a nyelvi sztereotípiák elszaporodása a posztmodern korban csak bonyolódott, a nyelvi hagyomány *depoetizálódása* megszokottá vált, viszont az univerzális probléma felismerése a szövevényben elhomályosult, az alternatívák átalakítják az örkenyi szövegszervezés és példázatosság huszadik század hatvanas évekbeli stratégiáit.

Örkény, visszafelé

Tóth Krisztina prózakötetében más Örkény-cím is található, például a *Páternoszter*, amely – a címben megjelölt furcsa, különböző korú és külsejű „próbababákat” szállító szerkezet letűnésének idején – a gépiesség, valamint a konvenció (például a házasság) számos problémájának felvetésére ad lehetőséget. A lineáris és vertikális mozgások kulisszái egyaránt beláthatatlanok, az égi lehetőségek bizonytalanok, nem csoda, ha a gyerek retteg a metapozíciótól, ha az elbeszélő nézőpontjából imádkozni kell a fel nem nőtt felnőttekért. Örkény *Paternosterének* „kirakatbabái” nem akarnak olyanok lenni, mint a többiek. Sándor és Imre azzal válik mássá, hogy inkább gyalog megy, kikerüli a városi találmányt, az örökmozgó liftet. Tóth Krisztina szövege reflexív szöveg, amely a színpadszerűséget még inkább kiemeli, és a következőképpen zárul:

„A páternoszter manapság egyre ritkább, szinte eltűnni látszik. Ebben is hasonlít egyébként a házasságra, ahogy sok más vonatkozásban is. Sokan félnek tőle, nehéz belőle kiszállni, és noha világosan meg van mondva, hogy egyszerre csak két ember utazhat, mindig megpróbál belépni egy harmadik is. Ha az ember rosszul lép, maradandó sérüléseket szenvedhet. Mindenki csak saját felelősségére használhatja, és mind azt hiszik, hogy ott fent, ha félnek, majd megtalálják, amit keresnek. Hogy ők aztán tudják, merre hány emelet...”

*Kedves utastársaim, mi mást tehetnénk: imádkozzunk magunkért: szégyen, fel nem nőtt felnőttekért.”*⁹

A *Perpetuum mobile* mind Örkény, mind Tóth Krisztina szövegében a körmozgás megértéséhez és a címválasztás fontosságához kötődik. Az örkenyi háborús, azaz empirikus perpetuum mobile-értelmezéssel szemben (Auspitz megeszi a tetűt, hogy kiszívott vérét visszajuttassa a szervezetébe, noha ez sem menti meg az éhhaláltól, ezt az elbeszélő a perpetuum mobile

⁸ Thomka Beáta: A tömörség poétikája – az „egyperces” rövidtörténet retorikája = THOMKA (1986; 149)

⁹ Tóth Krisztina: *Páternoszter* = TÓTH (2009; 144–145)

feltalálásaként nevezi meg) a kortárs szövegben az örökmozgó gép edzőtermi futógéppé, a nő-elbeszélő fogyókúra eszközévé válik. A technikai fejlettség közegében már nem egyetlen gépről vagy egyetlen körforgásról/helyzetről van szó, hiszen miközben az egyén lejtmenetben az empirikus utat járja, szól a zene és a mobiltelefon, a gondolatok a sütemények és a Star Wars-robotféleségek felé szárnyalnak. Ez az örökmozgó szövevény, vagyis az „egyeseményű történet” kiterjesztése, az alternatívák és a folyamat-távlat felbukkanása az elbeszélő szemszögéből mégis az idő lassú körmozgásának felfedezéséhez járul hozzá. A körforgás a mulandóságot emeli ki, viszont az örkényi egyperces-modell kapcsán az irodalmi létformához való visszatérés-ként (DE MAN 2002; 290) is interpretálható.

Tárcanovella és publicisztikák

Tóth Krisztina kötetének alcíme a publikációs szabadságot, a más regiszterekbe való ki- és becsorgás, illetőleg az asszociáció lehetőségét is nyomatékosítja. A beválogatott írásokat először a következő folyóiratok és lapok közltek: *Élet és Irodalom*, *Nők Lapja*, *Népszabadság*, *Új Forrás* és *Népszava*. A precíz kötetkompozíció a címadás szempontjából is vizsgálható, ugyanis az öt részre tagolódo gyűjteményes kötet címei mindig egy-egy szöveg (tárcanovella és egyéb publicisztikai írás) címét emelik ki. A címadás aktusa, valamint a címadó szövegek kiemelt pozíciója külön kutatás tárgyát képezheti. A publicisztikai kötet megjelenése a huszonegyedik században – a média hatalmának idején – mindenképpen indokolt, az egyéni véleménynyilvánítás, kommentár és reflexió a szubjektum önértelmezésére is esélyt ad. A „személytelenség” huszonegyedik századi szövevényében „a vonal alatti rész”, azaz a tárcarovatok vagy a rajz hagyományfragmentumai még inkább átcsooroghatnak. A publicisztika az aktualitást emeli ki. Az aktuális probléma gyorsan elavul, a kötet szövegei azonban az aktuálisban keresik az állandót, például a hajléktalanok beszédmódjának fontossága több szövegben „maradandóként”, akár kívülálló elbeszélői stratégiaként érvényesül. A tárcanovella és más publicisztikai műfajok beemelése egyben a műfaji átértékelésre is módot nyújt. *A Mikulás három életének* múmiajátéka szempontjából a tárcanovella mint archetextus megkérdőjeleződik. Tóth Krisztina köteté kapcsán számos műfaji probléma merül fel, például Örkény István „egyperces novelláinak” vagy Tóth Krisztina „kisprózáinak” (az író is így nevezi interjúiban) lehetséges megítélései, valamint egymáshoz való viszonyuk perspektívája.

A talált tárgy becsomagolása

Az elbeszélő és hatéves kisfia (a gyermek és felnőtt egymást „kiegészítő” viszonya ismétlődő mozzanat!) a múzeumi séta után kezd bele a groteszk identitás zavart feltáró múmia-játékba. Anya és fia a festők által ott hagyott öntapadó papírcsíkok segítségével végzi a műveletet, a balzsamozás szakszerű szertartásának imitálását, noha eleinte a bebugyolálandó test hiánya okoz némi anyai fejtörést (*A Mikulás három élete*). A feladat maga a múmiakészítés, a szertartáshoz tehát megfelelő tárgyat/vázatot kell találni, nem a talált „múmiát” kell régészként leporolni, kibontani. Az első áldozat a „maradék csokimikulás”, amelyről kiderül, hogy egykor félig csokinyúl volt, ráadásul a fűtőtest közelében a csokifigura múmiaként sem maradandó, jobb mihamarabb megszabadulni tőle. A nyúlból Mikulás, majd mumifikált Mikulás lett. Az olvasó már más szövegekben is találkozhatott hasonló leleplezéssel. Egy óvodás nézőpontjából a változás elmondása sokkal szövevényesebb. A felnőtt nézőpontjából így közelíthető meg: „A gyermek ott [ti. az óvodában] aztán boldogan elmesélhette, hogy vasárnap járt a Szépművészeti Múzeumban, és hogy nekünk is van már otthon múmiánk, csak a mama otthon nem engedi a konvektor közelében tartani, mert csöpg. És hogy a múmia valójában csokimikulásból készült, ami tulajdonképpen nyúl, ezt a mama szúrta ki, és még jó, hogy a festők hagytak ott papírcsíkot.” (I. m., 76–77.) A gyanakvás, miszerint a tárgy nem azonos önmagával, a régi nem lehet ugyanaz, illetve, hogy az elmondott nem vezethető vissza „egyetlen mögöttes kifejezendőre”, legfeljebb a csomagolásra van módunk – lásd Tandori szövegeit és a Maurer Dóra által tervezett borítókat (KÁLMÁN C. 2007; 663–664), kisebb-nagyobb megszakítások után folytatódhat. Például a következő karácsonyi csokoládédíszek vásárlásakor felmerül a gyanú, hogy a kerek díszek inkább tojásformának tűnnek. A húsvéti tojás tehát karácsonyi dísszé transzformálható, felül- vagy átírható. A Tóth Krisztina-féle „múmiák” a Tandori-féle provokatív eredet-problémát és nyelvi bizonytalanságot még inkább bonyolítják. Tandori verseskötetében mindaz, ami egyszer költeménnyé válik, betölti ezt a funkciót, mindegy, hogy mire „referál” és miből „ered” (i. m., 664), ebben a prózakötetben, az adott szövegben a becsomagolt tárgy megolvad, múmiaként való működése kockázatos. A látásmódok tehát elmozdulnak, szétartanak, a felesleges részecskék leválnak, a beszélő önazonossága szintén kérdéses. (BRAJOVIĆ 2007; 305–307) A gyanakvás (lét)kérdésként mumifikálódik („Hát csoda, ha az ember folyton gyanakszik?”), különösebb titokfejtésre a szkeptikus egyén nem szánja rá magát, úgys hiábavaló. Maga a csomagolás fortély, a múmiakészítés mint performatív tevékenység (mint „nagyon komoly játék” – MARGÓCSY 1996; 227–236) válik (irodalom)

szemléletként hangsúlyossá, a csomagolás a gépies ismétlődés szempontjából szintén fontos szerephez jut. A történetrészcsek mégis belül húzódnak meg, ott, ahol a Mikulás nyúl, a karácsonyi gömb tojásként kezdett alakíthatóvá válni. (Tóth Krisztina interjúalanyként különbséget tesz a lírai vers és a kispróza között, a vers szerinte inkább „régészeti” tevékenység.)

Örkény István *Türelmjátékának* a dobozok nyitogatása volt a célja. A doboznyitogató praktikákban még rejlik némi lehetőség „a régóta keresett” megtalálására (noha az egyén nem bízhatja el magát). A csukogató játék után, az újranitogatás megkezdése előtt egy perc pihenőre is adódik esély. A Tóth Krisztina-féle ironikus, lefokozó múmia-játékokban ugyancsak megfigyelhető a bináris logika. A megőrzés eléréséhez először anatómiai művelet szükséges. Az elbeszélő bűnértelmezése szintén figyelmet érdemel, a titok felfedezése pedig az örökre megőrzés, „a strukturális paródia” perspektívájából realizálódik. A feltárás a hétköznapi ügyetlenségen, mondhatni, magán a múmia játékon múlik. Az alkotás ironikus bálványkészítéssé válik, az ünnepi tömegtermékből formált múmia viszont megréztőlja készítőit (BELIJ 2006; 13): „Ekkor ismertettem csak tervemet a hatévessel, aki azonnal a szőnyegre költöztette a bebalzsamozandó testeket, hogy Anubisz képében elvégezhesse a szertartást. A szívet, a májat és egyéb nemes szerveket eltávolítottuk, majd a sótartóba és egy üres kaviárosdobozba raktuk, a Mikulás szívet ugyanis meg kellett mérni. Úgy tűnt, nem nyomják bűnök a lelkét, ami nyilván annak is köszönhető, hogy hozzánk sose hozott virgácsot. [...] A művelet közben, bármennyire vigyáztunk is, megsérült a fóliaborítás, amelyet ezért jobbnak láttam eltávolítani. És akkor, ott, az örök életre való felkészítés komoly, összehangolt mozdulatait végezve mélységes titok tárult fel ámuló szemeink előtt. [...] Az a Mikulás félig nyúl volt.”¹⁰ Balázs Attila művészetszemléletében például (*A matrac anatómiája. Csikós Tibor ravasz fekhelyéről*) az anatómiai felfedezés szerzői és befogadói esélye eltolódik: „[...] ha jól emlékszem, ha nem, de adott a Csiki nekem egy figuratív bohóc-képet az akkori sorozatából. A kép egészen 1991-ig, az »anyaországba való emigrálásomig« megvolt. Ott, a körül az esemény körül valahogy nyoma veszett. Bízom benne, hogy egyszer még előkerül valahonnan, de lehet, hogy valójában nem hiszek ebben. Mert gyanítom, az a bohóc is szétesett, akárcsak a nekivadult motoros, és rugói beépültek Csikós Tibor legújabb, lemeztelenített, nyikorduló matracába.” (BALÁZS 2006; 33)

Elmondható tehát, hogy az örkényi saját és sajátos látószög, a címadás, a szövegszervező stratégia manapság is időszerű. Idegen mintaként/mintarészcsekként „beékelődik”/becsorog a kortárs „társszerző” látószögébe, vala-

¹⁰ Tóth Krisztina: A Mikulás három élete = TÓTH (2009; 75, 76)

mint műveleteibe, noha szövegszervező stratégiáit időnként terpeszállásból vagy „visszafelé” szemléli. A doboz mint az író ember fragmentum-archívuma (LEVI-STROS 1999; 284), akárcsak a gyűjtögető robot mint az író ember modellje Tóth Krisztina prózájában elbeszélői hiányérzetet támaszt. A *McEnroe és a baldachin* az (ön)ironikus rend-vágyat (katalogizálás? csiszológép? láncalp?) vizualizálja. „McEnroe egyébként, hadd jegyezzem meg – hangzik az elbeszélői reflexió –, szembeszökően hasonlít a fiatal Tandori Dezsőre, amint ezt bármelyik hetvenes években kiadott Szép versek antológia fényképén ellenőrizhetik. Tandori Dezső, a jeles költő viszont már egyáltalán nem juttatja evidens módon eszünkbe a brit anyakirálynőt, ami arra figyelmeztet bennünket, hogy a világ pókhálófinom összefüggései felfénylenek időnként, de nem mindig követik a logika szabályait. Vagyis ne hagyjunk fel a rendszerezéssel és katalogizálással! Tegyük úgy, mint Wall-E.”¹¹

Kiadások

- BALÁZS Attila (2006): A matrac anatómiája. Csikós Tibor ravasz fekhelyéről = Uő: Világ-sarok non-stop. zEtna, Zenta
- TÓTH Krisztina (2009): Hazaviszlek, jó? Tárcanovellák, publicisztikák. Magvető, Bp.

Irodalom

- BELIJ, Andrej (2006): Az élet dala. Fordította: Reichmann Angelika = Jagusztin László, vál.: A szavak érzéki csábítása. Narratív szövegvilágok a szenzualitástól a metanyelvig. Kos-suth Egyetemi Kiadó, Debrecen
- BERKES Tamás (2007): Örkeny groteszk pályafordulata. 1967: Örkeny István: Nászutások a légyapíron = Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, szerk.: A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig. Gondolat Kiadó, Bp.
- BRAJOVIĆ Tihomir (2007): Identično različito. Komparativno-imagološki ogled. Geopoetika, Beograd
- DONA, Masimo (2008): Filozofija muzike. Prevela: Alenka Zdešar-Ćirilović. Geopoetika, Beograd
- FLUSSER, Vilém (1997): Az írás. Van-e jövője az írásnak? Fordította: Tillmann J. A., Jós-vai Lídia. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Bp.
- KÁLMÁN C. György (2007): A részek győzelme a józan egész fölött. 1973: Megjelenik Tandori Dezső második kötete, az Egy talált tárgy megtisztítása = Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, szerk.: A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig. Gondolat Kiadó, Bp.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007): Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben. Kalligram, Bp.–Pozsony
- LEVI-STROS, Klod (1999): Žapimova Lakrdija = Levi-Stros, Klod: Tužni tropi. Prevela: Slavica Miletić. Zepter Book World, Beograd

¹¹ Tóth Krisztina: *McEnroe és a baldachin* = TÓTH (2009; 83–84)

- MAJERSON, Džordž [George Myerson] (2003): Hajdeger, Habermas i mobilni telefon. Prevod: Boris Bratina. Esoteria, Beograd
- MAN de, Paul (2002): Irodalomtörténet és irodalmi modernség. Fordította: Bókay Antal és Szanyi Imre = Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk.: A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Osiris Kiadó, Bp.
- MARGÓCSY István (1996): Tandori Dezső: Koppár Köldüs = Uő: Nagyon komoly játékok. Pesti Szalon, Bp.
- MENYHÉRT Anna (2002): Egy olvasó alibije. Kijárat Kiadó, Bp.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007): Életművek kölcsönhatása. 1908: Megjelenik Kosztolányi Dezső Boszorkányos esték és Csáth Géza A varázsló kertje című prózai kötete = Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, szerk.: A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig. Gondolat Kiadó, Bp.
- SZIRÁK Péter (2008): „Mi mennyi?” = Uő: Örkény István (Pályakép). Palatinus, Bp.
- THOMKA Beáta (1986): A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Forum Könyvkiadó, Újvidék

UPRISING, ORCHESTRATION, CONTEMPORARY “SMALL-PROSE”

(Retro Örkény – Krisztina Tóth: *Hazaviszlek, jó? – I’ll take you home, O. K.?*)

The paper, studying the volume of prose *Hazaviszlek, jó? (I’ll take you home, O. K.?)* by Krisztina Tóth, published in 2009, attempts to reveal the connections between István Örkény’s text-organizing strategy and contemporary Hungarian “small-prose”, that is, the manifold topicality and intertextual relatedness of Örkény’s *One Minute Stories* and issues of “co-authorship”. The binary way of thinking can be accentuated in contemporary prose as well, yet today’s way of speaking focuses on the intrigue and the importance of “flow”. Discourse of confession, performativity and the theoretical dilemmas of “packaging” also infiltrate into Krisztina Tóth’s poetics of prose. The subject lives to see the failure of linguistic understanding, the eventual changes of the narrative, the problems of “impersonality” and field of activity of the artist. The study also tackles the issue of the dynamism of genres, for example the relationship between Örkény’s *One Minute Stories* and Krisztina Tóth’s so called “small-prose” works, their possible estimation and the alteration of feuilleton and journalistic genres.

