



Szépirodalom

- 3 TÓTH KRISZTINA versei: Bója; Strand
- 5 ÁGH ISTVÁN versei: Túl a Dunán; Vénemberek vendégsége; Különös felvétel
- 7 GÉCZI JÁNOS versei: Vers a vénségről, hullaviasszal; Vers a reménykedésről, minthával; Vers a sokadik Annáról, harminc év múltán
- 10 GURUBI ÁGNES: Apám tenyere (novella)
- 16 GELLÉN-MIKLÓS GÁBOR versei: Duruzsol kellemesen; Nyálkás partfalon
- 18 POLLÁGH PÉTER versei: Erdőkezdő; Depresszió; Én
- 19 HORVÁTH EVE versei: Gary Balla balladája; Furcsa
- 20 ACSAI ROLAND versciklusa: Apollinaire-változatok [A Múzeum körül; Troli]
- 21 DEMÉNY PÉTER versei: Sampon; A hűség rondója
- 23 OLÁH ANDRÁS versei: zuhanás közben; konszenzus; egyre sötétebb
- 24 SZIJJ MÁRTON verse: Arról, hogy mit láttam, amíg távol voltam

Kilátó

- 27 FEKETE RICHÁRD: Moncsipancsi és az utazás [Adalék a magyarországi gyermekirodalom-kutatáshoz]
- 34 GESZTELYI HERMINA: Gondolatok a gyerekirodalom fogalmáról

Tanulmány

- 42 MEZEI GÁBOR: Mozgás és immanencia [Az önmagából növekvő jelenléte a lírában]
- 55 PATAKY ADRIENN: „és ettől fogva fém”? [Ciklikusság az Egy pályaudvar átalakítása néhány versében]
- 74 L. VARGA PÉTER: Életjelek [Bioszemiotikai és antropológiai kontextusok Nemes Nagy Ágnesnél és Tóth Kingánál]

Szemle

- 91 FODOR PÉTER: Egy régimódi szurkoló [Hans Ulrich Gumbrecht: Szépség a sportban / Tömeg a stadionban, ford. Csécsai Dorottya, Keresztes Balázs, Vásári Melinda]
- 98 RADVÁNSZKY ILDIKÓ: Minden elmúlik egyszer [Michel Houellebecq: Megsemmisülni, ford. Tótfalusi Ágnes]
- 102 PATAKI VIKTOR: Ianus könnyei írnak [Kovács András Ferenc: Névtelen cserépdarab]
- 107 GÁCS ANNA: A közös valóság ábrándja [Szűcs Teri: Visszatért hozzám az emlékezet. Demencia és Óperencia]

• • • • •

Képek: LÁNG ESZTER munkái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség,
a Magyar Kultúraért Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

FODOR PÉTER

HERCZEG ÁKOS

LAPIS JÓZSEF szerkesztők

SÁRINÉ NAGY MAGDOLNA szerkesztőségi asszisztens

Tóth Krisztina

Bója

Nézlek, ahogy mész a vízbe.
Tudom, meddig szoktál beúszni.
Lassan tempózni kezdesz,
a parton állva figyellek.

Húsz éve nádas volt itt.
Gémek, récék és vöcskök
fészkeltek a bugák közt.
Valahol messze éltél.

Valahol messze éltem,
itt még csend és iszap volt.
Naptól meleg a vállad,
ismerem ezer éve.

Egy gém figyel a nádból.
Elindulok utánad,
lassanként már beérlek,
bevársz a bója mellett.

Elül a parti lárma,
színes pontok a testek.
Mikor még sirály voltam,
egeden átröpültem.

De most egyszerre úszunk.
Jön egy vízibicikli,
valaki egy mobillal
képet csinál a tóról.

Ott vagyunk rajta ketten,
mint egy családi képen,
lebeg köztünk a bója
hófehér gyerekarca.

Strand

A vers: egy nő a parton,
ahogy várat csöpögtet
négy fallikus toronnyal,
piros fürdőruhában.

A vers a vézna kislány,
akit az apukája
poharas matracon tol,
ő közben énekelget.

A vers: pont ez a dallam.
Ez a hamis gyerekhang.
Pillepalack a vízben,
félíg iszappal telve.

