

Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA



INTIMITÁS ÉS IRODALOM

2011•2

ETO: 821.511.141+811.511.141

YU ISSN 0350 2430

Hungarológiai Közlemények

AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉKÉNEK
FOLYÓIRATA

2011. XLII. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM XII. évf. 2. sz.

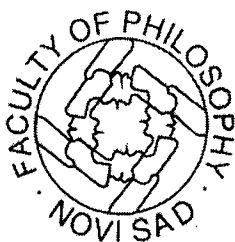
INTIMITÁS ÉS IRODALOM

ÚJVIDÉK
2011
2.

UNIVERSITY OF NOVI SAD

Papers of Hungarian Studies

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY
VOLUME XLII-2/XII-2



NOVI SAD
2011
2.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négyszer

A kiadásért felel: Ljiljana Subotić dékán
Felelős szerkesztő: Láncz Irén tanszékvezető
Főszerkesztő: Toldi Éva

Szerkesztőbizottság: Deréky Pál (Bécs), Fazekas Tiborc (Hamburg),
Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä),
Andrić Edit, Cseh Márta, Gerold László és Utasi Csilla (Újvidék)
Szerkesztőségi titkár: Kovács Rácz Eleonóra

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska
Angol fordítás: McConell-Duff Márta
Lektorálta: Toldi Éva

A szám megjelenését a Vajdaság Autonóm Tartomány Művelődési Titkársága,
valamint a Bethlen Gábor Alap támogatta



BETHLEN GÁBOR
Alap

Szerkesztőség: Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Dr. Zoran Đinđić u. 2.
Tel.: (+381 21) 458-673, *e-mail:* hungar@ff.uns.ac.rs

TARTALOM

INTIMITÁS ÉS IRODALOM

ANGYALOSI Gergely: „Fellebbenteni a nyelv fátylát...” (Bergson és Esterházy)	1–8
HARKAI VASS Éva: Intimitás a lírában (Tóth Krisztina költészetéről)	9–17
FÖLDES Györgyi: Vonalak, ha találkoznak (Testek és viszonyok Tóth Krisztina <i>Vonalkód</i> című kötetében)	18–26
BÁNYAI János: „Ne bántsd Velencét” (Az intimitás hatalma: Márai Sándor: <i>Vendégjáték Bolzanóban</i>)	27–34
SÁGI VARGA Kinga: A történelem az intimitás terében	35–41
GEROLD László: Az intimitás diszkrét bája Molnár Ferenc <i>Liliomában</i>	42–49
POMOGÁTS Béla: Kóborló délután (Dsida Jenő „kutyás” verse)	50–59
TOLDI Éva: Érzelembeszéd (Demény Péter <i>Visszaforgatás</i> című regényének intimitásaspektusai)	60–70
SZÉNÁSI Zoltán: Test, beszéd (Borbély Szilárd <i>A Testhez</i> című kötetéről)	71–80
GAZSÓ Hargita: Az intimitások intimitása (A magánéleti levélbeszéd kutatásának kérdései)	81–87
KAPPANYOS András: Pornográfia és prűdéria nálunk és más nemzeteknél	88–99
FARAGÓ Kornélia: A szavak „iszonyú érzelmi perspektívája” (Intimitásértelmezések Szerb Antal <i>Utas és holdvilág</i> c. regényében)	100–106
DECZKI Sarolta: A néma tapasztalat (Tompai Andrea: <i>A hóhér háza</i>)	107–116
PATÓCS László: A kimondatlan poétikája – a néma érzelmek (Darvasi László, Kukorelly Endre, Lovas Ildikó prózája)	117–125
BERÉNYI Emőke: Üveg cipő és szaténruha (Szexualitás és aszexualitás Gergely Boriska <i>Varrótűhercegnő</i> című kisregényében)	126–136

SADRŽAJ

INTIMA I KNJIŽEVNOST

Gergelj ANĐALOŠI: „Odići veo jezika” (Bergson i Esterhazi) . . .	1–8
Eva HARKAI-VAŠ: Intima u poeziji (O poeziji Kristine Tot) . . .	9–17
Derdi FELDEŠ: Linije kada se sretnu (Tela i odnosi u zbirci <i>Vonalkód</i> /Linijski kod Kristine Tot)	18–26
Janoš BANJAI: „Ne diraj Veneciju” (Moć intime: Šandor Marai: <i>Vendégjáték Bolzanóban</i> /Gostovanje u Bolzanu)	27–34
Kinga ŠAGI-VARGA: Istorija u prostoru intime	35–41
Laslo GEROLD: Diskretan šarm intime u delu Ferenc Molnara <i>Liliom</i> /Ljiljan)	42–49
Bela POMOGAČ: Lutajuće popodne („Pseći” stihovi Jenea Đide)	50–59
Eva TOLDI: Govor osećanja (Aspekti intimnosti u romanu <i>Visszaforгатás</i> /Premotavanje unazad Petera Demenja)	60–70
Zoltan SENÁŠI: Telo, govor (O zbirci <i>A Testhez</i> /Tclu Silarda Borbelja)	71–80
Hargita GAŽO: Intima intime (Pitanja istraživanja jezika u privatnoj prepisci)	81–87
Andraš KAPANJOŠ: Pornografija i lažna stidljivost kod nas i kod drugih naroda	88–99
Kornelija FARAGO: „Jeziva emocionalna perspektiva” reči (Tumačenja intime u romanu Antala Serba <i>Utas és holdvilág</i> / Putnik i mesečina)	100–106
Šarolta DECKI: Nemo iskustvo (Andrea Tompa: <i>A hóhér háza</i> /Kuća dželata)	107–116
Laslo PATOČ: Poetika neizrečenog – nemo osećanje (Proza Lasla Darvašija, Endre Kukorelija, Ildiko Lovaš)	117–125
Emeka BERENJI: Staklene cipelice i satenska haljina (Seksualnost i asexualnost u kratkom romanu Boriške Gergelj <i>Varrótúhercegnő</i> /Princeza Šivaća iglica)	126–136

CONTENTS

INTIMACY AND LITERATURE

ANGYALOSI, Gergely: "To lift the veil of language..." (Bergson and Esterházy)	1-8
HARKAI VASS, Éva: Intimacy in Lyric Poetry (On Krisztina Tóth's poetry)	9-17
FÖLDES, Györgyi: When Lines Meet (Bodies and relations in <i>Bar Code</i> , a book by Krisztina Tóth) ...	18-26
BÁNYAI, János: "Don't Dare Touch Venice" (The power of intimacy: Sándor Márai: <i>Casanova in Bolzano</i>)	27-34
SÁGI VARGA, Kinga: History in the Space of Intimacy	35-41
GEROLD, László: Discrete Charm of Intimacy in Ferenc Molnár's <i>Liliom</i>	42-49
POMOGÁTS, Béla: An Afternoon Stroll (Jenő Dsida's "puppy" poem)	50-59
TOLDI, Éva: The Speech of Emotions (Intimacy aspects in Péter Demény's novel, <i>Visszaforgatás [Rewinding]</i>)	60-70
SZÉNÁSI, Zoltán: Body and Speech (On Szilárd Borbély's volume, <i>To the Body</i>)	71-80
GAZSÓ, Hargita: Intimacy of Intimacies (Questions of research into the privacy of 'write language')	81-87
KAPPANYOS, András: Pornography and Prudery – Here and Elsewhere	88-99
FARAGÓ, Kornélia: "The awful emotional perspectives" of words (Interpretations of intimacy in <i>Journey by Moonlight</i> , a novel by Antal Szerb)	100-106
DECZKI, Sarolta: The Silent Experience (Andrea Tompa: The Executioner's House)	107-116
PATÓCS, László: The Poetics of the Untold – the Silent Sentiment (The Prose of László Darvasi, Endre Kukorelly, Ildikó Lovas)	117-125
BERÉNYI, Emőke: The Glass Slipper and Satin Gown (Sexuality and asexuality in Boriska Gergely's novella, <i>Varrótűhercegnő</i>)	126-136

ANGYALOSI GERGELY

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11-13.
angyal@iti.mta.hu

„FELLEBBENTENI A NYELV FÁTYLÁT...”

Bergson és Esterházy

“To lift the veil of language...”

Bergson and Esterházy

Bergson első filozófiai műve az *Esszé a tudat közvetlen adottságairól*. Az ebben kifejtett nyelvelmélet egyben szubjektumfilozófia is. Bergson szerint a nyelv az úgynevezett „felületi én” eszköze, míg a „mély énhez” a „nyelv fátylának fellebbentésével” lehet eljutni. Az irodalom helyzete paradox: egyfelől nincs más közege, mint a nyelv, másfelől a nyelv ellenében kell működnie. Az intimitást úgy lehet meghatározni, mint a nyelv ellenében felmutatott tapasztalatot. A dolgozat egy Esterházy-regény és a halál irodalmi tapasztalatának példáján mutatja be ezt a problematikát.

Kulcsszavak: Bergson, Esterházy, mély én, felületi én, halál, irodalmiság, nyelvfilozófia.

Henri Bergson 1889-ben publikálta *Esszé a tudat közvetlen adottságairól* című munkáját (Dienes Valéria magyar fordításában *Idő és szabadság* lett a címe), amelyet az utókor általában az életmű nyitányaként kezel, noha a nem kevésbé híres *Anyag és emlékezet* időrend szerint korábban született. Az *Esszé*, ahogy ma emlegetjük, doktori értekezésnek készült, és – kifejtve vagy ígéretként – mindaz együtt van benne, amit a későbbi évtizedekben a bergsoni filozófia sajátosságaként szokás említeni. Itt és most egyetlen mozzanatot szeretnék körüljárni: mégpedig az ifjú filozófus nyelvfelfogását, s ennek kapcsolatát az emberi bensővel, valamint az irodalommal. Tudjuk, Bergson különbséget tesz a „felületi” és a „mély” én között. Problém-

mamegoldó gondolkodásunk, racionálisnak érzett világfelfogásunk, tér- és időérzékelésünk általában véve a felületi én hatókörébe tartozik; mi több, hajlunk arra, hogy ne is vegyünk tudomást egy másfajta én, egy másfajta világlátás lehetőségéről. Pedig mindannyiunkban jelen van ama bizonyos „mély én”, s mindaz, ami hozzá tartozik: a *durée*, a tartam időbelisége, a folyamatos áramlás, amelyben a kvantifikálható tér- és időbeli viszonyok érvényüket veszítik. Hogyan férhetünk hozzá ehhez „nappali” tudatunk által majdnem teljesen elfedett világhoz? „Hogy ezt az alapvető ént megtaláljuk úgy, amint azt egy el nem változtatott szemlélet venné tudomásul, élénk elemző erő kifejtés szükséges, mellyel a belső és élő lélektani tényeket a homogén térben előbb megtört, aztán megszilárdult képeiktől elszigeteljük. Más szóval észrevételeink, érzeteink, indulataink és eszméink kettős arccal mutatkoznak; az egyik tiszta és pontos, de személytelen; a másik zavaros, végtelenül mozgékony, és kifejezhetetlen, mert a nyelv nem ragadhatná meg anélkül, hogy a közös tartományba ne ejtené” (BERGSON 1923; 129). Két dologra hívnám fel a figyelmet. Először is arra, hogy Bergson a „tudat” (*conscience*) szót a legtágabb értelemben használja, inkább a latin „mens”, semmint a „scientia” jelentésében, hiszen ide vonja az érzelmeiket és indulatokat is. (Valószínűleg ez volt az egyik oka annak, hogy Dienes Valéria a *conscience* szót „eszméletnek” fordítja. A „tudat” mint filozófiai műszó használata a múlt század elején még egyáltalán nem volt magától értetődő.) A másik fontos összefüggés a nyelv és a racionális gondolkodás összekapcsolása Bergsonnál. A nyelv képes arra, hogy belső világunk közvetlen „adottságait” tiszta, világos, mindenki számára hozzáférhető módon jelenítse meg. Ennek azonban nagy ára van: a személyesség elvesztése. Ami a „közös tartományba” esik, vagyis nem *intim*, az világos körvonallú és érthető; de ugyanezeknek a jelenségeknek van egy másik arcuk is, amelyet paradox módon csak akkor tudnánk megragadni, ha lemondanánk a nyelv közvetítő szerepéről. Erre valószínűleg nincs módunk, ezért azt mondjuk, hogy ezek a „belső, élő lélektani tények” kifejezhetetlenek. Az, amit ki tudunk fejezni belőlük, nem más, mint megszilárdult, tárgyiségbe merevült képük csupán.

A nyelv azonban nem csupán eltárgyasítja belső életünknek azokat a mozgásait, amelyek lényegük szerint egyáltalán nem a térben diszkontinuus, meghatározott helyet kitöltő tárgyakhoz, hanem inkább folyamatos áramláshoz és összeolvadáshoz hasonlíthatók, hanem vissza is hat rájuk. „A nyelvnek e befolyása az érzetre mélyebb, mit általában gondolják. A nyelv nemcsak érzeteink változatlanságát hiteti el velünk, hanem néha csalódásba ejt a tapasztalt érzet minémiségére vonatkozólag is” (BERGSON 1923; 130). Az érzékelés sohasem lehet teljesen érintetlen a nyelviileg rögzült ítéletektől,

amelyeket maguk a nyelvi formák hordoznak, az esetek többségében anélkül, hogy tudomást vennénk róluk. Ha tehát a „mély énig” akarunk leásni, akkor magukat ezeket a nyelvi formákat kell elemzésnek alávetnünk, abban a reményben, hogy valamilyen módon – a nyelv segítségével, de a nyelv ellenében – el tudjuk választani a benső folyamatok eleven valóságát annak tárgyiasult képmásaitól. Paradox tevékenységről van tehát szó; ahogy Roland Barthes fogalmazott nyolc évtizeddel később, a nyelvnek a nyelv által való *kijátszása* a cél. Erre a fura nyelvhasználatra pedig már Bergsonnál is mindenekelőtt az irodalom szolgál példatárul.

Az irodalomnak folyamatos küzdelmet kell folytatnia önnön lételemével, a nyelvvel, hogy valamilyen módon túlléphessen annak határain. Ráadásul ebben a küzdelemben nem számíthat az ész vagy az értelem támogatására. Tudatos énünk nagyon is jól érzi magát a térbelivé tett, homogén idő közegében, és mindenekelőtt arra törekszik, hogy azonosuljon az önmagáról alkotott képpel (ma úgy mondanánk: kerüli a kognitív disszonanciát). Mit tehet ebben a helyzetben a nyelv művészete, az irodalom? „Ha most egy-némely merész regényíró széttépve énünk ügyesen szőtt fátyolát, e látszólagos logika alatt gyökeres képtelenséget, ez egyszerű állapotok sorozatai alatt ezer különféle benyomás végtelen összehatolását mutatja, amelyek már megszűntek abban a pillanatban, amikor megnevezzük őket, akkor dicsérjük, hogy jobban ismert bennünket, mint magunk ismertük önmagunkat. Pedig szó sincs róla, s már azzal, hogy érzésünket homogén időben gördíti le s elemeiket szavakban fejezi ki, ő is csak árnyékukat teszi elénk; csakhogy ezt az árnyékot úgy állította be, hogy meggyaníttassa velünk annak a tárgynak a rendkívüli és illogikus természetét, mely vetette; elmélkedésre bírt bennünket a külső kifejezésbe téve valamit abból az ellentmondásból, abból a kölcsönös egymásbahatolásból, mely a kifejezett elemeknek lényege. Felbátorított, és egy pillanatra elhárítottuk a fátyolt, melyet magunk és eszméletünk közé vontunk. Visszahozott bennünket önmagunkhoz” (BERGSON 1923; 131–132). Az író tehát – ha csak egy pillanatra is – képes arra, hogy fellebbentse a nyelv fátylát, s hidat verjen a személytelenség világa és az igazi intimitás, a „mély én” világa között. Ám ezt csak egyfajta szemfényvesztéssel tudja elérni, hiszen maga is a nyelv által teremtetten és kikényszerítetten homogén közegben mozog. Nem belső világunk eleven tényeit varázsolja elénk, hanem csupán azok árnyékát. Ennek az „árnyjátéknak” azonban óriási ereje van: ellenállhatatlanul arra a belső birodalomra irányítja a figyelmünket, amellyel nem akarunk foglalkozni. Az irodalom legnagyobb esélye eszerint az, hogy deiktikus jellel váljék, hogy nyelvileg rámutasson valamire, ami jószerivel kívül esik a nyelv (tehát a nyelv által meghatározott és „félrevezetett”) gondolkodás határain.

„Beszívom egy rózsa illatát, és azonnal homályos gyermekkori emlékek ébrednek emlékezetemben. Igazában ezeket az emlékeket nem a rózsa illata idézte fel: magában az illatban lehelem be őket; ez az illat rám nézve mindaz, amit magával hoz. Mások másképp fogják érezni. – Ez mindég ugyanaz az illat, fogják önök mondani, csak hogy más-más eszmékkal társul. – Nem bánom, ha így fejezik ki magukat, de ne feledjék, hogy először azokból a különböző benyomásokból, amelyeket a rózsa mindenikükre gyakorol, kiküszöbölték, ami bennük személyes, csak tárgyi oldalukat tartották meg, azt, ami a rózsa illatából a közös tartományba, egyszóval a térbe tartozik. Egyébiránt csakis ezzel a föltétellel lehetett a rózsának és illatának nevet adni” (BERGSON 1923; 149). Ezeket a mondatokat olvasva nehéz megállni, hogy bele ne bonyolódjunk a Bergson–Proust kapcsolat elemzésébe. Ezúttal azonban csak azt a mozzanatot emelném ki, hogy Bergson a nyelv elemi működését a névadásban határozza meg. Minden, ami nevet kap, a térbeli tárgyakhoz hasonlatosan különállóvá válik, s mint ilyen kerül a „közös tartományba”. Az asszociacionizmus képviselői, akikkel a filozófus e helyütt vitatkozik, követik a nyelv sugalmazását, és úgy tesznek, mintha volna semleges, minden ember számára tökéletesen egyforma rózsaillat, amelyhez azután személyes benyomások, emlékek is társulhatnak. Ez azonban Bergson szerint csak a valóság nyelvi árnyéka. „Mihelyt az ember megpróbál magának valamely eszméleti állapotról számot adni, azt elemezni, ez a kiváltképpen személyes állapot személytelen elemekre fog bomlani, melyek egymáson kívül vannak, s mindenik egy-egy nemnek [*genre*] az eszméjét idézi fel és szóban jut kifejezésre” (BERGSON 1923; 150). Ha ez így van, akkor beláthatjuk, hogy a mindennapi nyelvhasználatban nincs sok esélyünk arra, hogy a szükségképpen veszendőbe menő intimitást visszanyerjük. De még az irodalom is erősen korlátozott lehetőségekkel rendelkezik. „Így mindenikünk a maga módja szerint szeret és gyűlöl és e szeretet, e gyűlölet tükrözi egész személyiségét. A nyelv mégis minden embernél ugyanazzal a szóval jelöli ezeket az állapotokat; nem is tudott megrögzíteni mást, mint a szeretet, a gyűlölet, és ezer más lélekmozgató szenvedélynek tárgyias és személytelen oldalát. A regényíró tehetségét arról ítéljük meg, mekkora hatalma [*puissance*] van kivonni az érzelmeket és eszméket a közös tartományból, hová a nyelv leszállította őket, hogy egymásmellé helyezkedő részletek sokaságával próbálja nekik visszaadni eredeti élő egyéniségüket [*individualité*]. De valamint egy mozgó test két helyzete között vég nélkül lehetne mind több és több pontot elhelyezni anélkül, hogy a befutott teret valaha is kitöltenők, épp úgy pusztán azzal, hogy beszélünk, pusztán azzal, hogy eszméket társítunk egymással, s hogy ezek az eszmék sorbarakódnak ahelyett, hogy egymásbahatolnának, nem sikerül teljesen visszaadnunk azt, amit lelkünk érez: a gondolat és a

nyelv összemérhetetlen marad” (BERGSON 1923; 151). Bergson tehát arra figyelmeztet, hogy a nyelv művészete, az irodalom sem lépheti át önnön határait, mi több, lényege szerint örök bukásra van ítélve, már amennyiben a gondolat és a nyelv tökéletes azonosulását, eggyé olvadását tekintenénk filozófiai eszményünknek. Az írói tehetség Bergson szemében azon méretik meg, hogy mennyire képes a személytelenségből személyességet, az elvont általánosságból konkrét egyediséget varázsolni, vagy legalábbis rámutatni arra, hogy ez a konkrét egyediség valóban létezik. Ha pedig létezik, akkor valamilyen módon mégiscsak hozzáférhető, akár a szavak kerülőútján is.

Tegyük egy (félíg-meddig játékos) kísérletet: próbáljuk meg a bergsoni megközelítésmódot egy irodalmi műre alkalmazni. Erre a célra Esterházy Péter legutóbbi könyvének, az *Estinek* a tizenkettedik fejezetét választottam ki, amelynek középpontjában egy barát halálának és temetésének az elbeszélése áll. A halál, a másik halálának elbeszélhetősége ugyanis meggyőződésem szerint az intimszféra irodalmi megjelenítésének lényegi aspektusai közé tartozik. Talán még inkább, mint az erotika vagy a szexualitás, amely pedig előbb szokott eszünkbe jutni az „intimitás” kifejezésről. Akárcsak az egész könyv, ez a fejezet is át van szöve a nyelv és az úgynevezett valóság egyenrangúságáról vagy egymásba-folyásáról szóló elmélkedésekkel. „Mit takar el egy mondat, amikor éppen fölfed, vagyis leír?” Ezt olyasvalaki kérdezi, akinek avval telik az élete, hogy mindenből mondatot csinál. Idézem: „... mindenből mondatot csinállok, az anyám halálából vagy a halálának lehetetlenségéből, egy csütörtöki rendőrsortűzből, egy vasárnapi úrfelmutatásból és egy kisfiú jelképesnek tetsző fáramászásából, de nem akarnék itt arszpoétikázni, csak mondom” (ESTERHÁZY 2010; 292). A fejezet narrátora éppen efféle mondatgyártással van elfoglalva, amikor a felesége belép a halálhírrrel. Az első reakció a háritásé (nem jut eszébe hirtelen, hogy ki is az a Misi, aki meghalt), majd a szöveg átvált a „gondolatjelezésre”, aminek talán az a funkciója, hogy az írói elképzelés szerint „zihálóvá” tegye a szöveget. Az írófigura nem képes ráállni a feleség lelkiállapotának hullámhosszára, de megpróbálja *mondatokban* tükröztetni azt. A „nagy bajról hírt adó” embernek a szeme a legárulkodóbb: „a szeméből eltűnt a tekintet”, írja, s erről a haldokló Eörsi István szeme jut eszébe. A csúfondárosság szökött el Eörsi tekintetéből, mert „a halálra nem ír az ironia”. A kiüresedett szem később újra előkerül, az elhunyt barát kapcsán, akinek szintén megváltozott a tekintete, miután elveszített egy fontos személyt (talán egy gyereket, ezt nem tudjuk meg). Az ő pillantásából is az ironia távozott el, legalábbis részben: „került a szemébe a nevetés mellé még valami, üresség?, félsz?, nem tudom, talán fizikailag zivesebb lett a szeme?” (ESTERHÁZY 2010; 298). Ezekben a szemleírásokban a narrátor valóban megkísérel nyelviileg megjeleníteni valamit,

ami szavakkal nem megjeleníthető: ez magyarázza a negatív mozzanatokat. A halálhírt hozó, a saját halála felé közelítő és a szeretett lény halálának tudatában tovább élő ember tekintetéből eltűnik valami, egészen pontosan maga a tekintet: a tautológia mindig a nyelv tehetetlenségéről árulkodik.

A fejezetben találkozunk majdnem minden olyan viselkedésmóddal, reakcióval, amellyel a másik halálára reagálni szokás. A sort maga a narrátor nyitja meg, aki hosszasan tűnődik azon, hogy halandóságunkat hajlamosak vagyunk újra meg újra elfelejteni. Voltaképpen rátesz egy lapáttal ennek a gondolatmenetnek a közhelyes személytelenségére (erre utal a zárójelben odabiggyesztett szó: „az ember”, mármint hogy mindez az általánosságban vett emberi gyarlóságra vonatkozik). Az irónia azonban itt sem működik hatékonyan a jelek szerint, az elmélkedésnek a szituációból adódóan ismét csak hárítás jellege van. Annál is inkább mert a visszaemlékezés következő része meglehetősen őszinteséggel számol be arról, hogy ez a váratlan halálhír zavarja az író a munkájában; eljátszik a gondolattal, hogy a feleség egyedül látogasson el a gyászoló családhoz: „két asszony túlélésgyakorlatába nem kell belemaszatolni”. Később jobb belátásra tér, „az akkor még szinte csak szavakban létező, föl nem fogott halál” mégis útnak indítja. A helyszínen többször, több előadásban meghallgatják a halál előzményeit. A többszöri elmondás a narrátornak jólesik, olyan, „akár egy profán szertartás”, mert „a mesélés újradefiniálja a halált - - - a halottságot - - - A mesélés túlnő rajtunk - - - A szó nagyobb, mint amit jelöl - - - elég – elég, hát hiszen! Wittgenstein is meghalt”. A narrátor „beapásodik”, nyilvánvalóan jóindulatú közhelyeket mond az elárvult gyerekeknek, akiket nem tud, de nem is akar igazán megnyugtatni: „a legkevesebb, hogy apánk halálát nyugtalanítónak találjuk” (ESTERHÁZY 2010; 314). Ez a mímelt cinizmussal elejtett megjegyzés megint csak a tehetetlenség jele, a beszélő önvédelmi reakciója; eltávolodik saját diskurzusától, ám ez azzal jár, hogy hirtelen saját maga számára is váratlanul tagadólag rázni kezdi a fejét.

Az özvegy két összefüggésben kerül előtérbe. Először az ismert gyászreakciót, a halott iránti haragot és szemrehányást mutatja be, borozás közben, ami a narrátort „blaszfémikusan” az áldozásra emlékezteti (a fejezetben háromszor történik utalás a katolikus szertartások megnyugtató személytelenségére). Bizarrr módon mintegy mentegetni kezdi a barátját, mondván, hogy nem „kekeckedésből” vagy „rosszindulatból” halt meg, hivatkozik az Úristenre, az özvegy egykedvű vállvonásától azonban „elhallgat, akár egy kisgyerek”. Az asszony később fölfedi a többiek előtt, hogy a férje ama bizonyos elveszített személy születésnapján halt meg. A narrátor eltűnődik ezen a képtelen, de mégis kétségbevonhatatlan érvényű szimbolikán, amely számára azt a jelentést hordozza, hogy „ha így mennek a dolgok”, akkor „nincs

értelme élni”. A halált övező szcenikának nincs nyelvileg kibontható értelme, a szavak „savanyú, szar csöndbe” torkoltnak. A temetés alatt a hirtelen támadt hóesés után újra kisütő nap a kabátokon gyémántokként ragyogtatja fel a vízcseppeket. Ez a narrátort egy nem létező Mátyás király-mesére emlékezteti, „amelynek még nincs *definitely* megadva az eszmei mondanivalója” – ugyan mit is jelentene az „elképesztő gazdagság” képi megjelenése „a hátunk közepén”? A temetést követően megáll egy benzinkútnál, sírni próbál, de nem tud. Visszatér a mondat *versus* élet problematikához, de megválaszolatlan (megválaszolhatatlan?) kérdés formájában. „A barátság vagy a barátságról szóló mondat fontosabb-e, és van-e a kettő közt különbség, és ha igen, mi?” Az utolsó képi elem a fejezetben egy kutya rothadó teteme, amelyre mondhatnánk azt, hogy mégiscsak van válasz az előbbi kérdésre: lám itt a valóság, mindannyiunk közös jövője. Ugyanakkor azonban a kép egyértelműen irodalmi utalás, Baudelaire *Egy dög* című versét vonzza be óhatatlanul az olvasói tudatba. „A híres valódi, mintha csak attól félne, hogy hozzáérnek, távolabb helyeződik, kitolódik”, ily módon a kód a kódra utal, írta Barthes az *S/Z* egyik fejezetében, amelynek *A festett kép mint modell* a címe (BARTHES 1977; 78–82). A narrátor tehát egy pillanatig sem mozdul el a könyv elején felvetett dilemma erőteréből, mely szerint eldönthetetlen, van-e különbség a „szavak” és a „dolgok” között. Így az sem, hogy van-e különbség a magunk vagy a mások halála, valamint ez erről szóló, ezt szcenírozó beszédaktusok között, amelyek végül újra meg újra bejelentik saját impotenciájukat. Esterházy narrátora nem hasonlít Bergson „merész regényírójára”: nem vállalkozik semmilyen nyaktörő mutatványra, inkább átbújik a lécc alatt. Igaz, közben eltelt több mint egy évszázad.

Kiadások és hivatkozott irodalom

BERGSON, Henri (1923): *Idő és szabadság*. Franklin-Társulat, Budapest (Reprint: Universum, Szeged, 1990)

BARTHES, Roland (1977): *S/Z*. Osiris, Budapest

ESTERHÁZY Péter (2010): *Esti*. Magvető, Budapest

“TO LIFT THE VEIL OF LANGUAGE...”

Bergson and Esterházy

Bergson's first philosophical work was *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. The theory of language he set forth in this work is also subjective philosophy. In Bergson's view language is the means of the 'external self' and by lifting the veil of language we can reach the 'deep self'. Literature is position paradox: on the one hand it has no other medium but language, on the other it must act against language. Intimacy can be defined as experience set against time. The paper develops this topic on the literary experience of death and a novel by Esterházy.

Keywords: Bergson, Esterházy, deep self, external self, death, language philosophy, literariness.

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

HARKAI VASS ÉVA

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

INTIMITÁS A LÍRÁBAN

*Tóth Krisztina költészetéről**

Intimacy in Lyric Poetry
On Krisztina Tóth's poetry

A dolgozat Tóth Krisztina költészetének legutóbbi líravonulatát újraolvasva kísérel meg választ adni arra a kérdésre, milyen poétikai, retorikai eszközök útján jut kifejezésre az intimitás – milyen fikcionalizált élményhátterhez, érzéki élményekhez köthető, s hogyan megy végbe ezen érzéki-lélektani jelenség textualizálása, nyelvi színrevitele. Ha ugyanis az intimitás felől olvassuk (újra) ezt a költészetet, nyilvánvalóvá válik, hogy a vizsgált kérdéskörnek felrajzolhatók *tematikai, műfaji, poétikai és retorikai* vonatkozásai. Mindennek alapján pedig az a következtetés vonható le, hogy Tóth Krisztina költészetében nemcsak kitapintható, hanem lírájának egyenesen hangsúlyos, meghatározó vonása az intimitás – hogy ez a költészet kifejezetten intimbeszéd.

Kulcsszavak: intimitás, intim szféra, szerelmi tematika, testiség, időbeli és térdimenziók, írónia, metafizika, Tóth Krisztina.

Az intimitás jelenléte (akár a lírai én intim szféráját, akár a világhoz való viszonyát tekintve) kezdettől kitapintható, végigkísérhető Tóth Krisztina máig ívelő és ma is íródo költészetében. (A líra egyébként is olyan poétikai vonásokkal rendelkező műnem, amely tág teret nyújt a nagyon személyes,

* A dolgozat az MTA Irodalomtudományi Intézetének Modern Magyar Irodalmi Osztálya és az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke rendezésében 2010. november 29-én és 30-án Újvidéken megtartott, Intimitás és irodalom című tanácskozáson elhangzott értekezés bővített és szerkesztett változata.

az intim szféra megjelenítéséhez.) Tóth Krisztina lírája több szinten is merít e tágas lehetőségek köréből. Mindenekelőtt abban a tekintetben, hogy kifejezetten *szubjektív, személyes* költészetet művel, amelyen belül az intimitás, az intim szféra, a magánéletkör közvetlenül (és közvetlen közelségből) mutatkozik meg.

Ha az intimitás felől olvassuk (újra) ezt a költészetet, az is nyilvánvalóvá válik, hogy a vizsgált kérdéskörnek felrajzolhatók *tematikai, műfaji, poétikai és retorikai* vonatkozásai. Mindennek alapján pedig az a következtetés vonható le, hogy Tóth Krisztina költészetében nemcsak kitapintható, hanem lírájának egyenesen hangsúlyos, meghatározó vonása az intimitás, hogy ez a költészet kifejezetten (lírai) intimbeszéd. „Nem a világról beszél általában véve, hanem a saját tapasztalatairól” – írja Keresztesi József Tóth Krisztina legújabb, *Magas labda* című verseskötete kapcsán, „roppant személyes”-nek minősítve ezt a költészetet (KERESZTESI 2009).

Tematikailag a legszemélyesebb érzelmek, a szerelmi narratíva nyújt tág teret az intimitás megjelenítéséhez. A *Síró ponyva Macabre* című versciklusára vonatkozóan Bányai János azt írja, hogy „[a] versek mindegyikében, Tóth Krisztina más verseivel egybehangzóan, jól kivethető narratív szint ismerhető fel. Ezek a narratív szintek a lírát, sőt a hagyományos líraiságot fenntartó, sokfelé ágazó, jelent és emlékezetet egybemosó szerelmi történetet alkotnak [...]” (BÁNYAI 2010; 273). Találkozások, újbóli, véletlen találkozások, elválások, kihunytt szerelmi lázak (NAGY 2005), szakítástörténetek keringenek e költészet szerelmi narratíváján belül. Keresztesi József a *Magas labda* költeményeinek egy vonulata kapcsán egyenesen *novellaversekről*, „történeteket megidéző” és szakításversekről beszél, amelyek „epikus mag köré épülnek és többségüket összeköti, hogy egy szakítástörténet pillanatfelvételeiként olvashatók” (KERESZTESI 2009).

Mindezekből a költői eljárásokból akár egy hagyományos, konvencionális szerelmi líra is kikerekedhetne, ám mégsem ezzel van dolgunk – s nem csak a diszharmónia, e szerelmi líra disszonáns vonásai miatt. A szerelmi tematika nem valamiféle idill vagy harmónia kiteljesedését ígéri, hanem mindenekelőtt identitásformáló lét- és éntapasztalatot. Az egymást követő verseskötetek e tapasztalat megszerzésének útját és módozatait sorakoztatják fel.

Már a *Porhó* című kötetet megelőző első három verseskötet (az *Őszi kabátlobogás*, 1989; *A beszélgetés fonala*, 1994; *Az árnyékember*, 1997) versanyagában megképződnek e költészet intim szférájának keretét adó, hangsúlyos *időbeli és térdimenziók*. A versek intim terei, tér- és tárgyi részletei (a Rottenbiller utca, a Terézváros, Buda, a Duna, a Szív utca, a Lövölde tér, a terek, járdák, trafikok, szűk kapualjak, udvarok, a cementarcú bérház, a folyosók, a lépcsőház, a pinceszáj, a téglafal, de a túlfűtött és eltűnt szoba,

az óriás, imbolygó bútorok, a kredenc, a csipkefüggönyök, a lámpafény – s hosszan lehetne még sorolni) s ezek idődimenziói (az *érzékelés jelene* s a *múlt emlékezete*) egyaránt arra utalnak, hogy az intimitás Tóth Krisztina költészetében poétikai jelenségek bonyolult összjátékaként mutatkozik meg. Az első verseskötet *Terézvárosi elégiája* a „gyermekkor kulisszái”-t vonultatja fel, *Az árnyékember* című harmadik kötet *Budapesti árnyékok (álom, fotó, moraj)* című költeményében pedig az olvasható, „milyen mélységes mély a nemrég” (50). Belakott és elhagyott; olykor újra felkeresett terek, utcák, házak, szobák, otthonosságok és „tágas és ismerős idegenség”-ek (*Porhó*, 66) váltják egymást. Tér- és idődimenziók, érzékelés és emlékezet összjátékából létesül a versek énje, s ezen belül mindegyik elem tovább részletezhető. A látás érzéke által megjelenített kinti és benti fények és árnyak, a hangok, a teret betöltő tárgyak tapintható anyagszerűsége, a napszakok és évszakok szenzuális részletei textualizálódnak a versszövegekben. „[I]degen hangok és terek / évek szagokba zártan / előrehajlik elvegyülni / egy lámpaoltás misztériumában” – olvassuk *A beszélgetés fonala* című verseskötetben (8). S mindez még tovább bonyolódik, hiszen az érzéki megjelenítésre ráépül az álom, a képzelet, az imagináció, amelyek egybemossák, egymásba lényegítik a (fikcionált) valóságszintet és az álom, a képzelet síkjait.

Egy részlet erejéig vissza kell még térni a versek térképzetéhez. Már a korai Tóth Krisztina-lírában megképződik a térérzékelés két ellenpontja: a lent (a föld, a víz) és a fent (az ég, a felhők, a levegő) horizontja. Az utóbbi horizont olykor a végtelenbe tágul, s kozmikus méreteket ölt. Ahogyan a napszakok és az évszakok a maguk szenzualitásában (szenzuális intimitásában) mutatkoznak meg, a levegőnek, az égnek, a víznek is érzékelhető halmazállapota van. Illetve: van is, meg nincs is, inkább a kettő vibrálásáról beszélhetünk, hiszen az álom, de legfőképpen a képzelet, az imagináció révén terek és idők tűnnek át egymáson.

Már e költészet korai szakaszában megjelenik az intimitás egy újabb – kitüntetett – dimenziója: a *testiség*. Az arc, a kéz, a test nemcsak terekbe és időkbe szituálódik, hanem metaforikus-imaginatív kapcsolatba is lép ezekkel. A második kötet (*A beszélgetés fonala*) *Ösvény* című versében e metaforikus-imaginatív folyamat következtében egymásba tűnik tér és test – az ösvény, az út, az életút és a tenyér előbbit jelző, jósló életvonala (11):

[...]

Miféle ösvényről beszélsz hát,
Te, aki magad is
tenyered véletlenjén fekszel,
átizzadt utak között?

A test és részei/részletei interakcióba lépnek a térrel és az idővel, s ennek a test-tér/idő interakciónak e költszet számos bonyolult változatát sorakoztatja fel:

Együtt akarok látni minden
arcot, együtt a részletekkel,
minden test minden mozdulását
az idő minden szeletében.

(*Másik tenger – A beszélgetés fonala*, 14)

Vagy:

[...]
az agy tárnáiban
selymes higanyfolyó
eloldott csónakon
billeg a szemigolyó
kering a víz a vér
nyolcasokkal vonul
nyitva a ház a kéz
lűktet gazdátlanul

(*Dél – A beszélgetés fonala*, 15)

Az emlékezet tereinek szenzuális (érzéki, érzelmi) belakása többnyire az otthonosság elégtelenségének benyomásával párosul – vagy maga a test a tér („*Sietek, mert én vagyok a lakásom. [...] Sietek, mert én vagyok a lakásod.*” – *Az árnyékember*, 48, 50).

A tér és test relációin, interakcióján belül fogalmazódik meg e költszet legintimebb vonatkozása: az erotika, amely már az első verseskötetben jelt ad magáról:

Reflektor vonul át a plafonon,
csönd lesz, eloszlik ferdén.
Szeretkező zebrákon kúszik át
A csikos, hajlékony redőnyfény.
(*Zenélődoboz – in: Porhó*, 101)

A példából jól látható, hogy a test, a testiség textualizálásának egyaránt megvannak térbeli és szenzuális-szenzitív, valamint metaforikus-imaginatív vonatkozásai – sőt, hogy elkülöníthetetlen, szétválaszthatatlan összjátékban mutatkoznak meg. Ami nem feltétlenül azt jelenti, hogy Tóth Krisztina költszetében a test, a testiség csupán metaforikus, rejtjeles formában kap kifejezőmódot. A *Porhó* című kötetnek egyik kitüntetett, sokat idézett, hivatko-

zott verse, az *Óda az ötvenes férfiakhoz* azt a versmodellt képviseli, amely – az óda fennköltséget reveláló műfaján belül (ami annyit jelent, hogy ezt a regisztert is megszólaltatva), de a megcélzott műfajjal ugyanakkor szembe is haladva, a test, a testiség (az idősödő test) részletei leplezetlen (és kiméletlen) felmutatásának is teret ad. Vagy – újabb példaként – megemlíthetném szintén a *Porhó* című kötet (szintén gyakran idézett) *Néma, Néma, Néma* című költeményét, amelyet a kimondás-leleplezés és a némaság ellentétes erővonalai alakítanak. A *Porhó* című kötetből kezdődően a test, a testiség megjelenítése a lírai énre vonatkoztatottan is megkapja ezt a(z új) dimenziót.

E költészet metaforikus-imaginatív vonatkozásait szemlélve szükséges kitérni Tóth Krisztina köteteinek rejtélyes címeire is. Az *Őszi kabátlobogás*, *A beszélgetés fonala*, *Az árnyékember* olyan, csak metaforikus értelemadás útján dekódolható címek, amelyek sok mindent magukban foglalnak e költészet előbbieken ismertetett vonásaiból (évszakok, fények–árnyak, valós–képzelt, látvány–hang) – s különös módon mindhárom kötet cím, ha közvetetten is, szubjektumra utal. A *Porhó* is rejtélyesen metaforikus kötet- és vers-cím, amely akár a címadó versből, akár a kötet versanyagából megfejthető: a porhó az évek szítáló porhava, s ezzel a kötet cím azt is bejelenti, hogy ettől a verseskötetből kezdődően a test, a testiség az (élet)idő múlásának dimenzióiban mutatkozik meg. Ennek emblemikus-szinekdochikus megjelenítője a több versben is feltűnő ősz hajszál. Ahogyan a legutóbbi, *Magas labda* című kötet címe is, a *Síró ponyva* című pedig épp inverz módon tart kapcsolatot a metaforikussággal: az utóbbi egy lehetséges metaforikus értelmezés ironikus kifordítása, hiszen a címadó vers sem a könnyek, sem a ponyvaregényhez illő szirupos szerelmi narratíva „Ígéretét” nem váltja be, csupán egy feliratot, a magánvállalkozás elnevezését jelenti egy teherautó ponyváján.

Az intim szféra – szintén a *Porhó* versanyagától kezdődően – a nőiség, az anyaszerep, valamint az anya–gyermek viszony új árnyalataival bővül. Az idő múlásának kített és az említett szerep(ek)et betöltő test által az intimitás, a testiség újabb dimenziói tárulnak fel. Ennek kulcsverse a kötet címadó költeménye, a *Magas labda* című, a legújabb verseskötetben pedig a *Delta*. Érdekes módon mindkettő palimpszeszt – az egyik József Attila-, a másik Kosztolányi-vers felülírása, ami persze nem jelenti azt, hogy Tóth Krisztina költészetében az időnek a testen nyomot hagyó dimenziója kizárólag palimpszesztikus módon mutatkozna meg. Ugyanakkor továbbra is megmarad test, tér és idő interakciója. A „szobám a testem itt ebben éltem” – áll a *Vándorhold* című versben (*Porhó*, 32), közben pedig a test által belakott intim terek („az üres helyek belakása”) korántsem bármiféle beteljesülés tereit és időit, inkább az „itt a nélkülökben” (*Dezsőnap, majális* – *Porhó*, 53) állapotát revelálják.

Dolgozatom elején arról szoltam, hogy az intimitásnak retorikai és poétikai vonatkozásai is vannak Tóth Krisztina költészetében. Az intimitás retorikai vonatkozásai a versek gyakori megszólító formáiban demonstrálódnak. A te, a Másik megszólításában, a Másikhoz való intim odafordulásban vagy egyszerűen csak megjelenítésében, olykor pedig a te is megszólal (*Hány-szor könyörögtem – Síró ponyva*). Ahogyan Nagy Boglárka írja: „Mindegyik narratívában alapvetően benne rejlik a dialógus lehetősége, amely nemcsak a megszólítás retorikai formájában nyilvánul meg, hanem a Másik szereplő megjelenítésének gesztusában is” (NAGY 2005).

Intimitás és műfaj összefüggéseit tekintve pedig a Tóth Krisztina költészetében gyakori dalformát kell kiemelni. A dal műfaját, mely poétikailag a személyes, a privát, az intim megszólaltathatóságának nyit teret. A Tóth Krisztina költészetére vonatkozó kritikákban, tanulmányokban szinte mindig elhangzik a dal műfajának megnevezése, ám, kiegészítésként, gyakran elhangzik a „rafinált” jelző is. „Tóth Kriszta kedvenc műfaja az egyszerű érzelmekről szóló, csilingelő, tiszta, rímes, az átélő befogadás lehetőségeit megteremtő dal. A műfaj előírásait követve versei egyszerű, örök érzelmekről szólnak régi-régi toposzokat felhasználva, csak éppen nagyon rafináltan, áttételesen teszik” – írja Vári György (VÁRI), Nagy Boglárka pedig „felkavaróan érzelmegazdag” költészetről beszél, mely „rafináltan az”. E rafináltság mutatkozik meg abban is, ahogyan a hagyományos műfaj líraiságát ironiával ellenpontozza. Az ironia e költészet intim szféráját sem hagyja érintetlenül. Az „egyszerű érzelmeket” megszólaltató dalműfajjal szembeni rafinált gesztus nyilvánul meg e költészet abbéli meghatározó vonásában is, amikor is az érzékelés, az érzelmek attitűdjé az „egyszerű érzelmeket” megszólaltató dalra nem feltétlenül jellemző reflexióval párosul (tkp. maga az ironia is reflexív eredetű).

A *Síró ponyva* című kötetben az (élet)idő múlása a halálélménybe fut ki. A halál mint a transzcendencia megjelenítője újabb, metafizikai dimenzióval bővíti Tóth Krisztina költészetének intim szféráját. Ennek kitüntetett szöveghelyei a kötet első és harmadik ciklusának (a *Macabre* és az *Őszi kék*) költeményei. Az utóbbi versciklus kétféle módon utal a hagyományra: az időskori Arany-líra megidézésével (l.: *Őszi kék – Őszikék*), valamint a megidézett élő (az 50 éves Parti Nagy Lajos, a 60 éves Várady Szabolcs), valamint *halott* költőknek (Orbán Ottónak, Petri Györgynek) és a szintén halott pályatárs Simon Balázsnak ajánlott hommage-versekkel. A *Macabre* című versciklus címadó kulcsverse pedig a halál transzcendens megsejtése – nem másutt, mint épp egy újonnan felépült, tágabb értelemben az emberi, szűkebb értelemben a családi élet egy új szakaszának megkezdését jelentő házban. Ha elfogadjuk G. Bachelard meghatározását, miszerint a ház egy intimitást su-

gárhozó „lélekállapot” (BAŠLAR 106), első világmindenségünk, kozmoszunk (uo., 30–31), a falai között megképződött otthon pedig az egyén számára lélektanilag a leginkább kitüntetett hely, ahol heideggeri értelemben lakozik, ennek merő ellentétéként interpretálhatjuk a címében is a halált evokáló vers-triptychont, melynek első részét (versszakát) idézem:

I.

A ház poklában három gyertya égett,
a boltozatba díszteglát falaztak,
táncolt a láng, ahogy a vendégek beléptek,
a házigazdát ünnepeltük aznap,
átvitt minket egy dünnölgő kazánhoz,
derékban átölelte, úgy mesélte,
hogyan jártak erre, hogyan jutott a házhoz,
és hogyan a pincerész a szeme fénye,
hogyan ötven felé ez neki kijárt,
jöhetnek végre inni a barátok,
néztem a tojásba töltött kaviárt
és elképzelttem a petefészekrákot,
a cirkó fényes, feledékeny veséjét,
ahogyan pumpálja az emeletre
a vizet, s láttam fölfakadni vérét
egy szép üvegnek: „Egészségetekre!”

(*Síró ponyva*, 19)

A költeményben megidézett, újonnan felépült ház halállal teljes intim tér, ami annyit jelent, hogy Tóth Krisztina költészetében az intimitás (ahogyan a szerelem érzése, a Másikhoz fűződő viszony sem) nem feltétlenül függ össze a (kellemes) meghittséggel. Ez pedig azt is jelenti, hogy a költészet intimitásattitűdjé összetett, bonyolult, gyakran nem szokványos, nem konvencionális, olykor ironikus felhangokkal terhes, olykor fanyar – szembe megy a berögződött elvárásoknak. Azaz: rafinált. Oly módon, ahogyan Ana-Maria Rabe a művészet (tér)alakító hatásának mibenlétét szemléltetendő a világra fektetett „tér-háló” többdimenziós, folyékony, paradox megképződéséről beszél, mondván, hogy a művészet „megkísérel olyan jelenlétet létrehozni, mely a nézőt vagy a hallgatót a megszokott, rögzült összefüggések feladására, és helyettük szokatlan, megmozgató összeköttetések iránti nyitásra készíti” (RABE 2010; 104).

Kiadások

- TÓTH Krisztina (1994): *A beszélgetés fonala. Versek.* Magyar Írószövetség–Belvárosi Könyvkiadó, Bp.
- TÓTH Krisztina (1997): *Az árnyékember.* József Attila Kör–Kijarat Kiadó, Bp.
- TÓTH Krisztina (2001): *Porhó. Új és válogatott versek.* Magvető, Bp.
- TÓTH Krisztina (2004): *Síró ponyva. Versek 2000–2003.* Magvető, Bp.
- TÓTH Krisztina (2009): *Magas labda.* Magvető, Bp.