Keywords: binary logic, process, aquarium, flow, decentralization, inscription, intermediality, framework, on the verge, one minute story, feuilleton, journalistic genres, packaging, timeliness

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Toldi Éva

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
evatoldi@eunet.rs

AZ ARS MORIENDI REGÉNYE

(Péterfy Gergely: *Halál Budán*)

The Novel of Ars Moriendi

(Gergely Péterfy: *Halál Budán – Death in Buda*)

A dolgozat Péterfy Gergely *Halál Budán* című regényét elemzi, amely a török korról szóló kortárs magyar történelmi regények sorába illeszthető. Számos eleme diskurzust folytat azokkal az alkotásokkal, amelyek a huszadik század végén keletkeztek, és amelyek a történelmet nem hadvezérek és győztes csaták egymásutánjaként fogják fel, hanem olyan képződménynek látják, amely a történelmi tapasztalat közvetítettsége révén a történetírás nyelvi meghatározottságában nyeri el végső alakját. A *Halál Budán* elsősorban Láng Zsolt és Darvasi László regényei között hoz létre intertextuális hálót, azoktól azonban el is tér, mert nem azt tűzi ki célul, hogy átírja a magyar irodalom nagy irodalmi narratíváit, sokkal inkább a jelen felé mutat, és a barokk korból azokat a tematikai-stiláris elemeket teszi jelentéssé, amelyek kortárs intermedialis jelenségek révén a halálesztétika esztétikai-filozófiai tartományával korrespondálnak, ilyen módon pedig sokkal inkább mai életlátást közvetítenek.

Kulcsszavak: elbeszélői nézőpont, történelmi regény, barokk, intertextualitás, medialitás, halálesztétika

Péterfy Gergely *Halál Budán* című regénye a török korban játszódik, az 1680-as évek háborús világát idézi. Főhőse Michele d'Aste nápolyi báró, aki 1683-ban Bécs visszafoglalásakor tűnik fel, majd végigharcolja a törökellenes ütközeteket egészen Buda 1686. évi visszavívásáig.

A huszadik század végi magyar történelmi regény hozzászoktatott bennünket ahhoz, hogy ne keressük a történet referenciális vonatkozásait, különösen mert szerzői kivétel nélkül hártják ezt a műfaji besorolást, történelmi regényen még akkor is a 19. századi elbeszélő hagyományban megjelenő, cél- és

történetelvű, romantikus nemzeteszményt megjelenítő prózát értve, ha maga a regényszöveg kisebb vagy nagyobb mértékben maga is tematizálja a műfaj átalakulását és a történeti narratívum megújult szemléletét, melynek sarkalatos pontjai Hayden White elméleti gondolkodásában keresendők, miszerint különbséget kell tenni múlt és a múltról szóló elbeszélés között, múltból ugyanis egy van, róla szóló történet azonban számos lehet, a narrativizálás módjától függően, a történet középpontjába pedig nem régi történelemkönyvek pozitivistá szemléletét állítja, hanem a történelmi tapasztalatnak azt a fajta megnyilvánulását, amely többek között Frank Ankersmit történetelméletében mutatkozik meg.

Nincs ez másként Péterfy Gergely regényének esetében sem. A regényíró tiltakozik a történelmi regény műfaji besorolása ellen, ugyanakkor „kibeszéli” referenciális eredőit és valós történeti forrásait. Michele d’Aste dicsőségét a Mátyás-templom keleti falán egy márványtábla hirdeti. Ő volt az, aki Buda visszafoglalásakor először lépett a vár földjére, és hősi halált halt. Az ütközetek alatt végig tényszerű, a hadieseményeket leíró naplót vezetett, amelyhez barátja fűzött kommentárt, ezekből maradt fenn az utókor számára a vakmerő harmincéves ifjú alakja, cselekedetei, érzései.

A regényszerkezet a történet elbeszélhetőségét teszi központi narrációs kérdésévé. A regény első részének narrátora Solari gróf, aki negyven év után, a visszaemlékező attitűdje szerint Michele d’Aste barátjaként Michele anyjának írott levelében mondja el életük történetét. Kitágulnak tehát máris a történet időkeretei, nem zárul a történet Buda visszavívásának napjával, hanem negyven év múlva, s míg Solari Michele történetét meséli, a történetbe belép egy egyes szám harmadik személyű mindentudó elbeszélő, aki viszont Solari történetét mondja. Paul Ricoeur vezeti be a megbízható (reliable) és a megbízhatatlan (unreliable) elbeszélő kategóriáit. A megbízható narrátor elvégzi a szereplők explicit vagy implicit értékelését, ezzel ellentétben a megbízhatatlan narrátor bizonytalanságban hagyja az olvasót, és teljes egészében rábízza a konzekvenciák levonását, nem sugall erőteljes olvasási módokat. Az utóbbi olyan retorikai eljárásokat alkalmaz, amellyel a narrátor feláldozza saját jelenlétét a szövegben, mintegy láthatatlanná teszi magát, eltünteti a „cselt”, amellyel létrehozta a történetet, amelynek valóságúsága miatt úgy tűnik, „mintha a történet önmagától elmesélődne, mintha magát az életet engednék szóhoz jutni, akár társadalmi valóságról, akár egyéni magatartásról, akár a tudat áradásáról legyen szó” (RICOEUR 1998; 15). A *Halál Budán* első két részének narrátora teljes egészében „megbízható”, nem lépi át a korról alkotott elgondolásunk kereteit. Mindig tudjuk, ki beszél, a narratori hang világosan elkülönül. A szövegben viszont megjelenik – szintén Paul Ricoeur szóhasználatával élve – egy implikált szerző is, pontosabban „...az egyetlen

szerzőtípus, amelynek auktoritása szóba kerülhet”, „nem valóságos szerző, az életrajz tárgya”, hanem ő „kezdeményezi azt az erőpróbát, amely a megírás és az elolvasás közötti kapcsolat folyamán zajlik” (RICOEUR 1998; 13). Az implikált szerző kilép a történet idejéből: „Most, ahogy a davidrumsay.com-on az ott elérhető egyetlen, 1840-es, Londonban megjelent várostérképet nézem, amely valamilyen hamisan értelmezett kötelességtudatból, és talán a tudomány komolyságát is védendő, bágyasztóan szürke, keménykalaposan brit, nehéz eldönteni, hogy az az utcasarok ott volt-e 1723. július nyolcadikán” (20)¹. A megbízható elbeszélő mellé beléptetett implikált szerző tehát megnyitja a zárt időstruktúrát, és a regény egyetlenegy helyen tágas kijáratot hagy a befejezetlenség, a jelen időhorizontja felé.

A második részben egy angol utazó elbeszélését olvassuk, aki érdeklődésből követi a hadjáratot, saját magyarázata szerint „tanulmányozni akarja a csaták menetét, hogy mint hajdani keresztes lovagok utóda, tanúja lehessen, miként arat dicsőséget a keresztény hit a barbár pogányok felett” (137). A recepció kivétel nélkül turistának, sőt katasztrófaturistának nevezi, „[Ó], igen, engem mindig ez vonzott, tűzhányók, árvizek, lángba borult városok, földrengés és dőghalál.” (130) Amennyire a szörnyűségek látványa izgatja, annyira Michele híre vonzza a harcok közelébe. Michele megpillantása után átrendeződnek a korábbi interperszonális stratégiák, más szemszögből látjuk Solarit és környezetét, a barátság, a homoerotikus féltékenységi és a csodálat a gróftól ellenszenvessé és ellenségessé változtatja. A narrációt többféle betét szakítja meg: a „katasztrófaturistát” utoléri a végzete, mert kezét-lábát elvesztve, a vásári mutatványosok sátorában szörnyként kell versben elbeszélnie saját sorsát. A szereplők rövid időre narrátorra lépnek elő: egyedül ebben a részben szólal meg Michele, amikor téli szállásukon elmeséli életének történetét Sirmienis Dido Annának. Más betétek mentén is elágazik a történet, Thuróczi György is narrátorra lép elő, s ekkor halljuk ismét a mindentudó elbeszélőt, valamint az implicit szerzőt, aki megszólítja a virtuális olvasót, a következőképpen: „olvasóm! ugye, férfi vagy?! A regény világa olyan térben játszódik, amelyben kizárólag a férfihabitus kap szerepet, amely „csak a férfiak számára fenntartott térhez való viszonyban jön létre és teljesedik ki; ebben a térben folynak a kizárólag férfiak közötti versengések komoly játéka, a méltóságérzés játéka például, amelyeknek legszélsőségesebb formája a háború, de azok a játékok is, amelyek a differenciált társadalmakban lehetséges cselekvési teret biztosítanak a libido dominandi számára” (BORDIEAU 1994; 39–40). Ebben a játékban férfiak és nők koránt sincsenek azonos hely-

¹ A szerző megjelölése nélkül, zárójelben feltüntetett számok a *Halál Budán* című regény oldalszámát jelölik.

zetben, az implicit szerző kiszólása pedig ismét csak mai, gender szempontú olvasatok felé nyitja meg a regény terét.

A *Halál Budán* létrehoz egy saját történelem- és hagyományolvasatot, amelynek középpontjába – történelmi tapasztalatként – a barokk halálvágyat állítja. Poétikai vonatkozásaiban pedig ez nem más lesz, mint a látvány, a monumentális pusztulás képeivel.

A morbid történelemképhez és látványhoz tartozik a bestiárium megalkotása is. A középkori állatkönyveket, állatkatalógusokat nevezték eredetileg bestiáriumnak, amelyek valós és/vagy képzeletbeli lényekről készültek. „A régiek hosszú-hosszú ideig másként gondolkodtak, mint mi. A természetben nem vizsgálendő *jelenségeket*, hanem megfejtendő *jelentéseket*, hasonlóságon alapuló analógiákat láttak. Ezek fölfedezése és értelmezése volt a tudomány. Az analógiákat az anyagi és szellemi szférák között állították fel. Ez a szemlélet a pogány antikvitás és a korai kereszténység érintkező mezsgyéjén keletkezett” (LUKÁCSY 1994; 1307). Vagyis ezek az eredetileg tudományos művek „a keresztény üdvtörténet szemszögéből veszik sorra az egyes állatokat, amelyeket szimbólumértékkel látnak el, s eszerint minden leírásuk tartalmaz valamiféle erkölcsi tanítást” (LUKÁCSY 1994; 1309). Láng Zsolt egy ilyenfajta, korábbi irodalmi előképekkel rendelkező bestiáriumból és képzelt lények könyvéből állítja össze *Bestiárium Transilvanie. Az ég madarai* című regényének központi figuráit.

A *Halál Budán* is létrehoz egy bestiáriumot, ám az tárgyának időstruktúrájából nem lépve ki, a szóban forgó korszak eszmerendszeréhez, művészet-felfogásához igazodik. Bécs polgármesterének külön unokaöccse jelentette meg „a török ostrom idején Bécs városában felbukkant csodás és istentelen állati és emberi lények kézikönyvét” (39), amelyben nem kevesebb, mint hétszáztizennyolc furcsa lényt sorol fel. Ezeket a törökök hajigálták be a városba, és az állatkatalógus összeírója vagy saját szemével látta, vagy hulla-
gödörből exhumálta őket. Ez a bestiárium természetszerűleg a barokk attribútumaival rendelkezik, amely vonzódik a korcshoz, a természetelleneshez, a morbidhoz, és a barokk színpadán töltődik fel jelentéssel. Emberek és állatok párzásából keletkezett lények, madarak, csúszómászók vagy halak, amelyek célja, hogy megjelenésükkel zavart keltsenek az emberek között, jelentés pedig csupán egyetlenegy társul hozzájuk: a halál bizonyosságának gondolata. Az egyik ilyen lény a *susurrans titanica* volt, amely az ironia jegeit sem nélkülözi, állandóan változtatta alakját: hol fiatal fiúnak, hol görnyedt öregembernek, máskor nőnek vagy fiatal férfinak álcázva jelent meg, legfőbb deformitása azonban az volt, hogy folyamatosan beszélt, bécsi tájszólásban. A halál nagyszerűségét hirdette az élettel szemben, amely csak halmozza az üres, semmitmondó titkokat, a halálnak viszont precíz a logiká-

ja. „A kétségbeesés öreg rókái vagyunk [...] Önmagunkkal kibékült hullák!” (43) – buzdít öngyilkosságra a titokzatos lény, akinek szavai mindenkiben megragadnak: van, aki golyó elé áll, mások levetik magukat a bástyáról, van pedig, aki belülről sorvad el, álmában éri a halál.

Plurima mortis imago, azaz sokféle a halál arca, áll az első fejezet címe-ként. A török korban játszódo regények közül eddig Darvasi Lászlóé volt az, amely a halál legváltozatosabb formáit mutatta be. *A könnyemutatványosok legendájának* halálkatalógusában az egyszerűbb halálnemek közé tartozik, ha az illetőt: felkoncolják, elvágják a torkát, a hóhér lefejezi, négybe vágja, a repeszdarabok leszakítják a fejét, kiharapják a nyelvét, szívébe fúródik a szilánk, keresztre feszítik, kardlappal verik agyon, meggyullad a haja, halálra korbácsolják, elégetik, belét ontják, selyemzsinórral fojtják meg, darabokra szeletelik, a golyó előlről is és hátulról is belefúródik a szívébe. Kicsit összetettebb, ha megborotválják, majd forró ólmot öntenek a fejére, kénköbe és szurokba mártják, majd lángra lobbantják; ha előbb megfojtják, kitömik, majd kiszögezik a várfalra. A regénynek ebben a szegmensében a mágikus realista elemek is működnek: férj és feleség egyszerre hal meg, van, akit a tündérek erőszakkal az égbe emelnek, másoknak elég erősen kell gondolniuk az élet végességére, és meg is hálnak. Mást belefojtanak a saját lelkébe, vagy a lelkébe költözött dzsinn öli meg, álmában fojtja meg a saját álma. De nemcsak az emberek halhatnak meg: agyon lehet verni a soproni néma ördögöt is. Szép halála annak van, akit a Duna partján nyársalnak föl egy gyönyörű kanyarban. A legszebb halál azonban azé, akinek „olyan követ helyeztek álmában a mellkasára, amely szívének minden egyes dobbanására növekedik, hajnalban a szolgálója hatalmas szikla alatt találja az urát, kövejtőket kell hívni, hogy a darabokra tört ágyat s a tetemet szabaddá tegyék” (DARVASI 1999; 318). Ráadásul a földön kétszer kell meghalni, és újjá is lehet születni. Az újjászületésnek azonban nincs köze a keresztény feltámadáshoz, ez az apokrif világ rendje.

Kétségtelen, hogy az emberi élet értéktelensége, a halál elkerülhetetlen bizonyossága, az utolsó ítélet borzalmasságának hangoztatása a barokk eszmerendszer része. Péterfy Gergely regénye is bővelkedik a halálnemek bemutatásában, amelyek közül a legtöbb a harc folyamán következik be. Mintegy mellékesen említi, hogy a leomlott bástyafal alatt legalább ötvenen maradtak, és hogy a felrobbant löszeres hordó miféle pusztításokat vitt véghez.

A legfőbb eltérés azonban, hogy a *Halál Budán* csak akkor foglalkozik a meghalással mint folyamattal, ha beleillik bizarr történelemképébe. A halálnemek csak akkor kerülnek a figyelem középpontjába, ha nem szokványosak, mint amilyen például az öngyilkosság, például az *Aeneas* negyedik énekét „újramondó” jelenetben, amelyben – miután a békés otthon helyett a harcot

választó Michele elhagyja – a beszédes nevű Sirmiensi Dido Anna hitvesi ágyukból rak máglyát, és fölgyújtja magát, vagy a törökök öngyilkossága a vesztes csata után: a fejükön elhelyezett elmés szerkezet az agyukba lő egy szöget, vagy selyemkötelet hurkol a nyakukra, s megfojtja őket. Mások nehéz ládát cipeltek egész idő alatt a mellkasukon, amely a megfelelő időben tört döfött a szívükbe, vagy fölhasította a gyomrukat. Egy háton viselt íjszerű szerkezet pedig képes volt eltörni viselőjének gerincét. „Teátrális, drámai és művészi” öngyilkossági mód, amikor a háton cipelt nagy ládán babrálnak valamit, majd futásnak erednek, s a gépezet futás közben teljesen földarabolja őket, az ujjaitól haladva befelé, végül csak a csontvázuk marad, s úgy néznek ki, mint a szőlőszemekről megfosztott csuma.