A vers a strandmorajlás.
Ahogyan nézem őket
felöltözve a partról,
egy fűzfa árnyékában.

Egy ág belóg a versbe.
A világból kilógok.
Jó volna elmerülni
egy fénylő pillanatra.

A vers pont ez a dallam,
ez a hamis gyerekhang,
meg a pulzáló béka
egy kisfiú kezében.

Ül a nő az iszapban,
a béka nekilódul,
aztán a sárga fűből
rám néz dülledt szemével.

Ágh István

Túl a Dunán

Túl a Dunán és innen,
Budán, de mindkét parton,
amerre látok, minden
enyém, bár köztulajdon,

kint, előttem a földön
mintha az éj ömölne,
Fekete-erdőből a
még feketébb öbölbe,

talán a sötétséget
azért szabta az Isten,
hogy az izgága embert
álomba csöndesítse,

ha sötét, akkor fény is,
megvilágít, ha elfed,
de nem a sötét fénylik,
csupán a fénynek enged,

amott a Duna-parton
égről függő csillárok,
világos ablakomban,
nézi magát a város,

mint Kukoricza Jancsi,
a pusztán tüzet látott,
nézem a túlsó parti
szikrázó csillagtábort,

valaki súgja, Pista,
ki ne mozdulj a házból,
zsványok fészekalja
minden sarok, sikátor.

Vénemberek vendégsége

Mikor megtudják, hogy baj van,
indulnak az aggastyánok,
szegény egyedül hagyottnak
várásznak társaságot,

szemükben a fény föléléd,
vidáman köszöntik egymást,
bort hoznak, és feleségük
kezeiből meleg pogácsát,

csak az udvarias frázist
meg ne ismételték volna,
hogyan vagy?, és mindenkit elvisz
az áradó panasz sodra,

mindig akad szerencsétlen
valaki a társaságban,
hályog borult fél szemére,
kínozza csípőköpása,

vénemberesen időznek,
vendégségük torban végzi,
a halottal együtt élve,
aki épp lehetne ők is,

nem megy férjhez, nem is nőül,
aki már halálát várja,
a hiányzó társak nélkül
alig vannak valahányan,

eljött, aki jönni képes,
ahhoz, aki nem tud járni,
melyikük marad le végleg,
arra senki sem kíváncsi,

nem gondolja búcsúzásnál
a vendég, hogy vissza sem tér,
csak a ház, mint sötét raktár
visszhangzik még néhány lépést.

Különös felvétel

Ez a járóbot a betonnak döntve,
csak egy fénykép egy szerény síremlékről?
vagy a felvétel megszerkesztett ötlet,
hogy a néző meglátva eltűnődjön?
rejtélyes kompozíciónak higgye,
ott hagyta, aki hiányzik a képről?
valaki a fotó keretén kívül
épp az, aki a látványt képre vette,
vagy egy másik, aki talán el is tűnt,
járóbotja segítségével nélkül?

Géczi János

Vers a vénségről, hullaviasszal

Az óvodakert a templomdomb alján
az egykori temető helyén volt.
Ma úgy vélem, ennek köszönhető,
hogy antropológus lettem.
Háromtól hatéves korig a sárga
homokban lelt csontokkal játszottam,
olykor, a dajkák rémületére,
kis ütéstől széteső lapban
hullaviaszt is találtam. Kértek,
de nem elégszer, hagyjam békén
az öregeket, ne rángassam őket
a napvilágra.

Szorongtam? Nem!
De hetven éven át nyugtalanított,
milyen leszek vénen. Mindig vissza-
rettentem attól, hogy megtudjam,
pedig magamat sokféle módon
öregbíthettem volna. Az ifjúság
kultuszában éltem az időmet,
becsukva a korszak zárkájába,
s ez helyénvaló, ha valaki tanár.
Ifjúként és felnőttként bízam,
hogy a *Faust*ért rajongok majd

öregen, s a *Divina Commediát*
élvezem, amint Goya képeit.

Bevégzem, franciául, az *À la
recherche du temps perdu*-t, s nem
fogom azt ismét újrakezdeni.