Irodalom

- BAŠLAR, Gaston [Gaston Bachelard] (1969): *Poetika prostora.* Prevela: Frida Filipović. Kultura, Beograd
- BÁNYAI János (2010): *A még írható későmodern vers = B. J.: Költő(k), könyv(ek), vers(ek).* Könyv és kritika IV. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 271–274.
- KERESZTESI József (2009): *Könyv – Sodrásban – Tóth Krisztina: Magas labda.* Magyar Narancs, 7. 16., 29. sz. URL: <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=19405> (2010. 11. 28.)
- NAGY Boglárka (2005): *Hétköznapi találkozások.* Tóth Krisztina: *Síró ponyva.* Jelenkor, 3. URL: <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=749> (2010. 11. 28.)
- RABE, Ana-Maria (2010): *A világ hálójá.* Ford.. Tillmann J. A. Helikon, 1–2. 103–105.
- SELYEM Zsuzsa: *Mintha volna valaki.* Tóth Krisztina *Porhavaráról.* URL: <http://www.tothkrisztina.hu/Selyem.html> (2010. 11. 28.)
- VÁRI György: *Óda a harmincas hölgyekhez.* URL: <http://tothkrisztina.hu/Vari.html> (2010. 11. 28.)

INTIMACY IN LYRIC POETRY

On Krisztina Tóth's poetry

On rereading the most recent range of Krisztina Tóth's lyric poems, this paper endeavours to give an answer to the question of through what kind of poetic and rhetorical devices intimacy is manifested – what kind of fictionalized experience background or sensual experience it can be associated with, and how this sensual and psychological phenomenon is put into words and becomes textualized. Namely, if we (re)read this poetry from the aspect of intimacy, it becomes obvious that issues of thematic, poetic, rhetorical and aspects of genre can be drawn up. On the basis of all this, we can conclude that in Krisztina Tóth's poetry intimacy is not only just palpable but it is a striking and defining feature – her poetry is intimate speech.

Keywords: intimacy, intimate sphere, love themes, fleshliness, time and space dimensions, irony, metaphysics, Krisztina Tóth.

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES GYÖRGYI

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
foldesgyorgyi@iti.mta.hu

VONALAK, HA TALÁLKOZNAK

Testek és viszonyok Tóth Krisztina Vonalkód című kötetében

When Lines Meet

Bodies and relations in Bar Code, a book by Krisztina Tóth

Tóth Krisztina *Vonalkód* című novelláskötetének – melynek legfontosabb, mindenütt megjelenő motívumai a vonalak és a testek – a hangulatokat, érzelmi reakciókat, a személyközi viszonyulásokat is mintha a (reflektált) érzékelés, az észlelés alapozná meg. Első szinten Merleau-Ponty fenomenológiai elképzeléseire asszociálhatunk, mármint arra, hogy a test eleven tapasztalat, s minden tárgyfeltételezés közben leírjuk magunkat is: a testet írjuk le alapvetően, s a test által minden mást, észleléseink és képességeink nyitják meg a világunkat. Ám itt valahogy mégis az elzártág jellemzi a viszonyok megélését: a szubjektum számára idegen marad a másik. Bár test létezik a testért, vagyis a főszereplők igencsak intenzív észlelésének kellene a másikat ténylegesen valakivé avatnia, ennek megvalósulása fogyatékosnak mondható. (Itt mintha kicsit Merleau-Ponty fenomenológiájának az árnyoldalai kerülnének előtérbe, azok, amelyeket kritikusai a „hús” fogalma kapcsán olykor a szemére is vetettek.) Hiába hatja át tehát a felfokozott érzéki tapasztalat ezeket az írásokat, a szenzuális élmény nem a „van”, hanem a „nincs” érzéséhez vezet: Tóth Krisztina szövegei a lét, az élet elemi szinten megélt hiányairól beszélnek.

Kulcsszavak: motívum, vonal, test, fenomenológia, Merleau-Ponty, hiány, másik, szenzualitás.

Vonalak, testek: Tóth Krisztina *Vonalkód* című novelláskötetének legfontosabb, mindenütt megjelenő motívumai. Geometria testek, egyenes, szögletes vonalak olykor, ám legtöbbször organikus, élő (emberi vagy állati) testek, s az azokat behálózó, körülfogó, összekötő s legfőképpen szétválasztó vonalak.

A „vonálnak”, e motívumrendszer egyik legfőbb elemének megfejtési „kódját” Takács Ferenc a szó jelentéstartományának két archeszmája mentén való szerveződésében látja: ’szétválasztó’ és ’összekötő’: „A vonal ennek értelmében egyrészt határ, mely dolgok és folyamatok, országok és emberek, nők és férfiak, gyermekek és felnőttek, test és lélek, vágy és beteljesülés, élet és halál között húzódik, mégpedig átléphetetlenül. Másrészt viszont kapocs, amely összeköt helyeket és embereket, közlekedési útvonal és kommunikációs csatorna, a külön életek vágyott egyesülésének eszköze és segítője, egybekapcsolója mindannak, amelynek egybe kell kapcsolódnia. Továbbá a rend jelképe, annak emblémája, hogy a világ értelmes szerkezet, egységek és különbözőségek áttekinthető és megnyugtató látványa” (TAKÁCS 2007). Mindezt azonban a szövegek interpretációja során többfelől kiegészítjük: egyfelől – mint látni fogjuk – itt a két alapjelentés nem külön-külön mutatható ki a szövegekben, inkább vetélkedésüket követhetjük figyelemmel, amelynek során mintha az elválasztás kerekedne mindig felül, konkrétan: a két fél szubjektumának szétkerülése, magára maradása. Másfelől a vonálnak egy testről szóló, azt előtérbe helyező szöveg kontextusában más jelentése is lehet: vágás, sebhely, forradás. S valóban az alapélményeket adó test rendszeresen sérül, s ennek nyomai megmaradnak rajta – mint ahogy a lelki sebek sem gyógyulnak maradéktalanul. Ami a fizikai sérüléseket illeti, elég változatosak: a sípcsont bőrét megnyúzza a borotva, császármetszést hajtanak végre a szülő nőn (*Ez itt minnek a helye? Bikinivonal*), a vállon elmérgeződik egy aprócska seb (*A kastély. Élvonal*), nem is beszélve *A kerítés (Vervonal)* című novella apafigurájáról, akinek testét szörnyűbbnél szörnyűbb hegek szabdalják végig 1956-os, kamaszkori sérülését követően. A lelki sérülésekről a továbbiakban még bőven esik szó, de jellemző fizikai „vonálnak”-szimbólumuk a *Vaktérkép (Életvonal)* című szövegben a szereplő bal kezének csuklóján a pár centire megszakadó életvonal, aminek „helyénvalóságát” a lány öngyilkossági kísérlete igazolja: minden trauma akkora törést okoz a személyiségben, hogy egy kisebb meghalással egyenértékű.

Harmadrészt pedig – amint utaltunk is rá – a vonalhoz a szigorúságot, a rendet társíthatjuk hozzá, de esetünkben, minthogy test és vonal-motívum összejátszik, a két látszólagos antoníma, a geometrikusság és az organikuság a legkevésbé sem zárja ki egymást. Mindezt a kötetben a *Fekete hóember (Vonalháló)* című novella mutatja meg talán a legpregnansabban. A lakótelep vonalhálójában, lakásainak tökéletes uniformizmusában persze első szinten van valami embertelen, falanszterszerű, de a lakók végül is belakják, s onnantól kezdve elfedi az élet, benövi az organikus. A tízemeletesek faluként vagy hatalmas családként működnek, miközben megszemélyesítődnek, sőt antropomorfizálódnak is, noha a beléjük költözött élet hordozza magában

a pusztulást, a rothadást is, amúgy zolai módra (a pokoli testté vált liftről egyszerre juthat eszünkbe *Az állat az emberben* gözmozdonya, *A patkányfogó* pálinkalepárlója, a szemétledobóról pedig *A tisztas úriház* lichthófja, meg persze Babbitól *A világosság udvara*).¹ Továbbá mintha éppen a váratlanság, a meglepetések sora uralná el a terepet, lakástüzek, megpörköldött malacorr az erkélyen, szörnyű gyermekbalesetek, még ha az összes rémtörténet súlyát is veszti valamiképp: vagy a legendavilág homályába vész, vagy utóbb kiderül, nagyobb volt a riadalom, mint a tényleges kár. A blokkházak alkotta négyzetrács végső soron mégiscsak védőháló, ez az, ami kontrollálja az emberi tényezőt, a veszélyes organikust, hiszen a narrátor (s általában, az ott élők) számára a geometrikus terep a biztonság és a rend, aki lemerészkedik róla, az voltaképpen a világból lép ki, s úgy járhat, mint a kiserdei öngyilkos.

Mindazonáltal nem véletlen, hogy még a kockaházak is élő, lüktető testként jelennek meg, az egész szöveg szinte vibrál a szenzualitástól, s nem csupán szexuális értelemben. Mint ahogy arra már más értelmezők között Kolozsi Orsolya rámutatott: „A Vonalkód univerzumában a hangulatok, reakciók, az érzéki benyomások fontosabbak maradnak, mint az ezeket kiváltó, ezeknek egyfajta háttérrel adó történet maga” (KOLOZSI 2007). Sőt, ezeket a hangulatokat, érzelmi reakciókat, a személyközi viszonyulásokat is mintha mindig az érzékelés, pontosabban nyilván a reflektált érzékelés, az észlelés előzné, alapozná meg. Tóth Krisztina elbeszéléseit olvasva első szinten Merleau-Ponty fenomenológiai elképzeléseire asszociálhatunk, már-mint arra, hogy a test eleven tapasztalat, s minden tárgyfeltételezés közben leírjuk magunkat is, a testet írjuk le alapvetően, s a test által minden mást: észleléseink és képességeink nyitják meg a világunkat.² Mindez egyébként nyelviileg is leképeződik: egyfelől a szerzőnek mindig van egy vagy több rendkívül érzékletes, metaforikus, racionális magyarázatokkal nehezen hozzáférhető képe,³ továbbá az éppen csak reflektált (vizuális, auditív, taktilis, olfaktív) érzetek olykor kifejezetten impresszionisztikus élőképekbe szerve-

¹ „Jakabék a tizediken a liftházról szenvedtek: mintha egy óriási, rendszertelenül kalapáló szív mellett élnének, éjjel-nappal hallották a hatalmas betonállat zümmögő-ziháló lelkét. A liftaknában, mint valami pokoli, függőleges alagútban, gumikötelek erei csüngtek, meg rugós kötéllel kapcsolódó karvastagságú kábelek, ki tudja, honnan s hová futva. A szemétledobó bélrendszerében hiába mosta slauggal Gere bácsi a kukákat, nyaranta megtelepedtek a húsos férgek, a Kovács meg az öccse ujjal csipegették össze őket befőttesüvegbe, azzal pecáztak” (87–88).

² Vö. Maurice Merleau-Ponty (1945): *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris. Merleau-Ponty testfogalmáról lásd még Vermes Katalin kimerítő elemzését (Vermes Katalin [2007]: *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, l'Harmattan, Budapest).

³ Vö. még Kolozsi Orsolya véleménye.

zódve gyakran nominalista felsorolásokba fordítódnak át (mint például az *Ez itt meg minek a helye? Bikinivonal* című novellában).

Ám negatív, nyomasztó világ ez (az ironő finom, árnyalt humora ellenére is): ha nem is a karteziánus elkülönültség győzedelmeskedéséről kell beszél-nünk szubjektum és objektum között, valahogy az elzárttság, a hiány jellemzi a viszonyok megélését, a szubjektum számára idegen marad a másik. Bár bizonyos értelemben test létezik a testért, elvileg a főszereplők igencsak in-tenzív észlelésének kellene a másikat ténylegesen valakivé avatnia, ennek megvalósulása még a magas hőfokú szerelmek esetében is fogyatékosnak mondható: amúgy sincsenek hosszú távon beteljesült viszonyok, mindegyik csalódással vagy egyenesen megcsalattással végződik, de még arra az efe-mer időszakra, amikor a kapcsolat ténylegesen létezik is, valahogyan a hiány jellemzi. A férfiak mind arctalanok, névtelenek, identitás nélküliek. Mintha a szerelem felrobbantáná a másik határait, s megnyitná a metafizikai felé: ezzel azonban általánossá teszi, a túl sok túl kevésnek bizonyul. A *Hideg-padló*ban meg is fogalmazódik a nagy szerelem elvi képtelensége, vagy leg-alábbis létezésének alapparadoxona: „mintha nem kisebb feladatot róttam volna rá, mint hogy a létezésem falán addig nyílt összes repedést betöltse (...) hirtelen megértem, hogy miért beszélt mindig becserélhetőségről, miért hitte, hogy az ő személye tulajdonképpen elvész a lényét beszippantó tébo-lyult szerelem gyűrűjében. Rádöbbenek, hogy a szenvedélynek ez a foka tulajdonképpen elszemélytelenít, hogy akitől mindent akarnak, az végül semmit nem képes adni, mert nem tudhatja többé, tényleg ő tükröződik-e egy másik lélek örvénylő felszínén” (TÓTH 1990; 113). (Mintha egy késői Lesznai Annát olvasnánk, azzal a különbséggel, hogy a Vasárnapi Körhöz tartozó, metafizikai-idealista érdeklődésű költőnő számára hajdan mind-ez erénynek számított...) Amit a férfiak adni tudnak, az egy-két kivétellel érzéki, testes, s függetlenül attól, hogy élvezetről vagy fájdalomról van-e szó, ugyanoda vezet: veszélyezteti az identitást, kivisz a szubjektumból. Az egyik elhagyásjelenet során (*Vaktérkép. Életvonal*) a lány összefont karral ringatja magát a végén a fiúnak dőlve, ahogy ő mondja, mintha a hasa fájna. S tegyük mi hozzá: vagy mintha módosult tudatállapotba került volna, amit az ezt követő idő- s öntudatszakadás is bizonyítani látszik. Ringatózás köz-ben erős, furesza szagot érez, s mikor felnéz, már egy orvost lát maga fölött (mert öngyilkosságot kísérelt meg). Élet-halál között lebeg sokáig: „Két hét valószerűtlen álom, hangok és párbeszédék fölötti néma lebegés, gyorsalag-út, föl-le rázkódás az üvegcsé falán, folyóvíz vagyok, folyóvíz lettem, nincs tenger, ahová tartanék” (TÓTH 1990; 29). Hasonló élményt él meg az *Egy boszorka van (A vonal foglalt)* című szöveg megcsalt főszereplője is: „nem sírtam, tekintve, hogy nem voltam jelen”, „a test, ami állítólag az enyém, s

amelyet most állítólag még ketten laknak rajtam kívül” (TÓTH 1990; 132). A trauma hatására elvetél ikreivel, ami a fentiek fényében tekinthető a testnek a lélektől (lelektől) való kiürüléseként is, illetve megtisztulásként is, amint arra a kályha-metaphora alapján következtethetünk: „Ki kell pucolni a hamut, ki kell szedni belőle mindent, ami elégett, hogy a kihűlt testben ismét fellobbanhasson a tűz” (TÓTH 1990; 134).

Nem a férfitermészet vagy a fallogocentrikus társadalom elleni vádiratokat olvasunk itt, mint ahogy nem is csupán férfi és nő kapcsolatának eleve elrendelten képtelen voltáról van szó: ez utóbbi csak modellje egy tágabb összefüggésnek, egy rendkívül pesszimista ítéletnek a mélyebb viszonyok lehetetlenségéről, és a létezés örök tragédiájáról, hiszen ugyanez a traumára adott válaszként jelentkező évnesztés jelentkezik amúgy más jellegű problémák esetén is, például, amikor a kislány a tanári terror keménységétől megrettenve magára vállal egy tolltartólopást (*A tolltartó. Irányvonal*).

A másik idegensége a legevidensebb formában a „külföldi utazás” tematikájú szövegekben (*Hidegpadról, Take five*) jelentkezik, előbbiben a kulturális-szemléleti különbségek, a nyelvi nehézségekből is adódó nem elégséges vagy teljesen ellehetetlenült kommunikáció miatt, a másodikban inkább a be nem fogadottság élménye miatt. Ez a negatív tapasztalat a japán út során élesedik ki igazán: a csúcstechnika személytelensége (és emiatt az én számára kontrollálhatatlan vívmányai) és a ténylegesen uniformizált – mert egyenruhát viselő, azaz egyénítő, saját ízlésről árulkodó öltözettel nem rendelkező – határőrök (ahogy a narrátor nevezi, „droidok”, „sziluettek”) automatizált társadalmával való találkozásokor.

Ugyanebben a novellában a narrátor – s furcsamód éppen a hagyományos japán kultúra szokásaihoz igazodva – úgy számol el/számol le egy elmúlt nagy szerelem emlékeivel, hogy azokat a nagyon személyes és olykor kifejezetten erotikus kívánságaikat tartalmazó kis cetliket, amelyeket kedvesével egymáshoz írtak, különböző, a kéréshez szerinte illő helyeken elrejtí. Nem egyszerűen arról van szó, hogy megszabadul múltjának rekvizitumaitól, sőt, még csak nem is a gyászmunka személyiségépítő oldalával találkozunk itt, hanem épp ellenkezőleg, a személyiség szándékos lebontásáról beszélhetünk. Ezt követően a narrátor-szereplő hasonul az idegen társadalom általa automatáknak látott tagjaival és a repülőgépen látott fantasztikus film emlék nélküli, még élettelen (s amúgy párhuzamosan, egymás mellett rigid vonalakként fekvő) klónjaival, kiüresedett testté, „emberforma edénnyé” válik ő is, amely csak most kapja majd meg kívülről élettörténetét: „Klón vagyok: sebhelyek, fájdalmak, idő nélküli üres test, történetelen önmagam tökéletes mása. Tágra nyitott szemembe valaki felülről, a huszadik emeletről vetíti a plafonra életem eddigi jeleneteit, leendő emlékeimet” (125).

A másik külföld-novella idegenségérzése inkább a be nem fogadottságból ered, mint ahogy ezzel a problémával a főszereplőnek a bevándorlási hivatalban is szembesülnie kell, ahol a személyiség adta dignitástól megfosztott, lecsupaszított delikvenseként ugyancsak felcímkezett, üres burkorként adminisztrálják: „Vérét vették, megröntgenezték, benéztek a szájába és a hüvelyébe, katalogizálták az adatait, hogy egy felsőbb fórumon nem jelent közvetlen és azonnal elhárítandó veszélyt a francia nemzetre” (160). Nehéz eldönteni, hogy a lány felfokozott szenzualitása oka vagy következménye ennek az élménynek. A szagokra való speciális érzékenység talán az előbbi (a bérelt, meglehetősen nyomorúságos cselédszobáét, amely valamiféle keveréke az édeskés-dohos kipárolgásnak és a keleties fűszerillatnak, például képtelen megszokni), bár a szomszéd szobában lakó férfi vécézési szokásaira való túl erős reakcióját már nehéz függetleníteni attól az undorát tápláló idegességtől, aminek alapvetően más az alapja (tudniillik, hogy egy idegennel kell megosztania az egyébként intim térnek számító mellékhelyiséget). Szexuális kalandja ezzel a férfival szintén csak modellezi a problémát, aminek tükrében már induláskor egy alapvető ambivalenciaegyüttesre épül: taszítás/vonzódás, durvaság/gyengédség, és főként idegenség/intimitás, személytelenség/intenzív fizikai jelenlét. Az egyébként vélhetőleg művészi érzékenységgel, intelligenciával is megáldott zenész a lány számára nem „létező személy, csak éji lidérc, aki az alvó mellére ül, aki álmában (sic!) megejti az asszonyokat, és rontást küld a tehenekre, hogy azok többé ne adjanak tejet. Csak lépések zajából, ízből, szagból, szaggatott mozdulatokból összerótt névtelen jelenés volt, árnyéklény, sötét élvezetet hozó suhanó fantom” (167). Még csak az érzetek sem állnak össze valóban testnek nevezhető konglomerátummá az én számára, s a pusztá vágy nem avatja a partner testét átlelkesült testté, s mint ilyet, személyné. Itt mintha kicsit Merleau-Ponty fenomenológiájának az árnyoldalai kerülnének előtérbe, azok, amelyeket kritikusai olykor a szemére is vetettek: hogy hiába van a testnek a másikról tapasztalata – még hozzá szenzuális értelemben meglehetősen felfokozott tapasztalata – az észlelés nem képes el irányítani a másikhoz. Vermes Katalin így fogalmazza meg a problémát *A test éthosza* című könyvében: „Merleau-Ponty mindig az észlelés anoním zónájához vezeti vissza az alter ego tapasztalatának igazolását, vagyis mindig a személytelen, anoním koegzisztencia kétségtelességére utal, miközben a másik személyessége a tét. Az interkorporeitás, későbbi terminusok szerint a hús differenciálódásaiban zajlik minden értelem felfelése, értelmek végtelenségének születése. De – kérdezi T. W. Bush – hogyan tud e sokszorosságból kiemelkedni, artikulálódni valamely egyszeri értelem, irányulás vagy érték. Az értelmek eredetére mint a primordiális testi észlelésre való regresszió, amely elvezetett bennünket a működő koegzisztencia,

s a hús interkorporális, anonim dimenziójához, nem foszt-e meg éppen a másik prezentálhatatlan alteritásának, személyességének súlyától?” Visszatérve a novellához: a talán (!) francia fiú alter egója, negatív lenyomata a Magyarországon maradt nagy szerelem, Miklós – a lány volt évfolyamtársa a bölcsészkaron –, aki meg éppen testetlensége folytán fosztatik meg a valódi személyiségtől. Az ő irányában a lány már elvesztette érzetelmékeit (az oly sokat jelentő illatok is elenyésztek már a számára), szabályosan érkező levelei ellenére csak valamilyen, a múltból visszamaradt zárványként él benne, akihez most már – a szubjektumot megalapozó korporális létezés hiányában – a neve s egyéb adatai is csak igen esetlegesen tartoznak hozzá. S mikor végre ellátogat Párizsba, a lány már elidegenedett túlfinomult lényétől, és személyiségét mintha semlegesítené a szaxofonos rávetülő alakja.

A lét legvégső kérdései fogalmazódnak meg, s gyakorlatilag megint ugyanarról az alapról az *Ez itt meg minek a helye? Bikinivonal* című novellában, ahol is a narrátor fürdőruhas strandélményeit beszéli el különböző életkorokban. Hiába kerül ugyanis az érzékelés útján a test a többiekkel, a többiek testével viszonyba (meg közben a környezettel is), ez esetben megint úgy tűnik, mintha az izoláció, a saját test és a hozzá tartozó szubjektum elkülönítése lenne a cél. „Nézem a napozókat. Kártyázó férfiak, az egyiknek szőrös a háta. Lepedő alatt alvó gyerekek, hűtőtáskák, kövér nők, vörösre sült vállukon fehéren rajzolódik ki a fürdőruha nyoma. A felnőtteknek sárga a talpa. Nem akarok a sárgatalpúakhoz tartozni. (...) Égeti a talpam a felforrosodott beton” (138). A valódi tét azonban ennél még nagyobb: a mulandó test által beszélő halál távol tartása, hiszen az ott van a zuhany alatt álló, meztelen öregasszonytestekben, „a közszemlére kitett bőrök, gyűrődések, lábfejek szemérmetlen sivárságában”. (Kicsit megint az lehet az érzésünk, egy pesszimista Merleau-Ponty-tanítvánnyal van dolgunk: a francia filozófus állítása szerint ugyanis a test mint kifejező és kifejezett egybeesik, vagyis a test azért képes szimbolizálni a létet, mert annak realizációját jelenti, és ő maga az aktualitása [MERLEAU-PONTY 1945; 191–192]; itt pedig mintha a testben a lét alapfeltételeként törvényszerűen benne foglaltatna a halál is.) A halállal való találkozás jelenik meg *A lakatlan ember* (*Határvonal*) és részben a *Miserere* (*Húzni egy vonalat*) című novellákban is, de a szerzőt itt is a még életjeleket mutató testben már benne fészkelő halál érdekli, vagy egy másik megközelítésből – mint ahogy az első alcíme, a *Határvonal* szó is mutatja – nem a *Tod*, hanem a *Sterben* lesz talán a fontosabb vagy a félelmetesebb a számára. Nem a végképp „lakatlan” test, az üres földi porhüvely, hanem a határsáv a testben manifesztálódva: ahogy a lesóványodott arcon kiütözik a koponya, ahogy a kéz már kihül, de a hónaljban még ott van a lélek melege, ahogy a végét járó idős bácsi még egy csókot kér a virágzó fiatal

nőtől, ahogy a lebénult test fordítva funkcionál, és az életfunkciókkal alig-alig rendelkező, tudat nélküli beteg visszaöklendezi saját székletét. S ekkor is az a kérdés, miképpen észlelik a narrátorok a haldokló testet, s milyen válaszokat ad saját testük mindegyike (persze korporális folyamataikra reflektál az agyuk, szellemük is, de ez itt voltaképpen másodlagos – mert másodlagos jelentőségű – reakció). Ismerősként, mégis mint idegenhez fordulnak felé, és a szeretet, a gyöngédséget irántuk (ha volt egyáltalán) elnyomja a heveny testi taszítás, az undor. Például az öregembert és feleségét meglátogató lány esetében: „Meglepődtem, hogy milyen kicsi a test, milyen szilánkosan élesek a kontúrjai, a beszéde viszont éppen ellenkezőleg, puha és omlatag, mintha a szavak is elvesztették volna kontúrjaikat (...) Nem akartam közelebb hajolni, mert zavart a gyógyszerek és a hintópor szaga, a szája sarkában a lepedék, nem akartam közelről látni a bőrén átderengő koponyát (...) Aztán csak arra emlékszem, hogy keresem a véccélhúzó, nézem a csészében a sárgás vízkőcsíkot és próbálom kiöklendezni magamból a halált, a gyógynövény- és húsléveszagot, hogy homlokomat a falnak támasztva kiszólok, semmi baj, tényleg semmi, biztos a korai kelés meg az utazás” (6–8). S talán az sem véletlen, az is ezen a határvonalon álló emberek testies voltát bizonyítja, hogy még mint ilyenek is rendelkeznek egyfajta, a narrátorok által torznak látott szexussal: a lány csókját vágyó idősebb ember, a meztelen öregasszonyok ázott szeméremdombjukkal a zuhany alatt.

Hiába hatja át tehát a felfokozott érzéki tapasztalat ezeket az írásokat, a szenzuális élmény nem a „van”, hanem a „nincs” (vagy legfeljebb a megszűnőben lévő „van”) érzéséhez vezet: Tóth Krisztina szövegei a lét, az élet elemi szinten megélt hiányairól beszélnek

Forrás

TÓTH Krisztina (1990): *Vonalkód. Tizenöt történet*. Magvető, Budapest

Irodalom

TAKÁCS Ferenc (2007): Roncsstérkép. *Mozgó Világ*, 7. 101–103. URL: <http://mozgovilag.com/?p=2622>

KOLOZSI Orsolya (2007): Vonalháló, veszteség. Tóth Krisztina: *Vonalkód*. Bárka, 1. 118–121. URL: http://www.barkaonline.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=105&Itemid=9

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris

VERMES Katalin (2007): A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában. *l'Harmattan*, Budapest

WHEN LINES MEET

Bodies and relations in Bar Code, a book by Krisztina Tóth

In Krisztina Tóth's volume of short stories, *Vonalkód (Bar Code)* – in which the most important motifs, which turn up everywhere, are bars and bodies – moods, emotional reactions and interpersonal relations seem to be founded on (reflected) perceptions. On the first level we can have associations with Merleau-Ponty's conceptions of phenomenology, namely, that the flesh is a lived experience, and that we depict ourselves in every image: we describe the flesh, and through it everything else. Our perceptions and abilities open up our world. Yet, at this point, it seems to be closedness that characterizes the accomplishment of the relationships: the other one remains a stranger for the subject. Although the flesh exists for the flesh, that is, the rather intensive perceptions of the main characters ought to make the other one into somebody, but the fulfilment seems to be lacking. (The unfavourable sides of Merleau-Ponty's phenomenology seem to have come to the foreground, those which his critics often reproached him for in connection with the concept of 'flesh'). Although these short stories are imbued with intensified sensual experience, nevertheless the sensual experience does not lead to the feeling of 'have' but to the feeling of 'not have'. Krisztina Tóth's texts speak about the shortcomings of existence and of life lived on a basic level.

Keywords: motif, bar, body, phenomenology, Merleau-Ponty, shortcoming, other, sensuality.

BÁNYAI JÁNOS

Újvidék
Radnička 31.
daada@sezampro.rs

„NE BÁNTSD VELENCÉT”

Az intimitás hatalma: Márai Sándor: Vendégláték Bolzanóban

“Don’t Dare Touch Venice”

The power of intimacy: Sándor Márai: Casanova in Bolzano

Az írás Márai Sándornak 1940-ben kiadott Casanova-regénye egy-egy nagyjelenetének elemzésével keresi a választ arra a kérdésre, hogy milyen hatalma van, ha van hatalma, az emberi élet felett az egyszer megtapasztalt bizalomnak és intimitásnak. A kérdésre adható válaszok rejlenek Márai regénye felépítésében, anyagának elrendezésében, nyelvi megmunkáltságában. A regény az intimitásnak az európai kultúrában elfoglalt helyét és az ott betöltött szerepét fogalmazza meg regényes jellemek, műveltségi előismeretek és előítéletek elbeszélésével.

Kulcsszavak: Casanova, kulturális háttér, regényes jellem és életrajz, életrajz és mese, meg kitálalás, opera és narráció, előítélet és előismeret, álruhába öltözött indulatok és szenvedélyek.

A *Vendégláték Bolzanóban* 1940-ben jelent meg, egy évvel a *Napnyugati örjárat* című „útirajz” után, és egy időben a jogosan Krúdy utolsó regényeként emlegetett *Szinbád hazamegy* című regénnyel, valamint a *Kaland* című színművel, és két évvel megelőzve a *Gyertyák csonkig égneek* című, az azóta nagy népszerűségnek örvendő regényt. Beszédese adatok. A *Napnyugati örjárat* a *Vendégláték Bolzanóban* műveltségi tereit járja be, azt az európai kulturális hátteret, amelyben a regény hőséne neve, a regényben csak Giacomo néven emlegetett Casanovának neve, egyszerre idézi fel a gyűlöletet és a rajongást, a bosszút és a meghittséget, az értelmet és a közönyt; híres és hírhedett név, egyszerre vonzó és taszító, egyszerre szólítja meg az európai kultúrában honos és több felől körüljárt kaland jelentésrétegeit. A *Szinbád*

hazamegy szövegvilágát a Casanova-regényben tapasztalt erős beleélés és azonosulás képessége különbözteti meg, ami egyaránt vonatkoztatható mind a megformálás, mind a beszédmodok alakítására, míg a későbbi *Gyertyák csonkig égnek*hez a daljátékszerű jelenetezés elbeszélői eljárása közelíti a Casanova-regényt. Jól látható ezekből az adatokból, hogy Márai Sándor regényvilága szoros kapcsolódást mutat az európai kulturális hagyományokkal, másfelől pedig a formálás, a narráció, a beszédmód belső összefüggései olvashatók ki belőlük. Rónay László Kenyeres Imrének a regény megjelenésével egy időben közreadott elemzésére hivatkozva beszél Thomas Mann-nak az 1939-ben közreadott *Lotte Weimarban* című regénye és Márai Sándor regénye közös vonásairól, felismerve, hogy a két mű egyformán „az életrajziségben rejlő korszerűsítési szándékra” épül, hiszen mindkét regényben „hétköznapi emberként jelennek meg a hősök”. Thomas Mann öregedő Goethéje és Márai Sándor enyhén pocakosodó Casanovája ugyanannak a kulturális tapasztalatnak a szülöttje. Mindkét regényhős, ha másképpen is, beleírta a nevét az európai kultúrába, és regénybeli megformálásuk, életrajzuk és személyiségük felidézése éppen ezt a kulturális értékrendet és élményvilágot hozza felszínre és szólaltatja meg. Sem az egyik, sem a másik regény nem mond fel teljes életrajzot, mert a tényeket és adatokat tartalmazó biográfia helyett az általánosabb érvényű személyiséget rajzolja meg. Erre Márai Sándor is figyelmezteti olvasóját a regény élén álló *Jegyzetben*. „Hősöm arc- és jellemvonásaiban az olvasó bizonyára felismerni véli Giacomo Casanova, a 18. század e hírhedt kalandorának jellegzetes arcképét” – áll a *Jegyzetben*. Ám ennek a hírhedt kalandornak az életrajzából csak a velencei „ólomkamrákból” való menekülés ténye került be a regénybe, Casanovának szintén „hírhedt” *Emlékezéseik*jéből semmi. „Minden más, amit az olvasó a regényben talál, mese és kitalálás.” Ám nyomban hozzá kell tenni, s ebben akár Szerb Antal *Hétköznapiak és csodák* című regényelméletére is gondolni lehet, hogy Márait, miként Thomas Mannt sem, nem az életrajzi regény mintája ihlette, amikor Casanova, illetve Goethe életrajzához folyamodtak, hanem ezeknek az életrajzoknak vagy az életrajz egy-egy adatának fikciót, csodát és látomást indukáló hatása. Márai közlését a *Jegyzetben*, miszerint őt, az író hősének élettörténetéből nem a regényes történet érdekelte, hanem „a regényes jellem”, úgy is lehet érteni, hogy őt nem az életrajz, hanem a meséből és kitalálásból felépülő regény érdekelte. Ismert volt előtte egy adat, az, hogy hőse, Giacomo Casanova „1756. október 31-én éjfélkor kötélhágcsón ereszkedett le a velencei ólomkamrából a lagúnákba, s egy Balbi nevű kicsapott szerzetes társaságában menekült a Köztársaság területéről München felé”. Erre az életrajzi adatra épül aztán a „mese” és a „kitalálás”, természetesen nem függetlenül Casanovának Európában elterjedt

hírétől, ám függetlenül Casanova *Emlékezéseikjéről*, ami azt jelenti, Márai regényében nem írott szövegek, csupán hírek és legendák visszhangoznak, egy egész kulturális környezet, amit persze az életrajz teremtett meg, meg az életrajz történéseinek híre, létrehozva egy teljes kulturális miliőt, aminek függvényében olvasható a *Vendégjáték Bolzanóban*, s amiben egyformán feltárható a „regényes jellem”, a „mese” és a „kitalálás”. Márai Sándor az európai kultúra egyik fejezetét idézte fel, erősítette és ismételte meg a Casanova-regényben, mégpedig a regényhős életrajzában tényszerűen elő nem forduló történetet alkotva. Így is történhetett volna, mondhatja az olvasó, aki a regényben felismerte a „hírhedt kalandor” alakját, mert tud valamit a kalandorról, tudja azt, amit róla az európai kulturális hagyomány kialakított. Amikor Márai a „mesét” és a „kitalálást” említi, amikor a „regényes jellem”-ről szól, valójában erre az olvasói előismeretre, az is mondható, kulturális előítéltre játszik rá. Hogy Márai számít az olvasóra, főként az olvasó műveltségére és előismeretére, szövegszerűen is megjelenik a *Jegyzetben*, amikor Casanova olvasói felismerését egyben vádnak mondja, hiszen rossz híre van Casanovának, s eme vád ellen, minthogy a kulturális előítéletekből származik, „nehéz lenne védekezni”. Márai Sándor a vád ellen azt hozza fel, hogy nem írta át Casanova emlékezéseit, hogy amit mond róla, mese és kitalálás. Ezzel a némi öniróniával is átítatott önvédelemmel Márai a kulturális előismeretről és előítéletről a regényre tereli a szót. Azt várja el olvasójától, hogy a regényre figyeljen, és ne keressen a regény szövegében műveltségére bizonyítékot vagy cáfolatot. Nem véletlenül mondja Márai Casanovát a regényben írónak, hőse íróként is mutatkozik be, íróként szerepel, ám a művet nem tollal, tintával és porzóval írja, hanem az életével, s ezért tekinthető jogosnak a kései utód, a Casanova-regényt író Márainak elhatározása, hogy szövegét mesére és kitalálásra építi, ám úgy, hogy ez a mese és kitalálás egyszerre van teljes összhangban Casanova hírével, meg az ellenkezőjével is, hiszen Casanova nem az ellenállhatatlan hódító daliás alakjával van jelen a regényben, ellenkezőleg, rongyosan és szegényesen, elhanyagoltan és testében megereszkedve. „Egy úr Velencéből” a címe a regény első fejezetének, és joggal vehető az egész regény keretének, hiszen Casanova egyetlen törrel érkezik a bolzanói fogadóba, s nyomban hazugsággal mutatkozik be a fogadósnak: „Nem hallottál arról, hogy egy velencei nemes embert titkárával és szolgálival kiraboltak a határon?” – kérdezi, és az ijedt fogadós legszebb szobáit nyitja meg számára, a cselédség pedig „danolva, vihogva és sugdosva” megy a dolgára. Casanova belépőjét a kórus éneke kíséri, ő maga pedig, mintha csak köszörülne a torkát, mozdulataival, szavaival, megjelenésével a nagy áriára készülődik. Teátrális a megjelenése, és teátrális lesz később minden megszólalása. De nem üres teatralitás ez, ellenkezőleg, tartalommal

telített, hiszen Casanova valóban „egy úr Velencéből”, ha most külseje első pillantásra nem is látszik velencei úrhoz méltónak.

Nem véletlenül érkezett a börtönviselt Casanova éppen a téli Bolzanóba. Be nem teljesült szerelem fűzi a városhoz; itt él Franciska, akinek nem szűnő vonzaskörében él már egy ideje, és akiért megverekedett Párma grófjával, aki immár Franciska férje. A regény két nagyjelenetében szembesül Casanova először a már idős gróffal, majd pedig a Casanováért továbbra is rajongó Franciskával. Rajongásuk kölcsönös, közös titkaik vannak, vagy lehetnének közös titkaik, bizalmasok tehát, kapcsolatuk légies, és ezért tartós. Mindkét jelenet a bizalmasság bélyegét viseli magán. Casanova és Párma grófja mint-ha ellenségek lennének, és szabály szerint ellenségek is; a halálra készülő idős gróf félti Franciskát a hírhedt kalandortól, meg is fenyegette korábban, hogy megöli, ha még egyszer Franciska közelébe kerül, most azonban, a regény idején, nem gyilkos szándékkal érkezik a fogadóba, Casanova szobájába, hanem szerződést akar kötni a velencei úrral. Franciska levelét hozta el Giacomónak. Franciska, aki épphogy csak megtanult írni, levelet írt a velencei úrnak, összesen három szóból álló levelet: „Látnom kell téged”, amit a levelet hozó gróf részletesen elemez majd, példamutató szövegelemzés ez, ám ugyanakkor bevezetés a felkínált szerződésbe. Párma grófja házában álarcosbálra készülnek, a gróf azt is elmondja Casanovának, hogy ő maga számárfejes álarcot visel majd. Meghívja Casanovát a bálba, s Casanova reputációjára, kalandjainak mivességére hivatkozva azt a műremeket várja el Casanovától, hogy töltsön egy éjszakát Franciskával, de olyan legyen ez az éjszaka, hogy az asszony utána épségben térjen vissza hozzá, felvidítani életének utolsó napjait, hónapjait. Casanovának pénzt ígér, sok-sok aranyat, menleveleket és váltókat, de Casanova mindezt kevésnek tartja, ezért a szerződésbe foglaltakat csak ingyen hajlandó teljesíteni. Hosszú párbeszéd zajlik kettőjük között, Párma grófja sokat beszél, Casanova kevesebbet, ám kettőjük párbeszéde kölcsönös bizalomra épül, meghittsége, ha úgy tetszik, intimításra. Csak a meghitt bizalom lehet párbeszédük háttere. Valójában esküdt ellenségek, Párma grófja meg akarja őrizni Franciskát, Casanova meg akarja hódítani a szépséges asszonyt. A helyzet összetűzés felé vezetne, ahogyan már korábban megvívta egymással és akkor Párma grófja vitte el a sebészhez a sebesült Casanovát. Párbajuknak ilyen befejezése teremthette meg kölcsönös bizalmukat. Egyszerre ellenségek és bizalmasok, ezért beszélhetnek nyíltan a szerződésről. Casanova vállalja a szerződést, a Franciskával töltött éjszaka után nyomban elhagyja Bolzanót. Párma grófja végül arra kéri a kalandort, ne nagyon bántsát meg Franciskát.

Erre felel majd a bizalmasság másik nagyjelenete, a *Vendégjáték* címet viselő, Franciska és Casanova találkozásának történetét elmondó fejezet.

Giacomo készül az álarcosbálba, selymekbe burkolja testét, kifesti az arcát és a száját, nőnek öltözik, s már éppen készen áll a kosztümben, amikor szobájában megjelenik Franciska, mégpedig ifjú lovagnak öltözve. Több szempontból fontos, hogy mindketten álarcot viselnek, s az sem mellékes, hogy Giacomo női, Franciska férfijelmezt visel. Afféle operai nagyjelenet ez, amelyben a hősök álruhába öltözve jelennek meg, hogy részint elrejtsek valóságos énjüket, részint pedig, hogy éppen a maszk, az álruha tegye számukra lehetővé a bizalmat. Bizalmas beszélgetés zajlik Giacomo és Franciska között, a Párma grófjával folytatott bizalmas beszélgetésnek egyszerre párja és ellenpontja. Most is Franciska beszél többet, hosszú bekezdésekben, afféle emelkedett áriákban kínálja fel magát és szerelmét a kalandornak. „Öt éve szeretlek”, mondja Franciska Giacomónak, és nem sérti, hogy a kalandor szerződést kötött a gróffal, az sem, hogy levelét nem a lovászfíú, hanem a férje hozta el Giacomónak, mert – mondja – „mégis te vagy a férfi, akihez nekem közöm van, és én vagyok a nő, akihez közöd van, mint a gyilkosnak az áldozathoz, mint a bűnösnek a bűnhöz, mint a művésznek művéhez”. Majd amikor kiderül, Franciskának nincs hatalma Giacomo szíve felett, belenyugszik a sorsába, csak a bosszú maradt meg számára, majd amikor Giacomo megtagadja, hogy válaszoljon Franciska levelére, azt mondja az asszony: „A játéknak és mutatványnak vége, Giacomo. Térjünk meg életünkhöz, s vessük le az álarcot és álruhát. Minden úgy történt, ahogy akartad. Bizonyos, hogy valamilyen törvény szerint történt mindez. De tudnod kell, hogy minden úgy is történt, ahogy én akartam: Láttalak, vigasztaltalak és megbántottalak.” Majd távozik Giacomo szobájából, de a küszöbről még visszaszól: „Remélem, nem bántottalak túlságosan.”

Itt ér össze a két dalszínházba illő nagyjelenet, amott Párma grófja arra kérte Giacomót, ne bántsa meg nagyon Franciskát, emitt Franciska mondja Giacomónak, hogy talán nem bántotta meg túlságosan. Márai Sándor biztos kézzel fűzte egybe a két nagyjelenetet, részint azt bizonyította ezzel, hogy az életek a bizalmasság, az intimitás szintjén összeérnek, részint azt, hogy a bizalmasságnak hatalma van az érzések és az életek felett, hiszen ha másként is rendeződik az élet, a bizalom nem tűnik el, ott rejtőzik minden szóban és mozdulatban, letörni, főként kitörölni nem lehet; az egyszer megszerzett bizalom nem veszíthető el, ha mégoly erős ellenek támadják is meg. A regény végén Giacomo levelet ír Párma grófjának, amiben arra kéri, s ilyesmire csak a bizalmast lehet felkérni, hogy „mondja meg Párma grófnőjének, hogy kérem Istent, kérek minden túlvilági és alvilági hatalmat, őrizzen meg minket, őt és engem, most és a jövőben, a találkozástól”. Nem mond ellent ennek az idézőjelbe tett zárómondata a levélnek: „Csak Téged és örökké.” Három szó, mint Franciska levelében, hosszú értelmezésre méltó mondat, amilyen Franciskáé

volt Párma grófja számára. Ám itt, a levelet író, majd másoló szolga, Balbi, a kicsapott szerzetes „rengő” hassal, teli torokból hahotázni kezdett”. A sátáni nevetés, amivel befejeződik a regény, átszínezi a korábbi nagyjeleneteket, hiszen valóban van valami mélyen nevetséges és művi mind Giacomo és Párma grófja, mind Giacomo és Párma grófnője operai nagyjelenetének, amin csak a közöttük létrejött és immár megmásíthatatlan bizalom léphet túl.

De Balbi hahotázása felidézi Giacomo, Rónay László szavával, „Velence-himnuszát” is. Amikor Giacomo a velencei börtönből menekülve a bolzanói fogadóba ér, beszélni kezd arról, hogy mindent el kell költenie, „az életet és mindent, amit az élet ad”, hogy író lehessen, meg hogy „drága multság, írni...” És a velenceiek elvettek az életéből tizenhat hónapot, megtagadva őt, aki a gályapadon is legalább annyira velencei „mint a legelőkelőbb férfi Tizian képein”. Ezért azt kiáltja: „Dögvész és pestis Velencére”, majd hosszú mondatban folytatja átkozódását, ám amikor Balbi, a szolga, akit kicsaptak a szerzetesrendből, igazat ad Giacomónak, akkor az úr, a velencei úr, aki toprongyosan, mindenétől kifosztva, egyetlen tör birtokában érkezett Bolzanóba, s akinek nyomában vannak Velence és mások kopói, „megragadta (a kicsapott szerzetes) nyakán a gallért és fojtogatni kezdte”. Azt mondta rekedten: „Ne bántsд Velencét!” És hozzátette: „Majd én! No! Érted?... Majd én bántom Velencét!” Csak az mondhatja ezt, és az viselkedhet így, aki minden bántalma ellenére tetőtől talpig velencei, mert Velencével, a köztársasággal bizalmas kapcsolatban van, akit a meghittség és közvetlenség, a szeretet és szép emlékek kötnek a városhoz, és ezen az égvilágon semmit sem változtat, hogy Velence megbántotta, hogy tömlöcbe vetette. Ám éppen ez az intim kapcsolat jogosítja fel őt, és csak őt, a mindenestül velenceit, hogy átkot vessen a városra, mert – mondja Balbinak – „Áldom a sorsot, és földig hajolok a végzet előtt boldogságomban és büszkeségemben, hogy velenceinek születtem!” Majd azt mondja: „Anyám és apám velencei volt, magam és testvéreim mind ott születtünk: van-e igazibb *grandezza* és nemesség, mint a miénk?... Érted már? Mondom, hogy ne bántsд Velencét!”

A bizalom megnyilvánulásának három nagyjelenete közül a harmadiként említett áll a regény élén, és a két későbbi jelenet után újraolvasva világossá válik, hogy ugyanazt mondja, mint amaz a kettő. Szerződni lehet a féltékeny és szenvedő Párma grófjával, elutasítani lehet Párma grófnőjének ajánlkozását, szívességet lehet kérni a szerződő féltől, ám mindez nem volna lehetséges belső kötődés, meghittség és bizalom nélkül, még akkor sem, ha mindez a realitások irányából nevetséges, mert megszakítja a normálisnak tekintett életvitel menetét, ezenfelül pedig álarcosan színpadias, ahogyan a bizalom, az intimitás minden megnyilvánulásában ott van a különbözős jele, ezenfelül pedig az ironiáé és az önironiáé.

Ezért nincs esély a boldogságra. A megőrzött és fenntartott, a tűzzel-vas-sal védelmeszt bizalom nem út a boldogság felé. Giacomo nem boldog, amiért megszökhett a velencei tömlöcből, és amiért viszontláthatja Franciskát, hiába mondja, hogy „csak Téged, és örökké”, nem boldog Franciska, amikor viszontlátja Giacomót, hiába írta kusza betűivel, hogy „Látnom kell téged”, és nem boldog Párma grófja sem, hiába teljesítette Giacomo a felajánlott szerződésbe foglaltakat. Lehetséges a bizalom, lehetségesek az intim összetartozások, vannak a világon intimusok, azaz bizalmasok, akiknek levelet lehet írni, akiktől szívességet lehet kérni, akiknek megértésére számítani lehet, ám a boldogság, amit végül is a mindig magányos Giacomo keres a világban, amiben Franciska reménykedik, amikor álruhásan belép az álruhába öltözött Giacomo szobájába, amit életének utolsó napjaira vagy hónapjaira Párma grófja szerződéskötéssel igyekszik megkapni, nem vehető és nem szerezhető meg, mert vagy van, vagy nincs. Erről szól Márai Sándornak a *Vendégjáték Bolzanóbant* felidéző *Egy úr Velencéből* című, 1960-ban kiadott „verses játéka”. Rónay László idézi, hogy Giacomo, „arra kérdésre, mi a boldogság lényege”, így válaszol:

Nincs neve. Ha nyár van,
Néha elfonnyad. És kivirul télen.
Nincs íze, illata. Nincs a kenyérben,
Amit sütsz. Nem lehet hívni, igézni.
Nincs fortély. Nem lehet kölcsönkérni.
Mindig drágán adják, soha hitelbe.
Úgy vesz körül, mintha napfény lebegne –
Tünemény. És mint a fény, nem fogható,
Egy szó csak.