A halál tehát nem mint eredmény, hanem mint esemény, mint látvány jelenik meg benne. A holttestek leírása a barokk inszenírozás keretében valósul meg. „Jó harminc láb átmérőjű körben mindenütt a pusztulás és a halál százféle arca. A haldoklók közül még sokan vonaglottak, az agyonzúzottak vére még csak most kezdett szivárogni a kövek közül, néhány leszakadt végtag még megrándult, mintha gazdáját keresné, a törzsről elszakadt fejekben még tágra nyílt néhány csodálkozó szempár, a gőzölögve kiálló belek pedig tovább pumpálták és gyúrták magukban a test sarát.”

A naturalisztikus leírás tárgyyszerűsége mitikus elemekkel ötvöződik. Mindaz, amit a halállal kapcsolatban és a holttesttel a kor embere művel, megjelenik a regényben. A 17. században a hiedelem, a mítosz és a racionális ismeretek sajátosan keveredtek a kor emberének világszemléletében. Minden bizonnyal a halál iránti rendkívüli érdeklődés és a halálkultusz hívja elő a test működése felfedezésének természettudományos igényét is ebben a korban. Például Ruysch anatómiai csendéleteinek is kettős funkciójuk volt, a riogatva szórakoztatás és az anatómiai ismeretek bővítésének igényét egyszerre elégítették ki. Drámai csontváz-kompozíciói azt az igényt elégítették ki, amely minden rémtörténetnek az alapja: szembenézni a rettenettel, s ijedezve átélni a túlélés katarziszát. Ruysch emellett anatómiai devianciákat is bemutatott, amelyek akkoriban szörnyeknek minősültek. „Szörnygyűjteménye” valójában hatalmas üvegedényekben tárolt preparátumokból, emberi testrészekből, torz embriókból állt. „A XVI. század végén Páduában, Leidenben az egyetemek keretében létrejött anatómiai színház, a Theatrum Anatomicum elválaszthatatlanul tartozott a tudományos ismeretszerzés eszköztárába, illetve ugyanakkor és ugyanott a moralitás világába is. Azaz: a nézők, egyetemi hallgatók egyazon pillanatban és helyen tanulhatták meg, hogy miként függ össze az életfunkciók elemzése, illetve a magára hagyott halott test látványa” (GYÖRGY 2008). A nyilvános boncolás lélek és test dualizmusára mutat rá.

A korszak halálképének ismeretében értelmezhető, hogy a harcok után a hullákat rendre megkínózták, a csata utáni első napon pedig még mindenki kitöltötte a holttesteken a dühét. De a barokk látvány szerint értelmezhetők a leírások, amelyek szerint a házak homlokzatára turbános fejeket szögeztek ki, majd másnap a megmaradt testeket a római kapucinusok szétválogatták, nem és rang szerint, hogy „elvégezzék gyászos munkájukat, amely a romló emberi húsból a halál tündérpalotáit emelte” (64), a castrum dolorist, a memento morit és a halál diadaliveit. A regény emlékezetes ekphrasztikus leírása, amint a kapucinusok a ruha alatt drótokat, köteleket, madzagokat elhelyezve élőképet hoznak létre, a castrumot pedig téglánként összerakott hullákból készítik el.

A halál nemcsak a képi, hanem a logocentrikus világképet is uralja: a török szekta tagjainak hullái még utolsó pillanatukig, egészen lenyakazásuk percéig rajzolatokat vájnak a fűbe, szent könyvük szimbólumait így akarták megőrizni. A 17. század végén test és lélek kérdéseihez másként viszonyult a kor embere. Thuróczy betéttörténetéből szerzünk tudomást arról, hogy apja holttestét nem temetik el, anyja ott hagyja az egyik ágyban. A fiú természetesnek tartja ezt, gyakran meglátogatja a holttestet, beszél hozzá, majd amikor tanítója írni tanítja, egy értelmetlen mondat sokszori leírásával, az apjához megy be, ahol „csönd és nyugalom volt”, és „én rőttem sorról sorra az értelmetlen mondatot, apámon pedig az idő végezte a munkát. Mint ahogy minden egyes betűre, minden egyes értelmetlen sorra, ugyanúgy emlékszem apám testének legapróbb változásaira is, a bőr oszlásának minden egyes apró jelére. Minél inkább ráállt a kezem az apró kacskaringókra, a betűk kötéseire, a szűk és a tág ívekre, úgy vettem észre egyre többet és többet apám testének apró változásából, végül már valamennyi szőrszálat, bőrének valamennyi elszíneződését ismertem. A betűkkel együtt ismertem meg apámat” (107). Allegorikus jelentése van mindkét jelenetnek, test és betű, halál és betű, halál és kultúra összefüggéseit nyitja meg.

Solari nekrofilája és nekromanciája is annak a bizonyítéka, hogy Erősz és Thanatosz kézen fogva jár ebben a világban. „A halálösztön és nemi ösztön kettősségét először Empedoklész fogalmazta meg mitikus nyelven. Empedoklész kozmogenetikus elméletében a szerelem (philía), Aphrodité, az elemek egyesítésére törekszik. A harcot (neíkos), az agresszív ösztönöket megszemélyesítő, a halál birodalmával a kapcsolatot Thanatosz ezzel szemben lebontja, szétördeli az összefüggőt, az egyesült elemeket” (FÓNAGY 1997; 35). Az öröm empirikus elvként történő bevezetését Erősz teszi lehetővé, de ennek örökös és szükségszerű velejárója Thanatosz. „Sem Erősz, sem Thanatosz nem fogható meg vagy élhető át. Csak a kettő kombinációi tapasztalhatók meg” (DELEUZE 1997; 35). Solari holtában erőszakolja meg

az énekesnőt, aki után titokban leskelődik, a beteljesülés, a két test teljes egymásba áramlása csak a nő halála után történhet meg.

Solari és Michele egyaránt rajong a térképéért. „A térkép nem olyan szépséget ábrázol, amelyet a fantázia szül a maga szertelenségében és burjánzásában, és nem is valamely szellemi eszme érzéki megjelenésének szándéka alkotja meg; szemlélése nem idézi fel közvetlenül egy jeles, vagy csak számunka fontos ember alakját, sem valami kimagasló eseményt, amely megérdemli, hogy az utókor mintegy jelenvalóságában újraélhesse” (26). A térkép láttán „nem rendülünk meg, nem leszünk bölcsebbek, kacaghatnánk és sírhatnánk sem támad”. Van benne valami „elkeseredett lassúság”, mértéktartás, nem tűri a szertelenséget, a túlzást, a túlzó részletezést. „Néróról jegyezték fel, hogy Rómáról olyan térképet készített, amelyen minden egyes ház valamennyi részletével, minden egyes fal, minden egyes utca hajlásával és görbületével rajta volt: örült gondolat. A térkép igazi varázsát éppen az adja, hogy a hasonlóságnak ezt a szolgáló módját elutasítja és egy magasabb rendű absztrakcióra cseréli, eltörölve minden mellékést és feleslegest” (26–27). „A természet, de az emberi alkotások többsége is zűrzavarként, kavargásban mutatkozik meg előttünk: az utcák váratlanul elkanyarodnak, a hegyek ívét szakadék töri meg, a folyók hirtelen eltűnnek a föld alatt, hogy egy másik helyen váratlanul előtörjenek: aki a világ tárgyai között jár, mintha csak labirintusban bolyongana – a térkép minderről megmutatja, hogy rend és harmónia uralkodik benne, amelyet a szellem erejével átláthatunk és magunk hasznára fordíthatunk.” Mintha a barokk kritikája, de legalábbis ellentéte lenne, amelynek lényegéhez tartozik a burjánzás. „A térkép a halálunkhoz vezető ösvények rajzolata volt. És állíthatja-e ép ésszel bárki is, hogy akad annál nagyobb gyönyörűség, mint pontos absztrakcióvá alakítani a legtávolabbit és legbizonytalanabbat?” (27) Ugyanakkor Solari a nekrofilikus eksztázis pillanatában úgy érzi, „mintha távoli földrészre érkezne meg” (83), és a halott asszony testét térképként érzékeli (84), amelyet be kell járnia.

Michele az ars moriendi megszállottja. Saját testét is egyfajta látvány-színház elemeként éli meg, mindig világító fehér selyemingben indul a harcba – „olyan, akár egy angyal” (138) –, nem tart igényt semmiféle védelemre, s ez önpusztító hajlamként is felfogható. Szinte rögeszmésen követi a hadi utat, ami szenvedélyes halálvágyként is értelmezhető. Nem kérdéses azonban, hogy a barokk eposz, pontosabban annak antik mintái, emberfeletti hőroa marad. Cselekedetei egy magasabb metafizikai rendszer részeként mutatkoznak, nemcsak a győzelemért, a dicsőségért folyik a harc, hanem az ember határainak próbára tételeért. Az ő halálát viszont nem látjuk. A regény tartalmi mozzanatának kihagyásossága a szerkezet nyitottságának

képzetét is magával hozza, ami fontos elemként erősíti a regény jelen felé irányuló nyitottságát szerkezeti-poétikai vonatkozásban is. Bravúrja is ez egyúttal, hogy úgy módosítja a kor- és történelemismeret sztereotípiáit, hogy közben szinte minden megoldásán a barokk stílusjegyeit látjuk. És bár sok szállal kötődik ennek megfelelően az antik kultúrához is, a kortárs magyar történelmi regényhez is – előképének, akárcsak a többiek, Mészöly Miklós *Anno* című szövegét teszi meg –, hangsúlyosabban nyitja meg az értelmezés lehetőségét a jelen felé.

A harmadik rész elbeszélője nem egy személy, hanem a kórus.² Leginkább egy Brueghel-festményhez hasonlítható, amelyen számtalan figura elevenedik meg, megjelenik a hősök ifjú- és öregkora, régi történetek kapnak új megvilágítást, és újak kezdődnek el. A látvány látomássá sűrűsödik, s a szöveg zeneisége újabb jelentésrétegekkel gazdagítja a prózát.

A regény második és harmadik részének címe egy latin szállóige: *Ibis redibis nunquam per bella peribis*, vagyis elmész, visszajössz, sohasem veszel el a háborúban. A dodonai jóslat, amelynek jelentése csak attól függ, hogyan értelmezzük, hova tesszük ki a képzeletbeli veszőt. Ám ha a latin kifejezésre a Google-on keresünk rá, meglepő eredményt találunk. Az *Ibis Redibis Nunquam In Bello Peribis* egy Sturmast nevű mai magyar military industrial, vagyis harci zaj-formáció új lemezének címe, a *Plurima mortis imago*, az első fejezet címe pedig a *Devilish Impressions* nevű lengyel black metál együttes CD-jén szerepel.³ A posztmodern jellegzetes eljárása a populáris és az elitkultúra határainak megszüntetése, egybemosása. A regény az alternatív kultúra jelentésvonatkozásait is megnyitja. „A 80-as évek közepétől az avantgárdista nem akarja felrázni a holtakat, ellenkezőleg, valósággal bálványozza a hullát. Egyetlen témája: a hullák élete. (...) A halál a nekrerealistákat nem metafizikai vagy vallásos értelemben érdekli, hanem abban a látható, anyagi folyamatban, amelyben a lelketlen test bomlásnak indul, elszíneződik, erjed, szétesik...” (SZILÁGYI 1990; 20).

A regény mediális vonatkozásrendszere azonban más irányban is kiterjeszthető, a halál iránti érdeklődés ugyanis nemcsak az alternatív zenei irányzatokra jellemző, hanem az alternatív filmre is. A posztavantgárd nekrerealizmus elsősorban az orosz filmben jelenik meg. „Számukra az agónia, a katasztrófa, a káosz éppenséggel a legtermékenyebb állapot: minden kulturális sor, rend, rendszer, értelmi világ széthullása azt jelenti, hogy az elemek egymás mellé és egyetlen helyre kerültek, tehát mindenféle kötelező jelentés lehámlott róluk, pusztá anyaggá, eszközzé, üres formává váltak,

² L.: SZEGŐ (2009)

³ Takács Ferenc „különös ténynek” nevezi ezt az egybeesést (TAKÁCS 2009).

amelyből az esztétikai képzelőerő olyan értelmi világot, kulturális sort, rendet, rendszert épít, amelyet csak akar” (SZILÁGYI 2005; 24).

A *Halál Budán* ebbe a szemantikailag szerteágazó, mai vonatkozásrendszertű kulturális sorba is meggyőző módon kapcsolódik.

Kiadások

DARVASI László (1999): A könnyemutatványosok legendája. Jelenkor, Pécs

PÉTERFY Gergely (2008): *Halál Budán*. Kalligram, Pozsony

Irodalom

ARIÉS, Philippe (1987): A halállal szembeni attitűdök. Gondolat, Bp.

BORDIEAU, Pierre (1994): Férfiuralom. = Hadas Miklós, szerk.: Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról. Replika Kör, Bp.

DELEUZE, Gilles (1997): Mi a halálösztön? Ford. Simon Vanda. Thalassa, 1., 32–38.

FÖNAGY Iván (1997): A halálösztön és a nyelv dinamikája. Thalassa, 2–3., 33–41.

GYÖRGY Péter (2008): Elárult testek. Népszabadság, június 2. URL:<<http://www.nol.hu/archivum/archiv-493779>

LÉVINAS, Emmanuel (1999): Az akarat és a halál. = Uő.: Teljesség és Végtelen. Jelenkor Kiadó, Pécs

LUKÁCSY Sándor (1994): Magyar Bestiárium. Holmi, 9., 1306–1317.

RICOEUR, Paul (1998): A szöveg világa és az olvasó világa. Ford. Martonyi Éva = Thomka Beáta, szerk.: Narratívák 2., Történet és fikció. Kijárat Kiadó, Bp.

SZEGŐ János (2009): A térkép mélyén. Január 31. URL:<<http://www.litera.hu/hirek/a-terkepmelyen>

SZILÁGYI Ákos (1990): „Mint hull a hull”. Vázlat a szovjet nekrorealizmusról. Filmvilág, 3., 20–21.

SZILÁGYI Ákos (2005): Az orosz irodalom mítosza. Élet és Irodalom, május 27., 24.

TAKÁCS Ferenc (2009): A látvány és a kép. Mozgó Világ URL:<<http://www.mozgovilag.hu/2009/06/1/Irolol6takacs.htm>

THE NOVEL OF ARS MORIENDI

(Gergely Péterfy: *Halál Budán* – *Death in Buda*)

The paper analyses the novel *Death in Buda* (*Halál Budán*) by Gergely Péterfy, which can be classified as one of the contemporary historical novels on the Turkish era. Many of its elements carry on a discourse with works from the end of the twentieth century, which do not perceive history as a succession of great military leaders and triumphant battles, but see them as formations which assume their final form through the indirectness of historical experience in the linguistic explicitness of history writing. *Death in*

Buda, first of all, creates an intertextual net between Zsolt Láng and László Darvasi's novels, but it also deviates from them in not setting as its aim the rewriting of the great literary narratives of Hungarian literature, but rather points toward the present time and makes those thematic and stylistic elements meaningful which, through contemporary intermedial phenomena, correspond with the aesthetic and philosophical domains of death aesthetics; in this way they much rather convey a contemporary view of life.

Keywords: narrator's point of view, historical novel, Baroque, intertextuality, mediality, death aesthetics

ETO: 821.511.141(497.113)-4

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Ispánovics Csapó Julianna

Újvidéki Egyetem, BTK,
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
csapo@eunet.rs

A „NŐI REGÉNY” MŰFORMÁI A VAJDASÁGI MAGYAR IRODALOMBAN

(Szövegolvasási kísérlet)

Genres of “Feminine Novel” in Hungarian Literature of Vojvodina
(An attempt at textual reading)

A vajdasági magyar női regény előképe Börcsök Erzsébet Eszter című asszonyregénye. A hetvenes-nyolcvanas években Mirnics Zsuzsa lányregényei képviselik a feminin szituáltóságú szövegvilágot. A lányregény szerkezetét Lovas Ildikó Spanyol menyasszony című regénye dekonstruálja, amely műfajromboló tendenciáiból építkezve teremti meg irodalmunk női regényét. A fenti művek közös rendezőelvei a kettős világ élménye, a női alakok kapcsolathálója, a férfi és a női identitás viszonylatai s az ebből eredő nemi szerepek szövegbeli konstrukciói. A vajdasági magyar női írás fenti szövegei a női világlátás és alkotásmód új lehetőségeit konstruálják meg.

Kulcsszavak: női regény, lányregény, hagyománytörés, nőalakok, vajdasági magyar irodalom

A „női regény” műfajmeghatározásban a jelző és a jelzett szó egyaránt problematikusnak látszik. A vajdasági magyar irodalom kontextusában is az.

A női megjelölésre reagáló gyakori sztereotípiák: csak jó és rossz regény van, a szerző női vagy férfi mivolta nem esztétikai kategória.

A fenti véleményt látszik erősíteni a ponyva kategóriájába tartozó, a tömegizlést kiszolgáló, ám a nőolvasók széles körében igen népszerű, kommersz szerelmes regény. Ez a regényforma nem vet jó fényt a mindenkorí írónőre.