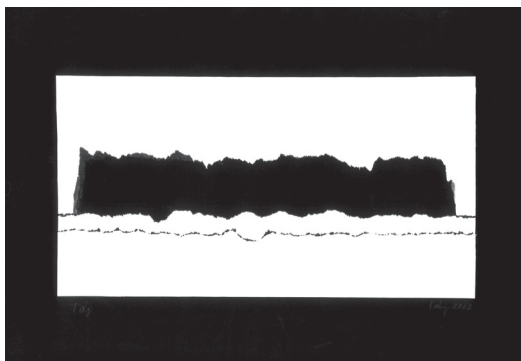
Most itt vagyok, hátam mögött
több zárt temetővel, a jól kiolvasott
könyvtárral, öregszagot szimatolok,
és a márványszobrokat némelykor
hullaviaszból valónak találom.
Nyakig a számtan tömegkultúrájában.
Tudom, ha nem is számolom össze,
ki az, aki van, ki nincs, se földön,
se a csillagos-csillagtalan égen.

Vers a reménykedésről, minthával

Mindig jött a mozdony vagy más behemót,
sikoltó síneken és szuszogva.
Maga alá tört és agyonnyomott.
Hiába támadtam fel, érkezett
másik. Tények, kények és alkalmak,
összeütközések sorjázta.
Hogy mondják? Örökké? Mindhalálíg!
Még ha a végpontról egyre-másra
kiderült is, dehogy a vég! Omlott rám
az újabb nehezék. És közeledett
a rosszabbnál rosszabb, ahol szakadt
az izom, bőr repedt. A fogak
csikorogtak. S ott volt a matek,
hogyan válik semmivé az egy meg egy.
Rendre visszamaradt a tethely
s a *mintha*. Mint a porcelánedény,
ez a *mintha* kicsor, kicsor bulva.

Vers a sokadik Annáról, harminc év múltán

Kiállja-e a haj az arany-
próbát, ha arcomat vele
beteríted? A királyvízben
feloldódik a szőke búzaszár?
Mint magadat, az időt nekem
adtad, s miként filmet, rendezted el.
Tegnapra ma, mára holnap,
s ha napszállta volt, követte azt
az éj. Vásári, de mozgott,
és hullámvasútján élvezni
lehetett a nagyjelenetet.
Történeted beállításról
beállításra követtem.
Hogy megfosszam a drámai
hatástól, hiába lassítom
felére vagy gyorsítom életed,
a képsor bármely kockáján
tragikusnak mutatkoztál.
Elvesztél, mint számítógépi
adat az aranyárga búza-
mezőről, ha elavul a hardver,
mikor a nemesfém a savba
belemerül. Amit nekem adtál,
hiába pergetem le százszor,
el nem dönthető, honnan
áradt a hajadba több
kévényi színarany.



Apám tenyere

Az állomáson Vera vár, messziről integet. A férje, Kristóf vasárnap reggel érkezik, de ő már a hét elejére lejött a gyerekekkel. Amikor az autóhoz érek, ad két puszit és azt mondja, üljek hátra Ábel mellé, az anyósülésen a kutya fekszik. Évek óta nem jártam a balatoni nyaralóban, amit még a nagyszüleink hagytak ránk. Amíg a házhoz közeledünk, felhívom apámat, megkérem, hogy nézzen át, nem kell bejönnie a nyaralóba, én sem akarok odamenni abba a házba, ahol az új feleségével él, találkozunk a parton, mondom, finoman utalok rá, hogy egyedül jöjjön. Azt mondja, nem tudok átmenni, kicsikém, Anita-nak segíték a mosásban, takarításban, főznöm is kell, vendégeket várunk. Nem hiszem, hogy nem tudsz elszabadulni egy rövid időre, kérlelem, kicsikém, te is házasságban élsz, hisz tudod, hogy megy ez, nem tudom, apu, a házasság nem börtön, szabad ember vagy, erősködöm, hagyjuk ezt, kicsikém, nyökögi, akkor találkozunk vasárnap a vasútállomáson, ajánlom fel, fél órával a vonat indulása előtt, a sarki fagyizó-nál, rendben, ott leszek, mondja.