Boldogság. Ez a szó.

Nincs titka. Csak „van”... Vagy

nincs.

Rónay László véleménye szerint „Ez a kései, fölényes vélemény a regény fő mondanivalóját is visszaidézi.” Kérdés azonban, hogy a boldogság-e a *Vendégjáték Bolzanóban* fő mondanivalója, ha van ilyen egyáltalán. Mert nem a boldogságról, a létezőről vagy nem létezőről, az elérhetőről vagy el nem érhetőről szól a regény, még csak nem is a szerelemről, a soha el nem múló, minden próbát egyformán kiálló szerelemről, tehát nem állít emléket Casanovának, nem hirdeti annak nagy művét, a kalandot, sokkal inkább szól a bizalmasságról, az általa létezővé tett közvetlen kapcsolatról a saját és az idegen között, az intimitás meg nem szűnő érzéséről. Ezért írja Giacomo a

Párma grófjához intézett levelében: „Emberek vagyunk, s ez a magas rang kötelez: meg kell ismerni szívünket és sorsunkat. Nem könnyű ez. Két isteni orvosság tud csak segíteni, hogy elviseljük a valóság mérgét és ne haljunk bele idő előtt: az értelem és a közöny.” A bizalmat az értelem és a közöny sem kezdheti ki. Ez olvasható el Márai Sándornak a *Vendégjáték Bolzanóban* című, 1940-ben megjelent regényében.

“DON’T DARE TOUCH VENICE”

The power of intimacy: Sándor Márai: Casanova in Bolzano

In his novel *Casanova in Bolzano*, Sándor Márai turned to the Casanova-story, one of the great and noble stories of European culture, but he did not start to list the adventures of the chosen romantic hero but rather elaborate the “adventurous character”, and did this by the narrative processing of the key scenes of operas, namely, the key scenes condensed into opera arias of the Count of Parma and Casanova, and the Countess of Parma and Casanova. These key scenes are the pictorial and narrative compositions of once experienced and never passing confidence and the power of intimacy. Sándor Márai’s novel has worked its way into the key opera scenes and the European cultural tradition studded with stories of never lapsing intimacy precisely with the exclamation “Don’t Dare Touch Venice”.

Keywords: Casanova, cultural background, romantic character and biography, biography and story, and fiction, opera and narration, prejudice and preliminary knowledge, passions and tempers dressed in disguise.

SÁGI VARGA KINGA

Forum Könyvkiadó
Újvidék
kingav85@gmail.com

A TÖRTÉNELEM AZ INTIMITÁS TERÉBEN

History in the Space of Intimacy

A dolgozat a magántér és a köztér között fennálló interpretáció néhány lehetséges megvalósulását tárja fel. Az elemzett regények az intimitás újfajta kódolásának nyitnak teret, amely nem csupán a magánszférában valósul meg, hanem az irodalom nyújtotta textuális tér által a történelem terében. Az egyének közötti kommunikációra hatással lévő történelem szélesebb perspektívákba helyezi a regényszubjektumok privát terét. Lovas Ildikó regényében a történelem és a privát tér között szélesebb körű intimitás keletkezik, amely a luhmanni szerelem ego és alter fogalmai mentén fejthető ki. Nedjeljko Fabrio művében pedig az önéletírás mentén olyan fajta intim szféra jön létre, amely a történelem alakította események tükrében manifestálódik.

Kulcsszavak: magántér, történelem, fikció, autobiográfia, intimitás, identitás.

A modern társadalom gondolkodásának gyakori tárgyává vált a magántér, mint az individualizációs folyamat alapeleme és megvalósulásának terepe. Ha az intim a nyilvános ellentéte, akkor a privát életvitel érinthetetlen lényegét testesíti meg, amelybe a közgondolkodás nem hatolhat be. Az elemezett regények ennek ellenkezőjét bizonyítják. A személyes kapcsolatok kialakítása és elmélyítése a személytelen kapcsolatok függvényében alakul, vagyis a társadalom által teremtett lehetőségekből ered a privát világ igénye.

A luhmanni (LUHMANN 1997) intimitáskódolás alapját képezi, hogy az intimitás újfajta interpretáció két rendszer között, vagyis a jelenség mindenekelőtt társas viszony, és mint ilyen, a rendszerek közötti érintkezések bizonyos formáit szabályozza. A szerelem médiuma mentén rajzolódik ki, de Luhmann alap elképzelése szélesebb társadalmi szinten is alkalmazható.

Irodalmi korpuszok vizsgálatakor a privát tér felfedése kezdődhet egy szöveg nyilvánosságra kerülésével – ami korábban magántulajdon volt –, amely során megszűnik annak szó szerinti intimitása. „A szöveg a produktív találkozás tere, melyben maga az értelemkonstrukció és a jelentés vég nélkül »munkálkodik«¹ a szerző, a szövegbeli szubjektum megnyilvánulásai és az olvasó olvasata mentén. Alapvetően különbséget kell tenni a szöveg nyilvános megkonstruáltsága, tehát megjelenése, és a textusban létrejövő intimitás között. Tény tehát, hogy egy-egy szöveg nem csupán egyéni teljesítmény, hanem számít befogadójára, kilép a magánszférából, és köztermékké válik. Mindemellett a textusokban feltáruló életút és identitás is az intimitás terében formálódik. Az intimitás a kommunikáció olyan mértékű hatékonyságát teszi lehetővé – Luhmann szerint –, mint egyetlen más médium sem. Az irodalom képes olyanfajta kommunikációt kialakítani, amely egy rendszeren belüli (egyén és egyén, egyén és társadalom között) és a rendszeren kívüli, egy másik rendszerrel alkotott kölcsönhatásban jön létre (mű és befogadó).

Az autobiografikus írásokban elemezhető leginkább az intimitás, ugyanis azok minden mozzanatában a személyes dominál. Philippe Lejeune szerint az önéletírást különböző perspektívából lehet definiálni. A legelfogadhatóbb értelmezési pozíció az olvasóé, aki működésbe hozza a szövegeket. A teoretikusok szerint „az autobiográfiának más és más értelme táruul föl attól függően, hogy egyetlen körülhatárolható, hagyományos értelemben vett irodalmi műfajként, netán az önéletrajzi vagy személyes fajok gyűjtőnév alatt több szövegtípus közös nevezőjeként fogjuk fel, vagy mint az írás egy különleges helyzetét, az írás alanyának az önéletírói programmal, tervezettel jelölt aktivitását, esetleg mint az olvasás vagy a megértés alakzatát tekintjük” (Z. VARGA 2000; 87). Lejeune meghatározása szerint az önéletírás: „Visszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi” (LEJEUNE 2003; 18). Mindamellett, hogy a szubjektum önnön emlék- vagy élménymozzanataiból és személyiségének fejlődéséből építkezik, nem mentes az ideológiai, politikai és társadalmi életképektől sem. A funkcionális differenciálódás, amellyel az individuum szembesül, lehetetlenné teszi, hogy az egyének a társadalom egyetlen rétegébe tartozzanak. Ezzel pedig a magán- és a társas terek elkülönülnek.

Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című regénye a szó szoros értelemben vett intimitás és egy tágabb szemléletű intimitás mentén mozog. Az olvasóval való diskurzus ironiával átitatott, és aláaknázza az autobiografikus olvasat lehetőségét, megnyitva az értelmezések és befogadások széles terét.

¹ Frida Balázs hivatkozik Roland Barthes meghatározásra. = FRIDA (2003; 131)

A történelmi események utáni fiktív nyomozással igyekszik feltárni azokat a jelentésrétegeket, amelyek az egyes szám első személyű narrátor számára életszervező tényezők, és amelyek által írni tudja önmagát. Önmagát írja, és nem önéletrajzát. Az önéletírás kirekesztésével látszólag teljesen leszámol a privát lét lehetőségével, ám a regény többszálú történései és beépített mikrotörténetei által mégis belép a személyes tér. E személyes térbe, az egyének közötti kontaktusteremtések szférájába pedig minduntalan belejátszik a történelem.

Az elbeszélés egyik szegmense James Bond titkos ügynök legendája mentén bontakozik ki. Lovas 007-es ügynöke látszólag a második világháború kényes részletei után kémkedik. Valójában azonban a személyes tér kiszolgáltatottságára játszik rá. Bond jelentéseit irreleváns információkként kezelik a nagyhatalmak, ugyanis azok a történelemalakító egyének intim életmozzanataira reflektálnak: „Ki tudja, merre vezetett volna, ha Mihailović csetnikvezér és emberei borotválkoznak? Vagy Eva Braunnak sikerül az öngyilkossága” (LOVAS 2006; 37–38). Vagy más helyütt: „Bond sürgette a szövetségesek partraszállását, mondván: aki úgy bánik a nőkkel, ahogyan a náci, az minden gonoszságra képes!” (Uo., 35.) Az ügynöktől származó „nőpárti” kijelentés elbizonytalanító, hiszen több esetben is részletesen leírt, a 007-es és női szeretői között zajló erotikus jeleneteket olvashatunk, amelyeknek már semmi köze a szerelemhez, és legfőképp a női test megbecsüléséhez. Ez a gondolat az egyes szám első személyű női narrátor gondolata. A nőcsábász ügynök szerepe ebben a leképezésben annyira, hogy megbontsa a korábbi nőelképzelést, hogy a nő csupán a család szférájában, a férfiak kiszolgáltatásában és a visszahúzódó másik szerepében érvényesülhet. Lovasnál a történelmi elbeszélés összefügg a korábbi történelmi kollektív elképzelés és a jelen valóság között fennálló feszültséggel. Nevezetesen, hogy a múltból alkotott tudás egy szimbolikus tér, és mint ilyen tér, a különböző csoportok számára lehetőséget nyújt az önelképzeléshez, de egyben gátolja is azt (HORVÁTH 2007; 11–65). Hiszen tapasztalataik által felszínre került az a tény, hogy a szimbolikus térnek egyáltalán nem voltak részesei vagy csupán negatív előjellel. A női magánszféra történései és a történelmi leképeződése közötti feszültség abból eredeztethető, hogy az emberi kapcsolatok természetes formációjának vélték a meglévő patriarchális rendszert. Lovas mintha azt mondaná, a nők ki lettek írva a történelemből, és ezért vissza kell őket írni, új narratívákat teremteni, új ok-okozati viszonyrendszert felállítani. Olyan „női” mikrotörténetek vannak jelen a regényben, amelyek a magántér mögött képződő makrostruktúrák utólagos átírását végzik el, felszínre hozzák az emberi kapcsolatok és szerepek mögöttes hatalmi perspektíváit.

Lovas a történelmi eseményekben agyongyötört áldozatok privát terét is megkonstruálja, persze nem kizárólagosan, akiknek a tetvek kikezdtek a hónaljukat, a szemérmüket stb., és csak egy valami maradt a számukra, a remény, hogy túléljük a háborút. Az elbeszélő öregasszony ismerőse a Goli otokon elszenvedett megaláztatások eredményeképp az intimitást önmagára korlátozta. „1953-ban járt le a büntetése. Miután hazatért, már igen sok időt fordíthatott arra, hogy magával törődjön. És meg is kívánta úgy a teste, mint a lelke” (LOVAS 2006; 25).

A női perspektíva mellett a kisebbségi létérzékelés is a hatalom függvényében alakítja a regénybeli szubjektum identitását, és a magán- és közszféra látszólagos összetartozását, illetve össze nem tartozását. „Mert nem lehetnek mondataink arról a borzalomról, amelynek csak a peremén állunk, bármennyire félelemmel is terhes. [...] Kívül a borzalmon, de belül a lelkiismereten” (LOVAS 2006; 200).

A regény kapcsán feltehető a kérdés, hogy vajon a történelem hatol-e be az intim szférába, vagy fordítva. A történelem és a privát tér között újabb, szélesebb körű intimitás keletkezik, amit a luhmanni szerelem ego és alter fogalmai alátámasztani látszanak. „A szerelemben az a különleges (mondhatnánk: tragikus), hogy a szerető (ego) cselekszik, csak így képes megerősíteni a másik szemében a világot mint szelekciót; a szeretett (alter) pedig kénytelen átélni ego cselekedeteit” (LUHMANN 1997; 12). Lovas regényében a cselekvő ego, a történelem, folyamatos interakcióban van az alterrel, a privát szférával, és azt a világot igyekszik megerősíteni benne, ami számára jó, az alter pedig kénytelen átélni ego cselekedeteit, vagyis elszenvedni a történelem alakította eseményeket. Ez a fajta kommunikáció, amely a történelem és a privát között létrejön, paradoxonhoz vezet. Az intimitás azt feltételezi, hogy mind az ego, mind az alter talál önmagának okot és helyet a kommunikációban. A szó szoros értelemben azonban ez Lovas regényében nincs jelen, inkább az egyikhez rendelődik hozzá az ok, és így tényleges interakció nem jön létre, ugyanis ahhoz tudatos, közös szituációs érzékelésre volna szükség. De ha tudjuk, hogy a történelem társas rendszer, tehát intim kapcsolatok által generált, több különálló privát szféra akciójából és reakciójából jön létre, egy újabb, sajátos és szélesebb körű kapcsolat keletkezik a kettő között.

Nedjeljko Fabrio *Város az Adrián* című regénye kapcsán megkerülhetetlen az önéletírás felőli megközelítés, de a családregegy aspektusa sem hanyagolható el, így az intim szféra léte eleve adott. A történelmi vonatkozás Fabriónál még kifejezettebben hat a privát térben, mint Lovasnál. Nemcsak a családi viszonyok szervező mozzanatává válik, hanem a szerelmi szálakat is meghatározza.

A család rendkívül fontos szerepet tölt be az érték közvetítésben, a kulturális hagyomány átörökítésében, és a társadalmi normák közvetítésében. Ha a család erős érzelmi köteléke meggyengül, az a szűkebb magánszférára is hatással van.

A regénybeli Rijeka, különálló földterületként, sokaknak az „ígéret földje”. Az oda érkező Carlo egy olyan multikulturális közegbe kerül, amelyben még nem érezhető határozott nacionalizmus és nemzeti alapú kirekesztés. Ám ahogyan a társadalmi viszonyok változnak, a város képe is átrendeződik. Nemcsak politikai, gazdasági és összetételbeli átcsoportosulás megy végbe, hanem az öntudat formálódása is. A város az identitásstruktúra építőeleme lesz azáltal, hogy az egyén belső terének kívülségét határozza meg, a másokkal való találkozás színhelyévé lesz, és az otthontalanság és az identitáskeresés tereként definiálódik. A kulturális örökség a jelent orientálja, létrehozza azt a másikat, aki/ami meghatározó az egyén énelképzelésében. A regényben a történelem a privát szféra számára az a másik, az a társadalmi körülmény, amely meghatározza. Rijekának, multikulturális térként, sajátjává válik az elidegenedés tapasztalata. A bizonytalanságból adódó érzés otthontalanságot eredményez, amely paradox létérzékeléshez vezet. A hazatalálni vágyás és a gyökértelenség által bevonul a történelem az individuum(ok) terébe, mert „[a] múltról alkotott tudásunk, történeti elbeszéléseink tehát identitásképző (és cselekvésorientáló) szereppel is bírnak, körülhatárolják azt a múlt és jelen (és anticipált jövő) alakította egyszerre időbeli és kulturális teret, melyet a sajátunkként ismerhetünk fel” (HORVÁTH 2007; 18). A háborúskodás, a kolonizálás és a teljesen különböző nézetek összeecsapása apa és fia meghitt, intim kapcsolatára is hatással vannak, és ezáltal láthatóvá válik az a tény, mely szerint a saját identitás és a múltról alkotott kép szoros összefüggésben állnak. Fabio regényében e jelenséget lehet hibridizmusnak is tekinteni, olyanfajta keveredésnek, amely kulturális meghatározottságok átértékelése, összeboronálása, egymásmellettsége révén jön létre ugyanazon személyen, személyi tudaton belül. Fumulo, aki anyai ágon horvát, apai ágon olasz, a horvátok ellen lázad, és a magyarokkal szimpatizál, mindezt azért, mert a korabeli Rijeka, a mögöttes hatalom, a történelmi események formálják az egyént és kapcsolatait. Majd Amadeo ugyanígy, olaszbarát eszméket vall, horvátellenes, habár horvát vér csörgedezik ereiben, és mindezek mellett apja a magyarokkal szimpatizál. Az elidegenedés tehát itt is ugyanolyan mértékben jelen van, mert „[a] saját környezet és a saját környezet más rendszerei közti különbség – bár meglehetősen absztrakt – mégis magában rejtí a hagyományhoz való kapcsolódást és az új perspektívát is” (LUHMANN 1997; 225). Nyilvánvaló, hogy a történelmi események módja egyénenként más-más történeti pozícióban talál befogadásra.

A regényben a közsféra, a történelem a szerelmi kapcsolatokat és végki-
menetelüket is szabályozza. Emilia és Lucijan szerelmének beteljesülését a
különböző nemzeti hovatartozás lehetetlenné teszi. Kommunikáhatatlanság
jön létre, amelynek tapasztalata az elvárás és a kommunikáció szándékának
ütközésénél összpontosul. A család inkább zavarforrásként működik, mintsem
segítségként a kapcsolat kialakításban. A magukat olasznak valló szülők és
Mafalda nagymama, akik ugyanúgy, mint Fumulo és Amadeo, hol olasz, hol
pedig magyar eszméket vallanak, nem támogatják a fiatalokat, mert Lucijan
horvát. Így az intimitás alapvető jellemzője, az, hogy interpretáció két rend-
szer között, teljes mértékben nem valósulhat meg. „Amit eltaposott, elvetett,
kigúnyolt és megcsúfolt benne a történelem – és a történelem nem más, mint
az emberek, az ő gonoszságuk, az ő örültségük, az ő haláluk – az továbbra is
ott állt a pályaudvar mélyén” (FABRIO 2009; 379–380), amíg „ujjaik görcsös
szorítását szét nem szakította a robogó vonat” (uo., 381). A szerelmesek között
az intimitás mint szimbolikusan általánosított médium a kommunikáció nagy-
mértékű hatékonysága ugyan létrejön, és tisztában vannak a történelem rájuk
mért csapásával, de képtelenek azt privát szférájukból likvidálni. „Csakhogy
a történelmet nem én hívtam, nem én találtam ki! Inkább ő maga tapadt hozzá
elbeszélésemhez erőszakosan és véresre horzsolón, mint a száraz bojtortján!
Valahányszor elkezdtem a mesét, mint ama mesebeli borsószem, előbb-utóbb
átütött rajta a történelem tövises dudvája” (i. m., 217). A fennálló szituáció
is valamiféle interpretáció kettejük között. Kénytelenek megengedőek lenni
egymás világával szemben, pontosabban Lucijan megengedő Emilia világá-
val, és lemondani arról, hogy mindent összefogjanak egyetlen totalításban. A
szubjektumok beépülnek egymás világába, ám csak olyan formában, ahogyan
ezt számukra a környezet lehetővé teszi.

Kiadások

FABRIO, Nedjeljko (2009): Város az Adrián. Jelenkor Kiadó, Pécs
LOVAS Ildikó (2006): Kijárat az Adriára. Kalligram, Pozsony

Irodalom

FRIDA Balázs (2003): Textualitás: Az értelmezés posztmodern paradigmája és az
antropológia – a vallás kontextusában. = Biczó Gábor–Kiss Noémi szerk.: Ant-
ropológia és irodalom. Csokonai Kiadó, Debrecen
HORVÁTH Györgyi (2007): Bevezetés: Történeti tudás, történeti elbeszélés, időta-
pasztalat és női identitás. = Horváth Györgyi: Nőidő. A történeti narratíva identi-
tásképző szerepe a feminista irodalomtudományban. Kijárat Kiadó, Budapest

- LEJEUNE, Philippe (2003): Az önéletírói paktum. = Z. Varga Zoltán-szerk.: Önéletírás, élettörténet, napló. L' Harmattan, Budapest
- LUHMANN, Niklas (1997): Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról. József Műhely Kiadó, Budapest
- Z. VARGA Zoltán (2000): Önéletírás-olvasás. Jelenkor, 1.

HISTORY IN THE SPACE OF INTIMACY

The paper reveals the realizations of a number of possible interpretations that exist between private and public space. The novels analyzed open up a new way of coding space, which becomes accomplished not only in personal spheres but also in historic space realized through the textual space of literature. History which affects communication between individuals sets the private spheres of the subjects of novels into a wider perspective. In the novel by Ildikó Lovas a wider scope of intimacy is created, which can be explained alongside the concepts of Luhmann's love ego/alter ego relationship. In Nedjeljko Fabrio's work an intimate sphere arises alongside the writing of biography, which becomes manifested in the mirror of events moulded by history.

Keywords: private sphere, history, fiction, autobiography, intimacy, identity.

GEROLD LÁSZLÓ

Újvidék
Bulevar oslobođenja 135.
gerlgalm@eunet.rs

AZ INTIMITÁS DISZKRÉT BÁJA MOLNÁR FERENC *LILIOMÁBAN*

Discrete Charm of Intimacy in Ferenc Molnár's *Liliom*

A 20. század kezdetét megelőző és követő mintegy két-két évtized jelentős paradigmaváltást hozott mind az európai, mind pedig a magyar irodalomban és ezen belül a drámaírásban is. Miután ennek európai és magyar áttekintése megtörténik, a dolgozat szerzője Molnár Ferenc *Liliom* című színpadi műveinek elemzését végzi el a konferencia témájának jegyében.
Kulcsszavak: 20. század, intimitás, dráma, Molnár Ferenc, *Liliom*.

Mielőtt a dolgozat címében jelölt kérdésről szólnék, bevezetőként szükséges, legalább utalni, arra a drámaírásban lejátszódott paradigmaváltásra, amely megelőzte Molnár Ferenc jelentkezését, illetve felvázolni intimitás és irodalom összefüggését jellemző általános és a drámai irodalomban vonatkozásában szerepet játszó ismérveket.

A 20. század beköszöntését megelőző és követő mintegy két-két évtized alatt kialakult az az izmushálózat, amely egyrészt feltörte a 19. század második felének szinte monolit irányzatvilágát, ugyanakkor pedig majdhogynem áttekinthetetlenné bontotta a négy évtized irodalmi törekvéseinek színpétét. Ebben sajátos hely illeti meg „az emberi belsőnek a miliővel való interakcióját” (BÉCSY, 2007; 644) hangsúlyozó, Zola fémjelezte naturalizmusból kialakult költői realizmusnak minősíthető csehovi drámaírást, melynek világképében minden addiginál kifejezettebben kerül középpontba a maga már-már drámainak sem tekinthető mindennapiságában megjelenő egyén, aki annak ellenére, hogy szembekerül környezetével, ezt a hagyományos drámai

konfliktus helyett inkább belső krízisként éli meg. Ezt a csehovi drámaváltozatot követi, természetesen írónként más-más formában a magyar drámaírás is, s ennek keretében a 20. század első évtizedében színre lépő Molnár Ferenc.¹ Drámaírására a csehovi gyökerek mellett a 20. század kezdetére jellemző magyar viszonyok, mint a felgyorsult polgáriasodás és elsősorban a Budapestre jellemző nagymértékű urbanizáció is hatással voltak. Kosztolányi szerint Molnár a „siheder várost” írja meg (KOSZTOLÁNYI, 1978; 740), ami a drámává formált történetek, ezek problémaköreinek és szereplőinek megválasztásában, valamint a már-már szentimentalizmusra hajazó vágyott intimitást karcossá változtató, ezt fanyar ízekkel keverő sajátos drámai dikcióban jut kifejezésre. A „hősök”, akik akárcsak Csehovnál, éppenséggel nem tekinthetők a drámai tradíció értelmében hősöknek, Molnár Ferenc színműveiben „érzelmeiknek vannak kiszolgáltatva” (VERES, 2007; 131), s ebből adódóan befelé szenvednek „önmagukat emésztve” (KOSZTOLÁNYI, 1977; 258) élnek, ami egyértelműen az intimitás drámabeli megnyilvánulásának vizsgálatára ösztönözhet bennünket.

Az intimitás, amely – akárha terminus technicus értékű szakfogalomként is – elsősorban a pszichológia és a szociológia szókészletébe tartozik, az irodalomban épp e két tudomány, a lélektan és a szociológia kutatási eredményeinek köszönhetően jut szerephez. Ugyanis 2003-as kiadású értelmező kézisztárunk eligazítása szerint a „bensőségesség, meghittség, bizalmasság” jelentésű intimitásnak – amint erre a szótári magyarázat a „bensőség” szó értelmezésével utal: „Őszinte átélés”, „mély érzés” – az irodalmi alkotásokban egyfelől az alakok jellemrajzának kialakításában, másfelől pedig a külvilággal való viszony kifejezésében lehet funkciója. Az intimitás, bár a szó hétköznapi értelmében azt gondolnánk, hogy egyszemélyes fogalom, valójában kétpólusú, mindig viszonyt jelent. Természetesen nem függetlenül azoktól a belső adottságoktól, amelyek valakit jellemeznek, meghatároznak. Az intimitás lényegében a világgal, a környezettel, egy másik személlyel való kapcsolat során formálódik, kap vagy nem kap kívülről visszajelzéseket, impulzusokat, s ezektől függően mutatkozik meg, demonstrálódik, aminek legalkalmasabb megnyilvánulási műfaja talán az eleve interaktív viszonyokon alapuló dráma. Akkor is, amikor az egyén – miközben integritása veszélybe kerül – szükségét érzi annak, hogy belső egyensúlyát visszaállítsa, amire vagy ún. belső monológ formájában van lehetősége, vagy a környezetével szembeni viszonyának nemegyszer konfliktus árán történő rendezésében.

¹ A drámákban megmutatkozó intimitás működésének vizsgálatára Molnár Ferenc szinte teljes drámai opusa mellett a magyar drámairodalom több alkotójának, elsősorban talán Bródy Sándornak és Szép Ernőnek az életműve lehet alkalmas. Sőt az sem elképzelhetetlen, hogy néhány évtized drámatörténete megírásának is vezérfonala lehetne az intimitás kérdése.

Hogy erre sor kerüljön, ismerni kell az intimitás kommunikációs kódjait, amint erre a lélektan tudósa figyelmeztet, aki szerint ezen azok a társadalomban kialakult minták értendők, „amelyek alapján az emberek a társadalmi érintkezésben megtanulták kifejezni érzelmeiket” (LUHMANN, 1997, idézi MIKOLA, 2010; 158). Attól függetlenül, hogy léteznek társadalmilag verifikált minták, mindenkinek, az életben is és a drámában is, magának kell az intimitás szférájába tartozó problémákat megoldania, legyenek azok egzisztenciális vagy spirituális vonatkozásúak, lévén hogy az intimitás a közhiedelemmel ellentétben nem redukálható csupán a szexualitás kérdésére, bár ez is része, de az intimitás sokkal több ennél. „Az életünknek minden dimenzióját magába foglalja [...] a testit, de a társadalmi, és az érzelmi, a mentálisat és a lelki dimenziót is” (LUHMANN, 1997). Vágyaink teljes spektrumát, melyek megvalósítása sem egyéni vonatkozásban, sem a környezettel szemben nem történik problémamentesen. Az előbbi esetében krízishelyzetet, az utóbbi esetében pedig konfliktust vált ki. Mindkettőt jellegéből adódóan a dráma kamatoztatja.

Abban az évben, amikor Molnár Ferenc *Az ördög* című vígjátékával nemzetközi hírnevét megalapozó sikerét aratja, 1907-ben Stockholmban megnyitja kapuit az Intima Teatern, az a színház, amely a néhány évvel előbb nyílt párizsi, londoni, berlini és pesti színházakhoz hasonlóan olyan modern drámák megjelenítésére szakosodik, melyekben a cselekmény az elvesztett intimitás visszaszerzése körül bonyolódik, ami – ahogy irodalomtörténetének Molnár-portréjában Schöpflin Aladár írja – a magyar drámaíró műveinek is „leggyakoribb alaptémája” (SCHÖPFLIN, 1937; 159) kezdve *Az ördög* után két évvel bemutatott *Liliom*tól az Amerikában 1942-ben írt *A császár*ig. Ezekre kivétel nélkül érvényes a már idézett megállapítás, amit egy Molnár-tanulmány szerzője *A testőr* kapcsán mond, hogy a darab szereplői „csak az érzelmeiknek vannak igazán kiszolgáltatva” (VERES, 2007; 131). Ez a Molnár Ferenc-i tézis kulcsot nyújthat a *Liliom* megértéséhez is, mellyel az opusból ezúttal részletesebben foglalkozni kívánok, melyben az intimitásnak Molnár többi darabjához képest – nem függetlenül a szereplők társadalmi helyzetétől – sajátos formájával találkozunk. Ezt legpontosabban két mozzanat kapcsán próbálom az alábbiakban bizonyítani. Az egyik *Liliom* halála, ennek előzménye a címszereplő és a cselédlány, Juli kapcsolatának alakulása, a másik pedig, hogy Molnár műfaji meghatározásával éljek, a külvárosi legenda utolsó, hetedik képe egy részének elemző bemutatása.

Mielőtt azonban ennek eleget tennék, néhány mondat erejéig szükséges elidőzni a mű szerkezetére vonatkozó dramaturgiai problémánál, ami előtt a kritika sokáig tanácstalanul állt, nem találván magyarázatot arra, miért választotta Molnár azt a már-már giccses megoldást, hogy miután a sikertelen

rablást követően Liliom öngyilkosságot követ el, majd a másvilági hivatalban felvételt nyer, az utolsó képben visszatér a valós életbe, hogy tizenhat év után meglátogassa özvegyét s időközben felnőtt leányát, Lujzát. Ezt a műhibát 1983-ban a kaposvári előadás rendezője, Babarczy László javította ki azzal, hogy felcserélte az utolsó előtti és az utolsó képet, aminek az lett eredménye, hogy Liliom, mielőtt az égi őrszobán a mennyei hivatal elé állna, csak elképzeli visszatérését. Így „Liliom lelkének belső kivetülése” (KOLTAI, 1986; 462) kap a jelenetben látható formát, afféle kimerevített pillanat ez, amit az időfelbontás tesz lehetővé. Hogy Molnár nem élt ezzel a lehetőséggel, annak tudható be, hogy a 20. század elején ez a szerkesztési eljárás még ismeretlen volt. Azzal, hogy Babarczy némileg átjelenetezte a darabot, a giccs árnyékát is elhárította róla, ahogy a kritikus írja „kihalásztta [...] a cukoroldatból, és szociográfiailag hitelesítette a kültekei költészetet” (KOLTAI, 2002; 23). De azzal, hogy a rendező beavatkozása „nagy merészen lekaparta a festéket a ligeti legendáról, és ámulatunkra elővarázsolt a alóla a szikár külvárosi »szociodramát«” (KOLTAI, 1992; 17), hangsúlyossá tette azt az intimitásvonulatot, amely a darab gerincét képezi Liliom és Juli ligetbeli találkozásától Julinak a halott Liliomtól való búcsúzásával bezáróan, amikor is elhangzik az a szinte szállóigévé lett búcsúmondat: „...te csak most aludjál, Liliom”, amit Molnár sírfelirataként is ismerünk.

A *Liliom* is, mint Molnár minden műve, szerelmi történet, amelyben bár nincs szó szerelemről, mégis létrejön, az játszódik le, amit Kosztolányi a rá jellemző csodálatos pontossággal így fejez ki: „A tiszta kiscseléd és a piszkos városligeti hintás is beszéd nélkül szeret”. (KOSZTOLÁNYI, 1978; 741). Nincs szükség különösebb szociológiai jártasságra ahhoz, hogy felismerjük, a társadalom szélére került, sőt onnan is száműzött két fiatal, egy cseléd lány és egy vásári kikiáltó kapcsolata olyan emberek találkozása, „akik képtelenek beilleszkedni a való világba” (GYÖRGYEI, 2001; 214), oda, amely semmit sem tesz beilleszkedésük érdekében. És épp ez hozza őket érzelemközelbe. Ennek következménye az, ahogy kapcsolatteremtésük lejátszódik, ahogy érzelmi véd- és dacsövetséget kötnek.

A barátnőjével a ligetben sétáló cseléd lány felfigyel Liliomra, a lányokat a hintához invitáló, kétes múltú vagány kikiáltóra, aki őt megkülönböztetett figyelemben részesíti, amiért a hinta féltékeny tulajdonosnője elkergeti a lányt. Liliom azonban pártfogásába veszi, s ezért elveszti állását. Juli szolidaritásból, de szimpátiából is Liliommal marad, vállalva ezzel, hogy gazdái őt is elcsapják. Ott maradnak tehát a ligeti padon, Juli, mert már nem mehet haza, Liliom, mert tetszik neki a lány, aki annak ellenére, hogy tudja, ki a férfi, erre a járőr is figyelmezteti, vele marad. Szerelemről, bár Liliom tréfálkozva megjegyzi, hogy talán feleségül is venné a lányt, ha hozzámenne egy

ilyen csibészhez, mint ő, csak annyi szó esik köztük, hogy amikor Liliom hencegve megemlíti, ha most visszamenne a hintához, a tulajdonosnő szó nélkül visszavenné, amire Juli „*nagyon halkan*” ennyit mond: „Ahhoz... ne... menjen...” Amire hosszabb szünet után Liliom csak ennyit mond: „Sok agácifák vannak itten.” Juli pontosan érti Liliom üzenetét, mert most már határozottan megismétli: „Ahhoz ne menjen vissza.” Majd hozzáteszi: „Ez itt mind agácivirág.” Igen, mondja Liliom, „*fehérágác*”. S innentől kezdődhet a következő jelenet, melyben Liliom és Juli már házасok. Életük nehéz. Liliom állástalan, haszontalanul tölti napjait, s olykor Julit is bántalmazza, aki ezt némán tűri. Amikor azonban megtudja, hogy Juli gyereket vár, Liliom elutasítja a hintatulajdonos ajánlatát (*ahhoz nem megy vissza!*), ugyanakkor sürgető kényszert érez arra, hogy pénzhez jusson. Sajnos azonban a rá jellemző módon, amikor jót akar, mindig rosszat tesz. Most azzal, hogy elfogadja semmirekellő barátja ötletét, öljék meg a börgyár pénztárosát, ami végül is nem sikerül. A pénztáros pisztolyt ránt, a barát elmenekül, Liliom pedig, aki különben is előre elkártyázta a remélt zsákmány rá eső részét, a magával hozott konyhakéssel mellbe szúrja magát. És ekkor játszódik le az a jelenet, melyben csodálatos intenzitással jut kifejezésre a vágyaikat titkolt két embert összekötő intimitás. A mindvégig befelé élt szerelem most befelé élt szenvedésbe vált. Liliom búcsút vesz várandós feleségétől: „*kissé feltápszkodik* – a tragacson, melyen Julihoz hozták –, és *csöndesen, tréfásan, de végül nagyon, dacosan beszél*. Mostan én, fiam... már csak hogy éppen meg akarom mondani... mint ahogy a vendéglőbe, mikor vége van a vacsorának, aztán ahogy mondja az ember... fizetni. Cáln. Hogy mi vót. Be lesz mondvá az egész. Hogy hát rád ütöttem...” Majd miután elmondta olyan intimitásra utaló búcsúját, amely egyszerre megbánás és ezt vállalni nem képes dac is, feleségét arra kéri, fogja meg a kezét, és szorítsa erősen, míg ő végleg búcsút vesz tőle: „Hát most mondja neked a Liliom... szerbusz. *Szünet*. Mondd te is szépen.” És Juli mondja: „Szerbusz.” Amikor azonban egyedül marad a halottal, ahogy Kosztolányi írja, „hősiesen, mint a régi rómaiak, akik lángot nyeltek” (KOSZTOLÁNYI, 1978; 741), elmondja a „te csak most aludjál, Liliom”-mal kezdődő és végződő búcsúmonológját: „Még neked se mondtam meg soha... csak most mondom... bevallom... öreg, komisz, szemtelen fiú... komisz, durva, komisz, édes, drága...[...] nem volt szép, hogy megütöttél, mejjbe vágta... fejemet ütötte... arcomat megcsaptad... itt hagyta Julidat... csúnyán bántál velem, nem volt szép... [...] én téged nagyon... mindegy, nem bánom... úgy szégyellem, úgy szégyellem, de most már megmondtam... úgyis tudta... mégis szégyellem, jaj de szégyellem...”

Mi ez, tehetjük fel a kérdést, ha nem tömény intimitás, amely veszélyesen közelít a giccshez? Hogy mégsem csúszik szirupos érzélgősségbe, attól

megmenti a Babarczy-féle szerkezetmódosítás, amely Liliom visszatérését a másvilágról nem írói appendixként illeszti a történethez, hanem a címszereplő érzelgősségét felülíró vízióként. Az történik ugyanis, hogy a Liliom képzeletében játszódó történetben ő tizenhat év után koldus képében visszatér a földre, és meglátogatja özvegyét és árváját, de ismét, mint életében annyiszor, hibát követ el. Julival összeszólalkozik, aki makacsul védi halott férje emlékét. Nem engedi, hogy a lányba plántált illúziót a koldus tönkretegye, hogy megmondja az igazat, miszerint Liliom „verekedő, szemtelen ember volt [...], mindenkit megütött, bizony még a maga kis édes mamáját is megverte”. Ezért, bár megértéssel fogadta, Juli elküldi a koldust, aki mielőtt elmenne, titkon egy csillagot akar a lánynak ajándékozni. De miután Juli figyelmezteti lányát, hogy ne fogadja el, mert „biztosan lopta valahol”, ami igaz is, és Lujza ajtót mutat, a koldus „ráüt a kezére, hogy csak úgy csattan”. Juli, aki most néz először a koldus szemébe, s tekintetében nyilván ráismer Liliomra, úgy tesz, mintha nem értené, mi történt. Hiába kér lánya magyarázatot a különös esetre, hogy bár az ütés nagyot csattant, ő nem érzett semmi fájdalmat, mert a koldus keze „forró és puha volt”, ütés helyett mintha megcsókolta volna. A lány értetlenkedő kérdésére – „Mi történt itt most velünk, anyám?” – miközben válaszol – „Semmi se történt. Az történt, hogy mink itt szépen, csöndesen ettünk, ebédeltünk, aztán jött egy kódús, és mesélt a régi időkről és nekem... eszembe jutott a te apád” –, ahogy Kosztolányi fogalmaz, szavaiban „egy érzelem végtelenségét érezzük” (KOSZTOLÁNYI, 1978; 742). Ezt támasztják alá Juli jelenetzáró szavai, amikor lánya kérdésére – „Hát lehet az, hogy ilyen nagyot, ilyen erős nagyot ütnek az emberre... és aztán az nem fáj?” – így felel: „Igen, fiam... az lehet. Megütik az embert... és... és nem fáj.” Tudja, mert, ahogy előző replikájában fogalmazott, ilyesmi már vele is megtörtént.

Hogy a férje „emlékét örök szerelemmel ápoló özvegy” (P. MÜLLER, 2010; 167) érzelmét diszkrétan titkoló intimitást a dramaturgiai intervenció ellenére is giccsveszély fenyegeti, azt a mű színre állítói közül többen is igyekeztek elkerülni, nem az intimitást, hanem az esetleg giccsbe forduló „direkt meghatódást”, miközben nagyon is tudatában vannak, számítanak rá, hogy talán „épp ezáltal – lesz – *dramáian* megható a történet” (KOLTAI, 2002; 25), azt szépen példázza a Krétakör Színház előadása, melyben amikor Liliom felhasítja „egy késsel a csíkos trikóját, nem vágódik el, ülve marad a padon, víztől csöpögő rongycsomót szorít a képzelt sebre”, akkor Juli, mintegy a meghatódást ellenpontoszni kívánó, de ugyanakkor mindkettőjük számára evidens fizikai fájdalmat kifejező gesztusként „egy másik, csíkra hajtott ruhával elszánt dühvel csapkodja a (Liliom) hátát” (KOLTAI, 2002; 25).

Hogy a történet két főszereplőjét különösen megnyilvánuló intimitás kapcsolja össze, azt a fentiek után talán felesleges külön is indokolni, ugyanakkor azonban talán azt is sikerült érzékeltetni, hogy bár mindketten diszkréten titkolják érzelmeiket, jellemformálás tekintetében van köztük különbség. Liliom, ahogy a Molnár-tanulmányok és az előadás-kritikák egyhangúan megállapítják, egyszerűbb képlet, érző, de ezt kifejezni képtelen s ezért durva férfi. Kétarcú, de lényegében brutális viselkedése „belső bizonytalanságának és meghasonlásának következménye” (GYÖRGYEI, 2001; 214), ahogy személyiségét vizsgáló/elemző pszichiáter látja. Egyszerűen fogalmazva: maszk. Szerepjátás, ami szinte minden Molnár-műben központi kategória, a látszat, amely Molnárnál összekötő kapocs a számára állandó relációt jelentő színház és élet között. Juli esetében viszont másféle maszkkal találkozunk. Őszinte maszkkal, ha egyáltalán a maszk lehet őszinte. Viselkedése nem az egyik létformából a másikba történő átjárás eredménye, hanem „érzelmi háztartásának” következménye. Benne pontosan az játszódik le, ami az érzelmeket vizsgáló filozófus szerint a következőképpen megy végbe: az egyén „konkrét társadalmi struktúra függvénye”-ként (ez Julinál a cselédsors) megteremti saját belső világát, ezen belül a maga természete szerint kialakítja ennek egyéni szerkezetét és megválasztja viselkedésformáját (HELLER, 2009). Némileg egyszerűbben: érzelmekből tett lesz, magatartás. Juli esetében ez szerelmének és szenvedésének, vágyainak és fájdalmának elhallgatásában mutatkozik meg, titokban tartásában jut kifejezésre. Abban az emberi keménységben, ahogy elviseli az életet, azt, hogy Liliom veri, s azt, ahogy ennek ellenére a koldus vádjaitól lánya előtt védi Liliom emlékét.

Ennek alapján talán az sem túlzás, hogy a Molnár-mű igazi főszereplője nem a címszereplő, hanem a bensőségességet jelentő intimitást legteljesebben képviselő Zeller Júlia, ahogy a ligetben őt igazoltató kapitány kérdésére – „Hát te kicsoda vagy?” – válaszol.

Kiadás

MOLNÁR Ferenc (1961): *Színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 17–99.

Irodalom

BÉCSY Tamás (2007): *Középfajú drámák 1902 és 1917 között*. = A magyar irodalom története II. (szerk.: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András) Gondolat Kiadó, Budapest, 638–648.

GYÖRGYEI Klára (2001): Molnár Ferenc. Magvető, Budapest

HELLER Ágnes (2009): *Az érzelmek elmélete*. Jósöveg Műhely, Budapest

- KOLTAI Tamás (1986): Hullámvasúton a mennyországban. = K. T.: Színváltozások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 461–462.
- KOLTAI Tamás (1992): Molnár, frissen mázolván. = K. T.: Színről színre. K. n., Budapest, 17–19.
- KOLTAI Tamás (2002): Egy szép Liliom-pár. = K. T.: Bohóc ül a koronában. Palatinus, Budapest, 22–26.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1977): Molnár Ferenc (1934). = K. D.: Egy ág alatt (szerk.: Réz Pál). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 256–258.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1978): Liliom, egy csirkefogó élete és halála (1909). = K. D.: Színházi esték I. (szerk.: Réz Pál) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 739–743.
- LUHMANN, Niklas (1997): Szerelem – szenvedély. József Műhely, Budapest.
- MIKOLA Gyöngyi (2010): A szerelem ideje. = M. Gy.: A vész nyoma. Kijarat Kiadó, Budapest, 155–163.
- P. MÜLLER Péter (2010): Nárcisz. = P. M. P.: A maszktól a halálszínházig. Kijarat Kiadó, Budapest, 162–168.
- SCHÖPFLIN Aladár (1937): A magyar irodalom története a XX. században. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest
- VERES András (2007): Molnár Ferenc színpada. = A magyar irodalom története III. (szerk.: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András). Gondolat Kiadó, Budapest, 125–134.

DISCRETE CHARM OF INTIMACY IN FERENC MOLNÁR'S *LILIOM*

The two decades preceding and succeeding the beginning of the 20th century saw significant paradigm changes in both European and Hungarian literature and within it in the field of drama. After giving a survey of these changes in both, the paper analyzes stage performances of Ferenc Molnár's play, *Liliom* in the spirit of the topic of the conference.

Keywords: 20th century, intimacy, drama, Ferenc Molnár, *Liliom*.

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

POMOGÁTS BÉLA

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
kpom@freemail.hu

KÓBORLÓ DÉLUTÁN

Dsida Jenő „kutyás” verse

An Afternoon Stroll

Jenő Dsida's “puppy” poem

Az idillikus környezetben játszódó történet egy tavaszi séta lírai riportját adja, ennek során a kolozsvári költő kedves kutyájával járja be a város környéki dombokat. A költemény az állat önfeledt örömeinek ábrázolásában tesz vallomást a fiatal költő életörömről, majd a szöveg végén megszólaltatja a haláltól való félelmét, és az isteni kegyelemre bízta magát.

Kulcsszavak: Dsida Jenő és az erdélyi természet, a költő bukolikus világa: szerelem és táj, a költő istenhite és bizakodása a megváltásban.

Dsida Jenő igen korán megszerezte a népszerűséget és az elismerést, ifjú költőként a játék elemi örömeivel merült meg a versek világában, valósággal lázba jött, ha egy szokatlan képre, frissen csengő rímre talált. Mégsem volt igazán boldog, mintha a mulandóság fiatalos érzésénél valami sötétebb és nehezebb szomorúság szegte volna kedvét. Korai költészetében mindegyre az elmúlás képzeleti jelentek meg, valami állandó félelem szötte át az expresszionista szabad vers kötetlensége szerint áradó laza sorokat. A háborús évek családi gondjai, az Erdély sorsát eldöntő történelmi változások bénító közhangulata mellett mindennek személyes oka is volt. A szívbetegek örökök szorongása, amelyet egy fiatalon elviselt súlyos betegség oltott lelkébe, verseibe. Dsida Jenő maga is sejtette, hogy nem lesz hosszú életű, a cigarettaival, feketekávéval mérgezett szerkesztőségi életmód is még inkább aláásta

gyenge egészségét. Korai költészetét az elmúlás csendes szomorúsága hatotta át, ezt a szomorúságot a magányosság érzése mélyítette el.

A fiatal szívnek azonban még nagyok voltak a tartalékai, a korai versekben elpanaszolt otthontalanság után Dsida Jenő lassanként védő és nyugtató menedékre talált: a szerelemben, a természetben és a költészetben. Életének delén írta nagyszerű bukolikus költeményeit, két epikai elemekkel átszőtt lírai remekét: a *Kóborló délután kedves kutyámmal* és a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* című népszerű költeményeket. Az előbbi játékba feledkező tavaszi hexameterekből épült, s szinte a reneszánsz önfeledt játékosságával fejezte ki a természetben megújulást kereső lélek boldog örömét, az utóbbi szerelmes ujjongás, amely merengő érzésből és szelíd erotikából font tündéri koszorút egy leány homloka köré. A bukolikus ihletés általános volt a harmincas évek fiatal költői között, Radnóti Miklós, Zelk Zoltán, Weöres Sándor, Vas István, Takáts Gyula és Jékely Zoltán is a természeti idillben kerestek menedéket a köröttük mindinkább kibontakozó történelmi és szellemi válság elől. A költészet Múzsája „menekülő Múza” ekkor, a természet és az idill feledtető békéje kínált oltalmat, ígérte egyszersmind a humánus értékek megőrzésének lehetőségét. Dsida Jenő természeti és szerelmi idillje is az emberi élet elemi értékei mellett tett vallomást; a Violát ünneplő „csodálatos történet” azt kívánta igazolni, hogy „a fájdalomnál erősebb a jóság”, a tavaszi kóborlásról írott „lírai riportnak” pedig az egyszerű öröm adott fénylő derűt. Ezúttal ez utóbbi költeménnyel foglalkozunk.