A női regény másik népszerű, a fiatal nőolvasót megcélzó típusa a lányregény. Köztes kategória, az ifjúsági és a „felnőtt”, valamint az értékes és az értéktelen irodalom határán egyensúlyoz. Olvasói (kamasz)lányok, írói közt

ritkábban klasszikus szerzőket is találunk, tipikus a lektűrszerzők jelenléte. A műfaj leggyakoribb ismertetőjegyei: szentimentalizmus, romantika, érzelmesség napló- vagy levélregényben, sztereotip fordulatokkal elmondva egy áttetszően naiv, késleltető manipuláció poétikai eszközébe burkolva. Világképe, értékvilága egyszerűsített és megkérdőjelezhetetlen, mint a mesében. Értékei a jóság, tisztaság, hűség, tisztesség. Az illem, szokás, modor morálértékű, a boldogság záloga. A szexualitás bármilyen megnevezése tabutéma (KOMÁROMI 1999).

A harmadik műforma a női regényként felfogható szövegvilág, amely feminin szempontból, nőalakok hálójába ágyazva láttatja a világ dolgait s benne a nőt. Szerzője az író, aki a férfírók (b)irodalmában a női(ség) nézőpontját, Kulcsár Szabó Ernő szavaival élve egy másfajta, újszerű, aktuális szellemi szituáltságot érvényesít, s teszi ezt megfelelő poétikai kifejezőeszközök mozgósításával (KULCSÁR SZABÓ 1987).

A vajdasági magyar irodalomban lassan alakuló, lassan érvényesülő, gyér hagyománnyal bíró műforma a női regény. A lektűr, a ponyva meg sem született, a régió egyrészt centralizált/ideologizált, másrészt céltudatos, minőségelvű kiadói politikája eleve kizárja az értéktelennek tekintett műfajok, így a szerelemes regény megjelenését. Még az anyagi veszteség vállalása árán is (JUHÁSZ 1973).

A vajdasági magyar nőíró az ifjúsági irodalom lányregénye felől érkezik. Mirnics Zsuzsa lányregényei azonban módosítják a hagyományos műformát. A női világlátás szellemi szituáltságát, a hetvenes-nyolcvanas évek valóságdarabjait in medias res az énregény struktúráiba építi, melynek helyzeteit, fordulatait általában egy-egy válsághelyzet megoldása köré szervezi, a felnőtté válás folyamatába építi.

A műfaj korai, nem tipikus előképe irodalmunkban Börcsök Erzsébet *Eszter* (1939) című család-, miliő- és határregénye (HÓZSA 2004a), melyet Bori Imre „valódi asszonyregény”-ként (BORI 1998) is regisztrál. Eszter maga kétarcú figura. Gyermekkora, ifjúsága egy, a kisváros sztereotípiáiból kifelé haladó életút, amelyet végül mégis a konvencionális női sors, egy befogadó/elfogadó princípium determinál a vezér-kultusz árnyékában. Helytálló tehát Hózsza Éva interpretációja, miszerint „[a] kilencéves Eszter valamiképpen a hagyomány ellenképét testesítette meg, az idő múlását figyelő, öninterpretáló felnőtt viszont a konvencionális feleség- és anya-szerep mellett dönt.” (HÓZSA 2004a; 32)

A női „lány, regény” „felnőtt”, többdimenziós szövegvilága Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című művében bontakozik ki a maga teljességében. Az író női feminin nézőpontja nem előzmény nélküli. *Meztelenül a történetben* (2002) című regényében Szabadka, a fikcionalitás tere „az elbeszélő

metagondolkodásában nőváros, amelynek beszédmódját a kacérság jellemzi.” (HÓZSA 2004b; 177) A városra kivetített női princípium kétarcúsága (passzív/befogadó–aktív/csábító) már ebben a sajátos szituáltságú, városregényként megnevezett szövegkonstrukcióban is jelen van. Egy bódult káposztalepke és egy asszonytigris pozíciójából beszéli el a doktornő/narrátor és Amálka néni a hiány, az elvesztés állapotából fakadó „történet nélküli történetet” (LOVAS 2002; 47). Talán kulcsmondatként is olvasható a visszatérő, ismétlődő tétel, amely az anyaság, az asszonysors, a beteljesedett nőiség konstrukcióját építi: „a nő akkor nem szagtalan és száraz, ha egy ideig vérben és tejben ázik” (I. m., 40.), „nővé csak úgy lehet az ember, ha egy darab ideig tejben és vérben ázik. Mert ezután mélyebben tud ölelni. És ennyi elég. Ettől jó nekem.” (I. m., 79.)

A fenti regények kontextusában a *Spanyol menyasszony* parodisztikusként is értelmezhető irányultsága (rájátszás a lányregény, a lektűr jellemzőire, fogyatékosságaira), kétsíkú cselekménybonyolítása nem csak a régió viszonylatában újítja meg a műfajt. A női szerepkörök, sorsok, lehetőségek újragondolása egy valódi feminin szituáltságot teremt, amely nem nevezhető kizárólag és pusztán fiktív narrációnak. Sem a női író (implikált szerző) retorikája, „rábeszélői stratégiája” (RICOEUR, 1998), sem a (virtuális) női olvasó részéről.

A fenti női regényformák közös rendezőelvei a kettős világ élménye, a női alakok kapcsolathálója, a férfi és a női identitás viszonylatai, az ebből eredő nemi szerepek szövegbeli konstrukciói.

A világ kettősségének megélése

Börcsök Erzsébet *Eszter* című regényének anyafigurája egy hangsúlyosan női/asszonyi sorsot jelenít meg, s ennek megfelelően rendeződnek köré a vonatkozó fejezetek nőalakjai, környezetének erővonalai. Módráné mozgáster, környezete a Kisteleki utca. Ellenpontja a Sugárút modern világa. Mindkét környezetben kettős lehetőség determinálja az egyén életútját: „Megy az ember [...] bukdácsol az emberi jószág és emberi rosszság útvesztőiben, s ha egyszer megáll, nem biztos, hogy győzött, csak elfáradt, s mint tehetetlen báb sodródik az árral.” (BÖRCÖK 1939; 3) Módráné mikrokörnyezete kétnemű. „A Módra ház divatos volt, szürkére borostált, melyet sohasem kellett meszelni. A barnára festett kapun gombnyomás csengő volt, s a magas négy ablakot nehéz faspaletták zárták el éjszakára. A házak mellett keskeny téglajárda vezetett és sápadt gázlángok búsultak a sarkon. Minek hazudjunk, keskeny és sötét kis ucca volt. Olyan keskeny, hogy a szomszédasszonyok korán reggel slafrokban, hálókabátban ablakjukból megtárgyalhatták egymással a napi eseményeket. Ha J eskőné a boldogult prépost gazdaasszonya fésülkö-

dés után ablakjánál felejtette hordozható lábas tükrét; Cékus, a szemközti szomszéd, Módra ellenörkollégája kényelmesen megköthette benne a nyakkendőjét.” (I. m., 4–5.) A tárgyiasult női princípium átítatja a Módra-házat, Módráné mikrokörnyezetét, s mint ilyen a feminin szituáltság építőeleme. „Így szívta magába a lakás, a vén ház, kicsi és nagy tárgy emlékeztetően elmúlt életét és így tárultak eléje; hogy magukba fogadják az elkövetkezőket.” (I. m., 1939; 9.) A Kisteleki utca jelentéktelennek tűnő anyafigurája (gyermekáldástól megviselt, nyűtt, fáradt, de csinos, kedves arcú anya, aki elhanyagolja külsejét, hiszen négy gyereke van) a maszkulin tradíció ellenében dönti el, az „asszonyok útját” járva, életet ad gyermekének. Kettős erőterben hánycódik. A Sugárút nőalakjai (Ördög Ilka, a leánykori barátnő, valamint Fehérné, a szépasszony) a modern életfelfogás jegyében utasítják el az önfeláldozó anyaság modelljét. A kövér, mosolygó szülésznő viszont „meleg, papos kezek”-kel menti meg Eszter életét. A két női nézőpont találkozásának csomópontjában Módráné az élet mellett dönt. A fiútestvérek, a türelmetlen apa életterében, a kettős kisebbségben növekvő Eszter magatartásmintája a nyers maszkulin életelv, mellyel Módráné, az anya nem is kíván és nem is képes szembefordulni. Ángyika, a keresztanya, az életvidám, orgonavirágzagú, „teltkeblű elegáns szépasszony”, az érzéki nőiséget reprezentáló figura indítja el a lányt az öntudatos, női mivoltát felismerő és felvállaló életúton.

Mirnics Zsuzsa Báthori Liája az *Ellopott csillagokban* a kettős erkölcs, egy kétarcú szituáltság hálójában vergődik. Magányról írt dolgozatában feltárulkozik az a valóság, amely a patriarchális család nimbuszát építgeti, s amelynek egyik védőbástya éppen a férfivilág életelveivel kiegyezett nagymama, Kotlós: „szóbeszédre adok alkalmat, rombolom a Bátori tekintélyt. Bajom van? Mit se számít. Konrád bácsi iszik? Nem baj. Csak otthon csinálja, csendben, hogy mások ne tudjanak róla. Hogy az illúzió, a tekintély, a tehetséges Bátoriakról alkotott kép, Kotlós életműve sértetlen maradjon.” (MIRNICS 1973; 163) Az anya, akinek pedig a csillagok egykor ugyanazt jelentették, mint lányának a zongora, többé már nem rokon lélek. Férjével egyetértésben bünteti a szabályszegőt: „Anyu az ajtóig vert [...] Apu jött utánunk, s mikor anyu abbahagyta a verést, ő lódított ki az ajtón.” (I. m., 181.) Az *Égig érő fák* Laci bácsija (egyfajta korrigált apakép nevében) jelzi a bábszerűen nevelt és mozgatott kamaszlánynak, máshogyan is lehet élni: „a dolgokat másként is lehet nézni, nemcsak úgy, ahogy te csinálod” (i. m., 34.). A kettősség, a felszín és a mély kontrasztját Lóci osztálytársa, a „felvilágosult” kamaszlány, Kriszta is megfogalmazza: „az egész mindenség egy cirkusz. Hülye vagy, hogy dögre tanulsz magad, szüzet játszol, váród a nagy szerelmet – aztán egyszerre majd jön az atombomba, és még örülhetsz, ha azonnal felfordulsz,

nem lassanként rothadsz el [...] Hát a te mutid? Neki te vagy az atomja. Egy napon majd megérik az eszed, s otthagysz.” (I. m., 69.)

A kettős világ élménye két narrátor beiktatásával, párhuzamos cselekménybonyolítással, idő- és térszerkezettel bontakozik ki a *Spanyol menyasszonyban*. A két sík egybejátszik. A kamaszlány / a felnőtt nő bolyongásait a Csáth-feeling által megkonstruált asszonyfigura, Olga világlátása erősíti, bontja ki és fordítja. Az egybejátszások prousti asszociációi, átjátszásai kötik még szorosabbra a két világ szálait. A kamaszlány önmeghatározása: „zavart és makrancos, durcás lány voltam és Joyce-ot olvastam, arra már nem emlékszem, mi a csudának” (I. m., 42–43.). Olga önjellemezése: „Én nem vezettem feljegyzéseket, mindent a fejemben tartottam. Szagokkal, fényekkel, színekkel tájékozódtem az évek, emlékek között.” (I. m., 63.) Vagy másutt: „Engem a színek, szagok, érzések emléke pontos irányban tartott, s mindig abba az irányba mutatott, amit fontosnak tartottam.” (I. m., 84.) A makrancosság Olgánál is alapvonás: „[...] meghitt játszadozásunk alapját az jelentette, hogy engedetlen voltam, nem tisztelni- és nem méltányolnivaló” (I. m., 90.). A kamaszkodás világa kiegyenlítődik az emlékek a „semmi jóból” valóságdarabjaival. A korcsolyázás élménye szerelemvágy és halál elválaszthatatlan egybefonódását idézi, amely végső értelmet az elbeszélő felnőttkorában és Olga többszörösen előrevetített sorsában kap. A béka és disznóvágás csáthi motívumai sejtetik Olga sorsát. A mocsárba fagyott békák („a békák úgy lapultak a jég alatt, mint huncut minták a női selyemkendőkön, a fücsomók pedig kiszorultak, a jég körbeszorította a nyakukat”, i. m., 30.), a disznóvágás naturalisztikus utalásai („[a] romlás, a halál, aminek szaga és állaga az asszonyok kezébe való”, i. m., 31.) konstruálják meg a halálba torkolló szenvedély történetét. A korcsolyázókat figyelő kamaszlány két világ titkait fürkészi: „Nem tudtam elképzelni, hogy azoknak is, akik itt töltik az idejüket, van más életük is, ami, ha nem is annyira egyszerű, mint az enyém, de nem is olyan villogó, mint amit itt töltenek.” (I. m., 62.). A halál felé tartó férfival viaskodó Olga önmagára vonatkoztatja ezt a kettősséget: „Kettős érzés volt, mert legmélyebben hittem abban, nem érhet meglepetés, az csak fordítottnak volna lehetséges, de énnekem nincs naplóm. Ugyanakkor tartottam is az ismeretlen oldalaktól: hátha rosszat mond rólam.” (I. m., 85.).

A hagyománytörő (nő)

A kettős világ szorítása hozza felszínre a (férfi)hagyomány-törő nőt. A vizsgált regények elbeszélői előbb-utóbb, más-más módon a kötöttségek, a sztereotípiák megkérdőjelezői, rombolói. Akkor válik nővé a nő, akkor teljesednek ki a feminin szituáltság léthelyzetei, amikor az elbeszélő kilép a regényvilág férfiú teréből.

A *Spanyol menyasszony* ironikus kamaszhőse által „telibe talált” sztereotípiákat egy megbízható, a regény normáival összhangban beszélő, a narrátorral egybeolvadó implikált szerző rafinált, könnyed meggyőzőési stratégiája iktatja ki. A Milyen egy rendes lány? kérdésre adható normatív válaszokat a kamasz narrátor ellenpontozva ironizáló szöveghelyekkel teszi érvénytelenné.

„Amíg a fiúk az egyéves katonaidőt töltötték, a rendes lányok nem mentek sehová, hanem otthon ültek és levelet irtak a fiúknak [...]” (I. m., 13.)

„[...] a lányok szépek, okosak, kedvesek. Én pedig nem. Jól áll a hajuk.” (I. m., 35.)

„[...] a nagyanyám szerint egy lány nem áll szóba senkivel, nem enged közel magához senkit, ugyanis minden férfi csak azt akarja.” (Uo.)

„Anyám megkérdezte, hogy ránézek-e, rámosolygok-e esetleg arra a fiúra, akitől azt szeretném, hogy felkérjen. Ez eszembe se jutott. Csak azok a lányok vigyorognak a fiúkra, akik mindenre kaphatók.” (I. m., 52.)

„Sajnos anyám, a vele született finom és tapintatos természetével nem akadályozta meg a nagyanyámat abban, hogy elhitesse velem: ha a férfiak megkapnak, elhasználnak és eldobnak. Akár egy rongyot. Ez volt az egyik legfélelmetesebb mondata a kamaszkoromnak.” (I. m., 226.)

A sztereotip viselkedésmintát az ironia mellett egy önelvű világ ellentétes előjelű szituáltsága törli el. A kamaszlány világgépének szilárd támpontjai (őszinteség, a női szexualitás vállalása) leépítik a hagyományos értelemben vett lányregény diktálta műfaji kereteket. „Nem bírtam már akkor sem a tökéletest” (i. m., 18.) – szólal meg a *Spanyol menyasszony* kamasz elbeszélője. Másik kulcsmondata: „Amit elhallgatunk, az hazugság.” (I. m., 19.) Másutt az erotika, a szerelmi élet nyílt vállalása mutatkozik meg: „Adott pillanatokban nagyon jól tudom hasznosítani a combizmaimat.” (I. m., 23.).

A regény felnőtt narrátora, Olga egyértelműen tudatosítja az olvasóban, nem hasonul, nem illeszkedik a jónak tartott, hagyományos női viselkedési mintához: „félrefordítottam hirtelen a fejem, egyenesen az arcukba, hogy belépirultak, azt hitték, ilyesmit lány nem mer tenni” (i. m., 63.). A férj gyermekkorának naiv öntudatlanságával szemben Olgának nincs kamaszskora, hamar nővé avatja a férfielvű világ, aminek aláveti ugyan magát, de csak azért, hogy szinte férfi módra magáévá tehesse, magához hasonlíthassa. „Az én életem másról szólt: a megszerzésről” (i. m., 86.) – vallja. Ennek megfelelően alakítja szexuális magatartását: „nézni pedig szinte soha nem merészeltek, az az én fegyverem volt, a tekintet, a lázas tekintet és a lanyha test, én már tizenhárom évesen sem osontam, térdeim összezárva pedig soha nem voltak.” (I. m., 66.). A szerep-/magatartáscsere lépésről lépésre teljesedik ki,

„mintha egy játék részesei lennénk, játéké, ami csak az én fejemben létezik, s arról szól, hogy kettőnk közül én vagyok a férfi.” (I. m., 87.). A szerelmi cselekvésében, szexualitásában felszabadult, a passzív befogadóból aktív irányítóvá előlépett öntudatos/önelvű nőiség a következőképpen nyilvánul meg: „A sok cincogó kisasszony és nő között én voltam az egyetlen, akit nem érdekelt a saját jóhíre.” (I. m., 88.) „Azt akartam, hogy mindazt, amiért az ő férjeik azokhoz a lányokhoz járnak, velem élje át. S volt hozzá tudásom.” (I. m., 89.) Továbbá: „azt akartam, hogy jó legyen neki, s ettől a remegő, nyüszítő akarattól, amiről nem tudom, honnan ered, kétszer, háromszor is boldogságot éreztem, míg neki egyszer, ha sikerült” (i. m., 89.); „érezze azt, hogy bármikor és bárhol megkaphat, jobban vagyok az övé, mint a magamé vagy a büszkeségemé.” (I. m., 90.).