Szombaton egész nap a parton vagyok. Meleg a tó, a tetején szúnyoglárvák lebegnek, a hátamra fekszem, én is lebegni akarok, de félek, hogy a víz a fülemben megy, nemrég, amikor lebuktam alá, napokig nem dugult ki, és éjszakánként nyilalló fájdalomra ébredtem. Elúszom a bójáig, nagy levegőt veszek és lemerülök. Sellőnek képzelem magamat, aki a haluszonyával egyszerre kecses és erőteljes. Belemegy az orromba a víz, prüszkölve jövök a felszínre, marja a torkomat. A hátamra fekszem. Mellettem egymás után többször is hatalmasat ugrik egy hal. Balin lesz az, hallom a fejemben apám hangját.

Amikor Vera meglátja az új fürdőruhám, ami apró virágmintás, és elég csinosnak érzem magam benne, azt kérdezi, mi az a kilógó kék a dekoltázs-nál, a belseje, válszolom, és miért nem akasztod a nyakadba a madzagot, mert nekem úgy tetszik, hogy elől kötöm meg. Vera mindent háromszor kérdez meg, és mindenre van megjegyzése. Jó lesz, ha a nappaliban alszol, kérdezi, a kutya hol alszik, kérdezek vissza, az ágy alatt vagy a fotelben, mutat rá a nádfonatú székre, tudod jól, hogy allergiás vagyok, nem aludhatok egy szobában a kutyával, én azt hittem, hogy csak a macskaszőrre, nem, a kutyaszőrre is, akkor nem jó, ha a nappaliban alszol, nem, nem jó, akkor majd alszol a kisházban, ahol most Ábel van, de az az én szobám, vágja rá a gyerek, hát, pedig én nem tudtam, hogy a kutyaszőrre is allergiás vagy, csóválja a fejét Vera, két estéről van szó, ennyit se bírsz ki, nem, nem bírok, már most bedugult az orrom, akkor majd alszol velem a franciaágyban, sóhajt fel, jó, akkor legyen az, mondom, Ábel, nincs kedved anyával aludni, próbálkozik be még egyszer a gyereknél, hiába.

Ábel tízéves, nincs testvére, nem kell osztoznia senkivel. Amikor belépek a házba, azt mondja, a legókra semmit nem pakolhatok, a dohányzóasztalra mutat, amit teljes egészében elfoglalnak az építményei. Kéthavonta rendelnek neki egy újabb dobozzal. Vasárnap hozza az apja az aktuálisat, Ábel a szomszéd kisfiúval, Ricsivel rakja össze.

Ricsi két évvel fiatalabb Ábelnél, mégis egyforma magasak. Amíg Verával a parton vagyunk, Kristóf enni ad a fiúknak. Amikor Vera hazaér, kezdi a kötözködést. Miért adtál ekkora adagot Ricsinek, múltkor se ette meg, miért nem melegítetted meg rendesen, ez a pörkölt még hideg, és zsírban tocsog a nokedli, apu olyan zsírosan főz, tegnap hozta át a kaját, vele egy nagy dinnyét is, veti oda nekem mintegy mellékesen, le kellett volna szedned a zsírt a nokedliről, Kristóf, figyelsz te egyáltalán, miért adtál nekik enni, miért nem vártál meg. Kristóf a kezébe temeti az arcát, felsóhajt, éhesek voltak, és mint egy normális felnőtt, kinyitottam a hűtőt, ami kaját találtam, megmelegítettem és odaadtam nekik. Jól van, de akkor is túl zsíros a nokedli, kettő, számolom magamban, még legalább egyszer el fogja mondani. És egyébként is azt hittem, megvársz az ebéddel. Kristóf kimegy, Vera a mosogatónál dohog, tiszta hideg ez a pörkölt, nem akarom, hogy Ábel elrontsa a gyomrát.

A gyerekek befejezték az ebédet, bemennek a nappaliba legózni, a kutya fel-alá grasszál, csóválja a farkát, várja, hátha leesik neki pár falat maradék. Kristóf a hintaágyban ül, sportmérkőzést néz a telefonján. Vera utána megy, mit nézel, Muki, kérdezi, az olimpiát, nem, de az előbb nyertünk megint egy aranyat. Akkor mit nézel, Liverpool-meccset. Gondolhattam volna, állandóan azt nézel.