Dsida Jenő „kutyás” verse valójában epikus módon felépített költemény, ahogy a költő mondja: „lírai riport”, egy tavaszi séta eseményeit és ezek lelki következményeit mutatja be. A költő – irodalmi körökben népszerű farkaskutyáját sétáltatja a Kolozsvár közeli erdős dombokon, játékos szavakkal örökíti meg hűséges társának alakját, a gazda és az állat kapcsolatát. Ember és kutya viszonya ősidők óta foglalkoztatja a magyar és a világirodalom nagy egyéniségeit, csak a mi irodalmunknál maradva, olyan írókra gondolok, mint Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Márai Sándor, Déry Tibor és Lengyel József – a többi között. Nem egyszerűen egy kedves játszótárs bemutatása vagy a rá való emlékezés van jelen ezekben az írásokban, inkább az emberi magatartások, ösztönök, érzelmi reakciók vizsgálata abban a „tükörben”, amelyet a kutyával kialakított kapcsolatok tartanak a gazda elé. Valójában ennek vagyunk tanúi Dsida Jenő költeményében is. Maga a költemény öt részből áll: az első (*Útnak eredünk és szeretjük egymást*) azt az érzelmi tekintetben igen előnyös helyet jelöli meg, amelyet Tinti kútya a költő életében betölt, a második (*Visszapillantunk a múltra s az rendkívül mulatságos*) a kutya élettörténetét idézi fel, a harmadik (*Őszintén megdicsérjük az egész világot*) valójában a költő „örömmódja”: az élet boldogító hatalmá-

nak dicsérete, a negyedik (*Eközben a világ elalszik körülöttünk*) a kolozsvári alkonyatról rajzol idillikus képet, végül az ötödik (*A macska fut, mi pedig futunk utána*) a kereszténység megigazulásba és túlvilági üdvösségbe vetett hitét állítja szembe azzal a szomorú mulandósággal, amelynek szorongató gondolata a tavaszi séta békítő élményét is képes megzavarni.

A költemény egy tavaszi délután köznap örömeit örökíti meg, ezeknek az örömeknek a leírása – a „lírai riportban” elrendezett élmények íve – szabja meg felépítését. A természeti élmények krónikája, a tavaszi séta eseménytörténete alapozza meg a költői narrációt, ezt a narrációt ugyanakkor több személyes kijelentés teszi gazdagabbá. Ilyen például a költő életének tartalmat adó könyvkultúrára történő hivatkozás, ennek során Dsida Jenő röviden képet ad leginkább féltett kincséről: kicsiny könyvtáráról, s nyomban érzelmi értékrendet is felállít, midőn arról beszél, hogy még féltett könyveinél is jobban ragaszkodik kutájához:

Háromszáz kötetes gonddal gyűjtött kicsi könyvtár
áll a szobámban: lásd, az utolsó szálíg eladnám,
hogya befogna a sintér s akkora pénzt követelne
váltságul, hogy nem tudnám kiteremteni másként, –
szálíg eladnám, bár szívesen kölcsön sem adok most,
nem szeretem, ha zsiros kéz ujjnyoma terped a könyvön.
Drágább vagy te nekem, hidd el, valamennyi regénynél,
India szobrainál s Hokusai túsrajzainál is,
Goethe, Petőfi, Catullus, Arany s Ady verseinél is,
mert hiszen élsz s zuhogó, tüzesáramu vér fut eredben.

Hasonlóképpen apró betétszerű epizód az a történet, amely egy talán erőszakos fellépésre készülő „marconaképű cigány” feltűnését, majd a gazdája védelmére kész kutya küzdeni kész fellépése láttán megjuhászódását idézi fel: „Négy lépésnyire téged is észre vesz: éles, acsargó / szemfogadat, felborzolt szőrödöt. Ingadozik pár / pillanatig, bámul vad, sűrűbozontu szemével, / végül alázatosan nyütt szalmakalapja után nyúl, / »Isten tartsa, tekintetes úrfi!« – morogja s odébbáll.” Ugyancsak epikai betét az a néhány sorba foglalt emlék, amely a kutya valamikori birtokba vételének történetét, majd egy szerelmi légyott szelíd erotikával színezett emlékét idézi fel. Epikai természete van annak a néhány sornak is, amely az erdőből feltűnő macska játékos üldözéséről ad képet, a kutya ezúttal futásra kész teti gazdáját is:

Macska lopózik az útfélen, hunyorogva figyel ránk.
Orrod már szimatol, bordád remeg, és füled izgul,
Tinti barátom. Jól tudom én, hogy erős a kísértés,
s hasztalanul kérném, ne rohanj ki azért a világból
s mondj le miattam ezúttal a hajsza pogány gyönyöréről.
Jobb, ha veled futok én is. A tétova séta elég volt,
únom az álmos bandukolást! Gyere, Tintike, fussunk!...

Az epikai betétek között vallási és vallástörténeti utalások is találhatók a költeményben: közismert, hogy Dsida Jenő milyen mély hittel ragaszkodott a jézusi tanításhoz, és milyen, mondhatni, személyes viszonyba került a keresztény hagyománnyal. Rövid életét végigkísérte a megváltás hite és drámája, az a bizonyosság, hogy zaklató kérdéseire a létnek egy magasabb rendjében kaphat majd választ. Költőként „angyalok citeráján” játszott, igazi „poeta angelicus” módjára tudta megszólaltatni az égi zenét. Költészetének korábban éppen ez a szólama volt a legnépszerűbb: a *Chanson az őrangyalhoz*, a *Vidám kínálgatás keresztényi lakomán*, a *Jámbor beszéd magamról* című verseiben. Ezekben „angyalok motoznak”, az égi fények között egy természetfeletti bukolika tündéri játéka bomlik ki, a túlvilágot ugyanaz az idilli derű szövi át, mint az egyszerre légies és földies szerelmi költeményeket. Dsida Jenőt, mondhatnám, „bizalmas” viszony fűzte a keresztény hagyományhoz, és ugyanilyen viszonyban volt az egyház múltjával és szentjeivel, így azzal az Assisi Szent Ferencsel, akinek alakja különösen alkalmas volt arra, hogy a természetben (ráadásul egy farkaskutya kíséretében) kóborló költő saját szellemi rokonára ismerjen. A költemény egyik epizódja éppen erre a bensőséges viszonyra utal:

Régen a halk, füves, ódon klastromok udvara megtelt
jámbor szerzetesekkel ilyentájt, barna csuhájú
álmodozó szentekkel, akik puha révedezésben
mormoltak, s mialatt az alázat imája kibuggyant
szívükből, fejük áhitatos mellükre hanyatlott.
Francesco testvér most indul el esteli útra,
most megy a szörnyű farkas elé, – a te őköd elébe,
Tinti barátom, – hogy szeliden parolázzon a torkos
bősz fenevaddal, a vértlihegő fogas emberevővel.
Fekszik a farkas a jó Szent lábainál, mialatt ő
barna kezével a bundás oldalakat simogatja.

A *Kóborló délután...*, mondhatni, apró bukolikus történetek (mondhatnám: anekdoták) füzéréből épül fel, ezek a történetek mintegy a tavaszi séta eseményeit rekonstruálják, és egymásba szöve adják elő a kutya és gazdája örömteli sétájának epizódjait. Mindez egy szinte kompozíció nélküli történetet mutat, ugyanakkor a költő mégis talál alkalmat arra, hogy létrehozzon valamiféle kompozíciót. A hosszabb lírai-epikai költeménynek éppen a felénél ugyanis Dsida Jenő mintegy kilép a narrátor szerepéből, és költői ódában adja elő az öt (emberi és bizonyára „kutyai”) érzék dicséretét. „Szép a világ, gyönyörű a világ és nincs hiba benne” – indul az öt fejezet közül a középső: az *Őszintén megdicsérrük az egész világot* címet viselő fejezet. Először a látás élményköréről tesz vallomást, méghozzá az „erdélyi gondolat” (a „transzilvánizmus”) demokratikus eszmekörét is megszólaltatva:

Nézd, a színek, diadalzászlók, a szemünkbe lobognak,
kék, zöld, barna, piros, biborlila, sárga, narancsszín,
lelkesek és tüzesek, meghányva ezüsttel, arannyal,
nagy kigyuladt zászlók, minden nép zászlaja: fennen
hirdeti mind, hogy a jó anyaföld valamennyi fiának
egyformán lobogózta ki roppant ünnepi termét
s minden nemzeteit közösen kebelére fogadja.

Ezt követi a szagok, a tavaszi erdő illatainak költői dicsérete, ami azután a szerelem magasztalásába torkollik: „Hát a szagok! Televényföld illata, májusi esték / illata, édes akácfa-virág dús illata, kedves / szép szeretőm szájának vadszeder-illata, zizge / szőke hajának fűszeres illata, ifju szerelme / ujjaimon maradó meleg illata, melyre ficánkos / huncut örömmel ismerem rá, nagyokat szimatolva.” Ugyancsak szinte ódai hangon emlékezik meg a költő a tapintás által keltett jó érzésekről, ez a költői vallomás ugyancsak nem nélkülözi a szelíd erotikát: „Jó a tapintás is, puha csiklandó tenyerünket / végighúzni a pázsiton, átborzolni az érett / búza fölött, simogatva kuszálni a hajban, a sima / test zugain babrálni, kutyuska fülét vakarászni.” A negyedik érzék az ízek világába vezet, és a kulináris élvezetek: az evés és az ivás örömeinek lajstromozásához érkezik: „Édes az íz is, az ajknak, a nyelvnek, az inynek elomló / ingere, táplálékok örömteli útja erünkbe, / drága kenyér, aranyos peccsenyénk, s ó, nagyszerű csontok, / izletesen ropogó, remek álmai sok kutyaszívnek, / bájos burgonya, kedves ugorka, szerelmetes alma: / hódolok ennivalók és innivalók zamatának, / legfőképpen azonban a bornak, a bíboran ömlő / rácürmösnek, amely víg dalra deríti a lelket / s vérünket duhaj ugrálásra pezsegetti, táncra.” Végül az ötödik érzék a hallás, és a hangoknak is van konkrét: a költő életének színhelyeit meghatározó tapasztalata:

Áldom a hang szent élvezetét is: a fák suhogását,
és morajos dörgését, záporoső zuhogását,
kis verebek csipegetését, nagy motorok dohogását,
nők csacsogó fecsegését, pajkos ebek csaholását,
fürgé lovak dobaját és társzekerek robaját és
zongora mély akkordjait este, ha kedvesem ujja
surran a billentyűkön, s halk futamok szeliden hűs
hullámozása csobog körül. Ó „Traviata” szerelmes
dallama, ó zengő „Pathétique” s valamennyi szonáta!

Ezek az érzéki örömek rendre a kutyához kötődnek, az állat is, gazdája is átéli őket, mi több, a kutyasétáltatással töltött tavaszi délután teszi még nyilvánvalóbbá, még átélhetőbbé a köznapi örömöket, illetve ezek emlékét. Az elemi érzékelések a kutya (általában kifinomult) ösztöneinek függvényei, a költő ugyanakkor mintegy „humanizálja” ezeket az érzékszervi tapasztalatokat, midőn minden egyes ilyen tapasztalatot emberi (sőt költői) nézőpontból értelmez, vagyis egy emberi lény, pontosabban saját maga kommentárjával magyaráz. Ez az értelmezés és az értelmezést meghatározó élmény, illetve emlék alapozza meg azt az életörömet – és a köznapi örömek átéléséből származó „életfilozófiát”, amely a költeményben alakot ölt. Dsida Jenő tavaszi versének magaslati pontján (a költői kompozíció centrumában) az életörömnél ez a vallomása foglal helyet:

Szép dolog élni, kutyuskám. Szembe haladni a széllel,
ázni, ha bús zivatar vág, megszáradni, ha nap süt,
szánon siklani, míg a pihék csillogva csapongnak
s vattacsomóként ülnek vállamon és a fenyőkön.
Nagyszerű elcsavarogni, bolyongani, menni örökké,
így lézengeni, mint most, gondtalanul fűtörészve,
így ballagni, kutyástul, erős nagy örömmel a szívben,
s mondani himnikusan: Csodaszép, csodaszép ez az élet,
semmi se múlja felül.

Az életöröm eszköze és forrása – a köznapi élet egyszerű örömei mellett – maga a költészet, egyáltalán a művészet és az abban megjelenő játékoság. Dsida Jenő, a maga alkotói természetét követve, eleve játékos természetű költő volt, aki mindig önfeledt örömmel szeretett játszani a szavakkal, a ritmusokkal, a rímekkel. A *Kóborló délután...*-ban is, amelynek szabatos hexameterei maguk is játékosak, a „pásztori Múzsát” keltik életre, azt az antik hagyományt, amely a két világháború közötti korban éppen a

személyes élet és a költészet védelmében – szemben a mindinkább bárbar történelemmel – idézte fel az antik eclogairók: Theokritosz, Vergilius, Tibullus költői örökségét, olyan költők tollán, mint Radnóti Miklós, Vas István, Hajnal Anna – és Dsida Jenő, aki bizonyára nem véletlenül választotta természetközeli: a természetes élet ajándékait ünneplő verse ritmikai formájának a hexametert. Igazi versművészként ez a hexameteres forma természetes módon szólalt meg nála, semmiféle mesterkéeltség nem terhelte meg a kifejezést, mintha a költő eleve a klasszikus versformában szólította volna meg tavaszi sétájának társát: a kutyát, és persze ebben a formában vallott legszemélyesebb dolgairól.

Játék és költészet, nagyon régi hagyományok értelmében is, egymást kiegészítő fogalmak, a költészet születése óta rokonok. És a játék ebben az összefüggésben nem komolytalanság, nem mulatság és nem szórakozás. Ellenkezőleg, a gyermeki játék komolyságára, kutató és felfedező igényére utal. „A »poiesis« – olvassuk Huizinga *Homo ludens* című híres könyvében – játékfunkció. A szellem játszóterén zajlik le, saját külön világban, amelyet a szellem alkot magának. Ott a dolgoknak más az arcuk, mint a közönséges életben, és nem logikai, hanem más kötelékek révén függnék össze egymással. Ha a komolyságot úgy értelmezzük, ahogyan az élet józan pillanataiban, akkor a költészet sohasem teljesen komoly. A komolyságon innen áll, ott, ahol a gyermek, az állat, a vadember és a látnok állanak, az álom, az elvontság, a mámorosság és nevetés birodalmában.” Ha eltekintünk a fogalmazás szellemtörténeti jegyeitől, Huizinga a költészet egyik fontos tulajdonságára hívja fel figyelmünket, nevezetesen a vers játékos-szagrális lehetőségeire.

Nemcsak Huizinga az, aki a költészet és a játék mélyebb és lényegi kapcsolatára figyelmeztet. Általában a huszadik századi líraelmélet közmegegyezése volt, hogy a költészetben valamiképpen a játék őszintesége és konvenciókat elutasító, teremtő képzelete ölt alakot. Elméletírók és gyakorló költők gondolkodtak így, általában a modern líra mesterei és teoretikusai. A költői állapot leírása, az alkotás gesztusának megfejtése során elméletíró is, költő is a gyermek természetes őszinteségére hivatkozott érvelése során. André Breton, a szürrealizmus teoretikusa és propagandistája például így beszél *A szürrealista varázsművészet titkai* című 1924-es manifestumában: „Aki a szürrealizmusba veti magát, rajongva-ujjongva ismét átéli gyermek-kora legjavát. [...] A gyermekkori és egyéb emlékből kiszűrődik valami ártatlan, lebegő érzés, amelyet később a *kicsapongás* érzése követ, amit én a lehető legtermékenyebbnek tartok. Talán a gyermekkoron túl az ember már csak néhány szabadjeggyel rendelkezik a menlevélen kívül; a gyermekkorban pedig minden összejátszott, hogy háborítatlanul és hatékonyan a magunk urai legyünk. Úgy látszik, a szürrealizmusnak köszönhető, hogy ez az

esély ismét visszatér. Mintha még mindig üdvösségünkbe vagy vesztünkbe rohannánk. Mindent megér az újra fellelt árnyék-rettenet.”

Hasonló módon gondolkodik Weöres Sándor is, aki 1939-es, *A vers születése* című alkotáslélektani tanulmányában (egyszersmind költői vallomásban) így nyilatkozik: „Legtöbb embernél a gyermeklélek káosza átsimul a konvencionális szemléletmód kész csatornáiba; a többség a megtanult és beidegződött sémák szerint gondolkodik, érez és cselekszik, mechanikusan – de vannak, kiknek lelkiülete nem fér el a mindennapi keretekben, szellemiségük többet mozog úttalan-járatlan területen, mint a sablonok között; és a költő is ide tartozik.” A költő tehát – őszinteségből és a sztereotípiák elutasításában – a gyermek természetes elhelyezkedését és gondolkodását folytatja. A gyermek ugyanis nem szerepekbe helyezkedik (legfeljebb az a gyermek, akit már „elrontott” a felnőttnevelés!), hanem önmagát reprezentálja, a saját igazi valóját mutatja meg, ezért a világgal, környezetével is természetes kapcsolatba kerül. Éppígy a játék is, mint tevékenység, természetes folyamat: nem a szerepek terméke, hanem a személyiség megnyilvánulásának területe. A költészetben alakot öltő játékoságot ezért, bármennyire a gyermeki világra emlékeztessen is, nem a „felnőtt” nosztalgiája vagy infantilizmusa vezérli, hanem a költői egyéniség őszintesége, amely mindenkor át tudja törni a konvenciók falát. A költészet játékosága komoly dolog, és ez a játékoság érvényesült Kosztolányi Dezső, József Attila és Weöres Sándor és természetesen Dsida Jenő költészetében, így a *Kóborló délután...*-ban is.

Az életöröm és a játékoság a modern költészetben (alighanem a mindenkor költészetben) sohasem probléma nélküli, nem érvényesül maradéktalanul, a boldogító élményeket és ezek önfeledt kifejezését általában valami erősebb vagy gyengébb szorongás ellenpontozza, annak sejtelve, hogy az öröm igazából sohasem lehet végleges és maradéktalan. Dsida Jenő tavaszi bukolikájában is feltetszik ez a nyugtalanító érzés, a kutya szapora lépteit követő költő időnként a kifúló lélegzettel viaskodik, először mintegy játékosan utánozva az ügető kutya lihegését: „ütemre zihálok” – olvasom, ez a zihálás aztán mindinkább elveszíti játékos jellegét, a költőnek időnként valóban levegőért kell kapkodnia. Ismeretes, hogy Dsida Jenő kora ifjúságáról kezdve súlyos szívbajjal küszködött, ez okozta korai halálát, és a betegség rányomta bélyegét költészetére is, nem egy versében és igen sok levelében panaszkodik miatta, s bizonyára a *Kóborló délután...* zárósortai, amelyek egy túlvilági megérkezés és fogadtatás emberi tragédiájára utalnak, egyszersmind a mélyen keresztény lélek vigasztalódását fejezik ki, maguk is az élet törekvésének régóta tudatosított személyes drámája nyomán kapják elégius fényüket:

Szép dolog átszökkenni az életen, átkarikázni,
átviharozni az ifju mezőkön, az ösztönök útján,
így szabadon, felelőtlenül. Itt van az árok, előre,
mélybe le, dombon fel s ujujj, fel a hegyre, a hegyre
s túl a hegyen gyémántporral teleszórt levegőben
rajta, gyerünk, alakunk megnőtt a sötét horizonton,
fénylik az arcunk, szép kutya-homlokodat ragyogó láng
íveli körbe, zuhogva sugárzik a mennyei kékfény,
felkacagó fuvolák, mély kürtök, aranyhegedűk vig
hangjai mellett porzunk át a mezőn, a vakító
angyali őrség kettős sorfala közt, csak előre... –
szállva, repesve, kifúlva, kigyúlva rohanni előre,
mignem a Márvány-Trónus elé dobbanva jelentjük
– „Ifjan tértünk színed elé, örök isteni Felség.
Átnyargaltuk az életet. És megfogtuk a macskát!”

Igen, életöröm és haláltudat egyszerre hatja át Dsida Jenő kutyás idilljének sorait – az életöröm ad neki játékos fényt és a közelgő vég bizonyossága ad neki drámai színezetet. A keresztény költő drámája ez, aki nyitott szívvel fogadja az élet természetes örömeit, nem minden szorongás nélkül vet számot az élet esendőségével, végességével, mindazonáltal bízik abban, hogy az utolsó szót nem a halál mondja ki. Áprily Lajos, aki 1958-ban mélyre látó előszóval vezette be költőtársának *Tóparti könyörgés* című válogatott verseskötetét, állapította meg: „Aki két első kötetének halálmisszerűmos verseiben néha költői játékot érzett, korai halálának gondolatánál elidőzve elismeri, hogy gyermekkorától beteg szíve nem képzelődött és nem tévedett, mikor ilyen sorokat íratott vele: »És a halálnak minden vacsoránál külön tányért teszek asztalomhoz.« Mint ahogy nem volt költői játék a megragadó sokratesi búcsúszó sem, mellyel egyik szerkesztőjének kezét adott a halálos ágyon: »Ti az életbe mentek, én a halálba, de nem tudjuk, melyikünk boldogabb.« A »csipkehúsú« ember, akinek annyi szorongása volt az elmúlás miatt, férfiasan szembe tudott nézni a halállal.” Ez a szembenézés, amelyet a költő keresztény hite bátorított, kapott hangot a tavaszi bukolika zárósoraiban.

AN AFTERNOON STROLL

Jenő Dsida's "puppy" poem

The story of the poem is a lyrical account of a stroll on a spring afternoon when the poet from Kolozsvár (Cluj) walked his dog in the hills surrounding the city. The poem, by depicting the exuberant joy of the animal, is a manifestation of the young poet's delight in life, and then, towards the end of the poem, evokes his fears of dying, and commits himself to the mercy of God.

Keywords: Jenő Dsida and nature in Transylvania, bucolic world of the poet, love and scenery, the poet's belief in God and trust in redemption.

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

ÉRZELEMBESZÉD

*Demény Péter Visszaforogás című
regényének intimitásaspektusai*

The Speech of Emotions
Intimacy aspects in Péter Demény's novel,
Visszaforogás (Rewinding)

A dolgozat Demény Péter *Visszaforogás* című regényét elemzi, amelynek műltra orientált narrációja – a Heller Ágnes-i érzelemelmélet értelmében – olyan involvációt mutat, amely folyamatos, intenzív, egész személyiséget érintő. A narrátor tudatának centrumában kontinuuosan az érzelmek elbeszélése és az azok által kiváltott lét- és tudatállapot áll. A főhős élettörténetének megismerése közben a legintimebb érzés, a szerelem válik a regény központi témájává. A test, a szexualitás megszólaltatásának retorikai eljárásai azért rendkívül problematikusak, mert az irodalomnak a nyelv azon alakzatai állnak a rendelkezésére, melyeket a kultúra ezekre vonatkozóan létrehozott. A *Visszaforogás* című regényben nem elsősorban a nemiség és a testtel kapcsolatos folyamatok és jelenségek kerülnek előtérbe. A lelki életet középpontba állító diszkurzív gyakorlat mégis ugyanúgy a megfogalmazás és a nyelviség határait feszegeti. Miközben a nemzeti, a családi és az önidentitás kérdései az intimitás szférájába kerülnek, létrejön egy poétikai szempontból jól felismerhető érzelembeszéd, amelynek középpontjában az érzelmek kognitív megértése áll.

Kulcsszavak: élettörténet, családmodellek, identitás, emlékezés, vallomás, megértéstevékenység, involváltság, érzelemtapasztalat, érzelembeszéd.

Az érzelmekről való beszéd státusának kérdésességét artikulálja Demény Péter, amikor azt állítja: „Búval bélelt, nemzetféltő váteszek irodalma ez (mármint a magyar irodalom – T. É.), ahol a szerelem valami komolytalan,

megvetendő dolognak számít, s aki erre teszi föl az életét, arról hallgatni illeik, vagy tevékenységének más területeit kutatni” (DEMÉNY 2003; 62–63). Az elbeszélő szerint ő maga mást tart elbeszélendőnek és fontosnak, mint amit narrativizálni szokás, más szóval az, amit irodalmilag és társadalmilag közölhetőnek tekintenek, csak nagyon kevésbé egyezik meg azzal, amit a narráció lényegesnek tart (lásd: LEVI 2000; 83).

Visszaforgatás című regényének gazdag recepciója jobbára rácáfolt állítására. A kritika méltatta létösszegző szándékát, mely „a teljességre törekvés igényével lép fel” (ZÓLYA 2006). Sőt, az élettörténet sajátos szempontú elmondását egyenesen nagyregénynek nevezte, tetéztve azzal a minősítéssel, miszerint „a (nagy) nem a regény méretére, hanem a módszerre vonatkoztatható: egy krisztusi korba ért, s végelszámolásra, önelszámoltatásra ítélt író élete nagy történetét próbálja elmesélni”, miközben „alámerül a lélek megfejtethetetlen rétegeinek legalsó mélységeibe” (BÁNYAI 2007; 49). Éppen ezért nevezték már „mágikus hatású” műnek is (GILBERT 2007).

„Érezni annyi, mint involválva lenni valamiben” – mondja Heller Ágnes *Az érzelmek elméletében*. Az involváltság, függetlenül attól, miben vagyunk involválva, lehet pillanatnyi vagy folyamatos, nem egész személyiségünket érintő vagy egész személyiségünkre kiterjeszthető, intenzív, avagy extenzív, mély vagy felületes, múltira, jelenre vagy jövőre orientált (lásd: HELLER 2009²; 25). A helleri kategóriát Demény Péter regényére alkalmazva azt mondhatjuk, a *Visszaforgatás*nak a jelen felől a múltira orientált narrációjában olyan involvációra találunk, amely folyamatos, intenzív, egész személyiséget érintő. Ráadásul a narrátor involváltsága az emberi kapcsolatokban „jelenléte minden pillanatában (kontinuusan) a tudat centrumában áll” (uo. 26). Mindezek értelmében állítható, hogy ugyan az irodalmi művek mindegyike tartalmaz olyan elemeket, amelyek az intimitás köreit érintik, Demény Péter regényét az intimitás felől olvasni – egyenesen a szöveg által felkínált, megkerülhetetlen értelmezői stratégia.

„A mentális kultúrában szexualitást mondunk, és hol szerelemre, hol a nemi szervek funkcióira gondolunk. A görögök Erószra és Aphroditére gondoltak, amikor szerelmet mondtak. Ez pedig elég nagy különbség. A minden emberre jellemző, de csupán két ember között lehetséges kölcsönösség lehetősége az egyik esetben a szexushoz, a nemi szervek funkcióihoz, a másik esetben isteni személyek lelki és testi tulajdonságainak működéséhez van kötve” – Nádas Péter *Az égi és a földi szerelemtől* című könyvében a szó jelentésének dichotómiáját emelve ki (NÁDAS 1991; 121), utal a mentális és mitikus észjárás kettősségére, amely a szerelemtől való gondolkodást és beszédet jellemzi.

Kétségtelen, hogy a szexus megszólaltatásának retorikai eljárásai során az irodalomnak a nyelv azon alakzatai állnak eleve rendelkezésére, melyeket

ezekre vonatkozóan a kultúra létrehozott. Az irodalom kísérletet tesz ezeknek a határoknak a megsértésére vagy áttörésére, átírhatja és át is írja a meglévő „előírásokat”. Arra kérdez rá, miért nincs a nyilvános beszédre alkalmas nyelvünk „egy ilyen komoly és mindenkit érintő” témáról. Vagy ahogy Nádas Péter fogalmazza meg a kérdést: „Miért nincsen középut az obszcenitás és a hallgatás között? Miért a fából faragott arc és miért a vigyor?” (NÁDAS 1991; 46)

Niklas Luhmann is e kettősségre hivatkozik, amikor megállapítja, „a plaisir és amour [élvezet/érzékiesség és szerelem] mostanra kiélezett megkülönböztetésének szemantikájával ugyan kibővült az információ és kommunikáció játéktere, de a kódábrázolás tipizáló stílusa nem tört meg” (LUHMANN 1997; 92). A *Visszaforgatás*ban a szerelemből nem a nemiség, a test, a testtel kapcsolatos folyamatok és jelenségek nagyítódnak fel, hanem az emberi szubjektivitás, a lelkivilág feltárása válik nagy narratívummá. Luhmann szerint a szerelem nem elsősorban érzés, hanem kommunikációs kód, mely megszabja „az érzelmek kifejezését, kialakulását, színlelését és megtagadását” (LUHMANN 1997; 11). Az érzékiesség is hangsúlyosan a róla való beszédnek, mibenlétének, eredőinek magyarázata nyomán válik az elbeszélés tárgyává. A lelki életet középpontba állító diszkurzív gyakorlat azonban semmivel sem mutatkozik kevésbé problematikusnak, mint a testiség narrativizálása. Éppúgy működésbe lépteti a konvenciókat, a kulturális meggyőződéseket és előírásokat.

Amelyek egyike, hogy az intimitásról való beszédnek a vallomás a legadekvátabb formája. A vallomás műfaja Rousseau óta fenntartja azt az elképzelést, hogy egy ember élete elbeszélhető, sőt, hogy ez az „elbeszélés teljes egészében igaz is lehet” (LEVI 2000; 84). „Egy embert mutatok be a maga természetes valóságában, s ez az ember én magam leszek. Csupáncsak én” – kezdődik a *Vallomások* (ROUSSEAU 1962; 11). A mindenkori vallomás hitelességaspektusait is felsorolja: „Olyannak mutatom magam, amilyen voltam: megvetésre méltónak és hitványnak, ha az voltam, de jónak, nemesnek, fenségesnek, ha ilyen voltam” (uo.). A *Visszaforgatás* vallomásos jellege ugyanakkor a hagyományhoz és a jelenkori irodalmi kánonhoz való viszonyulás kérdését is felveti. A vallomásos jelleg vállalása különutasságként artikulálódik: „Hogy én erőltetett fikciók révén akarattal távolodjam el magamtól, régmúlt századok krónikáit lapozgassam, több emberöltő óta elporladt ismeretlen hősök élete után nyomozzak, hát ezt már korábban sem akartam megtenni, mindig is magamról akartam írni” (13). Felveti az irodalmi diskurzus aktuális kérdéseit, és a regény megírásának idején még igencsak aktuális „mai történelmi regény” ellenében határozza meg beszédmódját.

Narrációja viszont olyan mértékben nem szakítja ki a tradícióból, hogy ugyan elutasítja a mai irodalom folytathatóságának gondolatát, el akar kü-

lönböződni tőle, ki akarja iktatni magát a kánon folyamatából, egy másfajta hagyományba viszont mélyen be van ágyazva: „De kit egy jó s nemesre teremtett lélek fájdalmai hidegen nem hagynak, kit egy szív titkos története inkább érdekel, mint regények ügyesen szőtt meséi, az olvassa végig e lapokat” – ezzel a szavakkal ajánlja munkáját az olvasónak báró Eötvös József *A karthausi* előszavának utolsó mondatában. Demény Péter mottóként is fölírhatta volna regényének élére Eötvös József szándékát. Mert a *Visszaforgatás* narrátora önmagát eredendően s alapvetően jónak s nemesre termettnek tartja, s ha gyakran másmilyennek mutatkozik is, annak eredőit, okát kutatja, s gyakran meg is találja: a környezet ártó hatásaként fogja fel. Fájdalomról beszél az elbeszélő, méghozzá a lélek fájdalmáról, és egy titkos történetről is, amely a szív titkos története, s az is tagadhatatlan, nem az ügyesen szőtt mese, hanem a lélek fájdalmainak ecsetelése tartja össze regényét.

Irodalmi előképei között Márai Sándort is említhetjük. Az ő szerelmiháromszög-történeteinek érzelmes beszédmódjával, a jelenből a múlt felé tartó narrációjával, az elszalasztott egyetlen és nagy lehetőség leírásaival is szoros rokonságot tart a *Visszaforgatás*.

„Képtelen vagyok másról írni, mint önmagamról” – mondja a narrátor (33), ami egyúttal a szöveg a „biotext” jellegű olvasatát hivatott erősíteni. Többször is említi, hogy minden, amiről szó lesz a könyvben, hiteles, megtörtént, valós, igaz: „Ezek a történetek *valóban* megtörténtek, és *velem* történtek meg, senki nem veheti el őket tőlem, senki a világon” (73). A cím jelentésének feloldása azonban a színház az egész világ metaforáját erősíti, hiszen szó szerint szól arról, hogy „színész benne minden férfi és nő”, s a világszínpadot „egy kegyetlen reflektor” világítja be „örült fénnel” (7). A narrátor posztmodern Sziszüphoszként egyazon történetet görget az idők végezetéig: „az én kamerám is ott lebeg a fejem fölött életem minden egyes pillanatában, ha írni akarok, akkor csak visszapörgetem, és megnézem, mi történt” (14). A vallomásosság életrajzi olvasatának lehetőségét kioltja a színházi és filmes utalások sokasága, mely az elbeszélői eljárást is meghatározza. Ezért a regény narrációjához leginkább a Pierre Bordieau-i „életrajzi illúzió” fogalma társítható (lásd: LEVI 2000; 82).

A *Visszaforgatás* narrátora az élettörténet vallomásos elmondására koncentrálna, amely megértéstevékenységgént mutatkozik. Valójában ebből ered minden paradoxona. Nemcsak saját érzései megértésének és cselekedeteinek magyarázatába fog, hanem az érzelem logikai feldolgozása, a tettek érzelmi motivációja foglalkoztatja. A cselekmény ebből következően redukált, sőt célirányosan leegyszerűsített. A narrátor életének fordulópontján háromévesnyi időbeli távolságból visszatekintve beszéli el a vele történeteket. Egy házassamber mondja el házasságának eseményeit, amelyekben felesége mellett

megjelenik egy másik, a szerető, s a regényben a nagy szerelem története játssza a főszerepet. Az eseménysort egy tragédia zárja, a szerelmi háromszög egyik részvevője, a feleség egy autó elé lépve öngyilkos lesz.

A történet roppant egyszerű, a vallomás intim beszédmódja azonban végig fenntartja az elbeszélés feszültségét. A megértéstörténet aktualitása homályban marad; többször történik utalás arra, hogy a narrátor „még” él. Vannak értelmezők, akik a történeteket a halál előtti visszapergetett élet képeivel hozzák összefüggésbe, mintha legalábbis előrevetitene saját életének hamarosan bekövetkező elmúlását is (lásd: BÁNYAI 2007). Holott csak arról van szó, hogy a narrátor a halál állandó tudatával élő embereket tartja kellően érzékenyeknek és okosoknak is, mindenféle érzem, még a szerelem is a halál közelségében mutatkozik meg igazán. A vallomástétel egyfajta stabil érzelmi állapotban történik, amikor már elmúltak a nagy érzelmek. Egy párhuzamos kapcsolat létrejöttének, a szerelem nagy fellángolásának, majd lassú kihunyásának, valójában a szeretett személyre való ráúnásnak a történetét olvassuk. A trauma elkerülhetetlen. A szerető, „a Másik közelsége mindig újra megsebez. De éppen azért tud traumatizálni, mert a közelsége eredendően öröm, bizalom. Az ösbenyomás a közelség, a Másik által való érintettség, tápláltság minden egyebet megelőző öröme” (VERMES 2006; 157). De a trauma többszörös, hiszen a háttérben ott a néma megsebezett, a feleség szólama is. A narrátor kényszeres, érzelmekről való beszédtevékenységével szemben áll a feleség némasága, akinek az érzelmei tette által jutnak kifejezésre. A narrátornak és feleségének intimitásfelfogása alapvetően különbözik egymástól: a feleség rejtőzködik, a narrátor kitarulkozik. Erre a teljes megfosztottság állapotában, a két nő egyszerre történő elvesztése után kerül sor, amikor már teljes és tartós az érzelmi űr. Amikor már nem fáj az – mondja a narrátor –, ami pedig fájhatna, aminek fájnia kellene.

„Bár az életől is szeretjük hangoztatni, hogy nem tudomány (...), mindazonáltal szeretnénk megérteni. A megértésnek pedig, akárhogy is határoznánk meg, fogalmakra és kartotékokra van szüksége” (DEMÉNY 2008). A regény narrátora számára a megértés kizárólag kognitív tevékenység, amelyből a ráérzés teljes mértékben kiiktatódik. Az elbeszélő „félt, hogy ösztönei vannak, és ezek az ösztönök felülkerekedhetnek a józanságán” (19), és nem ismeri el, de nem is ismeri a megértésnek azt a formáját, amelyről Merleau-Ponty beszél, miszerint „létezik egy erotikus »megértés«, amely más fajtájú, mint az értelem megértése”, és „amely »vakon« kapcsol össze testet testtel” (idézi RADNÓTI 2006; 778). A *Visszaforgatás* narrátora a kognitív megértés megszallottja.

Fogalmakat és kartotékokat készít, azok köré szervezi megértéstevékenységet. Ezeket a fogalmakat és „kartotékokat” ki is emeli a szövegben, oly

módon, hogy egy-egy hívószó köré építi fel regényének alapegységeit, a bekezdéseket, amelyek mindig oldalnyi hosszúságúak, a feszültség fenntartásának fontos eszköze a részletező, körmondatokba hajló írásmód, mondatinak tárgya pedig az a megértésre váró valami, amit hogy megérthessünk, előbb körül kell írunk, meg kell fogalmaznunk mibenlétét. „Szerettem azt hinni, hogy szerelmes vagyok, ennek a hitnek teljesen átadtam magam, és rögtön hivatalosítani szerettem volna érzelmeimet és a viszonyt, amelyben ezek az érzelmek megszülettek, és még a beteljesülés előtt úgy éreztem, mintha minden teljesült volna, félre az óvatossággal, gondoltam magamban, félre mindennel, ami akadályozza a szerelmet, félre a konvenciókkal és a titkolózással” – hangzik az egyik körmondat része (51), az a jellegzetes elbeszélői hang, amely kétségkívül az egész regényt uralja, s amelyben „az kap hangsúlyt, hogy minden megszólalás, minden történet, minden felvillanó emlékkép a... főhős tudatában sodródik...” (KÁLMÁN C. 2007). Ráadásul mindenhez erős érzelmi viszonya van, s csak az sodródik a tudatában, aminek az intimitás szempontjából jelentősége van.

A női nemek tanulmányozásával foglalkozó tudománynak a regény külön kihívást jelent. A nőknek beszélő nevük van. A feleség, aki egyébként is a türelem és a megbocsátás szobra – alig is tudunk meg róla többet –, Mária, a szeretőt Pisztaácának hívják. Az ismerős és az ismeretlen, a nyugalmat árasztó és az izgatóan felborzoló, az otthonos biztonsága és az idegen egzotikuma jelenik meg a névadásban.

A feleség iránt táplált érzés az intimitás egyik formája: az otthonosság váltja ki: „Szerettem... mert megfőzte a kávémat, kitöltötte, elkavarta a cukrot, kistányérra tette a csészét, aztán odahozta hozzám” – mondja a narrátor (10), amiből kiderül, az otthonosság nem az érzékekhez kötődik – nem a kávé illata vagy íze váltja ki –, hanem a mindennapok eszményinek elgondolt, boldognak képzelt kispolgári rutinjához. A családalapítás oka a biztonság, s a rendes családról szóló elképzelés nem lépi túl a szokványos sztereotípiát: „büszkén néztem, ahogy a feleségem mindennap megterítette az asztalt, mindennap levessel és második fogással várt, a kenyeret kenyérkosárban tette elém” (9). Felértékelődik viszont, mert hiánya gyermekkori traumaként állandósult.

A feleségről keveset tudunk meg. Testiségéről csak annyit, hogy „széles, darabos keze volt, mely egyébként az egyetlen testi jele is annak, hogy falusi szülők leánya” (22). És egy idő után a narrátor házasságuk egzisztenciális megbízhatatlanságát érzekelte: „egyszerre élt bennem a kettő, az elragadtatottság minden iránt, amit tesz és ahogyan teszi, és az undor minden iránt, amit tesz és ahogyan teszi, a háziasság, kedvesség, pisze orr, húsvéti nyuszira emlékeztető mosoly számomra is a legváratlanabb pillanatokban lett

fárasztóvá és idegesítővé” (39). Egyfajta anyapótlék, pontosabban az ideális anya megszemélyesítése, amelynek elégtelensége olyan szentenciák megfogalmazására indítja, mint „nem rendelkezem a boldogság képességével, s ha bennem nincs meg, akkor ebédelhettek akár háromszor is naponta, úgysem fogok rátalálni” (10).

„Az egész élet egyetlen kétségbeesett szorongás, amelyből csak a kivételes boldogság állapota szabadíthat föl” (14) – ez Pisztáciával szembeni elvárása, aki külsőre is rendkívüli: haja, a szeme, az arca – nőies, egész egyénisége buja, „forrón érzéki”, szeme „gyönyörű barna”, imádja az író-narrátor cikkeit, „csak itta a betűket, fekete frufrui a szemébe hulltak, a végén letette maga elé a papírt, egy pillanatra megkapaszkodott az asztalban, aztán azt mondta, ezt el kell tennem” (35). Még a hallgatása is rendkívüli. Bolondulnak érte férfiak, ezenkívül kacér is.

A vallomástevő saját testiségére is reflektál, és ismét test és lélek dichotómiáját fogalmazza meg: „nem lenne igaz, ha azt mondanám, hogy nem szerettem volna erős lenni, az izmos mellemet mutogatni... vagy mindenki előtt pólt cserélni, ő, nagyon is szerettem volna megmutatni magam, csak nem mertem, és furcsa módon mégis attól féltem, hogy a sport, jelesül a testépítés által éppen ezt a félest veszítem el, vállas leszek és izmos, minden lány bálvány, de többé talán nem fogok tudni verset írni, az érzékenységet féltettem, a túlérzékenységet” (82). Nemcsak a testet, hanem a szexualitást is átlényegíti, érzelembeszéddé finomítja.

Több generáció családmmodelljét vázolja fel az érzelmek jellege felől. Dédszülei esetében még dédanyja volt az, aki nem szerette a férjét, akinek az ő szívében nem volt helye. Nagyszüleihez személyes élményei is kötik: nagyapja életélvező, „egy hosszan borozgató, anekdotázó, pipás, slágerekkel udvaroló nőbolond” – arisztokrata származás –, nagyanyja életcipelő, kemény, „kispolgári származására büszke asszony” (43), akire unokája felnéz, és minden cselekedetét az ő szemén keresztül nézi, állandóan azt képzei maga elé, mit mondana tetteiről.

Szüleinek nem volt fontos a család, az anya is csak úgy tesz, mintha törődne vele. Sztereotípiákba fullad a megítélése, az anya dolga, hogy jól főzzön: „de... a paszuly ropogott a fogunk között, a murkot, zellert, petrezselymet, karalábét alig tudtuk elharapni, nem volt megfőve” (21), hasonló a hozzáállása a többi háztartási munkához is: „a ruháink a vasalás után is gyűröttek maradtak, ha egyáltalán kivasalta őket... a fehér ingeket a zöld pólókkal egyszerre mosta ki, a fekete zoknit a fehér alsónadrággal, egy ilyen asszony tehát mégsem törődik a családdal”. Az apa is az előítéletek rabja, ezek miatt az „apró iszonyatok miatt” (21) üvöltözik az anyjával, erre megy rá az életük, a házasságuk is.

Az érzelmi attitűd beépül a jellembe is, a hűtlenség azonban a narrátor esetében nem pillanatnyi jellemhiba, hanem generációkon át a személyiségbe kódolt vonás, genealógiai meghatározottság. Feleségének szülei hűségesek egymáshoz, ezért feleségének sem jutna eszébe megcsalni őt. Viszont „nagyapám sohasem volt hű nagyanyámhoz, de talán nem is lehetett, apám is többször megcsalta anyámat, de az ő esetükben tényleg nem lehetett másképp, és én, mint egyikük unokája, a másiknak pedig a nagyobbik fia, mit tehettem?, én sem lehettem hű” (24–25). Pisztáciára is úgy gondol, mint „a bennem levő nagyapám legcsodálatosabb nőjére” (44), ami freudi dimenziókat is kölcsönöz a szövegnek.

Az elbeszélő identitása csak a szerelemre korlátozódik. A szerelmet kivéve mindenfajta más identitás meglétét hárítja. Viszont „az egyén minden pillanatban egyszerre több mezőben cselekszik” (LEVI 2000; 82). Ezért az válhat az intimitásbeszéd részévé a nemzeti hovatartozás is, mely a közéletben tabutéma, ráadásul nem felel meg a kisebbségi létet szenvedéstörténetként bemutató sztereotípiának. Szenved a regény narrátora is, de szubjektumként, és elutasítja a kötelező, meg nem élt szenvedéstörténeteket. Amennyire patriarchális és konvencionális a családról alkotott elképzelése, olyannyira a konvenciók ellen fellépő a nemzeti identitásról való gondolkodása. Elutasítja a transzilvanizmus gondolatát, mondván: „Magyarországon, az anyaországban vagy nevezzük akárhogy, nem jobb, mint itthon, s nem akarok ebből sem valamiféle póttanszilvanizmust gyártani, valamiféle szenvedj-és-jólesz, súly-alatt-nyomódnak-kiértékeid-szerű ostobaságot kigyöngyözni magamból, meg egyáltalán, semmilyen elméletet vagy ideológiát nem akarok kidolgozni...” (155) A nemzeti hovatartozásról másfajta beszédmodalitás társul családi körben, ám ez sem válik a narrátor identitásának részévé: „nagyanyám azt mondta volna, hogy árulás, te nem is vagy magyar, életében többször is elmondta, mert nem ájultam el Horthy újratemetésekor, és nem zokogtam a Székely himnusz hallatán, de még arra sem voltam hajlandó, hogy naponta Trianont emlegetsem, és öklömet rázzam a románok meg a franciák felé” (86).

Az intimitás terében tehát családtörténeti, történelmi és társadalomtörténeti pillanatok is felvillannak. A szerelemről való érzelembeszéd vallomásos történetébe fájdalom, szorongás, félelem, undor, gyűlölet vegyül, csupa szenvedésélmény, amelyet kiválthat a feleség precizitása, szüleinek életvitele, apja csalárdsága, öccsével szembeni brutalitása, az anyja főztje, az elbeszélő egész neveltetése. Ezeket az érzelmeket a narrátor önmagára is kivetíti. Mind-mind olyan érzelmek, amelyekben teljes személyisége involválva van, s amelyek a tragikus élethelyzetéből nem mutatnak kivezető utat. A regény statikussága egyrészt az érzelmek fogalmi megközelítésének módjára, a ti-

tokfejtő megértéstörténet érzelembeszédére vonatkozik, másrészt a narrátor életét is uralja.

A narrátor intimitásattitűdje a férfikutatások szempontjából látszik érdekesnek, válik nem konvencionálissá. A férfiktól nem várják el, hogy bizalmaskodjanak, érzelmi életüket fontosnak tartják, és főként nem, hogy arról beszéljenek is. A vallomásos jelleg, a narrátor önmagával folytatott dialógusa biztosítja, hogy mind mélyebbre merüljön a lélek titkaiba. Nem uralja az eseményeket, azok sodorják. Nem okokat és tetteket keres, hanem összefüggéseket.

A regényben végig ott munkál az a kétely, amely az élettörténet elmondásának lehetőségességét vitatja el: az a tapasztalat, amelyet önmagunkról őrzünk, az a belső történet, amelyet önmagunkról mesélünk, hogy megértsük, ami velünk történt, lényegében véve mindig hazugság, az igazság rajtunk kívül keresendő, a tetteinkben – állítják a posztmodern kor szkeptikus gondolkodói (ŽIŽEK 2008; 299). A szöveget a narrátort a teljes lelki lemeztelenedése, a „kitettség”, a kiszolgáltatottság megmutatása, sebezhetőségének felfedése teszi hitelessé. Háttértextusként pedig végighúzódik egyfajta izgalmas, a végkimenetel szempontjából érdekesítő lefojtottság, amely nyelvében és attitűdjében nem billen ki az erotika felé, az érzelembeszédet végig a testi és lelki viszonyrendszer egyensúlyában tartja. És éppen emiatt válik a *Visszaforgatás* a szerelmi érzés akarásáról szóló beszéd helyett az önvizsgálat könyvévé. A narrátor tudatműködésére a szenvedélyesség jellemző, s ez a szöveg alapvető rendezőelve is. A szenvedélyes ember fogékony a drámaiságra és az önmagával való vívódásra. És mivel a szenvedély „kívül esik a racionális ellenőrzés területén” (LUHMANN 1997; 48), feszültség keletkezik a szöveg által elbeszélte tárgy és a remélt megértés tevékenysége között, s így a szenvedélyességét leképező szöveg által létrejön egy poétikai szempontból jól felismerhető érzelembeszéd.

Kiadás

DEMÉNY Péter (2006): *Visszaforgatás*. Éneklő Borz Könyvek, Koiónia, Kolozsvár

Irodalom

BÁNYAI Éva (2007): Bumeráng. Egy családregény visszaütése – Demény Péter *Visszaforgatása* kapcsán. *Híd*, 10. 49–55.

DEMÉNY Péter (2003): *A kegyetlen trubadúr*. = Uő: *A menyét lábnyma*. Komp Press–Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 62–63.