A női alakok kapcsolathálója

A fent tárgyalt, női regényként megjelölt szövegekben a narrátort övező nőalakok (anya, nagyanya, nagynéni, tanárnő, barátnő, vetélytárs, szerető) viszonyrendszere révén bomlik ki a maga teljességében a női világ, a feminin világlátás és -értelmezés.

Az anya–lány kapcsolatban Mirnics Zsuzsa regényeiben, de némileg a *Spanyol menyasszonyban* is az anya kétarcú, hiányos figura. Múlt és jelen differenciája mutatkozik meg, amikor a valódi, feminin anyai minőségek eltávolodnak, múlttá fakulnak. A regényvilág jelenében a maszkulin társadalomba illeszkedő, érvényesülni kívánó anya alakja a háttérben mozog, el-elűnik, modern dolgozó nő, aki csínján bánik érzelmeivel.

Az *Égig érő fák* Kardossnéje, a jól szituált úriasszony racionális, szenvtelen anya, fojtogató szeretettel. Maximális önfeláldozásért maximális gúzsba-kötés. Kardos Lia, a kamaszlány a múltba vetett, érzelmeit vállaló, tökéletlen anya után vágyakozik, mert a jelen tökéletesnek látszó nőalakjánál „minden túlon túl a helyén van” (MIRNICS 1971; 25), csak éppen a női/anyai lélek melege veszett el: „Megsimogattál. Illatos kezed súlyos volt, mint a kö.” (I. m., 19.) – „Otthagytad a munkádat, hogy ne legyek az utcán. Hát kértem én? Szükségem volt nekem rá? Tulajdonképpen, miért nem hagytál inkább az utcán? Mért vetted el tőlem a csillagokat, a folyóból kilépő lányokat, a kis Gyurit, a fürgé ujjú Zsanát? Sose kértelek egészen! Elég lett volna egy darabka belőled [...]” (Uo.) – „Örültél, hogy beoszthattad az időmet [...]” (I. m., 21.) – „ahogy reggelenként felhúztam én az órát, ugyanúgy állítottál be te is engemet naponta, hetente, havonta [...] majdnem elfelejtettem, hogy nemet is lehetne mondani.” (I. m., 21–22) A csillagvizsgáló anya az *Ellopott csillagokban* eleinte hóbortos, lelkes kutató, aki a szakmájának él, s akit lelkesedése, hullámzó érzelmei alakítanak. Az új, a jelenben mozgó anya

racionális, haszonelvű, „hazugság, mérő kitalálás”. „Ez az anyu cigarettázott és erős parfümöt használt. A régi szappanszagnak, annak a tiszta illatnak nyoma sehol. Anit egyszer sem kérdezte. És nem volt rá kíváncsi, hogy éjjelenként hogyan ugrok fel rémülten az üres lakásban [...] Erre az anyura nem akartam hasonlítani [...]” (MIRNICS 1973; 98). Az anya büntetése a múlthoz tartozó zongorának, az önkifejezés eszközeinek a lezárása. Tettének szimbólumértékű jelzései a feminin jelleg további gyengítését, öntudatlan kikapcsolását is jelentheti: „lezárta a zongorát [...] Mindent, mindent elvett tőlem.” (I. m., 101.). A *Kapaszkodó* erőforrásként sugárzó anyaképe szintén a múltban él. Az az anya, akire szívesen gondol a narrátor, egykor csodálatos szemű lányokat és asszonyokat festett: „Úgy emlékszem, anyu akkor még sokat mosolygott, és csak ritkán borult ki. Amikor erre gondolok, valami langyos kellemest érzek, mint amikor az első igazán szép tavaszi napon bandukolok haza az iskolából egy szép Arany János óra után.” (MIRNICS 1988; 34) A *Spanyol menyasszonyban* az anya, a dolgozó nő kilép a képből, az elbeszélő „apás” lány, leginkább kockás férfinagban jár, fiús olvasmányokat forgat. Az apa és a dolgozó nő elvárása egybeesik, egy világ sztereotípiáit visszhangozza: egy nőnek okosnak kell lennie, ez fontosabb, mint a szépség: „mindig éreztem, mennyire szépek látnak, de okosnak akartak tudni, az lényegesebb.” (LOVAS 2007; 80)

A fenti regényvilágok nagyanyafigurája kettős funkciójú, olykor támogató, felszabadító erejű, máskor a patriarchális világ, az ehhez idomuló anya sztereotípiáit, kötöttségeit erősíti. Kotlós az *Ellopott csillagokban* „elmúlt már hatvanéves, mégis ő volt a tekintély” (MIRNICS 1973; 29). Őnuralomra, „okosságra” tanít, mert „[a] nő nézze meg, kihez megy férjhez.” (I. m., 40.) A *Spanyol menyasszonyban* a kamasz narrátor szerint „nagyanyám egyeduralkodó volt, és tízéves koromtól, amikor anyám dolgozni kezdett, és én náluk töltöttem az időmet, mivel képtelen voltam egyedül maradni az üres házunkban, minden nap elmondta, milyen egy rendes lány és mit akarnak a fiúk.” (LOVAS 2007; 36)

A vizsgált női regények tanárnőfigurái (Alfa néni, a matematikatanárnő az *Ellopott csillagokban*, Sipos tanárnő az *Égig érő fáknban*) a feminin szituáltság további építői. Bennük a kettős világ szorításában serdülő, első szerelmeit élő kamaszlány egy melegséget sugárzó, hasonló gondolkodású társra talál. Alfa néni bizalma az *Ellopott csillagokban* („[n]em tudom, ki az édesapja, édesanyja, nagynénje vagy nagybátyja. Felőlem lehet akárki. De hogy maga kicsoda-micsoda, azt még megmutathatja.” – MIRNICS 1973; 17) lehetőség egy mindentől független, feltétel nélküli megmutatkozásra. A következetesség, az emberi melegség és megértés példája Sipos tanárnő női empátiával átítatott élet- és irodalomfelfogása. „Sipos tanárnő nem olyan,

mint amilyenek te képzeled az ideális tanárt. Nem szigorú, nem tart vasfegyelmet, nála nincs büntetés. Nála élmény van.” (MIRNICS 1971; 48)

A női és férfivilág kapcsolódásai Mirnics Zsuzsa regényeiben, a kamaszlányok szövegtereiben apa–lány, lány–fiú viszonylatában alakulnak ki. A vér szerinti, maszkulin hagyományt megtestesítő apa rendszerint ellenpontja a választott fiúnak, akinek életelvei a serdülő lányok nőiségét igazolják. A tudós Báthori az *Ellopott csillagokban* hideg, racionális apa, csak a munkának él, szenvtelen és kiszámíthatatlan. Szeretete, figyelme feltételes. Szenvtelensége, közönye végletes helyzetbe, nem feldolgozható magányba, számkivettségbe sodorja Báthori Liát. „Amióta anyu elment, egyre éberebben aludtam. Különösen azóta voltak rosszak az éjszakáim, amióta nem tudtam, mikor jön meg apu, hazajön-e egyáltalán, van-e rajtam kívül még valaki a lakásban. Éjjelenként azzal az érzéssel riadtam fel, hogy valami rettenetes történik, hogy idegen helyen vagyok [...]” (MIRNICS 1973; 55) Mirnics kamaszlányainál a drasztikus törés, a katasztrófa (Kardos Lóci agyonver egy kutyát a homokozóban, Báthori Lia dolgozata a magányról, a Kapaszkodó kamaszának nyaktörő, öngyilkossági kísérletet formáló tornamutatványa) nemcsak a felnőttvilágba érkező kamasz válságának tudható be, a női princípium lázadása, útkeresése is ez egyben a férfieszre berendezett világ ellenében. Ez a megközelítés pedig éppen az anya-, nagymama és apaképek nyomvonalán igazolható.

Az apakép, amint azt a „pótapa, fogadott apa” esete jelzi, másmilyen is lehetne. Az *Égig érő fák* Laci bácsija az anyafigura múltjából lép elő, abból a világból, amelyben még minden a helyén van. S persze, a pótapa kínálta életelv is felszabadító, a gúzsba kötött kamaszlányt öntudatra élesztő. Erre utalnak a kulcsmonadtok: „Tanács kellene? [...] Döntsd el magad, kinek van igaza.” (MIRNICS 1971; 33) – „Látszik, hogy sok mindent megtanultál. Nem lenne ideje gondolkodnod is?” (I. m., 41.) – „Te még nem látsz a magad szemével. Ha neked azt mondja valaki, hogy sárga, te sárgának látod, ha az ellenkezőjét állítja, azt is igaznak véled. Nézd meg jól, alaposan, a magad szemével, itt kell kezdeni. Aztán majd megtanulsz gondolkodni is.” (I. m., 43) Egy másfajta, sztereotípiáktól mentes maszkulinum mutatkozik meg itt.

A nő–férfi (férj, szerető) kapcsolat alapviszonya a „kölcsonös kiszolgáltatottság” (LOVAS 2007; 26). A keresgélő kamasz narrátorok tapasztalata a női és a férfi princípium elkülönülő természetét vetíti ki. „Az elég szörnyű, hogy pont a fiúk miatt nem lehet közelebb kerülni a fiúkhoz [...]” – mondja ki Lóci az *Égig érő fákban* (MIRNICS 1971; 55). A feminin világlátás ugyanezzel a problematikával néz szembe. A „[m]it szabad megmutatni magunkból és mit nem. Hol a határ” kérdését a *Spanyol menyasszony* kamaszfigurája fessegeti (LOVAS 2007; 55). A kérdésre az érett, tapasztalt nő, Olga magatar-

tása válaszol, miközben a férj egyértelműen elutasítja a női oldal megértését, elfogadását. „[...] a szerelem, ha boldog is, elpusztítja az egyéniséget. A szerelem túlságosan angazsálja az agyat a coitusoknál mindenféle képzetekkel, s így rontja az akaratot. De főleg rabság és a nő igájába hajt. Igazi férfi ne tűrjön semmiféle rabságot” – olvasható az ország legzseniálisabb férfiának a végrendeletében (LOVAS 2007; 241). A kibékíthetetlen férfi- és női attribútum egymáshoz hasonítása a kétféle életelv pillanatnyi összhangját teremti meg, a két életelv lényegi azonosságára utal: „pillanatokra elfelejtettem a férjem naplóinak sorait, lövelléseit, amik állandóan a szemem előtt voltak, míg szoptattam, a mellemből a tej éppen úgy spriccelt, ha Kisolga valamiért hirtelen elvette a fejét, akár a férjem [...] Spriccel a zseniális ember, akár a mellem.” (LOVAS 2007; 243)

Mirnics Zsuzsa lányregényei, Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című regényének a szövegterei destabilizálják a lányregény műformáit. A Lovas által megkonstruált „lány, regény” a hagyományos szövegszerkezet megszüntetésével „a megkövesedett patriarchális mítoszokat ülteti át, újrahasznosítva a női irodalmi hagyomány sztereotípiáit, ismételve a nőies írás kliséit, a nők konvencionális, korlátozó megjelenítését – ámde mindezt innovatív módon teszi [...]” (KÉRCHY 2006). Kérchy Anna az angol nyelvű feminista kritika nyomán „kéthangú diszkurzus”-ként jellemzi ezeket az ilyen típusú szövegeket, amelyek a marginalizált női társadalmi, irodalmi és kulturális örökség mellett a domináns, kánonformáló „maszkulin” csoport hagyományát is magukba foglalják.

A vajdasági magyar női regény műformáira összpontosuló vizsgálódás során hamar kiderült, a vajdasági magyar „női” irodalom nem tűri a kötöttségeket, műfajromboló. A hagyományos regényformát lebontva, „kikezdve” különféle novella- és regényvilágokon át eljut a revoltprózáig. Nem kizárt, hogy ezek a szövegszületések egybecsengenek a hagyományépítés és -törés irodalmi patriarchátusával. Mindenesetre a vizsgálódás lezáratlan/lezárhatatlan. Börcsök Erzsébet asszonyregénye, Mirnics Zsuzsa hetvenes-nyolcvanas évekbeli lányregényei, Lovas Ildikó műfajparódiaként is értelmezhető szövegvilágának a továbbgondolásaként figyelmet érdemelnek Jódal Rózsa novellái, Juhász Erzsébet regényfigurái valamint Harkai Vass Éva és Bence Erika „revoltprózája”.

Kiadások

BÖRCSÖK Erzsébet (1939): Eszter. „Uránia” nyomdai műintézet és kiadóvállalat, Noviszád

BÖRCSÖK Erzsébet (1968): Eszter. I–II. Forum Könyvkiadó, Újvidék

LOVAS Ildikó (2000): Meztelenül a történetben. Forum Könyvkiadó, Újvidék

LOVAS Ildikó (2007): Spanyol menyasszony. Kalligram, Pozsony

MIRNICS Zsuzsa (1971): Égig érő fák. Forum Könyvkiadó, Újvidék

MIRNICS Zsuzsa (1973): Ellopott csillagok. Forum Könyvkiadó, Újvidék

MIRNICS Zsuzsa (1973): Órásköz 12. Forum Könyvkiadó, Újvidék

MIRNICS Zsuzsa (1988): Kapaszkodó. Forum Könyvkiadó, Újvidék

Irodalom

BORI Imre (1998): A jugoszláviai magyar irodalom története. Forum Könyvkiadó, Újvidék – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd

HÓZSA Éva (2004a): A Szenteleky-kultusz regénybeli lenyomata = Uő: Idevonzott irodalom. Grafoprodukt, Szabadka, 30–33.

HÓZSA Éva (2004b): Két nőváros = Uő: Idevonzott irodalom. Grafoprodukt, Szabadka, 176–179.

JUHÁSZ Géza (1973): Könyvek országútján. Forum Könyvkiadó, Újvidék

KÉRCHY Anna (2006): Nőies-e a kortárs női irodalom? = Laikus olvasók? Szerk.: Lóránd Zsófia, Schreibner Tamás, Vaderna Gábor, Vári György. L'Harmattan Kiadó, Bp.

KOMÁROMI Gabriella (1999): A lányregény = Gyermekirodalom. Szerk.: Komáromi Gabriella. Helikon Kiadó, Bp., 144–146.

KULCSÁR SZABÓ Ernő (1987): Irodalomértés és magyar epikai hagyomány = Uő: Műalkotás – szöveg – hatás. Magvető, Bp., 9–56.

RICOEUR, Paul (1998): A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. Történet és fikció. Válogatta, szerkesztette, a szöveget gondozta Thomka Beáta. Kijárát Kiadó, Bp. 9–42.

GENRES OF “FEMININE NOVEL” IN HUNGARIAN LITERATURE OF VOJVODINA

(An attempt at textual reading)

The precursor of feminine novel in Vojvodina was *Eszter (Esther)*, Erzsébet Börösök's novel about women. In the nineteen seventies and eighties novels for girls by Zsuzsa Mirnics represented the textual world situated in a feminine sphere. The structure of fiction for girls is deconstructed by Ildikó Lovas's novel *Spanyol menyasszony (Spanish Bride)*, which creates the feminine novel of our literature through building it with the tendency to destroy the genre. The common organizing principles of the above works are experience of the dual world, a network of relationships, relations between masculine and feminine identities and constructions of gender roles deriving from them in the text. The above mentioned texts of Hungarian feminine writing in Vojvodina create new openings for a feminine world view and feminine writing.

Keywords: feminine novel, fiction/novel for girls, breaking with tradition, women figures, Hungarian literature in Vojvodina

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Virág Gábor

darkblumm@gmail.com

TESTPOÉTIKÁK DARVASI LÁSZLÓ *VIRÁGZABÁLÓK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Body Poetics in the Novel *Virágzabálók* (*Flower Eaters*)

by László Darvasi

Dolgozatom Darvasi László *Virágzabálók* című regényének testpoétikai eljárásait kísérli meg összefoglalni, a kristevai *abject* fogalmát körüljárva a test megjelenítését, a teststruktúrák változásait, a testhatárok elbizonytalanodásának Darvasi-féle poétikáját szeretné megközelítőleg vázolni.