Jó lesz lecsó ebédre, néz rám Vera, ezt még én főztem tegnapelőtt, igen, bólintok. Előveszi a hűtőből a lábast, megmutatja, látom, hogy alig van az alján, ütök rá két tojást, mondja, rendben, de szerintem ez kevés lesz kettőnknek, válaszolom, tudom, én majd eszem a pörköltből, csak megmelegítem rendesen, és a zsírt leszedem a nokedliről. Három, veszek egy nagy levegőt. Vera a gáztűzhelyre rakja a serpenyőt, lassan melegszik meg a lecsó, túl sok rajta a lé, nem szívja fel a két tojást, mondja, nem baj, majd teszek hozzá nokedlit, jó, de abból már kevés van, és nagyon zsíros. Leülünk az asztalhoz, csendben eszünk. Kérsz jégkrémet, kérdezi Vera, miután befejezem az evést, nem, köszí, jóllaktam. Mi viszont kérünk, kiabálja Ábel.

Bemegyek a fürdőbe átöltözni, gyorsan le akarok érni a partra, minél kevesebb időt tölteni a házban. Ricsi kinyitja a hűtőt, islert keres, meg akarja kóstolni, mert Ábel azt mondta, hogy neki nem ízlik, hányásíze van. Nem a hűtőben van az isler, Ricsi, benyúlok a kredencbe, kiveszem a dobozt, megkínálom vele, Vera épp bejön, Ricsi, te már megint eszel, egész nyáron nálunk lóg, heherészik, de a hangjából kiérződik a nemtetszés, Ábel is odajön, ne edd meg az összeset, Ricsi. Csak egyet vett, ott van még egy csomó, ne legyél irigy, Ábel, mondom, és kilépek az ajtón.

Gyalogolok a partra, Vera biciklivel jön utánam később. Tűz a nap. Sietek a víz felé, vajon hányszor tettem meg ezt az utat életem során? Gyerekkoromban mindenkit ismertem a környező utcákban, az összes családot elneveztük, jobbra az autószerelőék, balra a pincsi kutyasok. Szinte senki nincs már meg a régiek közül. Az öregek kihaltak, a velem egykorú unokák eladták a nyaralót, az újakat nem ismerem. Vera viszont mindenkit ismer. Mindenkiről van pletykája, és azt hallottad, hogy a szomszéd Klári lánya kiment Hollandiába egyetemre, tudod, van az Arany János utca sarkán az a ház, amit tavaly megvett egy gazdag pasi, de szinte soha nincsenek lent, állítólag öngyilkos lett a felesége. Ha összefutunk gyerekkori barátokkal, és hallótávolságon kívülre kerülnek, egyből kommentálja, ugye, milyen helyes a felesége, és mennyivel fiatalabb, az első felesége nem volt ilyen csinos, ez a mostani biztosan sportol.

Vera a gumimatracon ringatózik. Kifelé jövök, amikor észrevevesszük egymást. Napszemüveg van rajta. Nem vártál meg, mondja, nagyon melegem volt, úszni akartam, válaszolok, kimegyek, átveszem a száraz fürdőruhám, maradj még, kérelek, kezével a vizet paskolja, úgy állok mellette, mint valami szolgálólány, inkább kimegyek, mondom újra. Lerángatom magamról a vizes fürdőruhát, belebújok egy fehér ingbe és egy rövidnadrágba. Előveszem a könyvemet, Vera a matraccal a part közelébe navigál. Miközben olvasok, folyamatosan beszél hozzám, nem válaszolok neki. Belekapaszkodik a lépcsőkorlátba, kiszáll a vízből, a parton ledobja a matracot, mellém fekszik, folytatja a szövegelést, nem reagálok, csak bólogatok, továbbra is a könyvembe temetkezem, de már harmadjára olvasom ugyanazt a mondatot. Gyorsan elment ez a hétvége, ugye, majd délután kiviszlek az állomásra, de csak kiteszlek a cukrászdánál, darálja egy szuszra, nem maradok ott, vagy szeretnéd, ha maradnék, kérdi. Nekem mindegy, ami neked jó, válaszolom.