- DEMÉNY Péter (2008): Szerelem és szeretet két lélegzetben. URL: <http://www.lato.ro/article.php/%C3%89n-f%C3%A9lek-nem-tudom-mi-lesz%E2%80%A6/884/> (letöltve: 2010. 10. 15.)
- GILBERT Edit (2007): A szembenézés korlátai. URL: www.lato.ro/publication.php/2007-február/25/ (letöltve: 2010. 10. 15.)
- HELLER Ágnes (2009²): Az érzelmek elmélete. Józsoveg Műhely Kiadó, Budapest
- KÁLMÁN C. György (2007): Én, te, ő. Garaczi László: metaxa. Jelenkor, 4. 463–466.
- KEMÉNY István (2006): Vallomás. URL: http://www.es.hu/2006-12-03_vallomas (letöltve: 2010. 10. 21.)
- LEVI, Giovanni (2000): Az életrajz használatáról. Ford. Czoch Gábor, Korall, Tél, 81–92.
- LUHMANN, Niklas (1977): Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról. Ford. Bognár Virág. Józsoveg Műhely Kiadó, Budapest
- MÁRTON László (2006): Ex liberis. URL: http://www.es.hu/2006-10-01_ex-liberis (letöltve: 2010. 10. 21.)
- NÁDAS Péter (1991): Az égi és a földi szerelemről. Szépirodalmi, Budapest
- RADNÓTI Sándor (2006): Az egy és a sok. Holmi, június. 774–791.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1962): Vallomások. Ford.: Benedek István és Benedek Marcell, Magyar Helikon, Budapest
- VERMES Katalin (2006): A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában. L'Harmattan, Budapest
- ZÓLYA Andrea Csilla (2006): Az emlékezés és írás határáról... URL: http://www.barkaonline.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=77&Itemid=9 (letöltve: 2010. 11. 20.)
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): Boj se bližnjega svoga kao što se bojiš sebe samoga! Treći program, II, zima–proleće, br. 137–138. 298–314.

THE SPEECH OF EMOTIONS

Intimacy aspects in Péter Demény's novel,

Visszaforgatás (Rewinding)

The paper analysis Péter Demény's novel, *Visszaforgatás, (Rewinding)* whose narration oriented towards the past – in the sense of Agnes Heller's theory of feelings – shows involvement of the kind which is continuous, intensive and affects the complete personality. The centre of the narrator's mind is continuously concentrated on the recounting of emotions and the state of consciousness and existence elicited by them. As one gets into the life-story of the main character, love, the most intimate feeling, becomes the central theme of the novel. The rhetorical methods of putting into words

the flesh and sexuality are extremely problematic because the narrator has in stock only those figures of speech which has been created by the culture related to them. In the novel *Visszaforgatás* it is not the processes related to sexuality and flesh that are in the foreground. The discursive practice which puts inner life into the centre still strains the boundaries of wording and language. As questions relating to nationality, family and self-identity get into the sphere of intimacy, an easily recognizable language of emotions emerges in the centre of which lies the cognitive understanding of feelings.

Keywords: life-story, family models, identity, remembrance, confession, involvement, understanding-activity, the experience of emotions, the speech of emotions.

SZÉNÁSI ZOLTÁN

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11-13.
szenazol@gmail.com

TEST, BESZÉD

Borbély Szilárd A Testhez című kötetéről

Body and Speech

On Szilárd Borbély's volume, To the Body

Borbély Szilárd 2010-ben megjelent *A Testhez (Ódák & Legendák)* című kötete a *Halotti pompának* (2004; 2006) azt a lehetséges olvasatát viszi tovább, mely a személyes létezés közvetlen elbeszélhetősége, kifejezhetősége helyébe az „egzisztenciális azonosulást fölfüggesztő poétikai műveleteket” állítja, hogy ezáltal jusson és juttasson el egy mélyebb, a mai ember számára jórészt rejtett léttapasztalat felismeréséhez. Noha a kötet pretextusainak átiratai révén *A Testhez* kötet egy-egy esetben tematikusan is megjeleníti az intimitás s főként az intimitás megsértésének problematikáját. Mind a holokausztörténetek, mind az anyatörténetek megalázott nők történetei, akik legkiszolgáltatottabb helyzetükben nőként aláztnak meg. A kötet ódaként olvasható, egy személytelen versbeszélő hangján megszólaló verseinek ironikus nyelvjátékai a megértést időről időre zsákutcába viszik, a „mi a test?” kérdésre adott lehetséges válasz mégis a *János-evangélium* prologusának ellenében az „Igévé lett test”-ként adható meg. A modern tudományosság mítoszait is kérdőre vonó költészet tehát oly módon avatja be az olvasókat a Lét titkaiba, hogy saját létezőről szóló történeteit mint szenvedéstörténeteket beszéli el.

Kulcsszavak: elszemélytelenítés, vallomás, gyilkosság, megalázottság, abortusz-líra, holokauszt, autoritás, szuverenitás, misztika, inkarnáció, immanencia.

Az intimitás fogalma a pszichológia értelmezése szerint (URBÁN 1994) öszinte feltárulkozás, a legbensőbb érzések, gondolatok, titkok megosztása valaki mással, olyasvalakivel, akivel a bizalom légköre kialakítható. A mással kialakított intim viszony tehát harmonikus én-te kapcsolatot, melléren-

deltséget, érzelmi biztonságot feltételez, olyan egyensúlyi helyzetet, melyben a személy autonómiára törekvése és a másikkal való érzelmi eggyé olvadása megvalósulhat. De éppen ezért rendkívül sérülékeny, instabil és időleges is, mivel ki van szolgáltatva a félelemnek, hogy a másik félreérti az intimitás valóságos beszédét, esetleg visszaélhet azzal. Az intimitás mint a legbensőbb érzelmek kifejezése tehát igen könnyen kapcsolatba hozható az irodalommal, s különösen is a lírával, ha a költői megnyilatkozást – a romantika örökségeként azonosítva a lírai és a biografikus ént – a költő őszinte önfeltáruzásaként értjük. A romantika kora óta persze számtalan költői beszédmód (az objektív lírától az új érzékenyséig) és irodalomelméleti konstrukció alakult ki, melyek időről időre kérdésessé tették vagy újraértelmezték az irodalmi szövegek nyelvi terében megalkotódó lírai én és a szerzői én azonosíthatóságát. Mindezekkel együtt is annyit megkockáztatok, hogy (posztmodern ide vagy oda) mai irodalomértésünkől sem egészen idegen az a felfogás, mely a művekben kifejezett gondolatokat, érzelmeket egy többé-kevésbé meghatározott személyhez köti, s a műalkotás befogadását ebben az interperszonális közegben ragadja meg.

Borbély Szilárd költészete azonban nem olvasható ily módon a személyes érzelmek kódjaként, hisz már az 1993-ban megjelent kötetében is a „versbe szél”, de a két évvel későbbi *Mint. minden. alkalom.* című kötetnek is egyik központi problematikája a versbeszélő kilétének bizonytalansága:

[...] minden pusztán alkalom szerep
amit magamról elbeszélhetek
az ismerőseimnek ismerős lesz
az ismeretleneknek ismerősebb
mert nem tudnak majd viszonyítani
hogy vajon aki itt beszél az ki
(*[a vers az olyan]*)

Az igazi fordulópontot s mintegy Borbély Szilárd költői pályának eddigi magaslati pontját a 2004-ben megjelent, majd 2006-ban egy újabb ciklussal bővített *Halotti pompa* jelenti. A kötet poétikai újdonsága a barokk költészet nyelvezetének s egy irodalomtörténetileg már improduktív középkori műfajnak, a szekvenciának az újraélesztése, s az így megszülető költői nyelvben különböző irodalmi és vallási hagyományok vegyítése révén egy modernség előtti én-szemléletnek a felelevenítése volt.¹ Az eredetileg

¹ „[E]zeknek a szövegeknek az alanyai is – mondja Borbély egy vele készült interjúban – mindig a Máson keresztül tekintenek önmagukra: a Megváltón, a Messiáson, Krisztuson keresztül kontemplálják önmagukat. És volt tudásuk a Testről, amely a modernség korában elvesztett.” (A jelentés sem a szövegben van. Beszélgetés Fodor Péterrel. = BORBÉLY Szilárd [2008]: *Egy gyilkosság mellékszálai*. Vigilia, Budapest, 42.)

Ilonának és Mihálynak ajánlott könyv háttérében a költő szüleit ért végzetes kimenetelű rablótámadás áll. A kötetnek ez a valóságvonatkozása nem csak az ajánlásból sejthető vagy Borbély interjúiból tudható, a könyv jegyzeteiben megtaláljuk a családi tragédiáról és a bírósági tárgyalásról tudósító hírlapi beszámolókat. A kötetnek ez a referenciális olvasta és az *Egy gyilkosság mellékszálai* című prózai írás kapcsán megfogalmazott „eltávolító, az egzisztenciális azonosulást fölfüggesztő művelet” (KERESZTESI 2009; 106) szorosan hozzátartozik a befogadás hatásmechanizmusához. A Másn való önszemlélet tétje a *Halotti pompában* nem pusztán a személyes tragédia elbeszélhetősége volt – mintegy emlékmű állítása a halott szülőknek² –, hanem, hogy a felszíni ismeretektől eljutasson egy mélyebb tudás felé: „[N]em volt más kiút – olvashatjuk egy Borbélyal készült interjújában –, mint a távolságtéremtés, és a személyesből kinyerhető személytelen kontemplálása. [...] Önmagam zárójelek közé helyezése felszabadító erővel bírt, és a barokk vagy középkori szövegek olvasása korábban nem sejtett mélységek kontemplálására nyitott utat. A megalázottság az alázat más értelmét mutatta fel, a gyász lezárhatatlansága a szeretet jelentéséről mondott mást, a bűnösség gyötrő érzése a teremtményi lét önfeledtségére nyitotta fel a szövegek olvasása során az értelmemet.” (BORBÉLY 2008; 41–41.) A középkori és barokk költészet közvetítette modernség előtti világ- és szubjektumfelfogást azonban a gyilkosság tárgyi bizonyítékainak referenciális jelentésükön túlmutató, versszövegekbe beíródó nyelvi jelei dekonstruálják, igen erőteljesen kérdőre vonva ezzel a keresztény üdvtörténet eszkatologikus jövőképének optimista elváráshorizontját: „A Szörnyű Nap Rád bámulunk, / a Testre, kit szült Mária. / Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.” Igen radikális, bár véleményem szerint nem egyetlen, válasza ez a Borbély-életműnek a páli szillogizmusra, mely szerint: „Ha ugyanis a halottak nem támadnak fel, akkor Krisztus sem támadt fel. Ha pedig Krisztus nem támadt fel, semmit sem ér a hitetek, mert még mindig bűneitekben vagytok.” (1Kor 15, 16–17) A *Halotti pompa* versei nemcsak felnyitják a történetileg elmúltat a mai megértés számára, hanem – napjaink testkultuszával szemben – a szenvedő, megkínzott testet, a „*corpust* mint istenjelet”³ mutatják fel, s figyelmünket az erősekről, a győzőkről a szenvedők és a megalázottak felé irányítják, ezáltal a hatalom és a hatalomnak való kiszolgáltatottság kérdését helyezik a költői világ középpontjába.

² Vö. Az igazi nevem nem ismerem: Beszélgetés Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel. = BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. I. m. 94.

³ Töredék a gyilkosságról. = BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. I. m. 9.

A *Halotti pompának* ezt a lehetséges olvasatát írja tovább a 2010-es könyvhétre megjelent *A Testhez* című kötet is. A kötet alcímének műfaji utalása (*Ódák & Legendák*) is hasonló, modernség előtti szövegekhez visszanyúló, azokat átíró szövegkonstrukciót sejtett, ez a befogadói elvárás azonban a kötet olvasása során csak részben igazolódik, leginkább csak a Margit-legendát evokáló *A disznóbél* esetében. Annyiban azonban szintén a korábbi kötet poétikájának folytatásaként olvasható *A Testhez* is, hogy a versekben a beszélő nem közvetlenül nyilatkozik meg, a legendákként azonosítható szabad versek forrásai az *Asszonyok álmában síró babák* című gyűjtemény és a *Sós kávé* című antológia női történetei, illetve a szentek életét leíró *Legenda aurea*. A strófákba tördelt, ritmikus sorokban íródott ódákban viszont egy személytelen versbeszélő szólal meg. Annyit tehát máris megállapíthatunk, hogy *A Testhez* kötet versei sem olvashatók intimitás és irodalom viszonyát elemezve olyan módon, ahogy például az alanyi költészet esetében tehetnénk. Más értelemben viszont Borbély Szilárd legújabb könyve nagyon is az intimitásról szól.

A fentebb említett forrásszövegek átírásai minden esetben megőriznek valamit az eredeti szövegek vallomásos beszédmódjából, többször grammatikailag is jelölik a szövegben megszólított másikat. Ez a beszédhelyzet az elbeszélt témákból s a másiknak való őszinte feltárulkozásból fakadóan feltételeznek bizonyosfajta bizalmi, intim közeget. A vallomások új kontextusában azonban a vallomásokat hallgató maga az olvasó lesz, ő veszi át azt a hermeneutikus funkciót, melyről Foucault megjegyzi: „Aki hallgatja a vallomástevőt, az nem nemcsak feloldozhat, elítélhet vagy felmenthet; ő az igazság ura” (FOUCAULT 1996; 71). Mindez persze nem kis felelősséget ruház át a kötet mindenkori befogadójára, mivel önmaga számára is tisztázni kénytelen: mi lehet az az igazság, aminek a nevében ítélezik? Van-e egyáltalán ilyen igazság? Feljogosíthat-e bárki, bármi a másik feletti ítélezésre?

Aligha vonható kétségbe, hogy a kötet lehetséges értelmezéseinek egyike – ahogy Szűcs Teri írja a Kalligramban megjelent tanulmányában – „az abortusz-viták testpolitikai kérdései” felé nyitja meg a Borbély-versek jelentésadásának irányát. Azt azonban kétlem, hogy „a kötet egy újabb, a *gyilkosság* jelentésnyalábját átrendező és átértelmező jelet hoz létre: ez az *abortusz-jele*” (SZÜCS 2010; 94). Annyiban bizonyosan nem, hogy a kötet egyértelműen állást foglalna az abortuszvitában, még akkor sem, ha egy-egy szöveg poétikai rokonságot mutat amerikai költőnk abortuszverseivel, s a forrásszövegekből az átírás révén is megőriz bizonyos és egyébként egyáltalán nem mellékes testpolitikai konklúziókat is. A Szűcs Teri által is hivatkozott Barbara Johnson az abortuszversek egyik poétikai jellemzőjeként a megszólítást s ezáltal a meg nem született gyermek nyelvi létbe hívását határozza

meg (JOHNSON 2002). Az persze a Borbély-kötetben átirrt nőtörténetekre is igaz, hogy azok elbeszélői a másoknak (s részben saját érzéseiknek, önvádjuknak) való kiszolgáltatottságuk miatt „nem teljesen autonóm” (JOHNSON 2002; 574) személyiségek. Az ide sorolható szövegek közül azonban csak *A szüzesség* című vers esetében meghatározó poétikai eljárás a meg nem született gyermek megszólítása, a szövegbe írt aposztrophé azonban Kertész Imre *Kaddisából* vett jelöletlen idézet. Ez a szöveg tehát épp ezáltal az intertextus által válik fontossá a kötet befogadása során, mivel a Kertész-regényre való utalás révén az abortuszt átél, elvetélt vagy beteg gyermekeket szülő nők történetét közvetlenül is kapcsolja a kötet holokauszt-történeteire.⁴ Az abortusz gyilkossággént való értelmezése azonban nem ebben az összefüggésben jelenik meg a kötetben. Az első, *A kőtáblára* című „legendá”-ban a gyilkosság vádként idéződik meg az abortusz morális megítélésének alapjaként az ószövetségi törvényeket jelölve meg: „Hiszen a nagynéném orvos, / felhívtam őt, hogy nincs-e ötlete. Kiabált / velem, hogy milyen aljas dolog. Hogy gyilkos / vagyok. De értse meg... Ő csak mutogatott / a kőtáblára...” Semmi esetre sem lehet azt állítani – ezt természetesen Szűcs Teri sem teszi –, hogy Borbély Szilárd a gyermeküket elvetető nőket azonosítja a gyilkosokkal, sőt pont ellenkezőleg. Mind a holokauszt-történetek, mind az anyatörténetek megalázott nők történetei, akik legkiszolgáltatottabb helyzetükben nőként aláztatnak meg: „Jöttek-mentek köröttem fehér köpenyes / férfiak. »Egész szép a combja.« Egy másik: »És a haja.« / Meg hogy: »Egész jó nő úgy egybe.« A megaláztatás része / volt ez.” (*A szüzesség*) Ezek a vallomások tehát kirajzolják azt az alá-fölérendeltségi viszonyt, mely, ha nem is versbeszéd vallomásos szituációjából, de az elbeszélte történetekből kiolvasható.

Az ítélkező és az elítélt, a megalázó és a megalázott közötti viszony strukturális hasonlósága kapcsolja ezeket a történeteket a kötet más gyilkosság-történeteire. A test és a testen elkövetett erőszak épp azáltal kerülhetett már a *Halotti pompában* is Borbély költészetének és azokkal egy időben születő esszéinek középpontjába, mert benne jóval több mutatkozik meg, mint maga a tett. A gyilkosság a bűn jogi kategóriája révén a hatalom és a hatalomnak való kiszolgáltatottság kérdését veti fel, ez a problémafelvetés azonban szélesebb horizontot nyit, s mintegy az európai gondolkodás mélyére hatol. A másik ember ellen elkövetett erőszak az én-te viszony különleges esetét jelenti, amikor az erőszaktevő saját hatalmát olyan módon gyakorolja, hogy annak a hatalomnak nincs igazi forrása, a másik elpusztíthatósága, gyengesé-

⁴ Vö. „Az abortuszt, spontán vetélést egy Kertész Imre *Kaddisából* vett idézet összekapcsolja a holokauszttal, amit Borbély az egyik prózaversbeli gyászoló anya szájába ad (*A szüzesség*). (VÁRI György, „Idő kerül a Szóba”: Borbély Szilárd *A Testhez*, Magyar Narancs, 2010. 30. (júl. 29.), 30.

ge teszi lehetővé a gyilkos tettet. Ebben azonban nemcsak az emberi aljasság mutatkozik meg, hanem az ember eredendő gyengesége, a test elpusztíthatósága is. A megtestesült Isten meggyilkolása óta a test és a gyilkosság egyben – Borbély Szilárd szóhasználatára szerint – istenjelként is tételeződik: „Ettől kezdve – írja egyik esszéjében – a gyilkosság, az istenjelként szemlélt test lerombolása nem pusztán civilizációs tabu, hanem a kereszténység megalapítását létrehívó istenjel jelöltje elleni agresszió.”⁵ Más szóval a gyilkosság az isteni Autoritás korlátozása is, hisz teológiai értelemben csak Isten rendelkezhet az emberi test felett.

„Auschwitz a megfellebbezhetetlen Autoritás. De nem állt mögötte a Suverén.” – írja ugyanitt Borbély Kertész Imre kapcsán.⁶ Auschwitzot, pontosabban azt a történelmi botrányt, melyet Auschwitz metaforájával jelölünk, tehát nem csak a gyilkosság mértéke különbözteti meg bármelyik más büntetéstől, hanem hogy mindez a felvilágosodás, az ipari és a tudományos forradalmak utáni „keresztény” Európában megtörténhetett. A holokauszt tapasztalata alapjaiban rengeti meg az európai kultúrát s vele együtt a keresztény teológia kétezer éves fundamentumait, de nem pusztán az emberi civilizáció mélypontját jelenti, „negatív kinyilatkoztatás” is egyben az emberi lét lényegéről, a világ és az ember eredendő jóságába vetett hitével, s az eljövendőbe vetett reménnyel szemben. „Ha a jövő lerombolódik, a jelen nem fogalmazhat meg állítást” – írja a *Kaddis* kapcsán Borbély, s lényegében ugyanez az egzisztenciális tapasztalat fogalmazódik meg az abortuszt végrehajtott, elvetélt vagy beteg gyermeket szült anyák vallomásaiban is: „Áll előttem a jövő, mint / egy hatalmas száj. És ásít. A Tökéletes / Organizmus: amit belőlem kitéptek.” (*A dinnye*)

Mindazonáltal a keresztény szöveghagyomány nem törlődik ki Borbély költészetéből, hanem – sokkal inkább – új kontextust nyerve egyfajta el-lendiskurzusként működik tovább. Már a *Halotti pompa* megírásakor is a barokk költészethez fordulás motiválója az a feltételezés volt, hogy „[v]alahol a nyelv mélyén, a nyelvről vagy a kultúráról való fogalmaink mélyén ott van ez a hatalmas alak, ez a Krisztus- vagy Messiás-figura. Akiről már nem nagyon beszélünk. Mára valahogy az emberek tudatából kiűszott az, amit ezek a középkori, barokk szövegek tudnak, hogy a Krisztuson keresztül való kommunikáció a Mindenséggel folytatott beszédnek a nyelve.”⁷ Borbély megállapítása mögött a *János-evangélium* prológusának a „testté lett Igé”-re vonatkozó kinyilatkoztatása, illetve annak nyelvfilozófiai következménye áll.

⁵ Töredék a gyilkosságról. = BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. I. m. 7.

⁶ Uo. 12.

⁷ Valamiféle mintázat: Beszélgetés Tillmann Józseffel. = BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. I. m., 143.

Igaza van tehát Gadamernek, amikor azt állítja, hogy a logosz krisztológiai átértelmezésének nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk az európai gondolkodás nyelv-fogalmának alakulásában,⁸ ehhez azonban hozzátehetjük azt, hogy legalább ekkora jelentőséggel bír a testről való gondolkodás történetében is. Szemben ugyanis a középkor asketizmusával s a testre vonatkozó különféle tiltásokkal, melyek negative ugyan, de a testet helyezik a középpontba, létezik a keresztény hagyományoknak egy másik értelmezése is, mely a test szépségét, a test utáni vágyakozást, a szerelmet teszi kontemplációja tárgyává. Ez pedig a keresztény misztika Augustinustól a középkori himnuszköltészetten és a barokk misztikán át Calcuttai Terézig tartó hagyománya, melynek egyik forrásszövege az ószövetségi *Énekek éneke*. A bibliai kánonban a bölcséleti szövegek között található nászénekeket az inkarnáció eszkatologikus eseményének tükrében a keresztény hagyománytörténés újraértelmezte, igaz, az *Énekek* allegorikus, Isten és ember viszonyára vonatkoztatott jelentését is megőrizte. Mindazonáltal a testet, a testről való (költői) beszédet állította a lelkét meghatározó viszonyítási pontnak megtevő platonikus hagyomány helyébe. „[A] szerelem »isteniségében« nemcsak arról van szó – írja tanulmányában Cseke Ákos –, hogy a földi szerelem tapasztalatát rávetítjük az égi szerelemre, mintegy azonnal el is különítve a két szerelmet egymástól, hanem arról, hogy eredendő egységüket és egymásra épülésüket hirdetjük. A testiség, a testi-lelki szerelem itt nem pusztán az, amittől el kell rugaszkodni az égi szerelem érdekében és nevében, hanem az, aminek a közegében érthetővé és valóságossá válik az Istenhez fűződő viszony” (CSEKE 2010; 17). A test azonban a keresztény hagyomány szerint nemcsak a szeretett személy teste, mely egyedül képes megjeleníteni az Isten után vágyódó emberi erősz, hanem a testben szenvedő Isten teste is, a keresztre feszített *corpus*.

A *Testhez* című kötetben legalább két vers egyértelműen erre a misztikus hagyományra utal. Az egyik, a *Vőlegény* című, egy fiatal pap lelki vezetőjének írt levele, melyben szenvedéssel teli misztikus tapasztalatáról számol be, a másik pedig Calcuttai Teréz írásait parafrázáló, hasonló istenélményt közvetítő *A Vonaton*. A halott csecsemőjüket sirató anyák képe pedig a középkori planctusok pietájának toposzát írják újra: „Az ölembe / fogtam, olyan kicsi volt, de / minden tagja ép. Zokogtam. Csak / tűk szúrták át a lábát, a kezét. / A hit néha kevés. A fájdalom / olyan erős, hogy éget. Mások / lettünk.”

⁸ „Van azonban egy gondolat, mely nem görög eredetű, s jobban biztosítja a nyelv létének jogait, úgyhogy az európai gondolkodás nyelvfelelőssége nem válhatott teljessé. Ez az inkarnáció keresztény gondolata.” (GADAMER, Hans-Georg [2003²]: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 463.)

(Az inkubátor) A misztika, a középkori keresztény hagyomány közvetítette nyelv azonban csak egyik lehetősége a testről, testhez való beszédnek. A holokauszt-, az abortusz- és vetéltéstörténetek, a beteg gyermeküket sirató anyák történetei aligha szolgálhatnak olyasfajta revelációval, mint amit az Istennel való találkozás és egyesülés élményét elbeszélő (még ha szenvedéssel teli is ez az élmény) misztikus irodalom kínál, mint ahogy szintén nehezen lenne integrálható ebbe a hagyományba de Sade márki – szintén több versben megidézett – alakja. Az 55. számú *A Testhez* című vers (több ilyen című, illetve címvariációjú vers is található a kötetben) foglalja össze mindazokat a diskurzusokat (a platonizmustól a heideggeri filozófiáig, a biológiától a fizikán át az etikáig), melyeknek saját mondanivalója van a testről. Ez a vers azonban állítások helyett eldöntendő kérdések sorát tartalmazza, a versek retorikája mégsem az olvasó számára kínálja fel a válaszadás lehetőségét, megszólítottjai („Ó Kő [...]”; „Ó Hang [...]”) maguk a vallatóra fogott s a szöveg modalitása szerint esetlegesen testként definiálható létezők. A kötet annak ellenére sem kerüli meg a „mi a test?”-kérdés megválaszolását, hogy az „ódák” ironikus nyelvjátékainak „pseudo-argumetációja” (SZÚCS 2010; 94) a megértést időről időre zsákutcába viszi: a „Test a nyelv szintaxisa”, olvashatjuk *A Magzathoz* című versben, s a kötetzáró, Joel-Peter Witkin borítót illusztráló fotójára írt *A Testhez* című versben ehhez hasonló definíciót olvashatunk: „A Test csak kódolt üzenet / jelek találkozása”. A *János-evangélium* nyitó állításával szemben (arra válaszolva?, azt továbbgondolva?) Borbély kötetének egyik konklúziója tehát az „Igévé lett Test” nyelvi tapasztalatának kimondása, mely azonban nemcsak a „kódolt üzenet” szintjén válik meghatározójává a versek szövegtestének. A női történeteket elbeszélő legendák „romlott, ronesolt nyelve” mintegy stigmaként hordja magán a nyelvben kimondott létezés szenvedéseit. Míg ezzel szemben az „az apajogú nyelv”-en (SZÚCS 2010; 96) megszólaló ódák a műfaji konvencióból átörökölt emelkedett hangneme, a köznevek nagybetűs írásmódjának retorikai hagyományát is felélesztve (s azzal ismét csak ironikus nyelvjátékot folytatva) azt a távlatot kutatják, amely a nyelvi létezés immanenciáján túlmutat, Borbély kifejezésével élve: a poszt- vagy transzhumán létezés perspektíváját tárják fel.

Borbély Szilárd költészete véleményem szerint verseinek poétikai tapasztalatán túlmutató értékkel bír. Annyiban mindenképpen, amennyiben a másik ember szenvedésére érzéketlen testkultusz ellendiskurzusaként képes működni. „Az intimtástól fél a világ – olvashatjuk egy vele készült interjúban –, hisz az lerombolná az individualitás idolját. A másik iránti őszinte érdeklődés, a kérdezés képessége és tehetsége helyébe a leskelődés kerül, ami a szokásaira, a furcsaságaira vonatkozik, mintsem arra a titokra, amely

a létezésben rejlik.”⁹ A modern tudományosság mítoszait is kérdőre vonó költészet azonban oly módon avat be minket, olvasókat a Lét titkaiba, hogy saját létezőről szóló történeteit mint szenvedéstörténeteket beszéli el, az emberi méltóság nagyszerűsége s az intimitásban kiteljesedő bensőségesség és harmónia helyett az esendőséget, a kiszolgáltatottságot, a megalázottságot teszi meg saját világ- és léttapasztalatának alapjává. Így paradox módon: ennek az újabb alászállásnak a révén tud Borbély költői korpusza megmaradni a *Halotti pompa* kijelölte magaslati ponton.

Kiadások

BORBÉLY Szilárd (2008): Egy gyilkosság mellékszálai. Vigilia, Budapest
BORBÉLY Szilárd (2010): A Testhez (Ódák & Legendák). Kalligram, Pozsony

Irodalom

CSEKE Ákos (2010): Ordo amoris. Új Forrás, 10. 11–25.
FOUCAULT, Michel (1996): A szexualitás története: A tudás akarása, Atlantisz, Budapest
GADAMER, Hans-Georg (2003²): Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlat. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 463.
JOHNSON, Barbara (2002): Aposztrofálás, animáció és abortusz. = Szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig: Szöveggyűjtemény. Osiris Kiadó, Budapest, 569–582.
KERESZTESI József (2009): Borbély Szilárd két kötetéről: Borbély Szilárd: Egy gyilkosság mellékszálai; Árnyképrajzoló (körülfírások). Jelenkor, 1: 105–109.
SZÚCS Teri (2010): Antianyag gyilkosoknak. Kalligram, 10. 94.
URBÁN Róbert (1994): Az intimitásról. Magyar Pszichológiai Szemle, 1–2. 84–98.
VÁRI György (2010): „Idő kerül a Szóba”: Borbély Szilárd A Testhez. Magyar Narancs, 30. (júl. 29.), 30.

⁹ Ráéró idő: Beszélgetés Molnár Csabával. = BORBÉLY Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. I. m. 167–168.

BODY AND SPEECH

On Szilárd Borbély's volume, To the Body

Szilárd Borbély's volume under the title *To the Body (Odes & Legends)*, published in 2010, takes further the possible reading of *The Splendours of Death* (2004; 2006) which puts poetic operations that waive existential identification in the place of the direct narratability or expressibility of personal existence, in order to recognize or make others recognize a deeper, existential experience which lies deeply concealed for most people. Although *To the Body*, by way of transcribing its pre-texts, now and then thematically also presents the problem of intimacy, and even more, the problem of insulting intimacy, both the holocaust and the mother stories are stories about humiliated women who become humiliated in their most defenseless position: as women. The volume can be read as an ode, the ironic language-games of the poems spoken in the voice of an impersonal narrator lead to dead-end from time to time; the possible answer to the question "what is the flesh" could be given as "the flesh became Word" in opposition to the Prologue of St. John's Gospel. This poetry which calls to account even the myths of modern scholarship lets the readers into the secrets of Existence by way of telling the stories of one's own life as stories of sufferings or passion narratives.

Keywords: depersonification, confession, murder, humiliation, abortion-lyricism, holocaust, authority, sovereignty, mysticism, incarnation, immanence.

GAZSÓ HARGITA

Topolyai Múzeum,
a szabadkai Városi Múzeum kihelyezett részlege
hargitagazso@gmail.com

AZ INTIMITÁSOK INTIMITÁSA
A magánéleti levélbeszéd kutatásának kérdései

Intimacy of Intimacies
Questions of research into the privacy of 'write language'

A dolgozat szerzője Juhász Erzsébet író, irodalmár, kritikus magánéleti levelezéséből a Csernik Attilához írott szerelmes leveleket elemzi. Az 1960-as évek második felében létrejött levelezésből szövegtörödékeket mutat be a dolgozat, fölelevenítve annak a kapcsolatnak a nyelvét, amely a személyes jelenlét hiányát kívánja pótolni. Olyan fogalmakat tisztáznak a levéltörödékek, mint a leírt szó és a valóság, azaz a levél és az élőbeszéd közti különbség, illetve hasonlatosság, továbbá a szépség, a másik hiánya.

Kulcsszavak: magánéleti levelezés, Juhász Erzsébet, levéltörödékek, korképlenyomat, tükör-effektus, bensőségesség, önmegjelenítés, írott diskurzus.

Ha leveleket elemzünk, Bálint Péter szerint az merülhet föl első kérdés-ként, hogy vajon a forráskutató kit tart érdemesnek arra, hogy általa közéltsen meg egy korszakot, egy létérzést. „A választás: mindig a sokaságból kiemelés és másoktól elrekesztés. (...) Én jelenvalóvá teszem őt, ő kapva kap az alkalmon, és helyettem beszél, érvel és aposztrofál; beleélem magam sajátlagos pozíciójába, ő pedig kölcsönadja személyiségét, alakítja beszédmódomat és távolságtartásomat másoktól: együtt állunk abban a jelen időben, amelyik számára az örökkévalóságot, számomra a halandó létemmel szembeülést jelenti, felvillantva előttem a halhatatlanságba átlépés lehetőségét” (BÁLINT 2001; 28).

Jelen dolgozat témája egy levélgyűjtemény. A levélköteg szerzője, Juhász Erzsébet író, irodalmár, kritikus, Topolya szülöttje. Hagyatékát Topolya múzeuma és könyvtára őrzi. A levélköteget a múzeumi munkánk során férjétől, Csernik Attilától kaptunk. Juhász Erzsébet szerelmes leveleiről van szó, amelyeket a fiatal Csernik Attilához írt még házasságuk előtt, egyetemista éve alatt. Noha az egyik fél részéről élő vonatkozása van a levelezésnek, Csernik Attilától megkaptuk a támogatást és beleegyezést, hogy megvalósulhasson ez a kutatás, azaz a magánlevelekből álló köteg elemzése. Büszkéek vagyunk a kutatási lehetőségre, becsljük az író munkásságát, és tiszteljük a családját.

A levélgyűjtemény huszonhét levelet tartalmaz. Ebből huszonegy borítékolt, az egyik két levelet tartalmaz – véletlenül kerülhetett oda a másik –, és öt levél boríték nélküli. Legtöbb esetben a borítékon szereplő pecsét alapján tudtuk kronológiai sorrendbe állítani a tételeket, de a pecsét rossz minősége miatt fennáll a hiba lehetősége. A hat boríték nélküli (ugyanis tudjuk, egy borítékban kettő volt!) és datálatlan levél közül egyelőre csak az egyiket sikerült beillesztenünk a szövegkorpuszba a tartalma alapján. A levelek bélyegei Titót idézik, és a kort, amelyben a szerelmesek éltek.

Az 1947-es születésű Juhász Erzsébet 1965-ben, 18 évesen kezdte írni szerelmének, a 24 éves Csernik Attilának – a levélgyűjtemény tanúsága szerint – a leveleket, aki később a férje lett. 1965. március 3-án indul a levelezésük. Akkor még szabadkai gimnazista volt az író, tehát vagy Szabadkáról, vagy Topolyáról írta szerelmének a tételeket Belgrádba, az egyetemista otthonba. Két ilyen levélről tudunk. A következő levelet 1966-ban Kanadába, Montrealba címezi, ugyanis Csernik Attila ott élt 1965 és 1967 között. Ekkor az újvidéki Magyar Tanszék tanulója volt Juhász Erzsébet. Ezek a szövegek már Topolyáról és Újvidékről íródhattak, ugyanis utasítja a levélíró-én a címzettjét, hogy mikor melyik címre küldje a választlevelet. Ez az egyetlen darab, ami ebből az évből megmaradt. A következő három levél már Obrenovacra és Nišbe megy, a katonaságba. 1967-ben és 1968-ban vagyunk. 1968 második felétől pedig a niši laktanyába átvezényelt kedveshez íródik mind a tizenhét levél. Négy boríték nélküli levelet még nem tudtunk kronológiailag elhelyezni.

A dolgozatunk kapcsán kérdésként merült föl, hogy teljes levélszövegeket közöljünk-e, vagy sem. Végül szövegtöredékek közzététele mellett döntöttünk, hiszen a dolgozatterjedelmet kordában kell tartani. A teljes levélgyűjteményt egy másik munka kapcsán dolgozzuk föl.

Kérdés volt az is, hogy egyes levelekből mit és mennyit tartsunk fontosnak kiemelni a jelen dolgozatban. Mint ahogy Bálint Péter is figyelmeztet rá, az ítéletalkotással óvatosan kell eljárni, ugyanis „a személyiség belső köreibe »beavatódás« és a titokfürkészés nagyon is kétséges hozadéka sze-

mernyi sem jogosít fel arra, hogy »az adott pillanat Én-jéből« egy általános, netán egységes Én-t tetelezzünk; miképpen arra sem, hogy a levelekben egymást követő, szüntelen szemléletváltozáson és jelentésmódosuláson át-
eső, ezért mindig is csak a megnyilatkozás idejére érvényes töredékekből és vallomásokból valamiféle egységes, rendszer lét- vagy művészetfilozófiára következtessünk” (BÁLINT 2001; 36). Ezért nézzük most először, hogyan magyarázza a levélíró-én a különböző fogalmakat. A távollevő legszebb válaszevelet így méltatja a levélíró-én: „... ez volt az a hang, mely el tudott érni hozzám, mely végérvényesen belém tudta ültetni a hitet” (1967. VII. 13.). Ugyanis nem várt már társától ehhez hasonló sorokat, mert úgy érezte, unja őt a másik. A levélíró-én szerint bánatot old a levél, nem érzi magát egyedül tőle az ember, erőt ad, hitet és kitartást. Főlemel. Olyan, mint a harmat: tiszta és könnyű. Közös életük hajnalán érzi magát újra tőle. A levél, mint egy boldog, tiszta és őszinte ölelés. Szerzőnk örül, ha társa nemcsak érzéseiről ír, hanem gyakorlati dolgokról is. Reflexiók születtek a leírt szó és a valóság közti különbségről is: „Hogy a leírt szó mennyire nem fedí a valóságot, azt olyan szempontból is lehet elemezni, hogy a valóság mennyivel gazdagabb, sokrétebb, mint a szavak. A szavaknak többnyire csak információs jellege lehet, útmutatás egy mélyebb és soha ki nem fejezhető valóság felé. Vagyis a valóság sokkal árnyaltabb. És ezt úgy veheted, hogy okoskodok. Egyrészt valószínűleg így van, mert folyton olvasok, és ezen meg különben is sokat gondolkodtam már. Komoly véleményem van” (1968. VIII. 22.). És őszinte szavak a szépségről: „Az embernek idővel egyre kevesebb vizet zavar az, hogy, hogy néz ki. De van olyan kor az ember fiatalságában, amikor sajnos nagyon sokat számít. Ma már nekem is kicsit furcsa, pedig az nagyon igaz, hogy én valamikor rengeteget szenvedtem azért, mert nem vagyok szép, és egy oka ez is volt annak, hogy nem tudtam elhinni azt, hogy Te engem szerethetsz. Bogár, erről ne írj nekem! Erről még majd mesélni fogok neked. Te mindig is túlságosan helyes voltál mellettem, és én nagyon sokáig nem értettem azt, hogy a külső nem a leglényegesebb komponens két ember életében” (1968. VIII. 22.).

Félelem és féltés fogalmazódik meg a levélíró-énben a másik iránt az 1968-as csehszlovákiai események miatt. A legnehezebb időkben főleg csak érelem-, szerelem- és hiterősítő jellegű a levelezésük. Tele szeretettel, megerősítéssel, várakozással. Erős érzelmi töltetűek, ritmusosak és vissza-visszatérő sóhajok jellemzik a szöveget.

Az idézett Bálint Péter-tanulmány nem kisebb metaforákkal illeti a magánleveleket, mint a hídéval és a tükörével. Híd olyan két valóságos (vagy néha fiktív) fél között, akik térbeli és földrajzi szempontból távol esnek egymástól. A magánlevelezést a másik fél előtti én-megnyílásnak, tükrön ke-

resztüli önmegjelenítésnek tartja, de vallomásformának, a személyes jelenlét hiányát pótló csevegésnek és korkép-lenyomatnak is (BÁLINT 2001; 24). Nézzük, hogyan alakul a tüköreffektus a levelekben: „Úgy tudnám meghatározni talán a legjobban, hogy aktivizálódasz bennem (míg egyébként passzívan élsz bennem – és így nyugodtan tudlak őrizni magamban), élsz, mozgatsz, látlak, hozzád érek és hozzáam érsz” (1966. IX. 27.). Eggyé válik a két szubjektum: „Előttem jártál, gondolataiddal és tapasztalataiddal és ma már észre kell vennem, hogy a Te utadon járok, olyannak neveltél Bogár, hogy az utadon kell mennem. – Így élsz bennem” (1966. IX. 27.). Abban az életkorban ismerkedtek meg a fiatalok, amikor formálatlanok voltak. Korábban is szerette a levélíró-én a másikat, de sokszor nem értette meg őt. „Most értelek meg igazán Atti, és most váltál bennem teljessé; út, igazság és élet vagy nekem. Minden eseményen, fiún, ismerősön túl Te élsz bennem” (1966. IX. 27.). „Látod, itthon vagy; én magamban hordalak” (1966. IX. 27.). Ezek a sorok íródtak Kanadába, melyek talán a legmélyebb megnyilatkozások. A megszólításokat, a becézgetéseket sokat alkalmazza, mert ezzel, a levél tanúsága szerint, közelebb érzi magához a másikat, „otthonosabb” tud lenni. „(Attikám, – le kellett írnom ezt így, most veszem csak észre, hogy folyton megszólítalak, ez azért van, mert így közelebb érezlek – és »otthonosabb« tudok lenni” (1966. IX. 27.).

A levelet emlegetik ünnepi iratként¹, „interszónális viszonyba beállított helyzet eredményeként” (TARJÁNYI 2000; 10), valamint egy olyan utolsó levéldarabkaként, amelyen keresztül még megismerhetjük a másikat, de önmagunkkal is dialogizálhatunk. Ugyanis a levél egyszerre idézi föl önmagát, íróját és keletkezésének módját. Foucault egy helyütt azt írja, hogy „címzettre irányított tekintet” a levél, és a szerzője a másik pillantása számára kínálja föl magát, ha önmagáról ír (FOUCAULT 1999; 339–340). Flusser szerint átmenetet képez az erdő visszhangja és a robotizált autó parancsa között (FLUSSER 1997; 87). Mindenképpen a jelenlét hiányát mutatja, és ezért is cserélődött le az élő az írott diskurzusra. Érdekes összevetni két megállapítást: az egyik szerint a levélnek társalkodást imitáló nyelvhasználata van (TARJÁNYI 2000; 8), a másik szerint abszurd gesztusokról van szó, amelyeknél „[A]bszurd mivoltuk akkor derül ki, ha elképzeljük, hogy élőszóban valakit »igen tisztelt uram«-nak szólítanánk, vagy »szívélyes üdvözlettel« felkiáltással búcsúznánk tőle” (FLUSSER 1997; 88). A mi esetünkben akkor idéződik föl a másik hiánya a levélíró-énben, amikor a másik fél üres szobájába lép, míg ő Kanadában van. „Még nekem is nehéz lenne beszámolnom

¹ Ugyanis a rá való várakozás az ünnepek ritmusának felel meg, csakhogy az írás hanyatlásával ez a hangulat is tovaszáll.

arról az Erzsiről, akit már nem láttál. Magyar szakos vagyok és nagyon jó így” (1966. IX. 27.). Ugyanabban a levelében önmagát győzi le azzal, hogy ír, ugyanis fáj neki az írás. „Ha írnom kell, megbénul a tollam, mert túl élenken idézlek, túlságosan élsz bennem és ugyanakkor tudom, hogy milyen messze vagy” (1966. IX. 27.). A levélíró-én arról is szól, hogy hogyan őrződött meg benne a másik ennyi idő és hallgatás után, tehát a változatlanról ír, még ha az a sok új mellett át is minősült. A levélírás szükségességét így kommentálja: „olyanná lett nálam a levélírás, mint amilyen a morfium lehet. De ez egészen beteges hasonlat, Édes, mert nekem oly egészséges megnyilvánulásom, hogy hiányzol, hisz nem vagy itt egészen” (1968. VII. 22.). Reflexiói az élőbeszéd és a levél hasonlatosságáról: „Édes Bogaram, csupa aprósággal traktállak, de oly jó érzés mindent leírni, mert ez hasonlít legjobban az élő beszédhez” (1968. VII. 22.). „Tudod Édes, ma már minden leírt szavam tény, az én igazságom, nem a valami költészettel átítatott lebegése a léleknek, az ami papírra kerül, a legpontosabb kifejezés az, hogy tény, tehát realitás, eltörölhetetlen és megingathatatlan valami” (1968. VII. 22.). „Most tudom azt már igazán érezni, hogy polgári kifejezést használva a feleséged vagyok. (...) Hogy így csak a feleséged írhat” (1968. VII. 22.). A levelek szerzője Nišbe készül meglátogatni kedvesét, de csak az utolsó pillanatban kapja meg apjától rá az engedélyt: „Megadhatták volna előbb is, de így hozzásegítettek ahhoz, hogy mégjobban ismerjem önmagam” (1968. VIII. 2.). Vagyis az eltökéltséget. „Van egy olyan érzésem is, hogy bár nem mondja, de úgy magában az Öreg is elismeri a harckészségemet” (1968. VIII. 2.). Azt az időszakot, amíg a társ Nišben volt, több esetben ironia hatja át a levelezésben. Mint amikor az anyát akarta leküldeni a lánnal az apa a katonaságba, hogy ő vigyázzon ott rá, de végül nem így lett. „Tehát testőrség nélkül fogok menni, hisz be kellett látniuk, hogy egy civil védelme sokkal kevesebb, mint egy katonájé” (1968. VIII. 2.). A távol-levés megmutatkozik a „[M]ennyit kellett már egymástól elutazni és hazamenni!” (1968. VIII. 15.) felkiáltásban is. A társ „nomádszerelemnek” minősíti kapcsolatukat, a levélíró-én is megerősíti ezt: „Édesem, mennyire igazad van, hogy mi nomádszerelmet folytattunk, még sajnós most is az folytatjuk a hazatérésedig. De akkor már végképp végetér” (1968. IX. 9.). Addig is, ha más nem, marad nekik az írás: „Egyedüli lehetősége együtt-levésünknek az írás, igyekszem kihasználni” (dátum nélkül).

A levélíró-én a bensőségesség és a kapcsolatok nyelvén szól. A levélhez kötődő mindhárom antik toposz, a philophronesis, a parusia és a homilia, tehát a barátság, a jelenlét és a társalkodás is tobzódik benne. Roland Barthes arról értekezik a *Beszédttöredékek a szerelemről* című munkájában, hogy nem dialektikus a szerelmes beszéd, csak mondatkötegekben beszélnek a szerelmesek, de ezeket nem tudják egy magasabb szintű rendszerbe helyezni.

(BARTHES 1997; 19). Lássuk, hogy a mi esetünkben hogy is van ez. A levélíró-én milyennek hitte, és miként akarta megélni a szerelmet? „Olyan jól esik írni a szerelmességemről, ne érezd elcsépeletnek, jó?” (1965. III. 4.) „Most tudom igazán értékelni az életet. Egész másként tekintek rá, mint eddig. Bogár, ugye sokáig fogunk élni?” (1968. VII. 22.) A levélíró-én a házasság kérdéseit is boncolgatja, hogy mikor és miért kellene nekik összeházasodni. Végül is neki mindegy, mert „nem-hivatalosan”, ahogy ő mondja, házastársak. „És Édes, azt is írd meg, hogy nem gondolod-e Te esetleg úgy, hogy jobb lesz, ha diplomázásom után veszel feleségül” (1968. VII. 26.). A szülőkkel persze sohasem könnyű: „Időnként azért nagyon szomorú vagyok, mert nem ezt vártam tőlük és ilyenkor nincs kedvem a könyvekhez, hanem zongorázom és így nagyon közel vagyok hozzád” (1968. VII. 30.). „Boldog vagyok, hogy neked adhatom magam mindenestől, boldog vagyok, hogy van testem is, mert az is a tiéd, nem csak minden gondolatom és álmom” (1968. VII. 30.). „Egyetlen más utat sem választhatnék soha már az életemben, téged választottalak utamnak és életemnek, ennek az utnak a végén fogok meghalni is. Mennyire tudom ezt, mennyire tudom ezt leírni” (1968. VIII. 29.).

Vilém Flusser kategorikusan és gyorsan leszámol a levéltitkot megsértőkkel. Szerinte a levél ünnepélyessége egyenes következménye a levéltitoknak. Az pedig a lepecsételésnek. A pecsét viszont ma már nem véd meg semmit sem, ugyanis a „titkok barlangja hasadozottá vált. A Nyilvánosság-nak, a Publikumnak, az Embernek joga van minden Privátot, Homályost és Feltáratlant kikutatni” (FLUSSER 1997; 91). Így bejön a képbe az „arc nélküli betolakodó”, aki kiszorítja a szerzőt és címzettjét.

Remélem, én azért arccal távozom innen.

Források

Juhász Erzsébet Csernik Attilához írt magánlevelei. 27 levél, melyből 21 tétel az 1965. március 3-ától 1968. szeptember 11-éig terjedő időszakból származik. 6 boríték nélküli, datálatlan. A Topolyai Múzeum tulajdona.

Irodalom

BÁLINT, Péter (2001): Nyílt kártyákkal. A levél- és naplóírásról. Nagyvilág, Budapest

BARTHES, Roland (1997): Beszédtöredékek a szerelemről. Atlantisz, Budapest

FLUSSER, Vilém (1997): Levelek. = Uő: Az írás. Van-e jövője az írásnak? Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, Budapest, 87–92.