Kulcsszavak: Darvasi László, a test poétikája, abjekt, történelmi regény

Darvasi László prózájának recepciója az első publikációk megjelenésétől kezdve a történetközpontúság visszatérését ünnepelte, elsősorban arról értekezve, hogy végre ismét olyan történeteket olvashatunk, melyeknek eleje, közepe és vége is van, mindezzel többszörösen hangsúlyozva a posztmodern, fragmentált szövegeszménnyel való határozott szembenállást, s jelezve egyben a magyar próza 90-es évek eleji formai megújulását. Az újabb novellák, elbeszélések, regények közlésekor azonban kiderült, cseppet sem ilyen egyszerű a képlet, a későbbi Darvasi-szövegek egyre inkább árnyalták ezt a feltételezést, az 1999-es *A könnyűmutatványosok legendája* kapcsán pedig a hatalmas terjedelem ellenére is felmerült a nagy történet(mesélés)-ről való lemondás, s kezdett egyértelművé válni, Darvasi valójában nem is hozott vissza semmit a történetből, legalábbis nem a hagyományos értelemben: a recepció a regény narrációjának, a nagy és koherens történetnek a szimulákrumáról, a fragmentált szövegvilág burjánzásáról, a Darvasi-szöveg műfaji intertextusokkal való szerteágazó kapcsolatáról, a narráció retorika

általi felülírásáról beszélt. (GABORJÁK 2008) A *Virágzabálók* – mint a későbbiekben látni fogjuk – csak tovább bonyolítja e képletet.

Az első nagyregény fantasztikumával, meseszerűségével, irreálisait szemben, amely a szöveget a legendák, mesék, mítoszok, emlékiratok műfajain keresztül tette olvashatóvá, a *Virágzabálók* történelmibbnek tűnő háttére és díszletei, elsősorban Szeged, valamint az 1848-49-es forradalom és szabadságharc története – az én olvasói elvárásaim szerint legalábbis – a realitás határmezsgyéje felől tette volna értelmezhetővé a szöveget, mindez azonban – hála ezért Darvasinak – mégsem történhet így. A *Virágzabálók* széttartó olvasatai, a több szempontú emlékezés felülírják a kiindulási pontként funkcionáló „történelmi regény” műfajának egyébként is bizonytalan struktúráit. Nem csak a Tisza árasztja el Szegedet – mely áradás Szilasi László közlése alapján a regény szövegének egy korábbi változatában meg sem történik –, de a regény egyébként következetes történetészvésének kaotikus hullámvázása is elmosza a realitás és irreális közötti határvonalakat.

Amíg a kritika az első nagyregény esetében Robert Altman *Rövidre vágva* című, 1993-as filmjére hivatkozik, addig a *Virágzabálók* történetészvési technikáját tanulmányozva Kuroszava 1950-es *A vihar kapujában* és Tarantino 1994-es *Ponyvaregény* című filmjének narratív struktúrái jutnak eszünkbe mint lehetséges interpretációs kiindulópontok. Az említett filmekhez hasonlóan a *Virágzabálók* esetében is elmondható egyrészt, hogy egy adott, konkrét esemény tekintetében más és más nézőpontból nézve mindig más és más tűnik igaznak, másrészt sem e filmek, sem a regény eseményeit nem lehet megnyugtatóan egységes történetté rendezni. Ahogyan Ficsor Benedek írja: „Minden újra visszatér, és minden előről kezdődik, a szöveg egyszerre lineáris – hiszen előre halad – és rekurzív – mert a dolgok mindig már megtörténtek. E kettő különbségét, a »valódi« történet hiányát olvassuk tehát, ami a beteljesülés pillanatában még meg sem fogalmazódott, hiszen azelőtt vége szakadt, hogy elkezdődhetett volna.” (FICSOR) Schütz bácsi, a regény (talán) összetartó figurája mindezt így fogalmazza meg: „[...] vannak olyan történetek, amiknek abban a pillanatban lesz végük, amint hozzájuk kezdenek, de nyomban elkezdődnek, amikor a végükre érnek!” (DARVASI 2009; 8) Illetve: „Miért lenne oly nagy baj, hogy soha nem mondható el egészen, ami megessik velünk, mert folyvást a miénkbe csordogál egy másik ember sorsa?!” (I. m., 21)

E bevezető után dolgozatomban elsősorban a test megjelenítésének, struktúrája változásainak, a testhatárok elbizonytalanodásának Darvasi-féle poétikáját szeretné megközelítőleg vázolni, arra keresve a választ, milyen ábrázolásmódokat különböztethetünk meg, a testi (re)prezentációk milyen beszéd-

módokat, retorikai eljárásokat rejtenek ezekben a szövegekben. Gaborják Ádám *Egy húsmutatványos legendája* című tanulmányában már rámutatott arra, hogy a Darvasi-szövegek hemzsegnak a testi és érzéki jelenetektől, „a beavatás-szerű szeretkezésektől, testi váladékoktól, párolgó női ölektől, kiömlő férfimagoktól, vagy pedig lépten-nyomon levágott végtagokba, hullákba, esetleg az élők sorába visszatérő halottakba botlunk.” (GABORJÁK 2008) A *Virágzabálók* esetében is kézenfekvőnek tűnik egy olyan olvasat, mely a különböző testprezentációkat állítja a középpontba.

Azt azonban, hogy a testről, a test poétikájáról beszéljek, nem tudom megtenni anélkül, hogy ne hivatkoznék Julia Kristeva *Egyik identitásból a Másik(ba)* című tanulmányára, melyben az *abjekt*ről mint olyan élményről beszél, mely megakadályozza a jelentésképződést, következésképp nem alakul ki az identitáspozíció, az abjekt kétértelműségével, heterogenitásával lehetetlenné teszi a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Kristeva rendszerében szemiotikus és szimbolikus modalitást különböztet meg, s míg az előbbi a szubjektum ösztönkésztetéseinek, vágyainak, elfojtásainak, valamint a fiziológiai működéseknek, löktetéseknek és áramlásoknak kaotikus összessége, addig a szimbolikus modalitás lehetővé teszi a szubjektumok számára a különböző identitáspozíciók kialakítását a szemiotikus modalitásból nyert energiák segítségével, ugyanakkor a szemiotikus modalitás felforgató kaotikusságával állandóan veszélyezteti is a szimbolikus rögzülések létrejöttét (KRISTEVA 1995). Az abjektszerűség ugyanúgy jellemzi Darvasi szövegeinek műfaji behatárolását, mint a szöveg értelmezhetőségét. A már idézett Ficsor Benedek szerint „a *Virágzabálók* széttartó olvasatai a szöveg testébe oltják a különböző értelmezések alapján konstruált magyarázatokat, az emlékezés és elbeszélés formái a szöveg alapvető szerkezetébe írt variációk függvényében váltakoznak, állandóságukat a permanens átalakulásnak köszönhetik.”

Az abjekt jelleg a testek pontos határainak meghatározását is ellehetetleníti. Szép Klárának gyerekkorában igen fontos saját testének önazonossága, hiszen: „Órák hosszat álldogál a szobatükör előtt, csak billeg, csak nézegeti magát!” (DARVASI 2009; 31) Ugyanakkor egy alkalommal anyját saját képmására alakítja át: „Klára gyengéden leápolta az anyja ujjait, a körmeit kifényesítette, szőrszálakat tépdesett az állából. Az asszony haját éjfeketére festette, eltüntetve a szürke és fehér szálakat, majd a zuhatagot csigákba göndörítette [...] Margit mind nagyobb rémülettel bámulta azt a másikat lényt, aki a tükörből pislogott vissza rá. Mintha a lánya saját magát teremtetten volna meg öbelőle, mintha az ő kiszáradt testét varázsolt volna olyanná, amilyen most ő.” (I. m., 42) A regény egy későbbi fejezetében Klára saját tükörképében hol gyerekkori énjét, hol anyja képét véli felfedezni: „az idő elvesztette

múlásának természetes folyását. A tükörből vénasszony vicsorgott vissza. Aztán kislány öltögette a nyelvét, hajában kék masni [...] Amikor Klára először maradt egyedül a házban, és pillantott a tükörbe, szinte belehalt a döbbenetbe. Édes jó istenem, suttogetta, olyan lettem, mint az anyám.” (Uo.)

Az abjektszerűség már a regény címében is megjelenik: a virágzabálás mind a szépség, mind a rútság képzeiteit felidézi bennünk. „A zabálás – írja Tarján Tamás – rejtettebb motívuma Darvasi László könyvének [...] még a virág-beszéd áttételességénél is asszociatívabban, elvontabban beszél el magát. Klárát például nemegyszer a harapás által akarja magáévá falni a férje, Szép Imre, sógora, Péter is, és a Szép fiúk hol élő, hol holt féltestvére, Ádám is.”

A férfi fölője hajolt, nézte a bőrét, szívta az illatát. Engedelmes volt, nem ért hozzá, de egy állat tekintetével bámulta [...] Közelről lihegett a hasára a férfi, a köldökét sütötte a lélegzete, és a boldogtalan, éhes száj mintha ette volna őt, szörcsögött, csámcsogott, a húsát falta, öklendezve zabálta a semmit, ami ő volt, amivé vált, mert nem volt már ő sem itt, e börtönben, sem ott, ahonnan eljött... (DARVASI 2009; 153—154)

A virágmotívum ennél sokszorososan hangsúlyosabban van jelen a regényben, Darvasi nem csupán szereplőivel, de még Széchenyivel is virágot etet: „Ez nem margaréta, ingatta a fejét Széchenyi, s a következő pillanatban olyat tett, hogy a város előjáróinak ereiben megfagyott a vér. Bekapta és enni kezdte a növényt.” (I. m., 75) Szép Imre növénytani előadásában a virágévés bonyolult metaforikus hálózataát vázolja fel, így Heliogabalus, az ókori császár története is beleíródik a regénybe, aki úgy végez az életére törő unokabátyjával, „hogy a szolgálai eltorlaszolja az ünnepi terem kijáratait, majd annyi rózsaszirmot szórnak az előbb álmélkodó, majd zavartan köhécselő vendégseregre, hogy mindenki megfullad.” (I. m., 95) A Szép család utódjának, Miklósnak a halálában is döntő szerepe van a virágévésnek: „Akkor látták meg, hogy ott hever az udvar közepén, ujjai között a fahuszárral, és mintha csak aludna. A kicsi szája meg tele volt virággal, rózsaszírommal, kehelyvirággal!” (I. m., 162)

A virágoknak és növényeknek azonban nemcsak élet és halál kérdésében van fontos szerepe a szövegben, sokszor épp ezek attribútumai befolyásolják Darvasi testábrázolását. Klára egy alkalommal minden emberi arcot egy óriási virágfejhez hasonlít, szíromkalappal, rügykendővel és bóbítasapkával. Klárát Imre virágszálnak, bimbónak, önmagát kertészlegénynek nevezi; a lánykérés alkalmával kijelenti, Klára olyan lesz mellette, mint a mimóza. Klára saját nagyszüleit is úgy látja, mintha szalmából, vastag növényi szá-

rakból és földből lettek volna. Saját gyerekeit születésekor csúf kis (virág) szörnyetegnek látják: „gyűrt arc, valószerűtlenül apró ujjak, végtagok, át lehet látni rajta, mint egy szirmon.” (I. m., 98) Imre növénytani előadására készülve azt is kijelenti: „minden, ami az emberi viszonylatokban történik, a növényi organizmusok játékával is szemléltethető.” (I. m., 328)

A szövegben nemcsak a növényekkel való azonosulás vagy hasonlítás bizonytalanítja el az emberi testek körvonalait, azok gyakran állati vagy túlvilági lények, esetenként tárgyak tulajdonságaival gazdagodnak. A szöveg szereplői gyakran az állatokhoz hasonlóan egymás szaga, illata alapján tájékozódnak, ismerik fel egymást. Ebből a szempontból Darvasi szövege az általam már vizsgált Bodor Ádám-regénnyel, *Az érsek látogatásával* is rokonságot mutat, melyben az emberek fölismerésében a szag szintén döntő szerepet játszik, a lét animális jellegéhez kapcsolódó jelenséggént. Bodor Ádám másik szövegében, a *Sinistra körzetben* a harmadik személyű narrátor erről mint általános sajátosságról szól: „Errefele az emberek, ha sötétben találkoztak, a szagukról ismerték föl egymást.” (BODOR 1992; 148) Darvasinál talán a regényben kisszínésznőként aposztrofált prostituált érzi legjobban a határok elmosódását az állati, növényi és emberi testek között, ezért is igyekszik minden kuncsaftja arcát minél pontosabban lerajzolni.

A szépség és rútság abjektszerűségéről, a kettő közötti biztos határvonal felállításának lehetetlenségéről már a regény címe kapcsán beszéltem, de a mű három (fő)szereplője esetében is meg kell ezt tennem: Klára, Imre és Péter mindannyian a Szép vezetéknevet viselik, azonban mindhármuk esetében elmondható, hogy a névből következtethető szépségük, testük tökéletessége bizonyos módon többszörösen sérül: Klára tenyerének közepén folt piroslík, melyet apja egy angyal lábnymaként értelmez, később ezt az anyajegyet az Imrét börtönbe juttató bécsi úr azzal változtatja rúttá, taszítóvá, hogy nyelvével néhány lassú kört nyal rá. De Klára apja tanácsára („Csak sérülj, mert sérülni szebb!” – DARVASI 2009; 14) egyébként is számtalan sebet szerez: anyjának hólyagos ujját mutatja, a kályha fogóvása is megégeti, ha pedig Péter érinti, annak nyoma marad testen: „egy karcolás, sárga szegélyű foltok, harapásrózsák a combok párnáin, átvérzett bőrfelület a csípőn.” (I. m., 72) Imre nyakát lövedék súrolja, a sérülés folyamatosan kiújul. Amikor hozzáér, úgy érzi, mint ha fehér gyökeret ültettek volna bőre alá. (Megkockáztatnám azt a feltevést, hogy a regényben olykor feltűnő, titokzatos szerepű Mama Gyökér, Féreg és Levél úr is a szereplők sebeiből nyeri létét). Imre testvére, Péter viszont termete és kinézete miatt nem nevezhető szépnek: általában egy hatalmas házhoz hasonlítják, kézfején és egész felsőtestén, beleértve a hátát is, selymes, fekete szőr burjánzik, mozgása is darabos: amihez hozzáér, az általában összetörik.

A *Virágzabálók* testpoétikájának elemzését folytathatnám Pallagi Ádám leírásával, akit árnyékszerű volta miatt az emberek általában észre sem vesznek, vagy bemutatnám Kócmadonnát, az abortuszt átélt embriót, kinek sárga haját darazsak dongják körül, vékony testét pedig átsüti a fény, de beszélhetnék Gilagógról, akinek arcán a lováriak mély vágást ejtenek, hogy emlékezzenek rá, ha újra találkoznának vele, esetleg említhetném Somnakajt, a cigánylányt, aki nem tudja magáról, hogy a szépségnek olyan változatát képviseli, amely nyugtalanságot kelt, és tulajdonosát veszélybe sodorja, s az ő bemutatásukkal tovább árnyalhatnám Darvasi testábrázolásait.

Végezetül azonban inkább a regény leggroteszkebb figurájáról Igazmondó Habredről szólnék, aki kétértelmű, abjekt szubjektumként leginkább *A könnyemutatványosok legendájában* megismert Pep Velimirhez hasonlítható. Maga is a Rend és a Struktúra kicsúfolása, egyszerre a fiatalság és az öregség, a kezdet és a vég, az élet és halál szimbóluma. Százéves lehetett, amikor kibújt az anyja hasából, értelmes tekintettel ugyan, de sírás és nyöszörgés nélkül, mert, mint kiderül, száj nélkül született, válságos pillanatokban pedig a csontjai is világítanak. Evilági küldetése, a cigányok történelmének elmondása testi fogyatékosága miatt lehetetlenné válik, s ezen még az sem segít, hogy Gilagóg késével száját vág neki, mert így is csak arra képes, hogy azt ismétlgesse: Adjatok pénzt! A történet során köztes, meghatározhatatlan szubjektumként csak undort, félelmet, abjekciót vált(hat) ki környezetéből, amit nemcsak megjelenése, hanem a végtelenségig ismételt mondata is jogossá tesz. Gaborják Ádám fentebb már idézett tanulmányában Pep Velemir sikertelen emberteremtésének a történetét az írás és az olvasás (értelmezés) allegóriájaként is olvashatónak tartja, melynek végén a teremtet (szöveg) „megöli” saját teremtményét (vö. GABORJÁK 2008). Habred evilági küldetésének lehetetlensége, a cigányok történetének elmesélése a történelem lineráris újramondásának lehetetlenségére emlékeztet bennünket: megmarad számunkra a körköröség mint strukturáló elv, a realitás és irreálitás közt elmosódó, hatalmasan habzó történetmondás, marad a Tisza áradásának metaforikus jelentésű, újra és újra megsemmisítő eredménye, mely Darvasi regényében nemcsak a városok, de az emberi testek határait is magával sodorja.

Kiadások

BODOR Ádám (1992): Sinistra körzet. Magvető, Bp.
DARVASI László (2009): Virágzabálók. Magvető, Bp.

Irodalom

FICSOR Benedek: Szavak árnyékában nyíló virágok

<http://www.litera.hu/hirek/szavak-arnyekaban-nyilo-viragok>

GABORJÁK Ádám (2008): Egy húsmutatványos legendája

http://www.jamk.hu/ujforras/0808_15.htm

KRISTEVA, Julia (1995): Egyik identitásból a Másik(ba). Ford.: Farkas Anikó. Helikon, 1–2., 62–79.