TARJÁNYI, Eszter (2000): A viasztáblától az e-mailig, avagy „epistola non erubescit”. = Levél, író, irodalom. A levélirodalom történetéről és elméletéről. Szerk.: Kiczenko Judit–Thimár Attila. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 5–11.

INTIMACY OF INTIMACIES

Questions of research into the privacy of 'write language'

The author of the paper analyzes, from among the personal letters, the love letters that the writer, philologist and critic, Erzsébet Juhász, wrote to Attila Csernik. The paper presents fragments of texts from the letters written in the second half of the 1960s, reviving the language of the relationship, which longs to make up for the lack of personal presence. These letter fragments elucidate concepts such as the difference or similarity between the written word and reality, namely, a letter and spoken language, and also of beauty and the feeling of missing the other person.

Keywords: writing personal letters, Erzsébet Juhász, letter fragments, mirror-effect, portrait of an age, intimacy, self portrayal, written discourse.

KAPPANYOS ANDRÁS

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11-13.
kappanyosa@t-online.hu

PORNOGRÁFIA ÉS PRÜDÉRIA NÁLUNK ÉS MÁS NEMZETEKNEK

Pornography and Prudery – Here and Elsewhere

A dolgozat azt a kérdést vizsgálja, vajon elkerülhetetlen-e, hogy a férfitekintet (male gaze) libidinális aspektusa minden esetben jelen legyen a szexualitás művészi vagy irodalmi ábrázolásában, illetve annak befogadásában. Számos példán mutatjuk be, milyen mélyen beépült kultúránkba ez az automatizmus (Hajas Tibor egy munkája, a James Joyce *Ulyssese* körüli jogviták, Samuel Pepys egy naplóbejegyzése, az MPAA film-besorolási elvei, Arany János drámafordításai). Egy ígéretes kivételt is bemutatunk Nádasdy Ádám novelláiban.

Kulcsszavak: pornográfia, obszcenitás, férfitekintet (male gaze), kulturális automatizmusok, cenzúra, provokáció, „közérköcs”.

A reflexió legfelszínebb szintjén irodalom és intimitás voltaképpen kizárja egymást. Az irodalom működési közege a nyilvánosság, miközben az intimitás megvalósulásának alapvető feltétele a nyilvánosság kizárása. Az irodalom révén átélhető intimitás tehát paradoxon, amelyet igen meggyőző módon mutat be Hajas Tibor talán legjobb írott műve, az *Érintés* című rádióperformansz.¹ A szöveg azt játssza el, hogy a beszélő a rádió- és hang-

¹ A szöveg megjelent a *Szövegek* című gyűjteményes kötetben (Enciklopédia Kiadó, 2005, 341.), a rádióperformansz felvétele meghallgatható az Artpool honlapján: <http://www.artpool.hu/sound/radio/mp3/06/hajas.html> A mű egy elemzését lásd: KAPPANYOS András: „Kettő vagyok: alany és tárgy”. Hajas Tiborról. = Derék Pál–Müllner András szerk.: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 123–133.

hullámok révén személyes, intim, kölcsönös kontaktust alakít ki a hallgatóval, amelynek csúcspontján még megérinteni is képes, és ezt az intenzív aktust színezi – talán zavarja, talán még intenzívebbé teszi – a többi hallgató jelenlétéről való tudás. Magát az érintés gesztusát (és a többiek kizárását) természetesen minden rádióhallgató egyformán magáénak érezheti.

Nem véletlen, hogy Hajas szövegében erős az erotikus felhang. Bár az intimitásnak számos formája van, nyilvánvalóan az erotikus töltetű intimitás a legérdekesebb és legegységesebb. Az európai festészetnek számos, a reneszánsz óta kedvelt témája a voyeur helyzetébe helyezi a befogadót, aki ily módon külső szemlélőként lehet egy intim, de önmagában aszexuális (tehát a morális cenzúra alól mentesülő) szituáció részese. Egy Vénusz-ábrázolat természetesen az antik kultúra, az elit műveltség egy tiszteletre méltó objektuma, de ugyanakkor egy vonzó, fiatal, ruhátlan nő képe is. És ennek a kettős nézésnek a mechanizmusától még a Madonna-ábrázolások sem mentesek. Megfigyelhető az is, hogy milyen népszerűek a voyeurizmust működésben ábrázoló témák: *Zsuzsanna és a vének*, *Vulcanus rajtakapja Venust*, *Acteon meglesi Dianát*, vagy említhetjük Fragonard alighanem legismertebb képét, *A hinta* címűt, amelyen a külső szemlélő számára szinte minden rejtve marad, a fantáziák kiindulópontjául a képbe festett leselkedő férfiú irigylésre méltó, szégyentelenül a hintázó hölgy szoknyája alá irányuló tekintete szolgál.

Előadásomban a „művészi erotikához”, az erotikus intimitáshoz való viszonyunk erre a kétfedélűségére fogok koncentrálni, arra, hogy az elemi erejű voyeurkészítést hogyan szorítja vissza és milyen ürügyekkel támogatja a kultúra, valamint arra a kérdésre, hogy kiküszöbölhető-e az intimitás reprezentációjából a női testet tárgyiasító férfitekintet, a „male gaze”². Foucault súlyt helyez rá, hogy a szexualitás történetét ne a represszió, hanem a diskurzussá alakítás történeteként beszélje el (FOUCAULT 1976; 7–18). Ez a diskurzussá alakítás persze a hatalomba kerítés és uralás, azaz végső soron mégiscsak a represszió eszköze. Én azonban nem megyek ilyen messzire, csupán a szexualitás nyilvános reprezentációjának korlátozásáról és ennek ellenoldaláról, a privát reprezentációról, azaz a „művészi” erotikáról, obszcenitásról és pornográfiáról fogok beszélni.

Ha megkíséreljük e három fogalom definiálását, máris a probléma közepén találjuk magunkat. Az erotika eredendően bármilyen, szexuális jellegű tartalmat jelölhetne, különösebb értéktulajdonítás nélkül. A mindennapi nyelvhasználatban ugyanakkor az erotika egyfelől szemben áll a pornográ-

² A „male gaze” a feminista filmelmélet egyik alapkategóriája, amelyet Laura MULVEY fogalmazott meg *Visual Pleasure and Narrative Camera* című esszéjében (Screen 16. 3, 1975. 6–18.) Itt nem az esszé végkövetkeztetésére, hanem az allegória alapjára, a „voltaképpen”, antropológiailag meghatározott férfitekintetre utalunk.

fiával, mint a szexualitás reprezentációjának visszafogott, ízléses, a nyilvánosság számára is elfogadható tartománya, másfelől éppilyen gyakran szolgál a szexualitás valóban kendőzetlen és közvetlen reprezentációja (azaz a voltaképpen pornográfia) eufemisztikus megnevezéseként, fedőneveként.³ Az obszcenitás egyértelműen pejoratív fogalmával könnyebb a dolgunk: ami obszcén, az a közmegegyezés szerint eleve irodalom és művészet alatti, nem tartozik a magas kultúra területéhez. Kulturális funkciója ennek ellenére sem elhanyagolható, mint a későbbiekben látni fogjuk. A harmadik fogalommal, a pornográfiával látszólag azért lehet viszonylag könnyebben operálni, mert ennek már jogi vetülete is van, ott pedig, vélhetnénk, alapfeltétel a pontos definíció. Idézzük a Pallas Lexikon meghatározását: „trágár irat, az irodalmi stílus legaljasabb faja, mely csupán az érzéki idegek csunya megcsiklandoztatására számít és már erkölcsrendőri szempont alá esik.” Az „erkölcsrendőri szempont” kétségkívül súlyos, különösen, mivel alkalmazásának ismervéül voltaképpen csak egy szubjektív benyomás, a „megcsiklandoztatás” szolgál. Valójában a modern demokráciák igazságszolgáltatása sem rendelkezik sokkal pontosabb kategóriákkal. E tekintetben híressé vált Potter Stewardnak, az amerikai Legfelsőbb Bíróság bírójának 1964-es megjegyzése, amelyben elismerte, hogy nincs biztonságos meghatározása a pornográfiára, majd biztatásul hozzátette: „Felismerem, ha látom.”

Ennél is szókimondóbb (és alighanem még híresebb) John M. Woolsey bíró 1933-as határozata, amellyel engedélyezte az 1922-ben Párizsban megjelent *Ulysses* amerikai kiadását és forgalmazását. A könyvet ugyanis korábban pornográfia vádjával betiltották, példányait elkobozták, s ezáltal olyan keresletet ébresztettek iránta, hogy egy Samuel Roth nevű zugkiadó kalózverziót is készített. Érdekes párhuzam, hogy az *Ulysses* tilalma egybeesett az alkoholtilalommal és a szeszcsempészet virágzásával – ám 1933-ban végül mindkét kérdésben győzött a józan ész. Woolsey bíró a következő szavakkal zárja le a „United States of America v. One Book Called *Ulysses*” ügyet: „Teljesen tisztában vagyok vele, hogy az *Ulysses* némelyik jelenete megfeküdheti egyes érzékenyebb – bár más tekintetben normális – személyek gyomrát [a rather strong draught]. Hosszú megfontolás után azonban arra az álláspontra jutottam, hogy bár az *Ulysses* egyes helyeken kétségkívül gyomorforgató

³ Példák: TÍMÁR Péter 1985-ös filmje, az *Egészséges erotika* éppen a szóban forgó képmutatásból űz gúnyt. Ugyanakkor a pornográf kiadványok és szexuális segédeszközök forgalmazói által rendezett, explicit performanszokkal fűszerezett vásárt *Erotika parádénak* nevezik.

hatást gyakorol az olvasóra, sehol sem működik afrodiziákumként. Ennek értelmében az *Ulysses* behozható az Egyesült Államokba.”⁴

A bölcs bíró tehát a sámánok és javasemberek ősi kísérleti módszerét, az önmegfigyelést alkalmazta: elolvasta a könyvet, és várta, hol jelentkezik a „megcsiklandoztatás”. És talán arra is rájött, hogy az *Ulyssesszel* szemben értelmetlen a pornográfia vádja, hiszen a regény (talán elsőként a szépirodalomban) reflektál is a fotografikus (azaz technikailag sokszorosított) pornográfia viszonylag új jelenségére, ugyanis Bloom fiókjának leltárában szerepel az alábbi tétel, egy „gyenge nagyítóüveg” közvetlen közelében: „két pornográf képes levelezőlap, rajtuk a) szájon áti közösülés meztelen seniorita (hátról látható, felülső helyzetben) és meztelen torero között (előlről látható, alulsó helyzetben), b) anális erőszakátétel hímnemű szerzetes által (teljesen felöltözött, lesütött szemű) nőnemű rendtagon (félig felöltözött, szeme nyitva) utánvétellel rendelve Pf. 32, Charing Cross, London, W. C.”⁵

Az igazságszolgáltatás persze igyekszik kiküszöbölni a szubjektivitást, ezért az amerikai Legfelsőbb Bíróság 1973-óta az úgynevezett Miller-tesztet alkalmazza, mely három pontból áll: 1) a kortársi közösségi elvárásrendszer alapján az átlagember úgy találja, hogy a mű egészében véve az érzéki érdek kiszolgálására irányul; 2) a mű a nemi viselkedést az adott állam sajátos törvényei szerint kirívóan megbotráncoztató módon ábrázolja; 3) a mű egészében véve nem rendelkezik komoly irodalmi, művészi, politikai vagy tudományos értékkel. Ha mind a három feltétel teljesül, a mű pornográfának minősül, és így kikerül a szólásszabadság alkotmányos védelme alól.⁶

Hogy a teszt megoldja-e a kérdést, az igen vitatható, hiszen a megbotráncozás éppúgy nyilvánvalóan szubjektív, kultúrafüggő, illetve további kifejtést igénylő kategória, mint a művészi vagy irodalmi érték. Az egyetlen szilárd, empirikus ismérvnek az látszik, hogy egy adott reprezentáció kelt-e gerjedelmet a befogadóban (azaz az érzéki érdek kiszolgálására irányul-e), e teszt eredményét azonban meglehetősen nehéz interszubjektívvé tenni.

Foucault a tárgyalt folyamatot a 17. századig, a felvilágosodás és a nyugat-európai polgárosodás idejéig vezeti vissza. Nézzünk meg egy példát eb-

⁴ Woolsey bíró határozata alighanem a legtöbb példányban publikált bírói ítélet a világon, mivel szövegét beillesztették az *Ulysses* 1934-es Random House-féle kiadásába és ennek utánnyomásaiba. Az idézett rész fakszimilében is olvasható az Ír Nemzeti Könyvtár „Historical Documents” sorozatában (*James Joyce*, National Library of Ireland, 1982).

⁵ A Hans Walter Gabler-féle notáció szerint 17.1809–13 (593.)

⁶ A névadó ezúttal nem bíró, hanem a felperes, a „felöltött” könyvekkel kereskedő Marvin Miller. Millert egy kaliforniai bíróság, majd a fellebbviteli bíróság is bűnösnek találta egy kéretlen levélkampány miatt, ezért fordult a Legfelsőbb Bírósághoz. Az ítélet részben az államok és helyi közösségek megítélésére utalja a pornográfia meghatározását.

ből a korból, amely jól demonstrálja a probléma lényegét. A kor elragadóan bőbeszédű krónikása, Samuel Pepys 1668. január 13-i naplóbejegyzésében leírja, hogy könyvkereskedőjénél egy ártalmatlannak tűnő, *L'escholle des filles* című francia könyvre lett figyelmes. Előbb meg akarta venni a feleségének nyelvgyakorlás céljából, de kiderült hogy alantas, trágár könyvről van szó. Február 8-án mégiscsak megvásárolta, és másnap este el is olvasta. Saját szavaival: „...én pedig szobámba mentem, ahol végigolvastam a »Leányok iskoláját«, amely trágár könyv, de nem árt egyszer elolvasni ismeretszerzés céljából [...] és miután kész voltam vele, elégettem, hogy ne legyen szégyenemre a könyveim közt.” A mű némelyik újabb kiadásában szerepel az a néhány szó is, amelyet a korábbi kiadások kihagytak. Ezt Pepys francia–spanyol–latin–angol keveréknnyelven jegyzi le, ugyanazon a módon, ahogyan máshol gáláns kalandjairól emlékezik meg. A hiányzó rész így szól: „(but it did hazer my prick para stand all the while, and una vez to décharger)”⁷. A többnyelvűség talán nem is a titkosítást szolgálja, hanem csökkenti a szavakba foglалás, azaz a nyelvi reprezentáció, az objektiváció kínosságát. Mai magyar nyelven is nehéz lenne szenvtelen objektivitással, a művelt köznyelv keretein belül maradvá leírni a történeteket.

Az anekdota további interpretációs terepeket is felkínál. Egyik ilyen téma a Pepys által leírt és az „editált” kiadások által elbeszélte történet közötti feszültség, vagyis az a kérdés, hogy létezik-e egyáltalán a szexualitás reprezentációjával szemben olyan szenvtelen tekintet, amely a benyomás „övön aluli” összetevőjét képes teljesen kikapcsolni. A másik téma a könyv valós jellegével kapcsolatos, hiszen formailag egy felvilágosító traktátusról van szó: egy idősebb, tapasztalt hölgy avat be egy fiatalabbat a szexualitás titkaiba. A kérdés tehát, hogy létezik-e egyáltalán a szexualitásnak olyan reprezentációja, amely nem alkalmas gerjedelmeltetésre, azaz pornografikus használatra: olyan reprezentációja, amely nem válik maga is (tág értelemben vett) szexuális aktussá.

Induljunk ki abból a hipotézisből, hogy a „csunya megcsiklandoztatást” nem lehet kikapcsolni. A szexualitás reprezentációjából nem lehet kiiktatni a

⁷ Sem az újabb kiadás, sem az állítólagos teljesség („complete”, „unabridged”) nem garantálja e helyütt a valódi teljességet. A régebbiek mellett kihagyással jelent meg pl. *The Diary of Samuel Pepys, 1668* (2006). The Echo Library, 33–34.; Robert LATHAM ed (1985).: *The Shorter Pepys*. University of California Press, 873.; továbbá a Project Gutenberg és a Wikisource feldolgozásában is áldozatul esett a szóban forgó mondat. Ugyanakkor olyan népszerű kiadásban is bent maradt, mint Robert LATHAM ed. (1975): *The Illustrated Pepys*. University of California Press, 174. Ha a mondatot megpróbáljuk magyarra fordítani, rögtön megértjük Pepys nehézségeit. Vagy orvosi szaknyelvet használunk („de közben mindvégig erekcióm volt és egy ízben ejakuláltam”), vagy obszcenitáshoz folyamodunk, amit itt nem illusztrálnék.

performatívumot: bizonyos szavak kimondása, bizonyos képek felmutatása kontextustól gyakorlatilag függetlenül elementáris reakciót kelt. E tétel kortársi bizonyítékáért ismét Amerikához fordulhatunk. A filmek korhatári besorolását végző szervezet, az MPAA meglehetősen pontosan meghatározza a maga – voltaképpen igen primitív – elveit. A legsúlyosabb, NC-17-es besorolást olyan filmek kapják, amelyeket (például szexuális, erőszakos vagy droghasználattal kapcsolatos tartalmuk miatt) kizárólag felnőttek láthatnak. A minősítés – ezt külön hangsúlyozzák – nem jelenti azt, hogy a film „köznap vagy jogi értelemben »obszcén« vagy »pornográf« volna”⁸. Vagyis az MPAA hallgatólagosan elismeri, hogy az NC-17 besorolású filmek némelyike akár komoly művészi értéket is képviselhet, ők azonban nem ezzel foglalkoznak, hanem kizárólag az altesti részletek felvillanásával, a csúnya szavak elhangzásával. Így aztán *Az utolsó tangó Párizsban* ugyanabba a kategóriába kerül, mint a *Mély torok* című pornóvígjáték. A titokzatos testület nem is foglalkozik azzal, hogy a szexualitás két ember mélyen átélt intimitásaként vagy idegenek közötti, véletlenszerű, animális aktusként van-e ábrázolva. Az MPAA honlapján jól követhető, hogy az NC-17-es címkét 80–90%-ban szexuális tartalomért adományozzák, miközben például a *Terminátor* vagy a *Rambo* filmek közül egyet sem ítélték ennyire károsnak, sőt volt, amelyik az egészen enyhe PG-13 minősítéssel megúsza.⁹ A helyzetet tovább árnyalja, hogy az NC-17 nem csupán a fiatalok kizárását jelenti, hanem a film forgalmazási lehetőségeit is jelentősen korlátozza.¹⁰

A „jó erkölcs” érvényesítése nem szorult mindig a jogszabályok és a végrehajtó hatalom támogatására. A szexualitás nyilvános reprezentációjának jogi szabályozása a 19. század közepén vált szükségessé. Angliában ezt egy különös kultúrsokk előzte meg: Pompei feltárása. A tudományos közvélemény is itt szembesült vele, hogy az ókori Rómában a szexualitás reprezentációját nem korlátozta semmi, a pompeii otthonok falait szexuális aktusok derűs és kendőzetlen ábrázolásai díszítették, köztük olyan aktusoké is, amelyek *gyakorlása* normaszegőnek számított. Ezeket az ábrázolásokat a 19. században és a 20. század jelentős részében is el kellett zárni a társadalom sebezhetőbbnek tartott tagjai, így a nők és az alsóbb osztályok elől, abból a megfontolásból, hogy ezek hatására terméktelen szexuális tevékenységekre fordítanak energiáikat, s így megbomlana a társadalom szövete. Az intéz-

⁸ <http://www.mpa.org/ratings/what-each-rating-means>

⁹ <http://www.filmratings.com>

¹⁰ A témáról lásd Kirby DICK remek, 2006-os dokumentumfilmjét: *This film is not yet rated* (magyarul: *Besorolás alatt*).

kedéseket ebben a logikában maguk a freskók igazolták: Róma történelmi nagyságát nyilván épp a szexuális kicsapongás elterjedése rendítette meg.¹¹

Ugyanebben az időben Magyarországon is hasonló dilemmák foglalkoztatták a művelt közvéleményt. Széles körben támogatott programmá vált a világirodalmi klasszikusok lefordítása és kiadása, ám némelyik klasszikus gondokat okozott. Arany János drámafordítói munkássága két ilyen problémás szerzőt is érint: Shakespeare-t és Arisztophanészt. Arany állítólagos szemérmességét a következő idézettel szokták alátámasztani:

„Fontos kérdés továbbá, vajon Shakspeare, úgy a mint van, sikamlós, nem ritkán obscenus részeivel adassék-e a magyar közönség kezébe. Itt az a kérdés áll elé: teljes Shakspeare-t akarunk-e, vagy megcsonkított, hézagos, castrált kiadást. A magyar közönségnek becsületére válik, hogy szemérem-érzete még azon szabadságot sem tűrheti a művészetben, melyet nagy írók, festők stb. gyakran vesznek. De másrészt oly lényeges dolog, most, midőn Shakspeare-t adni akarjuk, nem adni hiányosan, hogy a bizottság nem örömet szavazna egy csonka fordításra [...] A bizottság tehát azt ajánlja: fordíttassa a t. társaság, más nemzetek, különösen a németek példájára Shakspeare-t egészen, meg nem csonkítva, csupán arra utasítva fordítóit, hogy részletekben, s hol a darab kára nélkül történhetik, igyekezzenek az ily sikamlós helyeket szelidebben adni vissza s a botrányt a mennyire lehetséges, eltávolítani” (ARANY 1961; 356–357).

Ez az idézet arra is utal, hogy szexuális reprezentáció kordában tartásának magyarországi indokai különböztek az angliaiaktól. Magyarországon nem az iparosult polgári társadalom szövetét féltették, hanem a nemzeti identitás morális aranytartalékát, amelynek az alsóbb, romlatlan néposztályok volnának a letéteményesei. A terméktelen irányba elfolyó életenergiák ezt a morális aranytartalékot korrumpálnák.

Kár volna tagadni, hogy Arany helyenként jelentősen enyhített a Shakespeare- és Arisztophanész-drámák szókimondásán. Ahol Aranynál Lüsizisztraté azt mondja nőtársainak: „Le kell mondanunk a férfiről”, az eredetiben a klasszika-filológusok megalapozott véleménye szerint az áll, „Le kell mondanunk a faszról”.¹² Arany idejében nyilvánvalóan lehetetlen volt, hogy ezt a szót kinyomtassák, vagy hogy színpadon elhangozzék. Ma már természetesen lehetséges, de igencsak kérdéses, hogy nyerünk-e valamit egy ilyen „javítással”. Arany jól tudta, hogy a fordítás nem a szótárnak való meg-

¹¹ A római és a viktoriánus társadalom e sajátos találkozását kiválóan dolgozza fel Walter KENDRICK könyve (1996): *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. University of California Press.

¹² Bolonyai Gábor jegyzete a 124. (és 134.) sorhoz: „Szó szerint: »a faszról.«” *Arisztophanész vígjátékai* (2002). Osiris, Budapest, 475–6.

feleltetést, hanem a befogadó kultúrának való megfeleltetést jelent. Arisztophanész a maga idejében nem volt botrányos vagy normasértő; megbecsült személyiség volt, számos drámája díjat nyert a versenyeken. Arany tehát nem lexikailag, hanem kulturálisan pontos, amikor közölhető szöveget ad.

Maga a szó feltételezhetően trágár volt az athéni kultúrában is, hiszen máskülönbén a mai klasszika-filológusok is másképpen fogalmaznának. A komédia műfaja azonban olyan kulturális helyet alkothatott, ahol az obszcén nyelvhasználat normatívnak minősült. Arany kultúrájában nem volt ilyen hely a nyilvánosságban, csakis a privát műfajokban, mint a személyesen elmesélt adoma (persze kizárólag férfitársaságban), vagy a baráti levelezés. Ne feledjük persze, hogy az athéni színház nézői csak szabad, felnőtt férfiak lehettek, tehát a nők, a gyerekek és az alsóbb néposztályok ott is ki voltak zárva az obszcenitás élvezetéből. Arany pedig nyilvánvalóan nem írhatott elő ilyen korlátozást korának színházai számára, tehát a nők és az alsóbb néposztályok „kímélésére” (vagyis a közölhetőség fenntartására) nemigen volt más módja, mint a szöveg erőteljes zamatának enyhítése. (Azonban az első erőteljesebb kiszólásnál jegyzetben figyelmezteti az olvasót, hogy a női szerepeket is férfiak játszották.¹³)

A szexuális reprezentációra egyazon kultúra különféle kontextusaiban ma is eltérő szabályok érvényesek, noha az elkülönítés nyilvánvalóan enyhült Arany ideje óta. D. H. Lawrence ezt az elkülönítést tekinti a szexuális nyomor legfőbb okának: a „smoking room”, ahová a férfiak visszavonulnak mocskos vicceket és limerickeket mesélni, beszennyezi a tiszta és felszabadult szexualitás eszményét (D. H. LAWRENCE 2004). Az obszcenitásnak azonban – mint erre korábban utaltam – lehet jótékony hatása is. A szexualitás groteszk reprezentációja, ahogy az a viccekben, adomákban és a limerickhez hasonló kisműfajokban, például Löwy Árpád életművében gyakran megjelenik, fonák módon arra ad lehetőséget, hogy ideiglenesen oldódjék valamelyest a szexualitás reprezentációjával kapcsolatos egyetemes frusztráció. A közismert, állítólag Lator Lászlótól származó sorpár (strófa-kezdet) tréfás önreferenciával adja meg a jó limerick ismervét: „Akkor jó a limerick, ha olvassák, s kiverik.” Ez azonban nagy valószínűséggel sohasem fordul elő: a groteszk módon reprezentált szexualitás csak szellemi értelemben idézi elő a „csunya csiklandoztatást”, övön alul hatástalan. Így azt az illúziót kelti, mintha nemcsak a társadalmi béklyóknak való külsőleges megfelelésben, hanem enlelkünkben is képesek lennénk uralni ezt az elementáris erőt. Nyilvánvalóan látszik, hogy ezt a mechanizmust már az antikvitásban is ismerték, ezt mutatja például Priaposz és Pán komikus-groteszk (és explicit jellege ellenére „szalonképes”) kultusza.

¹³ Ibid., Arany jegyzete a 24. sorhoz (470.)

A premodern és modern kultúra tehát alapértelmezésben a pívát szférába utalja (és ott is rosszállással nézi) a szexualitás reprezentációját. Érdekes megfigyelni, hogy az avantgárd mozgalmak (a szürrealizmus néhány művésze kivételével, mint Hans Bellmer vagy Paul Delvaux) mennyire tiszteletben tartják ezt a tabut, noha a közvélemény sokkolására aligha volna hatékonyabb eszköz. A minden méltóságától (s így erotikus vonzerejétől is) megfosztott testiség sokkját a neoavantgárd hozta el a radikális performanszművészet, s különösen a bécsi akcionisták tevékenységében. Ez eredményezte a rendszerváltás utáni időszak egyik legizgalmasabb kulturális vitáját is. Radnóti Sándor vitacikkének címe: „Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?” voltaképpen a probléma lényegére tapint: vajon a „dolog” reprezentációjáról van-e itt szó, vagy magáról a „dologról”. Nádas Péter (aki a kétkedő Radnótival szemben inkább a Schwarzkogler munkásságát a test felszabadításaként méltató Földényi F. Lászlónak ad igazat) hozzászólásában egy nyilvános vécében olvasott graffiti hirdetés („mindent csinállok, mindent engedek”) alapján gondolkodik el nyilvános és privát, nappali és éjszakai éniünk különválasztásán, amire György Péter megkapóan egyszerű kérdéssel válaszol: „Nem volt-e mégis valami ok arra, hogy a test korlátozások alá essék? Mellékesen – nem éppen ez az emberi lényeg?”¹⁴

Lehet, hogy valóban ilyen egyszerű a helyzet: a civilizációs normák közé szorított animális lénynek esszenciális összetevője a szexuális frusztráció. A D. H. Lawrence által elképzelt tiszta és szabad szexualitás, amely a reprezentációkra is képes „hátsó gondolatok” nélkül tekinteni, alighanem illúzió. A kikapcsolhatatlan libidó pedig folyvást ürügyeket és kiutakat keres. Az úgynevezett „igényes erotika”, mint legutóbb Turczy István (Eifert János aktfotóival illusztrált) *Erotikon* című könyve, több-kevesebb (ez esetben kevesebb) képmutatással kiszolgálja ezt az igényt. Vannak sokkal rosszabb esetek is, folytatásos regényfüzetek és plázákban árult „művészi” olajfestmények, amelyek maradéktalanul megvalósítják a pornógiccs Gillo Dorfles által bevezetett fogalmát: a kispolgár művészet-befogadás ürügyén tiszta lelkiismerettel fogyaszthat szoft-pornót, amelyet még valami szentimentális pátosz is átjár (DORFLES 1986).¹⁵

Van-e tehát mód az intimitás ábrázolására, amely elkerüli a pornógiccset, és nem aktiválja a *male gaze* mechanizmusát? Az egyik mód – magától értetődően – a *female gaze*, a női tekintet bevezetése. Leegyszerűsíténénk azonban

¹⁴ A vitát alkotó írások 1993 szeptembere és 1994 áprilisa között jelentek meg a *Holmi*-ban. Radnóti Sándor: 93/10/1482–1489.; Nádas Péter: 94/1/164–166.; György Péter: 94/3/480–484. A vita szerkesztett változatát lásd a SZŐKE Annamária által szerkesztett *A performance-művészet* című kötet függelékében (Artpool–Balassi–Tartóshullám, 2000).

¹⁵ A pornógiccsről szóló fejezetet Ugo Volli írta.

a kérdést, ha ezt egyszerűen a szerző biológiai nemének függvényében képzelnék el, hiszen ez kiiktatná a vizsgálatból Molly Bloom monumentális monológiát, vagy Pedró Almodóvar filmjeit. És attól is tartózkodnék, hogy ezt az írásmódot feministának nevezzem, hiszen például Rakovszky Zsuzsa regényei vagy Tóth Krisztina novellái messze túl vannak a feminizmus szabadságharcos szakaszán, nem küzdenek a női szempontért, hanem biztos kézzel használják, belakják. A női diskurzus tekintetében nem vitatkoznak az olvasóval, hanem maguktól értetődő, kész tények elé állítják: ez van, így beszélünk.

És van még egy másik mód is a tárgyiasító férfitekintet kiküszöbölésére. Ezzel én Magyarországon eddig csak Nádasdy Ádám novelláiban találkoztam, amelyeket éppúgy nem neveznék „gay”-prózának, mint az előbb említetteket feministának. Amiről Nádasdy ír, az – Oscar Wilde-től és Joyce-tól kölcsönzött kifejezéssel – „a szerelem, mely önnevét meg nem nevezheti”¹⁶. Csakhogy míg Joyce-nál azt hihetnénk, ez a kimondhatatlan név a homoszexualitás, Nádasdynál maga a „szerelem” a tiltott szó. Nádasdy hősei között vannak boldogok és boldogtalanok, egykedvűek és rámenősek, romantikusok és nihilisták, és különféle konstellációkban mind arra törekcszenek, hogy kifejezést találjanak, formát adjanak a vágyott vagy félig-meddig már megszerzett intimitásnak. A *Családban marad* címűben egy alkalminak indult kapcsolat fordul az intimitás felé a teljesen ellenséges, de paradox módon, tévedésből mégis támogató családi környezetben. az *Angol keringőben* egy középiskolás pár botorkál át a közös és kölcsönös hazugságok túloldalára. A szereplők kora miatt ide sorolnám *A szív* című rövid, verses elbeszélést is (ezzel persze nem írtam le a műfaját, de még mindig kevésbé félreérthető, mintha elbeszélő költeménynek nevezném), amelyben egy vallomásnak és a vallomás elfogadásának lehetünk tanúi, s mindez a helyzethez konvencionálisan hozzárendelt szavak teljes kiiktatásával megy végbe. A *Ha egyszer kibillen* című novellában egy öntudatos, felnőtt pár lép az intimitás új foka, a teljességgel vállalt közös élet felé, noha ehhez a lépéshez egy groteszk-heroikus gesztusra is elengedhetetlenül szükség van; a *Nagyhideghegy* címűben pedig a környezet, a barátok elfogadó gesztusáról, az intimitás nyilvános vállalhatóságáról olvashatunk példázatot, ahol a felmagasztosulást (vagy legalábbis a normalitás világáig való elkecmérgést) nagyon vékony hajszál választja el a megszégyenüléstől.¹⁷

¹⁶ Az eredeti verssor – „I am the Love that dare not speak its name” – Lord Alfred Douglas 1896-os verséből való. Az *Ulysses*ben – Wilde-ra és a homoszexualitásra utalva – három ízben is előfordul.

¹⁷ Nádasdy Ádám itt említett szövegei a *Lettre Internationale*, a *Bárka*, a *Holmi*, az *Élet és Irodalom*, illetve a 2000 hasábjain jelentek meg – és nyilván sokkal gazdagabb kritikái reakciót fognak kiváltani, amint kötetben is hozzáférhetőek lesznek.

Mindez azonban csak megnyíló lehetőség a novellák zárlatában, sohasem beteljesülő happy end. Az általam olvasott Nádasdy-novellák mind jól végződnek, de csak potenciálisan: ott hagyjuk el a szereplőket, ahol megnyílik a lehetőség a pozitív végkifejlet felé. És az eddig elvezető út mindig kínos. Olyan beszélgetéseknek vagyunk tanúi, ahol valakik először mondanak ki valamit, de sohasem magát a dolgot, hanem a saját viszonyrendszerükben kialakított, gazdag, összetett, személyes, esendő jelet, az önfeladás és feltárulkozás, vagyis az intimitásra való nyitottság lehető legkisebb, de még érthető jelét. Az is fontos – és nyilvánvalóan koncepcionális – hasonlóság a történetekben, hogy ezek a közeledések sohasem magára a szexuális közelkerülésre irányulnak, a párok ezen minden esetben régen túl vannak. Nádasdyt nem a meleg párkeresés vagy pártalálás momentumai izgatják, vagy legalábbis pontosan tudja, hogy ez mennyire nem izgatja a heteroszexuális olvasót. Pontosabban azt mondhatnánk, a novellák hatása jelentős mértékben annak köszönhető, hogy a szituációk a szexuális értelemben a „többségi” olvasót hidegen hagyják, de más tekintetben nagyon is ismerősek. A novellákban maga a környezet veszélyességéről való tudás, a közös normasértés, ha úgy tetszik, a cinkosság hozza közel egymáshoz a szereplőket, akik már nem a testük ellen, hanem a nyelv durva kategorikussága ellen küzdenek, hiszen amit éreznek, ami történik velük, vagy amit szeretnének, hogy történjék, azt a szavak nem képesek pontosan eltalálni. A nyelvvel való küzdelmük és bátorságuk Pepysével rokon, habár Pepys csupán a naplójával és az utókor bizonytalan ítéletével nézett szembe, míg ők egymással. Nem könnyű ezt kimondani, de Nádasdy az intimitásnak (vagy épp az intimitás-fájó hiányának) olyan finom összetevőit, viszonyváltozásait ragadja meg, amelyeket a szexuális preferencia tekintetében mainstreamnek nevezhető próza képtelen. Ha megpróbálná, e szituációk a tárgyiasító férfitekintet sugarába kerülve alighanem szentimentálissá vagy öncélúan indiszkrétte, mindenképpen hiteltelenné válnának. Nádasdy prózája tiszta terepet kínál, ahol valóban a lélek szféráiban szemlélhetjük ezeket a viszonyokat és szituációkat. Olyan *más*, amelyben megmoshatjuk önmagunkban hiába fűrésztött arcunkat.

Kiadások

James Joyce (1982). National Library of Ireland

HAJAS Tibor (2005): Szövegek. Enciklopédia Kiadó, Budapest <http://www.artpool.hu/sound/radio/mp3/06/hajas.html>

Irodalom

- Arany János összes művei (1961). KERESZTURY Dezső szerk. VII. kötet, Akadémiai, Budapest
- Arisztophanész vígjátékai (2002). Osiris, Budapest, 475–476.
- DORFLES, Gillo (1986): A giccs. A rossz ízlés anatómiája. Gondolat
- FOUCAULT, Michel (1976): A szexualitás története. Atlantisz, Budapest
- KAPPANYOS András: „Kettő vagyok: alany és tárgy”. Hajas Tiborról. = Deréky Pál–Müllner András szerk.: Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 123–133.
- KENDRICK, Walter (1996): The Secret Museum. Pornography in Modern Culture. University of California Press
- LATHAM, Robert ed. (1985): The Shorter Pepys. University of California Press
- LATHAM, Robert ed. (1975): The Illustrated Pepys. University of California Press
- LAWRENCE, D. H. (2004): Pornography and Obscenity. = James T. Boulton ed.: Late Essays and Articles. Cambridge University Press, 233–253.
- MULVEY, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Camera. Screen, 16. 3. 6–18.
- SZÖKE Annamária szerk. (2000): A performance-művészet. Artpool–Balassi–Tartóshullám, Budapest
- The Diary of Samuel Pepys (1668). The Echo Library, 2006. 33–34

PORNOGRAPHY AND PRUDERY – HERE AND ELSEWHERE

The paper examines the question whether it is inevitable that the libidinal aspect and “male gaze” is involved in every case of artistic or literary representation of sexuality or its perception thereof. Several examples demonstrate how deeply embedded this automatism is in our culture (a work by Tibor Hajas, the legal restriction of James Joyce’s *Ulysses*, an entry in the journal of Samuel Pepys, the film rating system of MPAA, the drama-translations of János Arany). A promising exception is shown in the short stories of Ádám Nádasdy.

Keywords: pornography, obscenity, male gaze, cultural automatisms, censorship, provocation, “moral standards”.

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FARAGÓ KORNÉLIA

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

A SZAVAK „ISZONYÚ ÉRZELMI PERSPEKTÍVÁJA”
Intimitás-értelmezések Szerb Antal Utas és holdvilág c. regényében

“The awful emotional perspectives” of words
*Interpretations of intimacy in Journey by Moonlight,
a novel by Antal Szerb*

Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényében az intimitástéma jelentősége sokrétű és többértelmű. A regény az akadályok topográfiáját rajzolja meg az intimitás kiépítésének kísérletében, amely kísérlet jószerével nyelvi-hermeneutikai tapasztalat, a beszéd- és válaszkép-telenség tapasztalata. A múlt történéseit illető én-vonatkozások nem kellő mértékben való kommunikálhatóságának a problémája a leghangsúlyosabb. A központi figurák nem képesek egymással megosztani a perspektíváikat, és egy-egy viszonylatban a részleges közlés alakítja a kommunikációs formát. Így egy sajátos, *széthelyezett önfeltárás* működik a regényben. *Kulcsszavak:* intimitás, hermeneutikai tapasztalat, kommunikáció, regény, Szerb Antal, self-disclosure, széthelyezett önfeltárás.

Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regénye az intimitáskérdés olaszor-zági története, a városképek egymásra íródásának narratív kidolgozottságá-val. Kezdetben egy olyan város fogadja be a történetet, amelynek megvan a maga különös bensőségessége, amelynek házaiban éjszakánként „titokzato-san intenzív olasz életek szenderegnek. Olyan közel, hogy szinte indiszkrét-ció ezeken az utcákon járni éjszaka” (10). A titokzatos intenzitások különös módon mégsem a távolítás jelentéseit valósítják meg, a város az otthon és a megérkezetség intim tereit formázza az idegen számára: „Mi volt ez a furcsa bűvölet és eksztázis, ami elfogta itt a sikátorok között, miért érezte úgy ma-gát, mint aki végre hazaérkezett?” (10) A kamasz egykori közelségvágyait

idézi az a tapintatra intő tériesség, ahol „minden félnégyzetméternek külön értelme van, tíz lépés már határsértést jelent” (10). Szinte igazolja a témához való odafordulásunkat, hogy az olasz városok az idegen távol tartása helyett mintegy indiszkréciós határátlépésre szólítanak fel, amikor „édes-kímosan követelik” az utastól, hogy belülről közelítsen, az intimitásukba hatoljon, „hogy élje át a titkukat” (155), és utcáik, síkátoraik a *testköziségre* utaló antropolomorf gesztusaik milyensége szerint különböznek egymástól: „Velence rózsaszín *ölelő* utcácskái ellenében Spoleto síkatorai *fojtogatóan* szűkülnek össze” (116). A regény kezdő mondatai kiemelt szemantikai helyzetükkel figyelmeztetnek, hogy a síkátorok összes érzéki-szenzációs jelét értelmeznünk kell. A kifejezhetetlenség élménye Mihály számára csak ismétlődik és mélyül ebben a közegben, hiszen „máskor is találkozott már ezzel az érzéssel, hogy minden megtelik ki nem fejezhető értelemmel”. A tapasztalat és a beszéd aszinkronitása, a kifejezhetetlen értelem sűrűségi jele interszubjektív vonatkozásban is megjelenik a regényben.

E rövid felvezetésben azt is el kell mondani, hogy az *Utas és holdvilágban* az intimitástéma jelentősége sokrétű és többértelmű. A nászutasokat illetően felmerül, hogy a beszélgetés horizontján születhetne meg a világ, amely két embert összeköt. Ehelyett azonban az egymással beszélés korlátai mutatkoznak inkább, a közvetíthetetlen, a ki nem fejezhető értelem jelentései. Az én-vonatkozások nem kellő mértékben való kommunikálhatóságának a problémája szervezi az elbeszélést. A központi figurák nem képesek egymással megosztani a saját perspektíváikat. Mihály számára az önmagáról való beszéd előfeltétel a kapcsolat megalapozásában. A közösség legsajátabb alapja az elmondási, a megosztási szándék: „most már terád is tartozik minden” (21) – mondja, de különösen a múltbeli erotikus jelentésköröket illetően ütközik elbeszélési akadályokba, megtapasztalva a másik előtti kifejezés nehézségeit és határait: „És azt is meg kell mondanom neked, bár nehezemre esik erről beszélnem, még ennyi bor után is, de a feleségemnek erről is kell tudnia” (47). Ezeken a helyeken a belső kommunikációs kényszer („És most megint magamról kell beszélnem” [28]), az önreprezentációs törekvés és a megnyilatkozási nehézség összefonódása hozza létre a szöveg feszültségrelációit.

A regény az akadályok topográfiáját rajzolja meg az intimitás kiépítésének kísérletében, amely kísérlet jószerével nyelvi-hermeneutikai tapasztalat, a beszéd- és válaszképtelenség („Mihály nem tudott válaszolni” [12]) tapasztalata. Feleletek, ha születnek is, a másik számára nem tudnak válaszként artikulálódni. A narráció elvét sok helyütt éppen a dialogikus szféra érvényesíti, a megszólalásokba olykor kiterjedt narratív részletek épülnek, s azokba pedig – egy bonyolult gazdag szerkezetet eredményezve – újabb dialógusok. Azt látjuk elbeszélni, illetve diskurzív formába önteni, ami a be-

széd nehézségeit okozza, ami majdnemhogyan verbalizálhatatlan. Az intimitás fiatalkori jelentéseinek hiányából fakadó kommunikációs korlátozódás során a hallottak – az ifjúság intenzitásai – nem tudnak beilleszkedni a női főhős számára érthető összefüggések rendszerébe. Ily módon a beszélgetés nem is épülhet fel másként, mint horizontján a meg nem értéssel. Az elmondottak minden reményt nélkülözve állnak szemben a megérthetővel: „Hát ez a házasság, gondolta, ennyire nem érti. Ilyen reménytelen minden magyarázat? Igaz, hogy én sem értem” (12, lásd még: 80). Azt is mondhatnánk, a kétoldali meg nem értés a kölcsönösség kilátástalanságát modellálja, és mintegy a házasság metaforájává avatja.

A nő szereplő az energiáinak egy részét a *nem-megértés* bölcs leplezésére fordítja. A gondolatait közvetítő beszéd szerint a Másik mélyebb érdeklődés hiányában „olyanokat tesz és mond, amiket ő nem tud megérteni” (13), és teljességgel lekötik a saját intimitásának lelki konstellációi, „titkai vannak, amelyeket önmagának sem vall be, és Mihály nem érti őt, mert eszébe sem jut, hogy önmagán kívül más ember belső élete iránt érdeklődjön” (14). Az érdeklődéshiány és a nagyfokú diszkréció kettősségének regénybeli reprezentációja a férfi másikat érintő kérdéseinek feltűnő hiányával valósul meg. Bármilyen legyen is a téma, nincsenek kérdései. Számára leginkább a múlt belső világa bizonyul megoszthatatlannak, és a mostani, az új kapcsolaton belüli magány megszerzésének lehetősége merül fel megoldandó problémaként. „Egyedül akarta megnézni, a híres bizantin mozaikokat (...), mert most már tudta, hogy sok dolga van, amit Erzsivel *nem* oszthat meg (...)” – saját múltjának műemlékeit például. Mindeközben viszont az is megvilágosodik, hogy a múlt ismeretének hiányában a női társ „bizonyos fókig mindig csak jövevény” marad az életében. A nő kívülről jöttiségének, illetve a jövevénylétben való stabilizálásának mozzanata által feltáruló horizont az intimitás zártságát az emlékvilág megoszthatatlanságával indokolja.

Egy-egy viszonylatban a részleges közlés alakítja a kommunikáció társas folyamatait. Így egy egészen sajátos, *széthelyezett önfeliárás* működik: „minden dolgot el kell mondania Ervinnek, mindent, dolgokat, amelyeket Erzsinek nem mesélhetett el (179) – merül fel Mihály gondolataiban és a gyónás, a vallomás legmélyebb jelentései is az ifjúkori baráttal való beszélgetést illetően (192) jelennek meg. Mint ahogyan egy korábbi szöveghelyen az első kitérülése („Elmondtam neki, először az életemben”) is. Az elbeszélés kiemelten figyel az önmegjelenítés sikeres és sikertelen megvalósulási mozzanataira, de nyitva tartja az önelfedés értelem-összefüggéseit is. Az Ulpius-ház atmoszférájában a „lázadás a tények zsarnoksága ellen” (43) teremti meg az otthonosság bensőségeségét, de itt mindenki szerepjátszó természet, Ervin a katolizált zsidó fiú is, akinek a szerepe „befelé egyre”

mélyülve már az intimitás beltereibe igyekszik behatolni, s ily módon az azonosság tényleges részévé válni.

A végletekig vitt intimitás legmélyebb rétegeit a halál nyomatékosan sugallt jelentéssége hivatott érinteni. Sajáttá tenni a halált, választhatóvá a halál időpontjának megélhetőségét, és ezáltal megoszthatóvá mint életeseeményt. A regény létrehoz egy olyan figurát, aki nem tudja magyarázatát adni az ellenállhatatlan kényszernek, amely „saját meghalásának végső, nagy eksztázisa felé” vonzza. Az intimitás halállal érintkező mozzanatai azonban megteremtik azt a baráti egymásra hangoltságot is, amelyben a magyarázat hiánya sem szab gátat a megértésnek. „De nem is kellett, megértettem úgyis. (...) Évekig nem beszéltünk többet erről a dologról, csak tudtuk egymásról, hogy megértjük egymást” (65). A barátságot a meghalás „titkos, sötét mórora utáni” (69) vágyódás közössége teremti meg és tartja életben. A beszédhiányos megértési kölcsönösség azt közvetíti, hogy lehet „olyan értelem az intim kapcsolatokban, amelyet pont akkor törünk szét, amikor a közlés tárgyává tesszük” (LUHMANN 151).

Az elfojtott szexualitással színezett barátság (NAGY 1995) olyan intenzív bensőségességben részesít, amely mindenki mást kizár a megértésből. A regény jelzései szerint Erzsí szinte *kívülről* hallgatja a beavatóbeszéd vonatkozó részleteit. A baráti intimitás megbomlása azzal kezdődik, hogy egyre keményebb dolgok tartoznak hozzá, a megértés megújuló impulzusai pedig („újra nagyszerűen megértettük egymást”) az általános *veszendőség*hez kapcsolódnak, és az apokaliptikus idők közös tériessége által teremtdőnek meg. Még ebben a megértésben is „iszonyú érzelmi perspektívája” van a szavaknak. A közös meghalási szándék, a „mi” jegyében elgondolt halál meghíúsulása után megszűnik a barátság. Tamás később úgy halt meg, hogy én már nem tartoztam hozzá – zárja le a történetet az önfeltáró beszéd. Tamáshoz legfeljebb Éva áll annyira közel, hogy *mindig tudja „mi történik benne”*, így ő az, akinek a halálához is köze lehet. És bár Mihálynak is az a kérése, hogy Éva legyen mellette, amikor meghal, ebben a viszonylatban mégsem jöhet létre az a lévinasi bensőségesség, amely kizár másokat – „két ember magánya, zárt társaság: a par excellence nem-nyilvános” (LÉVINAS 226) – és amelybe behívható a saját halál: „ha ketten vagyunk, nem vagyunk ketten...” (346) – mondja Éva. A két emberre korlátozódó közösség lehetetlenségét a „halottaim bennem vannak” (167) formációjú kijelentés vetíti előre.