SZILASI László: Regenerálódó titkok áradó körkörössége

<http://www.es.hu/?view=doc;24042>

TARJÁN Tamás: Szegedballada

http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/1681/darvasi-laszlo-viragzabalok/?cat_id=1&first=10

BODY POETICS IN THE NOVEL *VIRÁGZABÁLÓK* (*FLOWER EATERS*) BY LÁSZLÓ DARVASI

In this paper I make an attempt at summing up the procedures of the poetics of the body that László Darvasi uses in his novel *Virágzabálók* (*Flower Eaters*); considering Kristeva's *abject* concept, the paper tries to give a rough outline of the Darvasi-kind of poetics: the depiction of the body, changes in body structures and obscuring of body boundaries.

Keywords: László Darvasi, poetics of the body, abject, historical novel

ETO: 821.511.141(497.113)-4

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Sági Varga Kinga

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
kingav85@gmail.com

A JELEN PRÓZÁJA

A tér- és időtapasztalat identitásteremtő szerepe Juhász Erzsébet életművében

Present-day Prose

Space-and-time experience in the role of creating identity in Erzsébet Juhász's oeuvre

A dolgozat a tér- és az időkoordináták értelmezésén keresztül eljut azokhoz az apró szegmensekhez, amelyek kohéziós erőkként hatnak a textusokban, s lehetővé teszik egy kisebbségi író általános életérzékelésének és szemléletének manifestálódását. Olyan prózák ezek, amelyek a multikulturalizmus jelensége által új recepciólehetőségeknek adnak teret, és az individuumok gyökértelenségérzete és identitáskeresése mentén szerveződnek. A vizsgált prózaszövegek tartalmazzák az emlékezésdimenziók valamennyi formáját, amelyek a 20. század végi kisebbségi helyzetből eredeztethetők. Munkám az előző interpretációkat átgondolva és azoktól (részben) eltérve igyekszik Juhász Erzsébet prózáját a jelen idejű recepció által befogadhatóvá avatni, és az aktuális irodalomelméleti perspektívákból megközelíteni.

Kulcsszavak: tér, idő, kronotoposz, geopoétika, multikulturalizmus, kisebbségi lét, posztkolonialitás, identitás, gyökértelenség, idegenségérzet, emlékezés, felejtés, utazásmotívum, fikció

Az elmúlt időszak irodalmi kutatásainak egyik gyakori kérdésévé vált a térvonatkozású idegenségképzet, másságérzet problematikája, valamint a tér és az idő elválaszthatatlanságának vizsgálata. Ezek a problémafelvetések leginkább multikulturális közegben alkotó írók művei kapcsán merülnek fel. Juhász Erzsébet prózáírását a lehetséges új olvasásmódok a jelen prózájává avatják. Szövegeiben olyan kulturális, geopoétikai terek körvonalazódnak, amelyek létrehoznak egy sajátos artikulációt. A tágnak bizonyuló lehetőségek délibábján keresztül, a sorsszerű „szűkösségen” át eljut a tér teljes kiüresedéséig és idővé alakulásáig. „Az [...] elbeszélések mindig egy térbeli,

illetve időbeli »körzet« hajszálpontos ismeretére alapoznak, ami lehetővé teszi, hogy a tipikust a legegységibb valóságreferenciák szintjén ragadják meg [...], hogy aztán ezeket a »sorstársak« számára jól felismerhető elemeket a vidék, az idők vagy a helyzet finoman kidolgozott és többnyire groteszk torzítás révén stilizált láttelelei közé keverjék.”¹

A személyes identitás kutatása folyamán kétféle megközelítési módot figyelhetünk meg. Az egyéniség kialakulása egyszerre tekinthető térfüggőnek, időfüggőnek és sorsfüggőnek. Másfelől pedig (mintha tükörbe nézne) én-függőnek, vagyis önnön tudata és biológiai struktúrája által meghatározottnak. Juhász Erzsébet műveiben az identitás problémája szoros kapcsolatban áll az idegenség kérdéskörével. A kisebbségi helyzetből eredően, és egyáltalán a történelmi helyzet következményeként, mondhatni, a sorsszerűség eredményeképp, önnönmagukkal meghasonlott egyéniségekkel találjuk szemben magunkat. Az író ezen élménye szemléltetésére (ha egészen messzire nyúlunk vissza) Platón ideatanától kezdve Nietzsche filozófiáján keresztül eljut Lévinas (FARAGÓ 2009) elmélgedéséig. Platón szerint amit érzékszervünkkel felfogunk, azok csak a világ árnyai, nem a voltaképpeni létezők (barlang-hasonlat). A juhászi opus „én”-jei és a kivetített „én”-ek kapcsolata alig megragadható momentumokkal érhető tetten, azonban a szöveg egészét olvasva egyértelmű és világos ez a jelenség. Bevezeti az alteregót mint a textusokat szervező alapelemet, amely legkifejezettebben a *Senki sehol soha* prózáiban lelhető fel. „Énekes Krisztina az idők során gyűjtőnévévé lett mindannak, ami itt elrendezetlen, ami az emberi létben feloldhatatlanul irracionális. [...] Énekes Krisztina lett az, aki örökösen emlékeztette arra, aki lehetett volna.” (JUHÁSZ 1992; 45, 46)

A juhászi életmű kapcsán elengedhetetlen kitérniünk Roland Barthes egyik kódjának, nevezetesen az egyén *széma-csoportként* való meghatározásának jelenlétéhez. (BARTHES 1997) Nem egy helyen előfordul, hogy az elbeszélő én a felsorolt személyek egy-egy tulajdonságából vagy vágyott tulajdonságából építkezik. Más esetekben, a *mimetikus emlékezet* (ASSMANN 1999) dimenziójára utalva, az egyén megjelenik valaki más (általában vér szerinti rokon) nem vágyott tulajdonságaival. „Arca újra kiélesedik a tekintetemben, aztán fokozatosan eltűnnek a részletek, már csak a szemét látom, majd azt sem, arcom egészen belesimul az ő arcába, belőle száll fel hangtalan, boldog nevetés is.” (JUHÁSZ 1975; 81) Nem szereplőként kell értelmezni a szövegekben megjelenő én-t, hanem figuraként. Vagyis: nem tulajdonnévre tapadó szémakombináció, nincs köze sem biográfiához, sem pszichológiához, sem időhöz. A szimbolikus viszonyok tulajdont nem ismerő, személytelen, akronikus konfigurációja ez. (BARTHES 1997)

¹ Bánya Éva idézi Berszán Istvánt = BÁNYAI (2009a; 35)

Felfedezhetjük az egyének tudatos vagy öntudatlan elrejtőzését. A multikulturális tér nyújtotta lehetőségek előbb tágasnak bizonyuló látszatát közvetlenül követi a meghasonlottság, amelynek hatására az egyének egy szubjektív világba menekülnek, és maszkot tartanak maguk elé. Carl Gustav Jung (JUNG) kollektív tudattalanról alkotott elméletében központi problémát képez a tudat és a tudattalan tartalmak manifestálódása és azok termékei. A tudat (persona) közlekedik a világban, vagyis a külvilág felé tudatmaszkot tart. A tudat alatt áll az árnyékszemélyiség, amely a tudattalan tartalmakat foglalja magába. Az árnyékszemélyiség alatt helyezkedik el a lélekbelső, ahol a két komponens, anima és animus egymást kiegészítve léteznek. A szerző úgy tartja, hogy ezek a kollektív tudattalan termékei, vagyis nem az egyéni életből erednek, hanem genetikailag kódoltak. (Uo.) A kollektív tudattalan elméletéből a tudatmaszkot kiragadva láthatjuk, hogy Juhász Erzsébet a társadalmi viszonyokból eredeztette a maszk szükségességét az individuum számára, amely mögött valóban megtalálhatóak a tudattalan tartalmak. „Mondd, fiam, mire jó az, hogy az ember hol így, hol úgy van bejegyezve. Olyan ez, mintha egy harmadik valakit rejtegetnénk egy életen át, érted? Egy életen át! [...] Te meg ott lapítasz e nevek mögött, és egyre alább süllyedsz a névtelenségben.” (JUHÁSZ 1984; 55)

Az identitásnélküliség állapota „színházat” eredményez. Ha valaki nincs tisztában önmagával, a világgal sem lehet tisztában, ezáltal nem része a világnak, csak eljátssza a részvételt. „A legmélyén, kedves barátom, arcpirítóan közönséges minden heves érzelem. Minden emelkedettség csak látszat, otromba imitációja valaminek, akár városunk színpadán a festett erdő s a zúgó szélvihar.” (I. m., 32) Az idézett szövegrészlet egy új elméletet hoz be a juhászi életmű vizsgálatába: a posztkolonialitást (SZAMOSI 1996). A posztkolonialitást új intertextuális értelemképzés jellemzi, és abban a dialógusban gyökerezik, amelynek eredményeképp a mai irodalmak és kultúrák identitása és kapcsolata kialakult. A vajdasági kisebbségi terület etnikai térképe igen sokszínű. Jellegéből adódóan nehezen válik lehetővé (azonban nem lehetetlen) a kisebbség kultúrájának és identitásának fejlődése. A hatalmat képviselő és a kisebbségi népcsoport kölcsönös hatást gyakorolnak egymásra. Homi K. Bhabha kifejezésével élve, létrehozzák a *mimikrit* (i. m., 426). Ezzel a problémával Juhász Erzsébet is foglalkozik: „A vidék ott kezdődik – írja Peéry –, ahol nem vesz tudomást önmaga méreteiről, ahol nincs kritikája magamagáról. A hamis tudat, a nyugodt és állandó önámítás, a megcsuklott akarat és az elbénuló tehetség világa. Mimikri a legkényelmesebb formában, asszimiláció és áthasonulás, mely állandóan lefelé irányul. A vidék a szolid hitel hiánya ember, terv és kultúra mögött.” (JUHÁSZ 1998; 102–103) A juhászi opus arról tanúskodik, hogy az individuumnak mint a kisebbség fontos tagjának tennie kell valamit a kultúra megőrzése és fejlesztése érdekében.

Bányai Éva beszél „a köztes kulturális terek közege által befolyásolt” (BÁNYAI 2009b; 42) prózaszövegek idegenség-képének dominanciájáról. A juhászi próza kapcsán kétféle idegenségről beszélhetünk. Az egyik a létbizonytalanság generálta kiábrándultságból eredeztethető, és az otthontalanságot eredményezi (a tudat idegensége). „Mi is az, hogy hazamenni? Mi is az, hogy otthon lenni? Mi is az, hogy otthon? – ötlük fel benne hirtelen” (JUHÁSZ 1975; 29) – teszi fel a kérdést Juhász Erzsébet. „... [E]gy »esszebolondult világ« peremén élünk magunk is, mely kicsit hátországgá – kicsit senkiföldjévé lett” (JUHÁSZ 1998; 119) – adja meg kiábrándult választát a kérdésre. A kultúrák keveredéséből adódóan és a kisebbségi léthelyzet nyújtotta korlátokból kiindulva felismeri, hogy mindaz, ami valahá az „öslakosok” számára a biztonságot jelentette, az otthon a jelenben már csupán délibáb. Az állandó otthontalanságérzés paradoxonhoz vezet: az otthon, a haza (szó szerinti értelemben) nem jelenti számára az otthont, vagyis gyökértelenné válik. A létezés folyamán pedig csak egy dolog vezérli, a gyökerek keresése a gyökértelenségben. A juhászi opus másik idegenség-képe: az emberek egymás közötti idegensége, amely az emberi szeretetlenségből fakad. Az író mindenféle határt és korlátot innen eredeztet: „...a határ is bennünk van, még ha kérdésként fogalmazzuk is meg” (i. m., 81). *A szeretetlenség bennünk van?* című novellában (i. m., 81–84) szó esik a tér határaitól és az egyén belső határaitól. Az író kiváló érzéssel egybemossa e két teret, aminek végkicsengése a szomorú valóság lesz: az otthon otthontalanná válik. Juhász Erzsébet kiábrándult hőseinek nem marad más, mint a hazatalálás reménye, vagyis önnön tudatuk megtalálása.

„A modern nemzet politikai társadalmának eme alaptétele – az egységes nemzet térbeli kifejeződése – sehol nem talált olyan rafinált képzetre, mint az irodalomkritika azon különböző nyelveiben, amelyek a mindennapok leírásán keresztül kívánják megmutatni a nemzet fogalmának hatalmas erejét; azokban az árulkodó részletekben, amelyek a nemzet életének metaforái.” (BHABHA 1999; 89) Juhász Erzsébet is felhasználja a tér nyújtotta lehetőségek széles skáláját, amelyek által le tudja írni a társadalmi viszonyokból adódó sorsának bírálatát. A textusokban megjelenő térelemek elvontak, egy metaforarendszer részeként működnek. Ahhoz azonban, hogy írni tudjon, még egy fajta tér bevezetése szükségeltetik, a textualizációs tér², amely lehetővé teszi a szövegek fizikai megjelenését. A tér a kompozíció szintjén érvényesül. Vagyis lehetőséget teremt az alkotásra, az olvasásra és ezáltal a recepcióra is. (Uo.) Az irodalmi mű léte elképzelhetetlen lenne olvasójának aktív részvétele nélkül.

² Gerard Genette az irodalmi térbeliség egyik aspektusaként vizsgálja ezt a jelenséget. Faragó Kornélia hivatkozik rá *A textuális tér alakzata* című tanulmányában = FARAGÓ (2001)

A *Fényben fénybe, sötétben sötétbe* című első prózakötettől kezdve egészen a *Határregényig*, az utolsó, posztumusz műig egy individuális időértelmezéssel találjuk szemben magunkat. Az idő (és a tér) dimenziói mindig kapcsolatban állnak a szövegbeli egyénnel, és egymás által válnak meghatározottá. A helyenkénti történetiség adja meg az alapértelmezési lehetőségeket (gondolok itt a vajdasági sorsra, a háborúkra, a határmódosításokra stb.), amely hol a tér, hol pedig az idő koordinátái között jut kifejezésre. Éles határ azonban nem húzható a kettő között. A mérhetetlen időtől kezdve az einsteini (NYÍRI), heideggeri (HEIDEGGER 2002), bergsoni (BERGSON 1923) időfelfogáson át eljut a megálló (a múlt által determinálható) időhöz, amelytől már csupán egy lépés az idő és a tér egybeolvadása, a *kronotoposz*³ megjelenése.

Az időtlenség kategóriájából kiindulva tágitja az idő terét. Nem létezik konkrét idő, csupán viszonylagos. Einstein relativitáselméletét szem előtt tartva felfigyelhetünk egy olyan időmegközelítésre, amelyben annak relativitása jut kifejezésre. „Sokkal fogasabb és aggasztóbb kérdés, hogy vajon melyik idő tart most [...] Melyik az, ami most van? Van itt valami? Semmi sehol soha.” (JUHÁSZ 1992; 90) A valóság nem ugyanolyan mindenki számára. „De vajon mindez az időn múlik? Mi az idő? Napok és hetek és évek talán? Nem igaz! Az idő szünet. Érzékelné lebecsülés. Istentelenül világos önértékelés... Homorítás.” (JUHÁSZ 1980; 94) Erre a gondolatmenetre alapozva jutunk el Bergson elméletének egyik sarokkövéhez (BERGSON 1923), miszerint az időt szubjektív és objektív oldalról kell megközelíteni. „Mert minden órának megvan a maga ideje, s mind-mind megannyi más idő.” (JUHÁSZ 1984; 10) Továbbá állítja, hogy „az idő teljesen összeolvad számunkra belső életünk folytonosságával. [...] Hogyan térünk át a belső időről a dolgok idejére? [...] Így születik a világegyetem, vagyis egy személynél eszmélet, tartamának ideája. Ez a tartam minden egyéni eszméleteknek, valamint ezen eszméletek és a rajtuk kívül eső természetnek volna egybefűzője.” (BERGSON 1923; 55–57) Juhász Erzsébet hasonlóképpen vélekedett a belső és a külső időt illetően. „Ha csak egyetlenegy is közülünk jelt talál adni magáról, csörömpölve mozdul az egész, egyetlen apró részlet felbukkanása képes megsejtenni velem az egészet...” (JUHÁSZ 1975; 90) Az egyén számára a szubjektív idő alkotja az elsődleges időérzékelést, ám az objektív idő sem hanyagolható el, mert ezáltal manifesztálódhat az egyéni érzékelés a társas világban.

A juhászi időszemlélet következő mozzanata az idő múltban való megállítása, ott, ahol az emberek emlékei élnek, és ahonnan meghatározzák a

³ „ami szó szerinti fordításban »téridő« jelent” (BAHTYIN 1976; 257)

jelent. Sőt, szerinte nem csak a jelent határozzák meg, hanem a múlt által a remélt jövőt is. Ezt a jelenséget, saját meglátásunk szerint *megállított idő*nek nevezhetnénk. Ugyanis az idő állandó tulajdonságának vélik a mulandóságot (HEIDEGGER 2002), ebből kiindulva a múltban való létezés az idő megállítást eredményezi. A múlt azáltal létezik, hogy az emlékezet rekonstruálja a múlttá lett jelenségeket. Az emlékezés arra való, hogy megformálja az egyéni, illetve a kollektív önelképzelést. Három vezérproblémával foglalkozik: az emlékezés mint a múlthoz való viszony vizsgálata, az identitás kialakítása és a hagyomány megteremtése. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy az emlékezés konstrukciós feladat, tehát pszichikai erőfeszítést igényel. Nem pusztán reprodukcióról van tehát szó, ezért azt is látni kell, hogy az emlékezés több síkból tevődik össze (BÁNYAI 2009b; 47). Jan Assmann az emlékezés négy dimenzióját taglalja könyvében (ASSMANN 1999), amelyek új olvasási lehetőséget biztosítanak Juhász Erzsébet műveéhez.

Az emlékezéssel szorosan együtt szokás emlegetni a felejtést, „hiszen végül is sohasem emlékezünk mindenre” (RICOEUR 1999; 63). Ricoeur a felejtéshez (csakúgy, mint az emlékezéshez) a történelmet, a történelmi emlékezetet társítja. Freud tanait felhasználva a pszichoanalízis eredményeit is figyelembe veszi. Megkülönböztet aktív és passzív emlékezést és felejtést, amelyek külön skálával rendelkeznek. Legfőképpen a passzív felejtés azon megjelenési formáját tartja fontosnak, amikor a „felejtésről mint menekülésről van szó” (i. m., 64). Juhász Erzsébet műveiben is a felejtés ezen alakja a legkifejezettebb, amikor a „pannon fateknő” (JUHÁSZ 1998; 157) múltjának szörnyűségeire reflektál. Láthatjuk, hogy a freudi belső emlékezés-gátlás, amely a negatív tapasztalatok hatására alakul ki, gyakran kifejezésre jut: „[...] kibírhatatlan érzésed támad, hogy mindazt, amire emlékezni vélsz, csak kitalálsz, mert nem emlékszel, egyre s mindenkorra elfelejtetted önmagad.” (JUHÁSZ 2001; 50) Nem egyszer olvashatjuk, hogy az emlékek szeretefoszlanak, az elbeszélt én vagy az elbeszélő egyszerűen képtelen a dolgok felidézésére. „Mintha mindig keresne valamit [...] Mintha keresne valamit, de oly szórakozott, oly istentelenül szórakozott, hogy azt is elfelejtette, mi az, amit keresnie kellene.” (JUHÁSZ 1980; 80)

Juhász Erzsébet prózájában erős fikcionalizálási hajlam mutatkozik. Amire emlékezni vél, kitalálja. Fikciói azokat a valóságszeleteket tükrözik, amelyeket a tudat a realitásból valaha is megtapasztalt. Számára a fikció a feloldás színtere, amely minden határt áttör. Ezáltal képes az individuum a szabadság élményét megtapasztalni létezésének „szabályos árapálymozgása” (JUHÁSZ 1975; 122) közepette.

A juhászi életműben az emlékezés/felejtés kategóriával kapcsolatban jelentkezik egy újabb jelentős momentum, mégpedig az élet elmúlástörténet-

ként való felfogása. „S hogy legintenzívebb pillanataink is elperegnek, hogy elmúlásból vagyunk, s ez a folyamatos elmúlás az élet. Tehát: hogy az elmúlás nem a halál által következik be, a halál csak véget vet ennek az elmúlástörténetnek.” (JUHÁSZ 1998; 21) Láthatjuk, hogy az életet a halál felől, mint az egyetlen biztos és elkerülhetetlen pont felől közelíti meg, amely „renddé és értelemmé szervez” (JUHÁSZ 1975; 68) mindent. Kétféle elmúlástörténet manifesztálódik. Az egyik a biológiai időre utal: „Idősebbnek érezte magát, s világosan látta maga előtt, ami még hátra van, a még hátra levő utat, ami nem más, mint a lehetőségek folyamatos fogyatkozása, egészen az utolsó lélegzetvételig.” (JUHÁSZ 1984; 60) Szorosan ehhez kapcsolódik a másik perspektíva, amely a „tudat elmúlását” emeli ki, vagyis azt, hogy minden ember számkivetetté válik önnön tudatából. Az élet elmúlását nemcsak az individuum szemszögéből szemléli, hanem említést tesz a kollektív tudatról is, vagyis arról, ahogyan az emberek idővel megszűnnek létezni egymás számára. Minden ember addig létezik, amíg emlékeznek rá.

Az eddigiekkel szemben paradoxonnak tűnhet a következő szövegrészlet. Valójában nem az. „Ez az első olyan esemény, amelytől számítva ő már sejteni kezdte, az időt nem a folyamatos elmúlás, illetőleg az emlékezés és a felejtés közötti ingamozgás határozza meg, a halmazállapota az, ami változni kezd: sűrűsödik. Sűrűsödik, és érzi, neki már tán csak napok, órák vannak hátra, mindaz, ami ő volt, lassan elszivárog, mert hiába akarná már vissza-idézni, összesűrűsödött, áthatolhatatlanná vált az az egész hatvanegy évnyi idő, amit maga mögött hagyott [...] Maholnap nem marad belőle más, csak egy marionett-bábu, amit megmaradt hozzátartozói pusztá létükkel végigrángatnak lakásuk és kertjük jól ismert útvonalain...” (JUHÁSZ 1980; 48–49) Visszatekintő pozícióból a hiábavalóság félelme és az értelemadás kényszere besűríti az időt. Már nem az idő folyamatosságán van a hangsúly, hanem az elmúlt idő tartalommal való feltöltésén.

Juhász Erzsébet szövegeit olvasva szót kell ejtenünk az út és az utazás motívumáról, amely lépten-nyomon megjelenik műveiben. Vajon időbeli vagy térbeli utazásról kell-e gondolkodnunk? Egyikről sem, vagy mindkettőről. Találkozunk térbeli utazásokkal, amelyek térbeli mivolta háttérbe szorul, és az utazás szekunder jelentése válik fontossá. Vagyis: az utazások nagyobb része a lélekben történik. „Úttalan utak, távolságok szövevénye a világ: elrendezhetetlenségek és megoldhatatlanságok kiszámíthatatlanul átható jelenléte.” (FARAGÓ 2005; 100) Az emlékezés az idő vonzáskörébe kerül, a múlt bejárhatóvá válik, és lehetővé teszi az egyén számára a lét szabad érzékelését. Az utazás másik iránya az önkeresés útján keresendő. A narrátor és a szereplők nem befejezett individuumok, egyfolytában identitásukat keresik. Az általuk megtett út a szenvedések útja, hiszen helyzetükből adódóan

állandó otthontalanság, idegenségérzet lehet csupán a sajátjuk. „Mert a világ e szegletén, ebben az örökös viharsarokban nincs, nem volt és nem is lesz soha idő. [...] Itt az idő: gép. Időgép, mely egyszeriben a legváratlanabb pillanatban működésbe lép, letarol, maga alá teper, s mindent, ami eleven, az utolsó porcikájáig szétmancangol.” (JUHÁSZ 1998; 15)

A kisebbségi léthelyzet fogalmának időhöz való kapcsolását az emlékezés által érdemes megtenni. Az egyéni vagy a kollektív emlékezés síkján kell gondolkodnunk, amely által a kisebbségtudat egyáltalán létrejöhet. Egy multikulturális közegben megélt bizonytalanság-, otthontalanság- és kivetettségérzés az életbe vetett remény meghasonlottságához vezethet. Ilyen helyzetben szolgál mentőövként a már átélt idő időtlenné tétele az emlékezés és felejtés által, valamint az idő térben való megmértetése.

Az idő térként, a tér időként való szemlélete „furcsa hurkokat” (NAGY 2003; 144) eredményez. A „Furcsa Hurkok” jelenléte végtelen időt és teret sejtet, amelyek találkozásával egy új dimenzió jön létre, a kettő együttes dimenziója. A végtelen érzékeltetése végtelen számú megközelítést engedélyez. Juhász Erzsébet prózája az idő és a tér egybeállításából születik, ami a tudat szintjén történik, és létmeghatározó, identitásteremtő szerepe van. „Aki a térpontot időfolyamnak is tudja látni, illetve az időpontot világtérként is szemléli, az a tér és idő egységét elfogadva látja és láthatja a létezés paradox voltát.” (Uo.) Az individuális tér az időtlenség tulajdonságával válik kifejezhetővé. A táguló tér- és idődimenziók szubjektív érzékelése (pontosabban emléke) folytán szűkülő tér- és idődimenzióvá válik. A kiüresedett térbe befolyik a sűrűsödő idő. Az emlékek idejével töltődik fel a tér, majd a kettő együttese alkotja meg az egyén kronotopikus koordinátáit.

Kiadások

- JUHÁSZ Erzsébet (1975): Fényben fénybe, sötétben sötétbe. Forum Könyvkiadó, Újvidék
JUHÁSZ Erzsébet (1980): Homorítás. Forum Könyvkiadó, Újvidék
JUHÁSZ Erzsébet (1984): Gyöngyhalászok. Forum Könyvkiadó, Újvidék
JUHÁSZ Erzsébet (1992): Senki sehol soha. Forum Könyvkiadó, Újvidék
JUHÁSZ Erzsébet (1998): Úttalan utaim. Forum Könyvkiadó, Újvidék
JUHÁSZ Erzsébet (2001): Határregény. Forum Könyvkiadó, Újvidék

Irodalom

- ASSMANN, Jan (1999): A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Bp.
BAHTYIN, Mihail (1976): A tér és az idő a regényben = Уо: А szó esztétikája. Gondolat, Bp., 257–302.

- BERGSON, Henri (1923): Tartam és egyidejűség. Pantheon Irodalmi Intézet R.-T., Bp.
- BHABHA, Homi K. (1999): Disszemináció = Narratívák 3. A kultúra narratívái. Szerk.: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Bp.
- BÁNYAI Éva (2009a): A peremvidék közepén. Híd, 3., 29—47.
- BÁNYAI Éva (2009b): Transztextuális narratívák, Transylvaniae-mítoszok. Híd, 6., 42—70.
- BARTHES, Roland (1997): S/Z. Osiris, Bp.
- FARAGÓ KORNÉLIA (2001): Térirányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben. Forum Könyvkiadó, Újvidék
- FARAGÓ Kornélia (2005): A „tösgyökeres idegen” = Uő: Kultúrák és narratívák. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- FARAGÓ Kornélia (2009): Történi terek és egzisztenciális térérzetek = Uő: A viszonyosság alakzatai. Forum Könyvkiadó, Újvidék
- HEIDEGGER, Martin (2002): Idő és lét. Ford.: Korcsog Balázs. Nagyvilág, 3. URL: <http://www.inaplo.hu/nv/200203/15.html>
- JUNG, Carl Gustav: Bevezetés a tudattalan pszichológiájába. Ford.: Nagy Péter. 7. fejezet, 59–72. URL: <http://mek.oszk.hu/02000/02007/>.
- NAGY Edit (2003): Áramló tér és álló idő – gubancokkal. Bíbor Kiadó, Miskolc
- NYÍRI Kristóf: Szubjektív idő. URL: http://www.hunfi.hu/nyiri/Nyiri_Szubjektiv_ido.pdf
- RICOEUR, Paul (1999): Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3. A kultúra narratívái. Szerk.: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Bp.
- SZAMOSI Gertrud (1996): A posztkolonialitás. Helikon, 4.

PRESENT-DAY PROSE

Space-and-time experience in the role of creating identity in Erzsébet Juhász's oeuvre

The paper, by interpreting space-time coordinates, arrives at those tiny segments which exercise a cohesive force in texts and render possible the manifestation of a minority writer's general perception and view of life. We are looking at prose works which through the phenomenon of multiculturalism open space for new possibilities of reception, and are organized round the feelings of rootlessness and of trying to find one's identity. The analysed prose texts include all the various forms of the dimensions of remembrance, which have their roots in the minority status of the end of the twentieth century. My paper, having thought through the above interpretations and (partly) diverging from them, intends to make Erzsébet Juhász's prose works receptive through present-day reception, and approach them from current perspectives in literary theory.

Keywords: space, time, chronotopos, geotopics, multiculturalism, minority existence, postcolonialism, identity, rootlessness, feeling of foreignness, remembrance, oblivion, travel motif, fiction

UTASÍTÁS

a kéziratok formai kialakításához

Hungarológiai Közlemények év/szám. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies év/szám. Fakulty of Philosophy, Novi Sad

ETO: (14-es betűnagyság, normál betűk, verzál, 1,5-es sorköz).

A szerző neve

(A szerzőt foglalkoztató intézmény neve, székhelye, a szerző elektronikus elérhetősége vagy lakcíme) Pl.:

Újvidéki Egyetem, BTK,

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

xxxxx@yyyyyy /*10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz/

A SZÖVEG CÍME (14-es betűnagyság, félkövér, verzál, 1,5-es sorköz)

Ha van: a szöveg alcíme (14-es betűnagyság, normál, 1,5-es sorköz)

Rövid tartalmi összefoglaló, bekezdések nélkül (10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 15 sornyi).

Kulcsszavak: (a végén pont nélkül, 10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 10)

A dolgozat főszövege, 12-es betűnagyság (Times New Roman), normál, 1,5-es sorköz. Maximális terjedelem: egy szerzői ív (16 oldal vagy 30.000 karakter).

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötojeleket, illetve a gondolatjeleket. Évszázadok jelölésekor javasolt az arab számok használata (20. századi).

A közcímek

(számozás nélkül) dőlt betűkkel, a hivatkozott művek címe, valamint a kiemelések is dőlt (kurzív) betűkkel írandók.

A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak. A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tölem).

A jegyzeteket lapalji jegyzet (lábjegyzet) formájában kell feltüntetni, a szövegszerkesztő program „Beszúrás”/”Insert” parancsának felhasználásával. A lábjegyzetben a rövidítéseket a helyesírási szabályoknak megfelelően (és megfelelő szóközökkel) kell jelölni: ua. (ugyanaz), uo. (ugyanott), i. h. (idézett hely), i. m. (idézett mű), vö. (vesd össze), l. (lásd) stb. A lábjegyzet kezdetén minden rövidítést nagybetűvel kezdünk.

Az idézetek leelőhelyét magában a főszövegben jelöljük, pl. (PROPP 1983) vagy, oldalszámmal (PROPP 1983; 26).

Kiadás(ok)

KEMÉNY István (2001): Hideg. Versek (1996—2001). Palatinus, Bp.

PÉTERFY Gergely (2008): Halál Budán. Kalligram, Pozsony

Irodalom

Könyv: FORSTER, E. M. (1999): A regény aspektusai. Ford. Szili József. Helikon Kiadó, Bp.
HOPPÁL M.–JANKOVICS M.–NAGY A.–SZEMADÁM Gy. (2000): Jelképtár. Helikon Kiadó, Bp.

HORVÁTH Györgyi (2007): Nöidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban. Léda könyvek. Kijarat Kiadó, Bp.

KULCSÁR SZABÓ Ernő (1998): A megértés alakzatai. Csokonai Kiadó. Alföld könyvek, Debrecen.

KULCSÁR SZABÓ Ernő (2000): Irodalom és hermeneutika. Akadémiai Kiadó, Bp.

SÍKLAKI István (1995, szerk.): A szóbeli befolyásolás alapjai I–II. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.

SZILI Katalin (2004): Tetté vált szavak. A beszédaktusok elmélete és gyakorlata. Tinta Könyvkiadó, Bp.

Gyűjteményes kötetben megjelent tanulmány: RICOEUR, Paul (1999): Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3. A kultúra narratívái. Szerk. és a szövegeket gondozta: Thomka Beáta. Kijarat Kiadó, Bp., 51—68.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998): Fordítás és kánon = Sz.-M. M.: Irodalmi kánonok. Csokonai Kiadó, Debrecen, 47—70.

Folyóirat-publikáció: NYOMÁRKAI István (1998): A nyelvhasználat udvariassági stratégiái. Magyar Nyelvőr. 3., 277—283.

ŽIŽEK, Slavoj (2009): Liberális utópia. Ford.: Szügyi Edit. Híd, 9., 121—130.

Elektronikus forrásművek: BALASSA Péter (1980): A forrásmű címe. Kiadó, Kiadás helye vagy Folyóirat, szám., 24—62. URL: <http://teljes webcím...

(Megjegyzés: Egyenlőségjelet csak kötetekre való hivatkozáskor használunk, folyóiratforrások esetében nem.)

A bibliográfiai adatok fenti jelölésmódja érvényes a lábjegyzetre vonatkozóan is. Ez utóbbiak jegyzetapparátusában sem a hivatkozott szerzők családnevének, sem művük címének feltüntetésekor nem ajánlott a dőlt (kurzív) betűk vagy a verzál írásmód (csupa nagybetű) alkalmazása.

(Részletesebb utasítások a Hungarológiai Közlemények 2009. évi 4. számában találhatók.)

Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 505-103
Készült 2010-ben 200 példányban.

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Tanszékének folyóirata / felelős szerkesztő Láncz Irén ; főszerkesztő Harkai Vass Éva. – 8. évf., 26/27. sz. (1976)–. – Újvidék : Magyar Tanszék, 1976–. – 24 cm

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása

ISSN 0350-2430

COBISS.SR-ID 17698