Mindenesetre az *intimitás* olyan érzelmi összetevőként, amely a közelséget és a megértés kölcsönösségét jelentené, kizárólag az Ulpus-házban szövődő, az utólagos kimondásban szégyenként („ma is szégyellem, amint beszélek róla” [48]) megélt kamaszkori barátságok múlhatatlan jellemzője. Ez az a közelség, amelyben a „Másik okozta érzéki trauma soha nem

tematizálható erőket hordoz, mégis minden jelentés forrása” (VERMES 2006; 170). És ez az a bensőséges közelség, amelyet a regény a szerelem kizárójaként jellemez: „annyira *intimek* voltunk, hogy nem flörtölhettünk, és nem lehettünk szerelmesek egymásba. A szerelemhez távolság kell, hogy a szerelmesek azon keresztül közeledhessenek egymáshoz. A közeledés persze illuzórikus, mert a szerelem valójában eltávolít. A szerelem polaritás – a két szerelmes a világ két ellenkező töltésű pólusa” (49).

Ez a szerelmet kizáró intimitásértelmezés jellemzi a regényben a Másikhoz fűződő viszony egyik perspektíváját. Az *Utas és holdvilág* narrációs mozgásai ennek a gondolatnak a megformálására is hivatottak.

Ahogy az Ulpius Évával való kapcsolat eltávolodik kezdetének bensőségességétől, a megteremtődő távolságba – amelybe még a múlt közelségjelentései is belejátszanak – már beleláthatók esetleges szerelemi tartalmak is. „Addig az emlékezetes éjszakáig nem is volt *távolság*. Akkor fedeztem fel, amikor kettesben ott ültünk, mint egy hölgy és egy úr, hogy Éva már egészen más nő, *idegen*, nagyszerű és gyönyörű nő, ugyanakkor, amikor még a régi Éva is, elveszítetetlenül hordja magában ifjúságom beteg és sötét édességét” (81). „Az addigi pajtásos és nyílt kifejezés helyett megjelent egy másik tekintet: mindig úgy nézett, mintha közben valami távoli halk hangokra figyelne” (75). Éva messzire néző „tekintetébe beköltözött a távolság”, az a távolság, amely kilépteti őt az intimitás egykori koordinátaiból, és lehetővé teszi, a következő kijelentést: azért szerettem „mert nem tartozott hozzám”. A távolság nyomán szerelemként is megnevezhetővé válik ez a kérdések sorát felvető szereplői viszony és Éva figurája mint dramaturgiai „ráadás és erotikus eszköz” (NAGY 1995) poetizálódik. „Minél kevesebbet törődött velem Éva, annál erősebb lett az az érzés, amire jobb híján azt mondtam, hogy szerelem” (81). Az eddigi mondatok gondolkodási különlegessége akkor válik érthetővé, ha tudjuk, hogy egyes elgondolások szerint a szerelem két testiség (a pótolhatatlan és a pótolható test) közötti feszültségben áll. Éppen ezért „a szerelem a távolság révén könnyen elveszti a két logika feszültségében álló elevenségét” (vö.: VÁRADI 2008; 197), míg a barátságok évtizedes távollétben is fennmaradhatnak.

Nagy valószínűséggel úgy is végiggondolhatjuk a regénykonceptiót, mint Mihály és Erzsi eltérő intimitásértésének különbségét felmutató elbeszélést, vagy éppen az egymás negatívjaként megjelenő szerelemérzések történetét. Az intimitásfogalom szövegbeni explicit mozgósításával jön létre egy nagyon lényeges differenciális értelem a két szereplő vonatkozásában. Felidézve a regény vonatkozó mondatát, a feleség gondolataiból egy, a férfiéhez mértén más jelentésű intimitásértelmezés bontakozik ki, és a pontosan felismert tényállás meg nem értésének egyértelműsége: „Milyen különös – gondol-

ta Erzsi-, egy év *intimitás* után még mindig olyan hangon udvarol nekem, olyan belső nyugtalansággal, mint hogyha egészen bizonytalan volna, hogy meghallgatom-e. Sőt minél inkább megkíván, annál távolibban, annál választékosabb modorban udvarol (...) és a legnagyobb közelség, a test közelsége sem hozza közelebb. Csak akkor tud szeretni, ha *távolságot* érez közöttünk” (101). A férfi, amikor „felnőtt szerelmével *intimitásba* került” (102) saját szerelemértelmezésében megjelenő, nélkülözhetetlen távolság fenntartására törekszik, vágya a „távoli Erzsinék” szól, a nő teljes hermeneutikai felkészületlensége nyomán azonban minden igyekezete semmisnek mondható. Az *Utas és holdvilág* főhőse számára voltaképpen nincs más megoldás, mint „az eltávolítás révén hozzáférhetővé tenni a kommunikálhatatlant”, fogalmazhatnánk Luhmann-nal (LUHMANN 1977; 158). Illetve az intim közelségekből kilépve, megteremtteni a szerelmi kapcsolat beteljesítésére alkalmas távolsági viszonylatokat. Így a regény e pontján az eltávolítás mozzanata is részletesebb kidolgozásra kerül. A távolság megteremtéséhez a kommunikatív kapcsolatban egy történelmi, emlék-Erzsi-képzet, vagyis egy fejletlen kamasz lány figurája járul hozzá, és az átmeneti, szabad viselkedésben tetten érhető „új” nő távolisága. Az időjáték több változatban is megjelenik: úgy tekinteni a jelenbeli másikra, mint a múlt egy szép darabjára, vagy képzeletben visszahelyezkedni a múltba, esetleg fordítva, a „jelenből múltat csinálni” (99).

Az önfelfedésben (self-disclosure) az intim vonatkozásrend nemcsak a „társas érintkezésre mér vereséget” (Richard Sennett), azzal, hogy olyan dolgokat hoz felszínre, amelyeket ez az érintkezés nem bír el, hanem magát a megnyilatkozót is megingatja, és a spontán feltárulkozás megbánására kényszeríti: „Most, most bántani kezdte, hogy így kiadta magát. Erzsinék... egy *idegen* nőnek” (80). Sorjáznak az önmarcangoló kérdések, „miért mondom el ezt, miért mondom... (...) Erzsi úgysem érti (82).” Egyre letisztultabb az Éva-történet által is kirajzolt képlet: az idegenség attribútumával rendelkező nőiség a szerelmet talán igen, de a vallomás intimitását nem tudja fogadni.

Az intimitás némely értelmezések szerint „az emberi kapcsolatok látomásának és egyfajta elvárásának a terepe” (SENNETT 1998; 362). Az *Utas és holdvilág* az intimitáson mint emberközi értelmezésen, az interszubjektív szerkezetű bensőségességen túl felveti a „emberentúli magány és elhagyatottság” (123) kérdéseit, a súlyos egyedüllét témáját és a magány bensőségességének megőrzését, annak a külső világnak a kizárását, amelyről a főhős oly boldogan feledkezett meg Perugiában, s amely „kezdett megint beszívárogni” (116) a lét beltereibe. A regény egy olvasati változatában a főhős menekülése a világ elől, az emberi kapcsolatokból a tájjal való kontaktus jelentéseibe, a „kegyetlen hegyek szikár vonalai” (123) közé, a magány és az önmagába való visszavonulás útjain haladva.

Kiadások

- SZERB Antal (2008) *Utas és holdvilág*. Magvető, Budapest
SZERB Antal (1995) *Hogyan halt meg Ulpius Tamás? Műhely*, 1. 13–16.

Irodalom

- LÉVINAS, Emmanuel (1999): *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor Kiadó, Pécs
LUHMANN, Niklas (1977): *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*. József Műhely Kiadó, Budapest
NAGY Tamás (1995): *Ki ölte meg Ulpius Tamást? Avagy töredék egy irodalmi nyomozás jegyzőkönyvéből*. Műhely, 1. 17–19.
SENNETT, Richard (1998): *Végkövetkeztetés: Az intim szféra zsarnoksága = A közéleti ember bukása*. Helikon Kiadó, Budapest
VÁRADI Péter (2008): *A test a barátságban és a szerelemben*. = KENÉZ László – RÓNAI András (szerk.): *A dolgok (és a szavak). A fenomenológiai kutatás kortárs problémái*. L' Harmattan, Budapest, 187–201.
VERMES Katalin (2006) *A test éthosza (A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában)*. L'Harmattan, Budapest

“THE AWFUL EMOTIONAL PERSPECTIVES” OF WORDS

*Interpretations of intimacy in Journey by Moonlight,
a novel by Antal Szerb*

The theme of intimacy in Antal Szerb's novel *Journey by Moonlight* (*Utas és holdvilág*) has several layers and meanings. The novel depicts the topography of impediments in the attempt to develop intimacy; this attempt is virtually a linguistic hermeneutic experience, an experience of inability to speak and answer. The problem of being unable to duly communicate self-references relating to past events is the most accentuated one. The central figures are not able to share with each other their perspectives and in certain relations communication is realized in the form of partial communication. In this way a specific self-disclosure functions in the novel.

Keywords: intimacy, hermeneutic experience, communication, novel, Antal Szerb, self-disclosure.

DECZKI SAROLTA

MTA Irodalomtudományi Intézete
H-1118 Budapest
Ménesi út 11-13.
sarolt@gmail.com

A NÉMA TAPASZTALAT

The Silent Experience

Az intimitás identitásunk egyik legszerveesebb része, hiszen mindaz, ami vagyunk, amiként fel- és megismerjük, illetve megnevezzük saját magunkat, az egy nagyon bensőséges tapasztalatra vezethető vissza. A tapasztalatnak ez a regisztere rendkívül sérülékeny, és nyelvileg nagyon nehezen artikulálható: „néma”. Ezért sem közömbös, hogy honnan és hogyan érkezik a megnevezés igénye. Tompa Andrea regényében azt vizsgálom, hogy miként működik a nyelvi artikuláció nagyon erős institutionális keretek között: a Ceaușescu-diktatúrában. A hatalom beférkőzik az intimitás mélységeibe, és a megnevezés gyakorlatának kisajátításával tesz erőszakot a személyes identitáson. A regényben többek között ennek az agresszióknak a megnyilvánulásait figyelhetjük meg, mely kisebbségiként és nőként különösen kiszolgáltatottá teszi a főhős lányt. A szűzsét azonban szerencsésen opponálja az elbeszélés ironikus, játékos hangneme.

Kulcsszavak: tapasztalat, intimitás, Kolozsvár, kisebbség, női lét, megnevezés, erőszak.

Nyelvet használni azt jelenti, hogy legalábbis részlegesen birtokában vagyunk egy adott térre, időre és társadalmi rendre jellemző szabályrendszernek, megnevezési és kifejezési gyakorlatoknak. Hiszen amint megnevezzük valamit, akkor ezzel egyidejűleg egy rend létezését is nyilvánvalóvá tesszük, egy olyan rendét, melynek határozott elképzelései vannak a szavak és a dolgok egymáshoz való viszonyáról. A beszéd, a mondás minden egyes aktusa még akkor is egy grammatikát affirmál, ha éppen tökéletesen kiforgatja annak szabályait. Egy dadaista vers értelme éppen abban rejlik, ahogyan gúnyt űz minden akadémiai nyelvtanból, és azokból a módokból is, ahogyan a nyelvet általában használni szoktuk. De még ha az előadó a legképtelenebb

szó- és betűkombinációkat üvölti, sikoltja vagy támogatja a közönség előtt, lármá és zörejek kíséretében, valamilyen jelentést akkor is tudunk társítani az adott nyelvi megnyilatkozáshoz, és nem bizonyul teljes lehetetlenségnek az értelmezés.

Akkor vagyunk zavarban, ha a néma tapasztalattal kellene valahogy elszámolnunk. Márpedig egy bizonyos szempontból minden egyéb pusztán elegáns mellébeszélés. Ahogyan Husserl ezerszer citált soraiban olvashatjuk: „A kezdet a tiszta és egyelőre néma tapasztalás, melyet rá kell vennünk arra, hogy saját értelmét tisztán kimondja” (HUSSERL 2000; 51). Ám hiába minden szofisztika, teoretikus bűbájosság, a néma tapasztalás pontosan attól néma, és pontosan azért jelenti a filozófia legnagyobb problémáját, mert nem fogja készségesen a fülünkbe súgni a „saját értelmét”. Nem is teheti, hiszen – ahogyan Husserl máshol fogalmaz – „ennek az egésznek a leírására [...] nem rendelkezünk nevekkal” (HUSSERL 2002; 91). Vagyis a néma tapasztalat pontosan attól néma, hogy sem maga nem mond semmit, sem meg nem nevezhető. Annál is inkább, mert a vágyott értelem nem is az ő értelme feltétlenül, hanem egy utólagos értelmezés ruházza rá. A néma tapasztalatot körül lehet írni, rá lehet esetleg mutatni, és a tét talán már nem a szóra bírás lesz, hanem azoknak a nyelvi és nem nyelvi fortélyoknak a kikísérletezése, melyek valamelyes közelségbe hozhatják a tapasztalat ezen regiszterét.

Mert a néma tapasztalat pontosan a közelség tapasztalata. Máshogy fogalmazva: az intimitásé. Azé az intimitásé, melyet az eredendő közvetlenség és kontingencia jellemez. A dolgok még nem a szavak által klasszifikáltan sorakoznak előttünk, hanem intim közelségben, eredendő összetartozásban vagyunk velük. Merleau-Ponty a tapasztalatnak ezt a nyelv előtti tartományát nyers vagy vad létnek nevezi. Az észlelő nem válik el az észlelt világtól, hanem mintegy beléje göngyölődik. Húsa és a világ húsa egységes észlelési tartományt, egységes szinergikus mezőt alkot, melyben egybemosódnak a különböző érzékszervi regiszterekből származó észleletek. A létezés a maga komplexitásában öleli magába az észlelőt: amikor gépelem ezt a szöveget, hallok kintről a pesti forgalom zaját, bentről James Brownt, érzem magam alatt a szék nyomását, az ujjaim alatt a klaviatúrát, az ablakon beáradó napfényt, és hosszan lehetne folytatni. Ezek az észleletek azonban csak akkor válnak el egymástól, amikor a reflexió elkülöníti és kiemeli őket az érzékelésnek ebből az egységesen áradó folyamából. A napfényt eredendően nem úgy érzem, mint egy, a bőromtól és az elem táruolt látványtól különálló valamit, pusztá meteorológiai jelenséget, hanem mint ami a legszorosabb közelségben van azzal a világgal, melyben aktuálisan létezem, s melyben serkentően hat a kedélyre, a munkára stb. Ahogyan Merleau-Ponty írja: „Az életnek atmoszférája van, a szó csillagászati értelmében: az élet már mindig is az

érzékelhető világnak és a történelemnek abba a ködébe burkolódnak, ahol a testi és emberi élet *anonim alanya*, a jelen és a múlt, az egymásra hányt testek és szellemek, egymásra toluló arcok, szavak és tettek egyvelege van együtt és egyszerre jelen” (MERLEAU-PONTY 2006; 100). A létezésnek ebben a nyers és vad állapotában közel és közvetlen viszonyban vagyok a világgal, és ez a meghaladhatatlan intimitás az otthonosság és a sajátosság karakterét kölcsönzi ennek a tapasztalatnak. A sajátosságot természetesen nem birtoklásként kell értenünk, hiszen ez a világ mindig egy másokkal közösen lakott és élt világ, akiknek a tapasztalata szintén hozzájárul a világ prereflexív érthetőségéhez.

Ezért is van különös téje annak, hogy nyelvileg hogyan artikulálódik ez a tapasztalat, hiszen éppen intimitása okán rendkívül sérülékeny képződmény. Ismét Merleau-Pontyt idézve: „ahogyan az érzet belülről, a levél húsból kiemelkedve tartja a levelet, úgy hordozzák gondolataink a tapasztalat textúráját, stílusát, először néma, végül kimondott formában” (MERLEAU-PONTY 2006; 137). Valahogyan kimondani a néma tapasztalatot, nevet adni a nyelv mélyén húzódó csöndnek, nem mást jelent, mint szétszálazni a tapasztalatnak ezt az eredendő összetettségét, oldani kontingenciáját, és megosztani másokkal intimitását. Vagyis távolságot hozunk létre, mely akkor is kirobbant a tapasztalat közvetlenségéből, ha mégoly óvatosan is bánunk a szavakkal. Hiszen a szavak nem ártatlanok. Minden megnevezésért egy diszkurzív rend kezeskedik, mely akkor is ott áll teljes fegyverzetben a háttérben, ha nem is érzékelhető. A szavak és a jelek anarchikus szerveződése, Kandinszkij absztrakt figurái és színfoltjai csak akkor érthetők meg, ha tudomásunk van egy olyan grammatikáról is, mely egy arché köré szerveződik.

Ezért nem mindegy, hogy milyen diszkurzív gyakorlatok fogják vallatóra ezt a néma tapasztalatot. Azért sem mindegy, mert ami itt kockán forog, az nem más, mint tulajdon identitásunk. Saját magunkhoz, saját testi-lelki mivoltunkhoz, közvetlen világunkhoz, a mindenkori másikhoz való viszony alapvető közege a néma, nyelv előtti tapasztalat. Mielőtt számot kéne adnom róla, a lehető legszorosabb közelségben élek saját testemmel, világommal és azokkal az emberekkel, akik ezért vagy azért kedvesek nekem. S ezen viszony természetéről általában a lehető legnagyobb körültekintéssel nyilatkozunk, valamint bizalmi ügyként kezeljük őket. Hiszen ez a fajta közelség, intimitás, melyhez sokszor nehéz megtalálni a megfelelő szavakat, egyszerűsmind végtelenül sebezhetővé és kiszolgáltatottá is tehet. Kiváltképp akkor, ha olyan instanciák vindikálják maguknak a megnevezés és regisztrálás jogát, melyek idegenek számunkra. Mint ahogyan az ember kiszolgáltatottá válik azon intézmények előtt, melyek identitásának, testi-lelki állapotának meghatározására hivatottak. A saját testtel és lélekkel való viszony az or-

vosi tekintet és a medikalizáció tárgyává, az identitás pedig az állami adminisztráció konstrukciójává válhat. A saját magunkhoz, a saját világunkhoz és szeretteinkhez vagy akár csak a világban velünk együtt élő emberekhez való viszony közelsége részlegesen vagy akár egészen fel is számolódhat akkor, amikor a megnevezési gyakorlatok hátterében egy olyan rend működik, mely éppen ezen intimitás megszüntetésében érdekelt. Mely nemhogy nem tűri meg a tapasztalat némaságát, a kimondhatatlan közelséget és kontingenciát, hanem paranoid és erőszakos módon pontosan arra törekszik, hogy ne legyen a tapasztalatnak olyan regisztere, mely név nélkül marad. A megnevezés az uralom eszközévé válik. Egy olyan diszkurzív rendet hoz létre, mely elvadultabb formáiban mindenfajta közelség és ezzel együtt az identitás brutális felszámolására törekszik. Mely nem tartja tiszteletben a viszonyok végtelenül sebezhető intimitását, hanem egy tőlük idegen rendbe igyekszik kényszeríteni őket. Az eredendő némaságot és az ezt kimondani próbáló óvatos és körültekintő beszédet egy kiüresedett és formális nyelv próbálja elfojtani, mely előre gyártott és durva klisékkel működteti a megnevezés gyakorlatát.

Minden tapasztalat egyedi, megismételhetetlen, és annak a számára, aki átéli, a legintenzívebb, és legsajátabb sajátja. Todorov azt írja erről, hogy „a józan észnek van egyfajta arroganciája, ami elviselhetetlen az egyén számára, aki úgy érzi, tőle idegen megfontolások nevében megfosztották attól, amit átélt, és attól az értelemtől, amit neki tulajdonított” (TODOROV 2003; 31). Minden represszióknak ez az arrogancia a megnyilvánulási formája. Igaz, józan észről aligha beszélhetünk, noha minden elnyomó hatalmi gépezet és tébolyodott diktátor valamilyen racionalitásra hivatkozik, mely bizonyos magasabb érdekeket szolgál. Ezen érdekek nevében egy nagyszabású kisajátító apparátus működik, mely érzelmekbe gázol bele, fenyegeti vagy meg is semmisíti az egyén vagy akár egy közösség identitását, meghamisítja az emlékezetet, és nincs tekintettel sem egyéni, sem közösségi érzékenységekre.

Tompa Andrea regénye, *A hóhér háza*, egyike azon regényeknek, melyek azt mutatják be, hogyan formálódnak és alakulnak át egyéni és közösségi identitások egy elnyomó rendszerben. Az utóbbi évek irodalmában tapasztalható egy olyan tendencia, mely éppen annak bemutatására vállalkozik, hogy milyen esélyei voltak az egyéni identitásnak és ellenállásnak egy puha vagy keményebb diktatúrában. Elég csak Kemény István (*Kedves Ismeretlen*), Dragomán György (*A fehér király*), Kukorelly Endre (*Rom*), Esterházy Péter (sok minden), Vajda Miklós (*Anyakép amerikai keretben*), Esze Dóra (*Ellenség*), Németh Gábor (*Zsidó vagy?*), Jánossy Lajos (*Hamu és ecet*) műveit említenünk, de a sort természetesen hosszan lehetne folytatni. Több érv szól mégis mellett, hogy ezt a regényt választottam. Egyrészt az, hogy az identitás és intimitás veszélyeztettségét több regiszterben mutatja be: a ki-

sebbségiként és nőként egy elnyomó rendszerben. A lány ugyanis, akiről a regény szól, Kolozsváron nőtt fel, és az ő életét követjük nyomon egészen 1989 karácsonyáig. A másik érvem pedig esztétikai: nagyon örültem neki, hogy a főszereplő lány hányattatásait nem súlyos pátozsszal, panaszkodással és borongással kommentálja, hanem a regény hangnemét át- meg átszővi az ironia és a játékoság.

38 mondatból áll a regény, minden mondat egy-egy fejezet. Vagyis minden mondat nagyon sok szóból áll, minden mondatnak nagyon sok tagmondata, alanya, állítmánya, tárgya stb. van. Minden fejezetnek van egy címe, egy központi szűzsége, ám ez a mondat szintjén szétszóródik, illetve egybe- mosódik egyéb dolgokkal. Egyazon mondatban kap helyet a mindennapi rutin és a drámák elmesélése, egy vesszővel elválasztva. Mintha egy hűvös és minden részrehajlás nélküli kamera rögzítené az eseményeket, melynek éppoly fontos minden szereplő, minden helyszín és minden mozzanat. A mondat szintjén tehát nincs hierarchia az események között, az egyes történések, tagmondatok patchworkszerűen illeszkednek egymáshoz, és ez a tarkabarkaság, úgy gondolom, nagyon jól tesz a regénynek. A drámai hatást így egyrésztől ellentételezi és kioltja a leírás semlegessége, és a köznapi körülmények közelsége, másrészt azonban mégis éppen ez a retorikai puritánság alkalmas arra, hogy általa megmutatkozzék a szereplők élete a maga sérülékenységeiben és póreségeiben. A néma tapasztalat nem igényli a harsányságot és a drámai szcenírozást. Sőt, éppen ebben a megoldásban vélek némi ironiát és játékoságot felfedezni. Azt a könnyedséget, amit csak nagyon súlyos dolgok háttére előtt lehet érzékelni.

Ebben a deklarált egyenértékűségben ugyanis éppen az fejeződik ki, amit fentebb a világ magába göngyölödéséről mondtam: az élet egyes mozzanatait nem válnak el élesen egymástól, hanem együttesen alkotnak egy komplex egészet. Legalábbis egy fejezetre terjedő mondat erejéig, melynek így nagyon erős sodra lesz. Ez a regény egészen keresztül aligha tartott volna ki, de 38 részre osztva olvasóbarát megoldásnak bizonyul. A narrátor, mellőz minden érzelgősséget, és csak ritkán kommentál. Ugyanakkor egy nagyon sajátos beszédmódot teremt meg, melyben többfajta regiszter fonódik egymásba. A fő szál a főszereplő lány története, de ebbe is sok más szólam ékelődik: román nyelvű szövegek egyrészt, másokkal folytatott párbeszédok másrészt, ám miközben a különbségek is világosan megmutatkoznak, a szöveg egészének és egyáltalán a szöveg világának a szintjén a szólamok egymásba szervesülése, kiazmusa figyelhető meg. Egyik belenyúlik a másikba, ahogyan egyik kéz érinti a másikat.

A regény egy szintje pedig pontosan ennek a kiazmusnak a leírása. Hogyan él egy kamasz lány Ceaușescu Romániájában, Kolozsvárott. Ez azon-

ban egyszersmind egy életvilág leírását is jelenti, melyben kibogozhatatlanul összefonódik egy csomó érzelmi, rokoni, baráti és egyéb kötélek. Politikailag, történelmileg és érzelmileg egyaránt a feloldhatatlan heterogenitás és ambivalenciák földje ez, melyet csak felső, hatalmi szóval lehet identifikálni. Ez a felülről jövő diktátum azonban nem leír, hanem előír, mindenféle tekintet nélkül a valós viszonyokra és szükségletekre. A regényben többször visszatérő motívum azoknak az abszurdításoknak az ábrázolása, melyek éppen abból adódnak, hogy a sematizáló adminisztráció nem tud mit kezdeni az életviszonyok komplexitásával. Tudományosan van például megállapítva egy személy kalóriaszükséglete, mennyi szénhidrátra, fehérjére és keményítőre van szüksége egy felnőtt szervezetnek, és ennek alapján látják el a lakosságot élelmiszerjegyekkel. Az intézkedést látványosan opponálja Bornemissza Anna szakácskönyvének a leírása 1680-ból, melynek receptjeit korántsem tudományos módszerek szerint dolgozták ki a derék fejedelemszszony, s mely valóságos tudományos-fantasztikus irodalomnak számít a krónikus élelmiszerhiány idején – kész csoda, hogy átcusszant a cenzúrán. Egy másik, már-már paródiába illő jelenet a lány anyai nagyszüleinek tortúrája a papírjaikkal. Szerencsétlen időben születtek, akkor, amikor ide-oda tologatták az országhatárokat, s az identitás meghatározása az aktuális államalakulat fennhatósága alá tartozott. A magyar, ám szász származású segesvári nagymama keresztlevele 1909-ből származik, ezt 1919-ben lefordították románra, majd ugyanezt 1941-ben újra magyarra, miközben a fordítás alapjául szolgáló eredeti folyton elveszett a történelem viharáiban. S noha az egész adminisztrációs abszurdum a gyors változások eredménye, a nagybetűs hivatal mégis a várandós anyára tolja a felelősséget hamarosan megszülető gyermeke identitásáért: „ha nem hoz tiszta papírokat, hontalan gyermeket fog szülni. Mi a magyar fajú román alattvalóknak adunk állampolgárságot. Ha maguk szászok, én nem tudok mit csinálni” – mondja egy hivatalnok (254). Ez az elutasítás kifejezi azt a nyomást, melyet az államapparátus fejt ki „alattvalóira”, s mely meglehetősen korlátos számú identitásmintát képes csak felkínálni. Ezeket azonban megköveteli és szigorúan számon kéri, ellenőrzi. Ennek az egész fájdalmas bohózatnak mintegy metaforájaként szolgál a kolozsvári színház Hamlet-előadása, melyet 1919-ben kezdtek el, s akkor maradt félbe az előadás, melyet 1941-ben szimbolikusan ugyanannál a sornál folytatnak, majd 1987-ben tűzik ismét műsorra, de akkor meg már a színészek hagyják lassan, egymás után cserben a darabot, hátat fordítanak a „szögesdróttal körülkerített börtönnek” (116). Hamlet alapvető létmódjává a töredékesség válik a fojtogató körülmények között.

Hogy ez az adminisztratív terror mennyire át- meg átszövi az élet minden egyes mozzanatát, az kiderül például a lány egy vonatútja alkalmával, ami-

kor idős író barátját akarja meglátogatni Temesváron. A vonaton gépfegyveres milicisták ellenőrzik jövet-menet, akik elkérik a papírjait, és kifaggatják, hová és kihez utazik. Ha jót akar magának, az az egyetlen lehetséges válasz, hogy „egy katona barátját” megy meglátogatni, vagyis alakoskodnia kell, le kell tagadnia az utazás valós célját, és helyette diszkrét pirulás kíséretében egy olyat megadni, mely tolerálható a milícia számára. A katonák kíváncsiak továbbá arra is, hogy hol tanul a lány, és micsodát, nem lóg-e az egyetemről, valamint felírják oda-vissza a nevét és a lakcímét egy zsíros regiszterfüzetbe. Az iskola nemkülönben szigorú fegyelmező intézmény, ahol minden reggel ellenőrzik a diákokat. A lányt rettegésben tartja ez a mindennapos procedúra, és a középkori kivégzési rituálékhoz hasonlítja: „Antal tanár elvtárs reggel hét órakor már illatosan, tükörsimára borotvált arccal, mint aki elsőként érkezik az aznapi bűnözők ünnepélyes kivégzésének helyszínére, hogy a főbűnöst nyolc óra nulla nullakor az ő vezénylete alatt állítsák pellengérré” (13). Az iskolában egyenruhát kell viselni és karszámot az egyenruhán. A történelem groteszk ironiája, ahogyan a nagymama kommentálja a karszám viselését: ez a megkülönböztető és identifikáló jelzés a sárga csillagra emlékeztet, melyet annak idején ki-ki szintén a saját költségén csináltatott. A megjelölési és ellenőrző procedúra eleve bűnősként tekint az eljárás alanyaira, és tökéletes uniformizáltságot vár el, tekintet nélkül a természetes hajlamokra és különbözőségekre. Márpedig ez az esetek többségében önbeteljesítő jóslatként működik: ha valakit bűnözőként kezelnek, akkor az előbb-utóbb el is fog követni valamit, és legyen különben bármilyen ártatlan, ha a rendszer bűnősként identifikálja, ő maga is akként tekint magára. A lány a hetes, amikor a félfülű képe leesik a falról, és ripityára törik. A rendnek felelősre és bűnösre van szüksége; a tanár üvöltve kérdi, ki volt a hetes, a lány pedig nem tud mást válaszolni, mint hogy: én.

A rendszer logikájában tehát a szubjektum eleve bűnősként, gyanúsként jelenik meg, és az ő dolga, hogy tisztázza magát a gyanú alól. Csak akkor érdemel elismerést, ha azonosul a renddel, és magára veszi annak stigmáit; egyenruhát, karszámot stb. A homogenizálásnak és megjelölésnek egyéb olyan formái is vannak, melyekhez diktatúrákban előszeretettel folyamodnak. A lány iskolájában arra készülnek, hogy megünnepeljék Ceaușescu 65. születésnapját, s ennek alkalmára élőképet csinálnak. A lány is a kép egy darabkája, s történetesen a férfi száját kell ruhaként a testen hordoznia. Ezt így kommentálja: „*most meg az undorító szája vagyok* [...] úgy érezte, mint ha védtelen testét hideg, nyálas ajkak csókolgatnák, fehér, fröcsögő betűket hányna ki rá ez a hatalmas habzó száj, ő maga pedig egy darab élő, undorító, rózsaszín hús lenne kiszakítva, közszemlére hajtva, mert *Én vagyok ő, vagy fordítva, ő én*: a húsa vagyok, elválaszthatatlanul összenőve vele, belém búj,

hogya ne tudjam lemosni sem magamról a képmását, mint szégyenbélyeget rámsütötték...” (26). Az egy személy által kézben tartott és működtetett hatalom tehát szó szerint a maga képére akarja formálni a neki kiszolgáltatottakat: beférkőzik testük és lelkük legintimebb szféráiba, és a világ húsát a saját húsává erőszakolja.

A rejtetten vagy nem is olyan rejtetten meghúzódo antiszemizmus pedig még zavarosabbá teszi a nemzetiségek egymáshoz és saját magukhoz való viszonyát. Szintén az iskolában történt, hogy egy tanárnő ráripakodik a lányra, és azzal vádolja, hogy lenézi a román irodalmat. Vádaskodásában azonban tovább megy, és azt mondja neki románul, hogy „te nem is vagy magyar, mert zsidó vagy”. Mintha zsidónak lenni valami olyasmit jelentene, ami a magyarságnál is megbélyegzőbb. A lány azonban elsősorban nem sértésként érzékeli, hanem az fáj neki kimondhatatlanul, hogy el akarnak venni tőle valamit. Egy olyan valamit, ami akár tetszik neki vagy bárki másnak, akár nem, mégiscsak legsajátabb sajátja, identitásának egyik legintimebb szférája: a magyarságát. A hatalom manőverei ennek a kisajátítására irányulnak, mint a nagymama esetében is. Elvenni, elhallgattatni, megszüntetni, elfojtani, eltörölni azt, ami nem illeszkedik a rendszerbe. Ennek a megsemmisítésnek kifinomult eszköze, hogy valakit egyszerűen csak törölnek valahonnan. Így a lány például az újságból értesült arról, hogy nincs felvételi abba az iskolába, ahová készült magyar tagozatos osztályba. Ennek úgy jutott tudomására, hogy a magyar tagozatos iskolák között nem szerepelt az, amit ő választott. A döntések bejelentésének ez a legegyszerűbb módszere: hallgatással és hiánnyal közölni. Így tudta meg egy rokona, hogy már nem tartozik a Kolozsváron működő ügyvédek közé, vagyis „egyszerűen megszűnt létezni”, majd „’46 őszén pedig ugyanez a lap írta meg, hogy Dr. Constantinescu Neumann Erzsébet nem tagja a Kommunisták Romániai Pártjának, pedig Kocka majd’ egy évet ült illegális kommunistaként a szamosfalvi börtönben...” (45). Az újság egyetlen hitelt érdemlő rovata a halálozási hírek maradt, minden egyebet „hallgatással közölt, semmisített meg, törölt el”. A hírközlés intézménye tehát az erőszak eszközévé válik, mely abszurd módon éppen azzal nyilvánít ki valami nagyon fontosat, hogy nem mond semmit, elhallgat, és ezzel identitásuk egy lényegi összetevőjétől fosztja meg az érintetteket. A Kockának nevezett asszony, a lány másik nagyanyja elhagyta a családját és zsidóságát a férjéért, majd a férjét és gyerekeit a kommunista eszméért, melyért leültették, verték és üldözték: az újság pedig egy pár szavas elhallgatással rabolja el személyiségének legbensőbb lényegét.

S mint fentebb jeleztem, a regény egyik szála a női tapasztalat leírása. Bizonyos értelemben akár női regényként is beszélhetünk *A hóhér házá*-ról, hiszen nagyon nehéz női sorsokról olvashatunk benne. Ez a kategória

azonban foglalt azon szövegek számára, melyek sokkal direkter és ideologikusabban vezetik fel a nőiség problémáit. Ez a regény nem vádiratnak készült, hanem minden sallang nélkül dokumentál és leír. Nem az ő hibája, ha ez a dokumentáció a nők kiszolgáltatottságára mutat rá. Először is magányukra, mert a nők egyedül maradnak: a „férfi valami esetleges marad, megbízhatatlan és véletlenszerű, egy akárki, egy pasas, aki jön és megy, valami arctalan általánosság, technikai szükséglet a gyerekcsináláshoz” (207). A regénybeli lány apja sem képes megfelelni férfiúi és apai feladatának, a szülők elválnak, a három helyen dolgozó anya pedig egyedül marad a két gyerekkel. Az apa alkoholizmusba menekül, a lányt pedig a szegény mardossa, amikor megtalálja az apa összerondított nadrágját. A lány a könyvkereskedő bódéjában zokogja ki magából végül fájdalmát az elvesztett vagy tán sosem volt apa miatt.

A rendszer a nőkre terheli a felelősséget a demográfiai mutatókért is. Abortusztilalom van, fogamzásgátlókhoz nehéz hozzájutni, ráadásul nem is megbízhatóak – vagyis a női test és szexualitás is rendeletileg szabályozott korpusszá válik. Azok a hős anyák, akik tíz gyereket szültek – persze, ha nem cigányok. Aki azonban mégis teherbe esik, annak szörnyű és megalázó körülmények között kell megoldást találnia. A lányok anyja Magyarországra utazik, ha bajba jutott. A regény egyik legszívszorítóbb jelenete viszont az, amikor a lány nővérén hajtának végre abortuszt a blokkház negyedik emeletén, majd „azt a dolgot” kínai törölközőbe csavarva kidobják a szemétkébe. A Legfelsőbb Tanács 770-es számú rendelete értelmében csak rendkívüli esetben szabad gyereket elvetetni, különben börtön jár az anyának és a műtétet végző orvosnak is. Az apák a törvény előtt nem felelősek semmiért.

A rendszer tehát igyekszik ellenőrzése alatt tartani a személyiség, a test és a szexualitás minden megnyilvánulását. Ezzel olyan intim régiókba hatol be, melyek az identitás egységét és épségét fenyegetik, melynek ismérve éppen az, hogy nem mások hozzák meg helyettünk azokat a döntéseket, melyek a személyiség legsajátabb ügyei közé tartoznak. Nem mások határoznak a nemzeti és a nemi identitás felől, és nem írják elő, hogy legsajátabb tapasztalatainkat, érzéseinket, gondolatainkat milyen csatornákon és kategóriákon keresztül lehet közölni. És nem igyekeznek harsány semmitmondással elfojtani azt a tapasztalatot, mely némaságában végtelenül sérülékeny ugyan, de a világban, testben és másokkal való létünk legalapvetőbb szintje, minden szó és megnevezés előtt.

Kiadás

TOMPA Andrea (2010): A hóhér háza. Kalligram, Pozsony

Irodalom

HUSSERL, Edmund (2000): Karteziánus elmélkedések (Mezei Balázs fordítása). Atlantisz, Budapest

HUSSERL, Edmund (2002): Előadások az időről (Sajó Sándor és Ullmann Tamás fordítása). Atlantisz, Budapest

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006): A látható és a láthatatlan (Farkas Henrik és Szabó Zsigmond fordítása). L'Harmattan Kiadó, Budapest

TODOROV, Tzvetan (2003): Az emlékezet hasznáról és káráról (Lenkei Júlia fordítása). Napvilág Kiadó, Budapest

THE SILENT EXPERIENCE

Intimacy is one of the most integral parts of our identity since everything that we are, the way we recognize and get to know, or else name ourselves, can be traced back to a very intimate experience. This register of experience is very vulnerable and can be linguistically articulated only with great difficulty; it is 'silent'. This is the reason why it cannot be a matter of indifference where and how the request for naming comes from. In the novel by Andrea Tompa, I study the question of how linguistic articulation functions in strict institutional frameworks: in Ceaușescu's dictatorship. Authority makes its way into the depths of intimacy, and through appropriation of the practice of naming stifles personal identity. In the novel we can see, among other things, the manifestation of this aggression, which makes the main character, a young woman, exceptionally defenceless being a woman and of the ethnic minority. However, the ironic and playful tone successfully fights back the plot of the story.

Keywords: experience, intimacy, Kolozsvár, ethnic minority, feminine existence, naming, violence.

PATÓCS LÁSZLÓ

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

A KIMONDATLAN POÉTIKÁJA – A NÉMA ÉRZELEM
Darvasi László, Kukorelly Endre, Lovas Ildikó prózája

The Poetics of the Untold – the Silent Sentiment
The Prose of László Darvasi, Endre Kukorelly, Ildikó Lovas

A dolgozat arra keresi a választ, hogy milyen szerepet töltenek be a kimondatlan érzelmek a kortárs magyar irodalom közelmúltban megjelent három kiváló művében. A vizsgálódás egyik támpontja a kimondatlansághoz párosuló szótlán megértés, illetve ennek elmaradása, hiánya. Darvasi László, Kukorelly Endre és Lovas Ildikó regényeiben gyakran fölszámolódik az ellentétes emóciók közötti határ, amelynek következtében az intimitás formái új változatokkal gazdagodnak. A szövegekben a csöndhöz, a hallgatáshoz való viszonyulás egyik legfontosabb vetülete a kommunikációs partner teremtette csöndszituáció érzelmek felőli megközelítése. Az entitások közötti distancia sok esetben vet gátat a megérteni próbáló Másik elé, akinek pontosan az előbb említett távolság miatt csak hiányos apparátus áll rendelkezésére az érzelmek megértésére való törekvés során. Ezek mellett az érzelmi kiüresedés, az érzelmi töltet elvesztése, az érzelmek generálta hatás az emlékezet alakzataira, az emóció mint idegenségélmény, a hallgatás, az érzelem elfedése mint önvédő mechanizmus, továbbá az emóció inadekváttá válása is termékeny szempont lehet a művek megközelítésekor.

Kulcsszavak: intimitáskonceptió, intim szféra, kimondatlan emóció, néma emóció, rejtett emóció, szótlán megértés, verbális és nonverbális kódok.

Az irodalmi szövegek szinte mindegyikében megjelenik az emóció explicit vagy implicit formája. Azt is mondhatnánk, hogy az érzelmeket csak nagyon kevés irodalmi alkotás képes a szöveg periferiáján túlra szorítani. Az emóciók irodalmi szövegekben való vizsgálatakor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy minden érzés heterogén komponensekből áll össze. Az érzelmekben jelen van az egyén gondolkodása, a kognitív tevékenysége, a

világról alkotott képe, amely gyakran pontosabb felvételt adhat a szövegekben immanensen megbúvó, a tudati konstrukciók generálta viszonyulásokról, mint azt maga az érzelmhordozó vagy az olvasó gondolná.

Retorikai indíttatású munkájában Zsadányi Edit azt igyekszik bizonyítani, hogy a modern regényekben a nyelv korlátaival való szembesülésnek egyik formája éppen az, mikor az elbeszélő a verbális közlést megszakítva elhallgat bizonyos dolgokat (ZSADÁNYI 2002; 7). A nyelvi korlátok elérése, a verbalitás fölfüggesztése vagy szándékos nélkülözése az esetek többségében nem jelenti egyben az érzelmelhallgatások, a kimondatlan érzelmek teljes elfedését, egyfajta megközelíthetetlenség kialakítását is. Ezen szöveghelyeknél az adott emocionális tartalom ugyan háttérbe szorul, és leggyakrabban az intim szféra legbelső, a legnehezebben megközelíthető terébe tevődik, viszont ez sem elég ahhoz, hogy esetükben azonosíthatatlan, illetve értelmezhetetlen érzelmekről beszéljünk. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy az effajta érzelmek bizonyos részénél az erőltetett jelentésadás, az értelmezés lezárása nem szükségképp járható út.

A dolgozatomban vizsgált irodalmi alkotások – Darvasi László *Virágzabálókja*, Kukorelly Endre *Ezer és 3-a*, valamint Lovas Ildikó *A kis kavicsa* – érzelmgazdagsága, az emóciók gyakori előfordulása megfelelő alapot ad egy úgynevezett érzelempoétikai vizsgálat elvégzéséhez. A három regényben az emóciók eltérő formában vannak jelen, amelynek eredményeképp három különböző intimitáskonceptió vetül fel. A felsorolt művekben az érzelmek rengeteg formája jelenik meg – a textusok érzelmgazdagságáról legjobban az e szempontra koncentrált olvasással lehet meggyőződni. A szövegekben található érzelmek széles skálájából ebben a dolgozatban a kimondatlan, az elhallgatott emóciók vizsgálatával próbálkozom.

A szótlán megértés a szóbeli közlést meghaladó, szélesebb perspektívájú kommunikáció (ZSADÁNYI 2009; 35). A három vizsgált regényben található affektusok, orientációs érzések és érzelmek, illetve kognitív-szituációs érzések vizsgálatakor nem mindenhol játszódik le a szótlán megértés. Az érzelmek kitapintható jelenléte mellett fontos funkció jut az őket elrejtő csöndnek és a csönd terében meghúzódó kimondatlanságnak. Utóbbiak, vagyis a kimondatlan terébe tartozó érzelmek is jelentősen különböz(het)nek egymástól. Ezeket az eltéréseket elemezve a dolgozatban taglalt kimondatlan emóciókat azonosíthatóságuk, megjelenési/elfedési formájuk, valamint az érzelmhordozó és a Másik viszonya alapján közelítem meg.

Az első csoportba az általam *kimondatlan emóció* kifejezéssel jelölt érzelmeket sorolom. Ezeket nem kíséri a kimondás aktusa, tehát az érzelmhordozó nem beszél róluk, azonban az adott érzelm a Másik számára bizonyos nonverbális csatornákon keresztül mégis azonosítható. Ilyen közeg le-

het például az érzelmhordozó mimikája, testbeszéde, amelyek segítségével az alany megszólalása nélkül is felismerhetővé tehetők az emóciók. Ezeknél az érzelmeknél a kimondatlanság, a verbalitás hiánya nem elegendő ahhoz, hogy elfedje az emóció milyenségét (Az asszony eltátotta a száját, annyira felháborodott. – DARVASI 45).

Rejtett emóciók alatt azokat az azonosíthatatlan érzelmtartalmakat értem, amelyeket a verbális és nonverbális kódok híján a külvilág nem tud felismerni és értelmezni. Ezt a csoportot csupán az érzelmhordozó közelítheti meg, és a róla szóló tudást is csak ő birtokolja.

Az emóciók harmadik csoportjához a *néma emóció* névvel illetetteket sorolom. Ezek az érzelmeformációk nemcsak a csöndszituáció, a hallgatás miatt szorulnak az intimszféra legbelső vidékére, ugyanis esetükben a közléshez szükséges akarat is hiányzik. Gyakori eset, hogy az érzelmhordozó előtt sem tisztázódik, mit is érez az adott helyzetben. Tehát ezen csoport esetében nemcsak kimondatlan, hanem az érző és a külvilág előtt is rejtve marad, azonosíthatatlan érzelmről beszélünk.

Az előbbi csoportok eltérő módon ugyan, de jelen vannak Darvasi László, Kukorelly Endre és Lovas Ildikó prózájában.

Darvasi László életművében számos olyan fogódzó van, amely támogatja a textusok érzelmi irányultságú vizsgálatát. A Darvasi-szövegek fokozott emocionalitása, az érzelmek erőteljes jelenléte mind rövidprózájában, mind pedig regényeiben nyomon követhető. Ez alól a *Virágzabálók* sem képez kivételt. A regényfolyamon átívelő érzelmi tartalom telítettségéről el kell mondan, hogy emóciógazdagság tekintetében párját ritkítja mind az életművet, mind a kortárs irodalmi alkotásokat tekintve.

A *Virágzabálók* című regényben a hallgatásnak kettős funkciója van: a csönd egyrészt az érzelmek elfedésének módja, másrészt pedig az emóciók egy bizonyos részének, a privát szféra legmélyebb területéhez tartozó érzelmeknek az aktiválója. Egyes esetekben a kommunikációs partnerek közötti biztonságérzet generálójának szerepét kapja, míg másutt az érzelmi kiüresedés, a tanácstalanság kifejezéseként lép be a szövegbe. A felsorolt helyeken a néma emóció formái jelennek meg. Az effajta érzelmenek az érzelmhordozóra egyfajta bénító, gátló hatása van. Az entitás képtelen érzelmi folyamainak átlátására, az emocionális háttere elveszik, és arra sem képes, hogy saját érzéseit átlássa, elhelyezze az érzelmháztartásában. („Frei Terézia nem válszolt, csak a tekintete mutatta, nem tud többet mondani.” – DARVASI 25).

A *Virágzabálók* jellemző érzelmprezentáló eljárása az ellentétes emóciók közötti határ felszámolása, egybemosása. Az író lépten-nyomon az egymással szemben álló érzelmek – a teljesség igénye nélkül a szerelem és a gyűlölet, a bátorság és a félelem – között meglévő különbségek eltűnésére,

eltüntetésére, illetve viszonylagosítására törekszik. A vonzalom taszításba történő átalakulásának, a kettő közötti határ képlekenységének remek példája a „Pallagi Ádám a lány közelébe állt, és olyan szép volt, hogy Klára először nem mert odamenni hozzá” (DARVASI 108) mondat. Az érzelemről itt sem esik szó, Pelsőczy Klára, az érzelem hordozója nem beszél róla, azonban a mozdulat kódok hiánya, a mozdulatlanság – ha nem is pontosan árulja el az emóció milyenségét – mindenképpen tanúbizonyságot tesz egy, az intimitás szférájába tartozó emóciótartalom jelenlétéről.

A kognitív-szituációs emóciók egyik legnépesebb csoportját a félelem-emóciók alkotják. Esetükben nem beszélhetünk egységes előfordulási mód-ról (HELLER 2009; 111), vagyis a félelememóciók számtalan formában megjelenhetnek és kifejeződhetnek. Egyesek heves érzésexpressziókkal járnak együtt („Ő pedig reszketve bólogatott, és annyira félt, hogy elcsöppent a vizelete.” – DARVASI 407), ám nagyobb hányaduk teljesen észrevehetetlen a világ számára, illetve más emocionális töltettel bíró kifejeződés is csatlakozhat hozzájuk („Megérezte, hogy fél. De azért mosolygott továbbra is.” – DARVASI 193). A félelememócióhoz – legnagyobb részét – a jövőre és a múltra irányuló félelmek tartoznak („Klára borzongott, hallani vélte az utolsó lélegzetet, egy távoli sípocskára sikítását. – DARVASI 54). A szóban forgó érzelem típust az interperszonális viszonyra gyakorolt hatás alapján vizsgálom.

A kimondatlan emóciónál az érzelmet átélő entitáshoz hasonlóan fontos szerep jut a helyzetet megérteni próbáló Másiknak is. Számára az entitások között húzódozó távolság, illetve az intimitás, a privát tér nyújtotta védelmi mechanizmus okán hiányos apparátus áll fent a kommunikációs partner teremtetten csöndszituáció érzelmek felőli értelmezésére („Mégsem kérdezett semmit. És Klára lassan megértette, hogy fél kérdezni.” – DARVASI 47). Az érzelmet befogadó/értelmező/értelmezni próbáló pozícióban az adott emóció – ebben az esetben a félelem – földerítése az érzelemhordozóval folytatott kapcsolat során kialakult, tehát már meglévő tapasztalat, illetve ismeret (ismeretrendszer) segítségével valósulhat meg. A félelem mint kohéziós erő a társas szituáltság indikátoraként is felléphet. Ilyen esetekben a felek közötti ismeretrendszer mélyebb gyökerekre vezethető vissza, és az érzelem több példában az identitások közötti reláció legmarkánsabb alkotóelemeként van jelen.

A félelem tipikus viszonykonstituáló emóció, ha valamtól félünk, avval kapcsolatot létesítettünk. Az ekkor létrejövő érzelemtöltet nem múlik el hatás nélkül, hosszabb-rövidebb ideig jelen lesz, annak függvényében, milyen félelemváltozattal van dolgunk („Akkor a férfi hirtelen leült a földre, hátrahanyatlott, a szája tátva maradt, s az arcára kiült az a félelmetes vonás, amitől a kislány annyira félt.” – DARVASI 37; „Később sokat gondolt arra, hogy

nincs félelmetesebb érzés a másik halála után beköszöntő tanácstalanságnál.” – DARVASI 54).

A *Virágzabálókban* a verbális és nonverbális kódok híján a külvilág számára hozzáférhetetlen és értelmezhetetlen emóciócsoportok többek között az érzelmi kiüresedés, az érzelmi töltet elvesztése, az erről való hallgatás, illetve az entitások között képződő érzelmek generálta ütközési pontok köré szerveződnek. Ezek mellett a szerelem mint a kimondatlanba, a szótlanúságba temetett érzelminőség, illetve egy adott emóció külső tényező általi megerősítése is a gyakori érzellem-megnyilvánulások közé sorolható.

Érdekes jelenség továbbá az entitás Másik irányába érzett emóciójának önmagára gyakorolt hatása, amely egyfajta érzellem-visszatükröződésként működik a szövegben. Ebben az esetben szintén a fennálló ismeretrendszer lép működésbe, ám az előbbi példától eltérően a tapasztalat nem egy másik személy, hanem az adott entitás – Pelsöczy Klára – saját érzelmének értelmezésében játszik szerepet („Mégis mintha őt nézte volna, azzal az idegen, félelmetes mosolyával, amit Klára ritkán látott, és mégis annyira ismert. A szívét összegyúrte a félelem, de közelebb lépett.” – DARVASI 26).

A személyiség nyelvileg nem fejezhető ki tökéletesen (ZSADÁNYI 2002; 30), mert a lélek, az érzelmek nyelve összetettebb, mint a szóbeli közlés nyelve. Az érzellem közvetíthetlenségének tipikus esete merül föl a Darvasi-szövegben, ahol a verbalitást – ott az érzelmek elsődleges kifejezés-módját – az arcminika, az előbbihez viszonyítva másodlagos közléstechnika helyettesíti. Az egyén tudja, hogy mondania kellene valamit, viszont nem képes aktiválni az elsődleges rendszert, így annak hiányában a másodlagos eszközöket veszi igénybe („Zavartan nézett, mint aki mondana valamit, de nem tudja, hogyan kezdjen hozzá.” – DARVASI 101; „Schütz bácsi megkövülve nézett rá, aztán lassan remegni kezdtek a húsos ajkai.” – DARVASI 472).

A fenti jelenség oka az expresszív funkcióban, pontosabban annak alul-differenciáltságában is kereshető („Ádám Karl arcát nézte, és nem tudta eldönteni, iszonyat vagy öröm sugárzik róla.” – DARVASI 435; „Schütz bácsi lehajtotta a fejét, a szemét is takarta, nem lehetett eldönteni, kuncog, vagy zavarában krákog.” – DARVASI 157). Az alacsonyabb intenzitású érzelme-kifejeződés hatással lehet a két fél közötti kapcsolatra. Az ilyen helyzetek félreértésekhez adhatnak alapot, és olyan tudati konstrukciókhoz vezethetnek, amelyek szükségképp újrashabhatják a két fél egymáshoz való viszonyulásának vonatkozásmezejét.

Az érzelemprezentációk, az érzelemelbeszélések szintén nagyon fontos szerepet kapnak Kukorelly Endre prózájában. Már maga az *Ezer és 3* érzelem-poétikai megközelítése – a férfi–nő relációban kialakuló érzelmek bonyolultsága, illetve az alapszituáció ismétlése és a konkrét helyzet megismételhetetlen-

sege között húzódo feszültség által – nyugodtan nevezhető igazi kihívásnak. A Kukorelly-textusban kalandozva nem túlzás azt mondani, hogy egyetlen bekezdés sem mentes az érzelmektől. Az elbeszélő revideáló pozíciója még nagyobb jelentőséggel ruházza fel az érzelmeket. Az emóciók a műben az emlékezet alakzataira is hatással vannak, ugyanis az emlékező narrátor érzelmei jórészt ebben a posztperspektívában képződnek meg. Az *Ezer és 3* elbeszélője számára a másik nem irányában érzett emóciók bizonyos része az illető személlyel folytatott kapcsolat megszakadása után válik értelmezhetővé.

Az *Ezer és 3*-ban a kimondatlan érzelmek közül a kimondatlan emóció megközelítéskor a legcélszerűbb az affektusokról beszélni. Az affektusok a külső ingerre való ösztönreakciók leépülései (HELLER 2009; 85). Esetükben könnyen azonosítható a kiváltó inger–érzelemhullám–kifejezés láncolat. Az affektusérzelmekhez szinte kivétel nélkül könnyen azonosítható érzelemexpresszió társul.

Az affektust – a késztetésérzésekkel, a drive-okkal szemben, melyek az organikus szükségletek lecsapódásai, lásd éhség, szomj stb. – a megszokás csökkenti, vagy legalábbis csökkentheti, mondja Heller Ágnes (HELLER 2009; 88). Kukorelly Endre szövegében az egyazon dologra – a nőiségre, a másik nemre („Úgy nézek az emberekre, mint tárgyakra, és ő az a tárgy.” – KUKORELLY 131) irányuló affektust semmiféle monotonitás nem tudja határok közé szorítani. A férfi és nő kapcsolata köré szerveződő érzelmi alapszituáció ismétlődése nem csak egy késztetés szükségszerű lecsapódása, hanem mind az entitás, mind az entitás léthelyzetének egyik legfontosabb meghatározója lesz. A regényben a fenti érzelmecsoport nem minden esete értelmezhető így, ugyanis sokszor beazonosíthatatlan, ismeretlenségbe burkolózó érzemntartalommal is találkozunk. A kimondatlan érzelem a Másik relációjában, a partner viszonylatában képződik meg, azonban sokszor mind a kiváltónak, mind az érzelemhordozónak az idegenség élményét generálja.

Az *Ezer és 3* című regényben a rejtett emóciók jelentős része Másik jelenlétéhez kapcsolható, szorosan kötődik a Másikhoz. Ezeket az érzelemhordozó magában tartja, tudatosan elrejtja a kiváltó entitások előtt, és a velük folytatott kapcsolat folyamán sem fedi fel őket. Hasonló a helyzet a szorosan a szexualitáshoz köthető érzelmekkel is: a partnerek irányában formálódó emóciók az átlónek is idegenségélményként hatnak, az expresszív térben létrejövő távolság, illetve az érzemátadás akaratának hiánya matt pedig a Másik nem szerez, nem szerezhet tudomást róluk. A Kukorelly Endrétől vett példában a szubjektum a fölfüggesztést, a kódok semmibe vételének a stratégiáját önnön integritásának védelmében választja („Nem vagyok ott, pedig hozzám beszél. Alsom, mert védekezem, saját lélek, kikapcsolással védekezik, végre is az én lelkem.” – KUKORELLY 117).

Az *Ezer és 3* szubjektuma az interperszonális kapcsolatokban sem tudja redukálni a szexuális affektus képezte tapasztalatot. Így az kivétel életterére, és emiatt a csillapíthatatlan érzés lenyomata megjelenik a Másikkal történő kommunikációban is („Azonnal elpirulok, legkevesebb, hogy kiver a víz, megsértődöm, a legszánalmasabb változat, szabadkozom, bocsánatot kérek, közönyös maradok, bárgyún mosolygok, minden a legrosszabb. – KUKORELLY 18, a szerző kiemelései). A másik felé irányuló kimondatlanság, emlék és érzelem kettősének egybejátszása, az adott érzelem egy másikon keresztüli értelmezhetősége – utóbbi jellemzően Kukorelly érzelmelbeszélésének sajátossága –, valamint a vendégszövegek ironikus/ironizáló felhangjai is fontos szegmensei az *Ezer és 3* érzelem-megnyilvánulásainak.

A kimondatlan érzelmek megjelenésének egy másik formájával találkozunk Lovas Ildikó *A kis kavics* című regényében. A két főszereplő – Kozma Léni és Leni Riefenstahl – élettörténetének motivikus egyezései mellett érzelmháztartásuk is rokonítható néhány pontban. Ilyen elemként jelölném meg a környezetet mint érzelemforrást, valamint az elidegenedésbe való menekülést. A történelemtanárnő és a művész is beburkolja önmagát egy steril, felsebezhetetlen érzelmi szférába, amely nem engedi meg a személyes felszínre törését, hanem egy érzelemmaszk, a külvilág számára álcaként értelmezhető póz mögé bújást preferál. Ez az eljárás az intimitás szempontjából két azonos alapokon nyugvó, de máshova vezető helyzetet teremt.

Kozma Léni intimitáskonceptiójában a hallgatás, az érzelem elfedése önvédő mechanizmusként olvasható. Az érzelem kimondása, felvállalása bizonyos helyzetekben nem adekvát tevékenység – a privát szféra domináns elemévé ekkor a rejtett emóció válik. A főhős-narrátor a szexualitást, a Másikkal közös intim szférát is szinte tabuként kezeli – nem enged betekintést, gátolja a külvilág érzelmekhez való hozzáférését. A témát boncolgató szöveghelyek hiátusként jelentkeznek a textusban, amelyeket az érzelem elhallgatása szült, és amelyek egyszerre tehermentesítenek és elejét veszik a privát szféra intimitása sérülésének, csorbulásának.

A hallgatás mint önvédelem *A kis kavics* másik cselekményszálában is nyomon követhető. Leni Riefenstahl művészként tekint önmagára, és a művészlét pozíciójából értelmezi mind világszemléletét, mind érzelmeit. Leni Riefenstahl nem vállal felelősséget a náci vezetőkhez fűződő kapcsolatairért. Ehelyett a képmutatás, a naivitás pózában tetszeleg – erről a visszaemlékezéseit kísérő jegyzetekből értesülünk. Ártatlansága bizonygatásán keresztül a „szépség szörnyetege” az involváltság nullfokához, azaz a „nem érzek semmit” élményéhez (HELLER 2009; 23) jut el („Nem tudom, hogy az ismeretlenek hiánya mit okoz, úgy értem, nem tudom elképzelni, mit jelent egy-egy ember életében, hogy meghalnak körülötte, mellette emberek, akiket nem

ismert, akikhez semmi köze nem volt, de elképzelem, hogy ez sem lehet mellesleges.” – LOVAS 264). Leni Riefenstahl ezáltal nemcsak hogy nem mond ki semmilyen emóciót, hanem megkérdőjelezi saját érzelmi kompetenciáját is: a nemzetszocialista filmgyártás álló csillagának érzelmeire vastag és sűrű ködfátyol borul. A művésznő intimitássférájában nem az érzelem kimondása és felvállalása, hanem maga az emóció válik inadekváttá („Ha érzem, hogy én is felelős lettem volna ezekért a bűnökért, öngyilkos lettem volna.” – LOVAS 170).

A kimondatlan köré szerveződő, a kimondatlanban megnyilvánuló érzelmek Darvasi László *Virágzabálókjában* a Másikról meglévő tapasztalat élménye köré szerveződnek. A regény jellemző emóciókezelő technikája az adott érzelmetöltet mind az érzelemhordozó, mind az érzelemkiváltó irányába történő relativizálása. A privát szféra legmélyebb területe, a kimondatlan érzelem szférája az tehát az interperszonális kapcsolatok viszonylagosítása révén válik megközelíthetővé.

Az *Ezer és 3* emocionális síkon az érzelem egy másikon keresztüli értelmezés lehetőségét villantja fel. Kukorelly szövegében a kimondatlan érzelmek nagy része affektus, amelyet a monotonitás, a gyakran kényszerűvé váló ismétlés sem tud csökkenteni. A kimondatlan érzelem a Másik relációjában, a partner viszonylatában képződik meg, azonban az intimitás-élmény generálása helyett sokszor mind a kiváltónak, mind az érzelemhordozónak az idegenség fogalmához köthető dolgokat generál.

Amíg *A kis kavics* érzelemhordozói közül Kozma Léni az elhallgatással, az érzelmek bezárásával és saját énjének megvédésével az intimitás legbelső szférájának biztonságát véli garantálni, addig Leni Riefenstahl a kimondatlanság szituációját az érzelmek tagadásával helyezi hatályon kívül: esélyt sem adva ezáltal egy „szabad érzelmi gyök”, egy, pusztán az esetleges vallo-más síkján létező érzelmi világ megközelítéséhez.

Források

DARVASI László (2010): *Virágzabálók*. Magvető, Budapest
KUKORELLY Endre (2009): *Ezer és 3.*: Kalligram, Pozsony
LOVAS Ildikó (2010): *A kis kavics*. Pozsony: Kalligram, Pozsony

Irodalom

HELLER Ágnes (2009): *Az érzelmek elmélete*. József Műhely, Budapest
ZSADÁNYI Edit (2002): *A csend retorikája*. Kalligram, Pozsony

THE POETICS OF THE UNTOLD – THE SILENT SENTIMENT

The Prose of László Darvasi, Endre Kukorelly, Ildikó Lovas

The paper seeks to find an answer to the question of what role untold sentiments have in the three, recently published, excellent works of contemporary Hungarian literature. One of the footholds of my examination was the wordless understanding which accompanies the untold or else the absence of it. In the novels by László Darvasi, Endre Kukorelly, Ildikó Lovas the borderlines between opposite emotions often vanish due to which intimacy is enriched with new forms. One of the most important projections of the relation to silence or speechlessness is to approach the situation of silence created by the communication partner from the aspect of emotions. The distance between the entities often throws an obstacle in the way of the Other person, who, because of the above mentioned distance has a very scanty apparatus in trying to understand the emotions. In addition to these of emotional void, loss of emotional charge, impact generated by emotions on the memories formed, emotion as an experience of alienation, keeping silent, hiding emotions as a defence mechanism and emotions becoming inadequate can be very fruitful viewpoints in approaching these works.

Keywords: conception of intimacy, intimate sphere, untold emotion, silent emotion, hidden emotion, wordless understanding, verbal and non-verbal codes.

BERÉNYI EMŐKE

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, MA-képzés
berenyi.emoke@gmail.com

ÜVEGCIPŐ ÉS SZATÉNROHA

*Szexualitás és aszexualitás Gergely Boriska
Varrótűhercegnő című kisregényében*

The Glass Slipper and Satin Gown

*Sexuality and asexuality in Boriska Gergely's novella,
Varrótűhercegnő*

A tanulmány egy irodalomtörténetileg alulreprezentált kisregénynek, Gergely Boriska *Varrótűhercegnőjének* az egyik lehetséges, gender szempontú interpretációját mutatja be, kitérve a nőiség imágóként való értelmezésére. A cikk magában foglalja a szöveg és a *Hamupipőke* szüzséje közti komparatív vizsgálatot, külön figyelmet szentelve a pszichoanalitikus mese-elemzések fő vizsgálódási tárgyára, az üvegcipő mint a szüzesség szimbóluma és a szaténruha narratívikus hasonlóságára, és ennek nyomán az aszexualitás motívumaira a regényben.
Kulcsszavak: új nő, imágó, nagyvárosi kószálónő, mese, Erdős Renée, orgazmus, természet.

Új nő?

A modern európai regény egyik központi témája a férfi és nő közötti szerelmi-szexuális kapcsolatok ábrázolása. Ez narratív mintázatában is konstituálódik: miként Kemenes Géfin László és Jolanta Jastrzebska (KEMENES GÉFIN–JASTRZEBSKA 1998) megjegyzi, a legtöbb ilyen szöveg afféle didaktikus „érzelmelek iskolája”, amelynek alapmotívumai a középkori udvari szerelemből és az azt formába öntő lovagi lírából, illetve epikából, elsősorban a provenç-i trubadúrköltészetből vagy a Trisztán és Izoldához hasonlatos elbeszélő művekből, verses eposzokból származnak. A

XX. századi regény azonban a korábbiaknál sokkal erőteljesebb színekben mutatja be a két nem viszonyának társadalmi-egzisztenciális konfliktusait, s ezen belül a női egyéniség problematikáját, „még hozza a nő mint szexuális lény boldogulásának függvényeként. Ha a regény egyáltalán tükröz valamit, az nem más, mint saját struktúrájának eltolódása vagy megkérdőjelezése, mivel [...] a nő mint a férfi pallérozását vezető-inspiráló morális és esztétikai tényező helyét átveszi a nő mint áldozat toposza. Emiatt kénytelen a regény most már nyíltan szembeszegülni a társadalmi valóság minden más területén mindig is eluralkodó férfihatalom önigazoló mítoszaival s az azokra támaszkodó patriarchális ideológiával, s ezért vállalja fel egyidejűleg a női felszabadulás és individuáció ügyét” (KEMENES GÉFIN–JASTRZEBSKA 1998; 108). A vajdasági magyar irodalomban ennek legelső manifestuma Gergely Boriska *Varrótűhercegnő* című, a Kalangya első négy számában folytatásban közölt kisregénye. A főhős, Szalay Kornélia figurája látszólag megfeleltethető az anyagilag és szellemileg független, önálló nő identitásformációjának, az „új nő”-nek (vö.: BORGOS 2007), aki egy igazán „anarchikus figura, aki azt a veszélyt rejt magában, hogy feje tetejére állítja a világot», akivel szemben az orvosi és egyéb tudományok (köztük a freudi pszichoanalízis) egész diszkurzív rendszere felvonult (ZSÁK 2009), hogy visszaszorítsa a megszokott rendbe, »nemének kötelességei« közé” (SÉLLEI 2001; 46). „Lia a világválság kreatúrája volt varrónői minőségben. Mert nem annak készült. Gimnáziumi érettségije volt, és az irodalomtörténetből mindig jelese. Az önképzőkörben saját verseit szavalta, és esztétikai tanulmányokat olvasott fel. De a világháborúban elrajzolódtól térképen a kisebbségben maradt, és nem tudott okosabbat kezdeni az érettségivel, mint varrólánynak menni. Mint kiderült, igen okosan, mert amíg a világválság minden biztosnak vélt pozíciót megingatott tekintet nélkül diplomára vagy iparigazolványra, a női divatszalonok roskadoztak a munkától. Egy olyan neves szalon pedig, mint a Lia-szalon, önkényesen szabhatta meg munkája díjait. Ennélfogva hatévi szakadatlan munka az önállósodása óta szép takarékbetétet eredményezett, és lehetőséget arra, hogy Lia most útra kelhetett olyan programmal, ami csak anyagilag független, modern gondolkozású lánynak lehetséges” (GERGELY 1932a; 39). Szalay Kornélia utazása azonban ellentmond a húszas–harmincas évek felvilágosult nőkről alkotott képzetének, Lia ugyanis „azért kelt útra, hogy izlésének megfelelő férjet keressen magának”. Célja tehát nem a saját örömeire történő utazgatás, az új tájak felfedezése, vagy a szakmai „tanulmányút”, ahogyan azt klienseinek hazudja, hanem a férjvadászat, hiszen huszonhat évesen még mindig pártában van, s rettenetesen fél attól, hogy örökre vénlány marad. A magányos útnak indulás gesztusa, a megfelelő férfi utáni kutatás aktusa ugyan nagyfokú önállóságra és bátor kiállásra vall, de ezt

nyomban negálja az egyes szám harmadik személyű, mindentudó elbeszélő a következők beismerésével: „Úriember férjről ábrándozott, lehetőleg diplomás legyen. De a legtitkosabb álma, vágya, amiről még a mama sem tudott, egy író vagy művész férj volt Liának. Ilyen férjért Lia hajlandó volt a legmesszebbmenő engedményeket tenni” (GERGELY 1932a; 40). A „legmesszebbmenő engedmények” kifejezés jól interpretálja, hogy Gergely Boriska kisregényével nem az „új nő” típusát kívánta felvázolni, hanem inkább a tradicionális női szerepköröket betölteni kívánó hölgyet akarta textusba integrálni. A *Varrótűhercegnő* tehát nem az önállóan felépített identitás regénye, hanem a férfi szemében visszatükröződő énkép leírása. A férfi szeme mint tükör azonban „klausztofóbiásan zárt teret hoz létre, melyből nem nyílik semmiféle perspektíva, s melyben a nő csakis passzív tárgy, nem pedig cselekvő *alany* lehet” (SÉLLEI 2001; 15). Ez jelenik meg az első regényrészletben is, amelyben egy rövid vonatút után utazásának első állomására érkezik: „Átöltözött délelőtti ruhába, és a hőség dacára nekivágott a városnak. Szomjazta ezt a lármás, színes mozgást. A kirakatokban mindegyre önmagát nézte, és megállapította, hogy ő a legszebb látnivaló a kirakatokban. Nagyszerű, hogy most nincs jegyzéke arról, mit ne felejtse el, és hogy most nem köt csomót a szemére se szalag, se csipke, se gyöngy, se egyéb »kellék«, amikért a kirakatokat nézni szokta. Most egyetlen érdekesség számára önmaga volt. Szalay Kornélia, újságíró. Egyszerre észrevette, hogy nem kell a kirakatokba néznie, ha önmagát akarja látni. Benne volt életnagyságban minden felé közeledő férfiszemben. Ettől a bizarr fotografálástól égette a nap a kis japán ernyő alatt. Nem is sejtette, hogy így, ahogy most megy, még sohasem ment otthon, és hogy akik így mennek, cipőjük nyomán furcsa stigmát hagynak, amelynek legmindennapibb értelme: – Tetszeni akarok. Asszonyzsivajban töltött életében a férfi mint valami rejtélyes idegen vibrált fel olykor, és most a közelségük, hozzáférhetőségük apró, ismeretlen szikrákat pattantottak benne. Égő kíváncsisággal telt meg irántuk és rejtelmes életük iránt. A szemükbe nézett, némelyikkel különös szembeszédet folytatott le, amíg elhaladtak egymás mellett. – Helyes nő – mondta a férfi szeme” (GERGELY 1932a; 48). Lia tehát nagyvárosi kószálónővé lép elő: a beszélő nevű kisvárosból, Poroskából érkező varróleányból titokzatos zsurnalisztává avanszál, aki nyugodtan nézelődhet a városban, azaz privilegizált térhasználati lehetőségekkel bír, önmaga jogán van szabad bejárása a modern városi nyilvánosság helyszíneiként, kváziszínpadaiként funkcionáló közterekre: szerkesztőségekbe, kávéházakba, színházi büfékbe. Az „új nőktől” eltérően azonban nem igyekszik megtapasztalni az osztályhatárok képlékenységet, a szabályok átlépését, és nem él a férfipillantások kerülésének, az ismeretlenségbe burkolózásnak az igényével sem (l. SÉLLEI 2001; 15), éppen ellenkezőleg: a tétlen lödörgő

Walter Benjamin-i (I. BENJAMIN 1980) figurájához hasonlóan „a XIX. század végén kibontakozóban levő fogyasztói kultúra kontextusában, az eladandó és reklámozandó árucikkek analógiájára, *dologként* [...] érti meg magát” (HORVÁTH 2009; 166). Könnyen felfedezhető alakjának párhuzama a nőiséget szerepként interpretáló Luce Irigaray (IRIGARAY 2002) elméletével, amelynek értelmében a nőiség csupán egy imágó, egy érték, amelyet a férfiak reprezentációs rendszere tulajdonít a nőknek, mintha „az örömet csak az jelentené a nő számára, hogy a férfi szubjektumok vágyának tárgya vagy fogyasztásra szánt termék legyen” (IRIGARAY 2002; 490).

Üvegcipő és szaténruha

Gergely Boriska több alkalommal is publikált meséket (*Mesék*, 1926; *Nagyokról kicsinyeknek*, 1933), melyeket Szenteleky Kornél (SZENTELEKY 1999) contes de fées-knek, Märcheneknek nevezett, s „a puha, szivárványos, zsuborgó meséket” érti alattuk, melyek nem javítani akarnak, hanem egy szebb, könnyebb és egyszerűbb világba vezetni: feminin mesemondásként mutatja be őket a az erkölcsnemesítő, etikai irányú, szimbolizáló és travesztáló fabulákkal szemben. Kisregényének, a *Varrótűhercegnőnek* a szűzsége szintén mesei elemekre bontható le. Gergely Boriska számára „a mese mint forma út, mely a mindent egybeölelő önazonosságból a feszültségmentes harmóniába vezet” (SZILÁGYI 2009; 285). Mesefelfogását *Varrótűhercegnő* című kisregényben két jellegzetes gondolkör kíséri: panteisztikus természetfelfogása és sajátos szerelemfilozófiája. A főhőst, Liát mindig a környezeti tényezők monumentalitásának felismerése zökkenti ki merengéseiből: egy hegy látványától például „kiesett a térből, időből” (249), a magasság után sóvárgott, és a természet lenyűgöző szépsége szinte az orgazmushoz hasonló szédületet okozott neki: „Boldog volt most nagy lelki áhítatában, és sírt attól a gyönyörtől, amit a természettől kapott. Lelke a végtelenbe tárgult” (249). A férfiakat ugyan idegenként kezeli, mégis a természet átéléséhez hasonló megtermékenyítő szenvedélyt vár el az igazi szerelemtől.

A *Varrótűhercegnő* történetbonyolítása nagyon emlékeztet a *Hamupipőkére*. Az általunk ismert *Hamupipőke*-változatban egy rendhagyó méretű lábbeli szolgál bizonyítékkul arra, hogy a megfelelő lányt választotta ki a királyfi. A mese számos variánsa közül (I. BETTELHEIM 1988) a legrégebben lejegyzett, 9. századi Kínából származó verzióban és több egyiptomi mondában is a kis papucs bír nagy jelentőséggel. A páratlanul kicsiny lábat ugyanis Keleten – azonkívül, hogy a szépség, az előkelőség és az erény jelének tartották – a különleges szexuális vonzerő attribútumával is felruházták. A történet szexuális vonatkozásainak nagy része azonban kiveszett, mikor a

18. században a francia udvar óhajára Perrault kihagyta a meséből azt a részt, amikor Hamupipőke mostohatestvérei anyjuk parancsára levágnak egy-egy darabot a lábukból, hogy az beleférjen a topánba. Ehelyett viszont egyedi újítként – egyesek szerint a vair (szörme) és a verre (üveg) kiejtésbeli hasonlósága miatt félremagyarázva – bevezette az üvegcipő fogalmát, ami addig egyik változatban sem szerepelt. A cipőnek mindenképp olyan anyagból kell készülnie, amely nem tágul, különben más lány lábára is ráillene. Bruno Bettelheim pszichoanalitikus szempontból interpretálja ezt a részletet: „Az az apró tárgy, amelybe a test valamilyen részét bele kell csúsztatni, és annak szorosan körül kell fognia, a vagina szimbólumának tekinthető. Valami, ami törékeny, és nem szabad tágítani, nehogy elrepedjen – erről viszont a szűzhártya jut eszünkbe; és ha olyasmiről hallunk, amit egy bál után az ember könnyen elveszít, amikor a szerető nem akarja hazaereszteni a szerelmesét –, ez könnyen kelti bennünk a szüzesség képzetét. [...] Hamupipőke menekülését ebből a helyzetből úgy értelmezhetjük, hogy megpróbálja megvédeni szüzességét” (BETTELHEIM 1988; 375–376).

A Varrótűhercegnő is rendszerint akkor áll odébb, amikor egy férfi a lehető legintimebb közelségből zaklatja, vagyis veszélyezteti a szüzessége megőrzését. Számára ugyanis a legfontosabb dolog a teljes tisztaság, a szűzien való férjhezmenetel, noha kalandjai során egyre közelebb sodortatja magát a testi beteljesüléshez (vö.: „Karján érezte a férfi forró száját, és elbódult tőle. Akarat nélkül túrte meztelen karján a sok apró csókot. Érezte, hogy jó, ami most történik. Egyszerre két erős kéz átkapta fejét, hátrahajlította, és a férfi ajka már egy tökéletes csókra érett forró száját ért, és érezte a lángtengert, ami felé csapódott a hajlékony női testből” [GERGELY 1932b; 111]), az utolsó pillanatban mindig ráeszmél: „világosan érezte, hogy amit ő keres, fehér fátylas, mirtuszkoszorús menyasszonyságot, így, ezen az úton nem lehet megtalálni” (GERGELY 1932c; 164).

Érdekes párhuzam továbbá a Hamupipőke és a Varrótűhercegnő között, hogy Szalay Kornéliának is van egy „különbejáratú” cipellője, ami esetében nem egy topánka, hanem egy nagyon szép ruha. Liánál tehát számolnunk kell egy plusz aktussal, a varrással, ő ugyanis – Hamupipőkétől eltérően – saját maga készíti el azt a darabot, ami izgalmassá teszi a férfiak szemében, de be is zárja egy ketrecbe. Hozott anyagokból csodálatos együtteseket, lenyűgöző viseletet tud varrni. Számára a szabászat már-már művészet, ahogyan az a következő részletből is kitűnik: „Lia, aki mialatt a dámák előtt térdepel a nagytükör előtt, mint egy modern oltár modern szentképe, és a mellére tűzött gombostűláncokkal szúrja szíven a selymeket, így szokott folhászcodni: – Milyen festői. – Milyen színoázis. Ez a redő ecsetre méltó” (GERGELY 1932b; 106). A toldozás-foltozás, csatolás-tűzés az emberiség ősi szimbó-

lumrendszerében a szövessel mutat rokonságot, az pedig a teremtés szerkezetét jelképezi. „Borpiros szatén ruha volt rajta, ami úgy simult hozzá, hogy rejtély marad, miként bújt ebbe a testhez tapadó selyembőrbe. Szenzációs volt túlzott egyszerűségében ez a ruha, aminek minden hatása a szabásában rejtett” (GERGELY 1932b; 100). Tehát itt is megjelenik a szoros körülfogás mint a viselet legfontosabb jegye, ami szinte második bőrré teszi az estélyit.

A másik lényeges jellemzője a ruhának a színe, a vörös, ami a gazdag keresztény-zsidó szimbolikában sokféle értelmezési lehetőséget foglal magában: az antikvitásban a szeretet, a szerelem, a szenvedély kifejezője volt, az ókori Rómában például a menyasszony egy flammeum nevű tűzpiros fátylat viselt. Mivel erő-, tűz- és hatalomjelképként is ismert, összefüggésbe hozható a libidóval. Hogy vidékünk tradíciójában is rendelkezik sajátos interpretációval, annak egyik bizonyítéka, hogy a magyar lakodalmas szokásokból ismeretes menyecske- vagy újasszony-ruha hagyományosan piros színű, méghozzá azért, mert az éjfélkor félrevonuló ifjú pár visszatérése után ezzel teszi egyértelművé, hogy rövidke távollétük alatt „bepiszkolták” a fehér menyasszonyi ruhát, azaz a menyasszony – elvesztve szüzességét, mintegy részt véve egy beavatási szertartásban – nem menyasszony többé, hiszen asszonnyá tették. Akkor sem járunk tévúton, ha a századelő szépségipar- és divathatásainak összefüggésében vizsgáljuk a színt és a ruha fazonját: a fényképezés térnyerésével és a kinematográfia elterjedésével sokak számára sikerült testközelibb élménnyé tenni az addig elérhetetlennek hitt világot. Újfajta szépségideál került előtérbe, melynek megtestesítője például Clara Bow, aki szétomló vörös hajával, vastagon kirúszoszott szájával és nagy hatású ruhakölteményeivel a némafilmek sztárja volt. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Coco Chanel már a huszadik század tízes éveiben megalapította saját divatházát, megvívta az egyszerűség forradalmát, és bevezette vakmerően szimpla szabású, kényelmes öltözékeit. A kis fekete ruhán és a műgyöngysorral kiegészített dzsörzékostümön kívül nagy népszerűsége tett szert hosszú estélyijeivel, nyilván ezekhez hasonlatos a Varrótühercegnő ruhája is.

A ruha sejtelmességéből is kitűnő tetszeni akarás és érintetlenül maradás kettőssége, szembeötlő oppozíciója furcsa dinamikát kölcsönöz Gergely Boriska kisregényének: keresetlen szavakkal megírt vágyfűzért tár elénk. Úgy gondolom, ennek mintáját Erdős Renée-nél kell keresni, sőt a direkt áthallások sem ritkák a szövegek között. Róla írja Kádár Judit: „Az új lelkiségről akart írni, de végül mindig a nő szexualitás tabukat sértő ábrázolásánál kötött ki. Szándéka szerint alkotásai művészregények voltak, melyeknek antik szobrokról, itáliai festményekről diskuráló hősei kiutat keresnek a nyugati civilizáció válságából” (KÁDÁR 2006), művei mégis inkább erotikus fel-

hangjuknál fogva maradtak meg a köztudatban. Nem idegen tőle, hogy kései katolicizmusának misztikus Jézus-imádatát a szexuális beteljesüléshez, *A nagy sikolyban* megörökített orgazmushoz hasonlítsa. Hogy Gergely Boriska ismerte és szerette Erdős Renée írásait, bizonyítja, hogy a kevés róla rendelkezésünkre álló információ szerint (GUBÁS 1992) egyik budapesti kirándulása során képes volt miatta összeveszni Ignotusszal. Ezenkívül a *Varrótűhercegnőben* is felhozza a nevét. Egyszer Kornélia a hegyről lefelé menet egy éppen arra járó férfi segítségét kéri, aki elmeséli neki szerelmi háromszögének történetét, s ott feleségét – erőteljesen negatív konnotációval – polgarasszonyként írja le, aki „csökönyös, változhatatlanul az. Az életet csak a nyárspolgári jólétben látja, témája a divat, a háztartása, olvasmánya Erdős Renée, és utálja szívből mindazt, ami neki hit, remény, egy szebb jövő és élettartalom” (GERGELY 1932d; 251). Liának ugyan feltűnik, hogy ebből pontosan „a saját életreceptje” olvasható ki, de gyorsan elhessegeti magától ennek gondolatát. Mindent a vágyra fog, és éppen ez teszi problematikussá a szöveget: a narratív diszkurzus határait feszegető poétikával felfegyverkezve lehet csak a narratív logikának ellenálló artikulációval fogalmazni. Erdős Renée-nél pont ezért olyan gyakoriak a szintaktikailag hiányos mondatok, a töredezettség és a ritmikus ismétlődés alakzatai. Zsadányi Edit (I. ZSADÁNYI 2007) szerint mindez nem áll messze a tudatfolyamtechnikától, és ebből a perspektívából nézve Erdős Renée a modernizmus elváráshorizontjába is beleillik, jó néhányan azonban már életében dilettáns lektűríróként tartották számon. Illés Endre korabeli kritikájából idézek: „A tömegek írója... Hogyan jutott el ide? Az út Erdős Renée műfaja is egyben: a parfümös romantika csillogó, szivárványos aranyhídja. [...] Egyik régebbi, önvallomásszerű kis írásában oly jellemzően írja: beparfümözött kézzel, Rómából hozatott papíron, ritka márkájú ceruzák drága grafitjával teremtette ezt a csillogó világot. Felékszerezte, feldíszítette, átizzította. Teleaggatta csipkéekkel, selymekkel s bársonnyal. Háttérnek megfestette Olaszország legszebb anziksz-kártyáit. Motorikus erőivé a pénzt, a szépséget, a szellemet tette. S ezt a hétköznapiok fölé emelt világot, amely a sokszínű és a vágyatfakasztó pompa, a tündöklő gazdagság, a nehéz orchidea-illatú szerelem álomvilága lett, ezt a befutott, földi kis paradicsomot a hetedik napon benépesítette végül a nagy szenvedélyek, a viharos szerelmek, a megrázó lemondások színespapírból kivágott alakjaival, rúgóra járó próbabábuival, zsinóron rángatott figurinjéivel” (ILLÉS 1930).

Szexualitás és aszexualitás

A vágy textuális aspektusai a tündérmesék egyik fajtájával, az állatvőlegény-ciklussal is összefüggésbe hozhatók. Tipikusan ilyen például a *Békakirály* vagy a *Szépség és Szörnyeteg* című Grimm-mese, melyek alapmotívumai a következők: a királyfit előzőleg indokolatlanul csúfsággá változtatták; visszaváltozásának feltétele, hogy valaki feltétel nélkül szeresse; a potenciális megmentő azonban undorodik a rút állat képében elé álló férfitől. Ezekben az abjekciós képzetekben könnyű felismerni a szexuális elfojtás jegyeit, a mesék tehát lényegében „arra utalnak, hogy végül eljön az idő, amikor meg kell tanulnunk, amit korábban nem tudtunk, vagy – hogy a pszichoanalízis nyelvén fejezzük ki magunkat – fel kell számolnunk a szexuális elfojtásainkat. Amit régebben veszélyesnek, utálatosnak, megvetendőnek találtunk, annak most meg kell változnia olyannyira, hogy valóban szépek lássuk. És a szeretet az, ami lehetővé teszi, hogy valóban így legyen” (BETTELHEIM 1988; 396).

A Varrótühercegnőnek is van egy saját Békakirálya, avagy Szörnyetege: egy Gerő Gábor nevű mérnök az, akivel elindulásakor a vonatban megismerkedik. „Egészen elmerült gondolataiban úgy, hogy megrezzent, amikor egy hang megszólította: – Nagyságos kisasszony, nem jön ebédelni? A másik két nő már indulóban volt az étkezőkocsi fele a férfiakkal. Lia előtt egy magas, bajszatlan Harry Lidtke-féle mosolygó arc állt, aki megszólította. Lia felháborodott a megszólításon, és ridegen felelt: – Nem. A férfi zavarában ki- és bekapcsolta kis kezításkáját, és mentegetőzött: – Csak arra szerettem volna kérni, hogy amennyiben nem tetszenék jönni, kegyeskedne talán kissé szemmel tartani holmijainkat” (GERGELY 1932a; 40–41). A férfi váratlan gesztusa rémületet vált ki Kornéliából, amit rövid idő múlva a megbotránkozás érzése követ, s a ráoktrojált bizalmon felindulva egy cédulát rejt el utastársa táskájában ezzel a felirattal: „Uram, máskor nézze meg jobban, kire bízza számláit és levelezését. Az összes üzleti titkainak birtokába jutottam az Ön kéretlen bizalma folytán. Biztosítom, hogy a szerzett tapasztalatokkal élni fogok, sőt visszaélni. Egy konkurens” (GERGELY 1932a; 41). Később aztán „más vonatba szállt át. A vigéc – mint ahogy Lia magában nevezte – buzgón igyekezett segítségére lenni, és igyekezett minden lehető jelét adni hódolatának. Lia rá sem nézett, közömbösen biccentett egy kurtát a fejével, és később, amikor a két vonat elhaladt egymás mellett, és megpillantotta a vigéc komikusra torzult arcát, ahogy kifejezni akarta szavak nélkül mély sajnálkozását az elválás miatt, hangosan felkacagott, és ledobta magát az ülésre” (GERGELY 1932a; 41–42). A férfi tehát nem tetszik neki, mégis kacér játékba kezd vele, noha teljesen biztos abban, hogy soha többé nem

fogja látni. Meglepetés csak akkor éri, amikor az egyik újságot fellapozva a következő hirdetést olvassa: „Bájos konkurens. Megtaláltam a táskámban fenyegető levelét. Nem félek, sőt el vagyok ragadtatva. Könyörgöm, adjon életjelt magáról a telekvári Híradó kiadóhivatalába, »Megtaláltam« jeligré» (GERGELY 1932b; 110). Lia persze nem reagál a felhívásra, de amikor hazautja utolsó állomásának egy hotelben mintegy „véletlenül” összefut a vígéccl, és egy rövid beszélgetést követően igent mond a házassági ajánlatára. A sorsszerűnek gondolt találkozás közben olyan kijelentéseket olvashatunk a narrátortól, amik szinte előrevetítik a hamarosan megtörténő lánykérést: „Lia körül friss fuvallat szállt, eredt. Üde, harmatos, jó szag, valami olyanféle, mint harmatos májusi reggel egy menyasszony szobájában, akinek most teszik fejére a narancsvirág-koszorút” (GERGELY 1932d; 261). Az ilyen és hasonló véletlenek miatt kissé erőltetetten az ókori kalandregények szűzségét ismerhetjük fel a regényben, bár az egész befejezése inkább csak erőltetett, meglehetősen kevés művészi értékkel bír: „Lia érezte, szeretni fogja ezt az egyenes, vidám arcú férfit, érezte, hogy így, ezt kívánta, azért indult, és végtelen hálával a végzet iránt gondolt arra, hogy milyen boldogság lesz evvel a férfival oltár elé menni fehér ruhában, fehér lélekkel hitet vallani egy életre szóló hűség mellett” (GERGELY 1932d; 262). A furcsa és hirtelen átmenet körülményeiből, a belső feszültségből nem derül ki semmi, jellemfejlődésről sem beszélhetünk, igazi nagyromantikus – vagy inkább Courths-Mahler-i – regényzárlat ez, váratlan végkifejlettel. Szenteleky Kornél jóval sarkosabban fogalmazott nálam: „Az irodalom nem másol régi, elkopott regényalakokat, nem álmodozik soha nem látott grófnőkről vagy olyan szegény varróleányokról, akiket a szerencse minden ok és valószínűség nélkül egyszerre a gazdag gondatlanságba emel. [...] Az olyan írás, amelyben ilyen cifra köntösű, de élettelen bábúk szerepelnek: nem irodalom” (SZENTELEKY 2000; 84).

Kiadások

- GERGELY Boriska (1932a): Varrótűhercegnő I. Kalangya, 38–50.
GERGELY Boriska (1932b): Varrótűhercegnő II. Kalangya, 99–114.
GERGELY Boriska (1932c): Varrótűhercegnő III. Kalangya, 155–167.
GERGELY Boriska (1932d): Varrótűhercegnő IV. Kalangya, 246–263.

Irodalom

- BENJAMIN, Walter (1980): A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. = Uő.: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 819–931.
- BORGOS Anna (2007): Nők és nőképek a kultúrában. Átmenetek, átjárások, Másik-szerepek. = Uő.: *Portrék a Másikról – Alkotónők és alkotótársak a múlt század-előn.* Noran, Budapest, 23–66.
- GUBÁS Ágota (1992): Gergely Boriska világa. *Híd*, 10. 771–774.
- HORVÁTH Györgyi (): Kószálónők a régi Budapesten. = Varga Virág–Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nő, tükör, írás – Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Ráció Kiadó, Budapest, 2009. 162–190.
- ILLÉSEndre: Abrüsszelicsipke. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00500/15571.htm>.
- IRIGÁRAY, Luce (2002): A diszkurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. = Bókay Antal–Vilcsék Béla: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris, Budapest, 483–490.
- KÁDÁR Judit: Erotikus, katolikus. URL: <http://www.manco.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=13858>
- KEMENES GÉFIN László–JASTRZEBSKA, Jolanta (1998): A női gyönyör ábrázolása: Lázadás és lemondás. = U. ő.: *Erotika a 20. századi magyar regényben (1911–1947)*. Kortárs Kiadó, Budapest, 107–123.
- SÉLLEI Nóra (2001): *Tükröm, tükröm – Írónők önéletrajzai a XX. század elejéről*. Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen
- SZENTELEKY Kornél (1999): Gergely Boriska meséi. = Uő.: *Új életformák felé – Egybegyűjtött kritikák, tanulmányok, cikkek 1922–1930*. Forum, Újvidék, 134–136.
- SZENTELEKY Kornél (2000): *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*. Forum, Újvidék
- SZILÁGYI Judit (2009): A mese mint világnézet és műfaj. = Varga Virág–Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nő, tükör, írás – Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Ráció Kiadó, Budapest, 283–289.
- ZSADÁNYI Edit (2007): *Írónők a századelőn.* = *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig* (szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András), Gondolat, Budapest, 807–826.
- ZSÁK Judit (2009): A női szubjektumról alkotott 20. század eleji kép „tudományos” alapjai és hatása a Nyugat-korszak nőfelfogására. = Varga Virág–Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nő, tükör, írás – Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, Ráció Kiadó, Budapest, 18–40.

THE GLASS SLIPPER AND SATIN GOWN

Sexuality and asexuality in Boriska Gergely's novella, Varrótűhercegnő

The paper gives a possible, gender-aspect interpretation of *Varrótűhercegnő* (*Needle Princess*), a novella by Boriska Gergely, poorly promoted in literary history; she also tackles the interpretation of femininity as imago. The article includes a comparative study between the text and the plot of Cinderella giving special attention to the narrative similarity between the main object of the psychoanalysis of fairy tales, the glass slipper as the symbol of virginity and the satin gown, and from this basis following onto the motifs of asexuality in the novel.

Keywords: New Women, imago, city streetwalker, fairy tales, Erdős Renée, orgasm, nature.

UTASÍTÁS

a kéziratok formai kialakításához

Kérjük a *Hungarológiai Közlemények* szerzőit, hogy kéziratuk kialakításakor és benyújtásakor az alábbi elvekhez tartsák magukat:

- A folyóiratban nem jelentethető meg másutt már publikált szöveg, sem más folyóiratokban, kiadványokban hasonló cím alatt megjelent szöveg módosított változata.
- Az a szöveg jelentethető meg, amely legalább két pozitív recenziót kapott.
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel kell tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát (l. ennek a számnak a szövegeiben).
- Tudományos tanácskozáson elhangzott szöveg esetében úgyszintén a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzet formájában fel kell tüntetni a tanácskozás címét, az ezt szervező intézmény megnevezését, székhelyét, valamint a tanácskozás megtartásának színhelyét és időpontját.
- Kívánatos, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ha a cím ilyen fogalmakat nem tartalmaz, tanácsos alcímbe pontosítani a szöveg tárgyát.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word formátum, Times New Roman betűtípus) kell a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) vagy a főszerkesztő (evatoldi@eunet.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.

*

Részletes szerkesztési utasítások:

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla”) sorközzel kérjük írni, kivéve a rezümét és a kulcsszavakat, melyek 10 pontosak, valamint a közcímeiket, melyek 14 pontosak (az utóbbiakat *dőlt* – *kurzív* – betűvel).

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

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

A SZERZŐ NEVE (rang nélkül, verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve

Székhelye

(vagy a szerző lakcíme)

A szerző elektronikus elérhetősége

Pl.:

Újvidéki Egyetem, BTK

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló, tompán (behúzás nélkül), bekezdések nélkül (10-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz, legfeljebb 15 sornyi).

Kulcsszavak: (10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 10).

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz. Maximális terjedelem: egy szerzői ív (30 000 karakter, szóközökkel).

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötéjeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekezik...). Évszázadok jelölésekor javasolt az arab számok használata (20. századi).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel” hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a táblátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A közcímek (középre zárva, 14-es nagyság, kurzív)

(számozás nélkül), a művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűvel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bánnal*, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem).

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 lelőhelyét 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): *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Léda könyvek. Kijárat 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, szerk. (1995): *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. Kijárat 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.

ZÍZEK, 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... (zárójelben a letöltés ideje).

(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) betűt vagy a verzál írásmód (csupa nagybetű) alkalmazása.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családneve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: RICOEUR, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen, eredeti nyelven írandó.

Kérjük a szerzőket, hogy kéziratuk beküldése előtt ellenőrizzék szövegük helyesírását, nyelvhelyességét, a jelölések pontosságát és következetességét, a közcímek következetes alkalmazását, valamint korrigálják a gépelési hibákat. A nyelvileg-helyesírásilag gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be az itt feltüntetett szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

A Hungarológiai Közlemények szerkesztősége

Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
Készült a Vest Nyomdában Kamenicán (Štamparija Vest, Sremska
Kamenica) 2011-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
Nyelv és Irodalom Tanszékének folyóirata / főszerkesztő Toldi Éva. – 8. évf., 26/27.
sz. (1976). – Újvidék : Magyar Nyelv- és Irodalom Tanszék, 1976. – 24 cm

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása

ISSN 0350-2430

COBISS.SR-ID 17698

ISSN 0350-2430



9 770350 243006