Felsétálok a házhoz, a vonatút előtt lezuhanyozom. Ábel és Ricsi még mindig jégkrémet eszik, mint egy végtelenített szerepjáték főhősei. A fürdőben nincs törülköző, a fehér inget használom, magamra tekerem, ügyetlenül takargatom a fenekem, a mellem, hogy a srácok ne lássanak meztelenül, ahogy átvágok a nappalin.

A vasútállomáson Vera az árnyékba parkol. Úgy dönt, mégis odajön velem a fagyizóhoz, ahol apámmal találkozom. Sokan vannak, beállunk a sorba, folyton a hátam mögé nézek. Messziről kiszűrom, ahogy apám közeledik. Integetek neki. Nővérem is integetni kezd. Apám észrevesz minket. Ők leülnek a kerthelyiségben, nem kérnek semmit, magamnak veszek egy gombóc sós karamellát. Lefotózom hármunkat. Apám középen, fejét a vállamra hajtja, kezével átkarolja a nővérem vállát. Hazafele a vonaton a fotót nézegetem. Apám kézfejét, az ujjait. Becsukom a szemem, látom magam előtt a bőrébe vájt barázdákat, az életvonalát. És akkor apám tenyeréről eszembe jut András érintése. Ahogyan a hajamat félresimította az arcomból, ahogy a nyakszirtemen végighúzta az ujjait. Egy éve találkoztunk utoljára. Furcsán érzem magam, soha nem láttam hasonlóságot apám és András között. Ezen a fotón pedig a napnál is világosabb, mintha ikrek lennének. Nem András volt az egyetlen, akivel megcsaltam a férjemet, de az egyetlen, akit igazán szerettem.

Az első félrelépésemre gondolok. A gyerekkori barátnőm válófélben volt, a kislíával Budapestről visszaköltözött a szülővárosába. Gyakran meglátogattam őt az akkor hároméves lányommal. Míg a gyerekek játszottak, mi főztünk, zenét hallgattunk, éjszakába nyúlóan beszélgettünk. A kisváros főterén egy gyönyörű tetőtéri lakásban lakott. Egy alkalommal, talán február lehetett, elvitt a jogászbálba. A családjában mindenki ügyvéd, kivéve a barátnőmet, ő kakukktojás. Szeretem a kakukktojásokat. Én is az vagyok. Piros ruhát vettem fel, fekete neccharisnyát, magassarkú cipőt, a tükör előtt álltunk, néztük egymást, ő a magasabb és három évvel idősebb. Egy nyakláncot tett a nyakamba, kirúszosztta a szám. Szép vagy, mondta. Belenézek a tükörbe, piroslik a rúzsa a számon. Elindulunk a bálba. Egész este egy fiúval táncolok, kamaszkoromból ismer, alig emlékszem rá, ő meg ámuldozik, micsoda nő lett belőlem. Alacsony fiú. Nagyon jól táncol. Hónapok óta nem ért hozzám a férjem. Nem kíván. Antidepresszánt szed. Nincs libidója. Táncolok az alacsony fiúval, élvezem, ahogy összeér az ágyékunk,

érzem, hogy merevedése van, élvezem, hogy nem szégyelli, hogy nem húzódik el, hanem még szorosabban tart. Másnap felhív, megkérdezi, mikor jövök legközelebb, egy hónap múlva, mondom. Ez idő alatt levelezünk, üzenetet váltunk, nem érti, hogy nem kíván egy ilyen nőt, mint én, a férjem. Letelik az egy hónap, egyedül utazom a vonaton. Este vacsorával vár a fiú. Begipszelt kézzel nyit ajtót, eltörte a csuklóját sielés közben. Finomat főzött, a lakása is szép, nagy terasz, tágas szobák, hatalmas akvárium a nappaliban, rajong a halakért, szereti a szép és finom dolgokat. Nézem az akváriumban az aranyhalakat, mögém áll, a karomat simogatja, fordul meg, mondja, megcsókol, annyira jól csókol, mint még senki előtte. Minden mozdulatunk tökéletes és összehangolt, suttogva kér elnézést, a törött karja miatt sutának érzi magát, nem baj, hadarom, semmi baj, segíték kigombolni a blúzom, nincs alatta melltartó, te vagy a legszebb mellű nő, mondja, egymást falva botorkálunk be a szobába, egész éjjel kefelünk, nem tartunk szünetet, hajnalban egymás karjaiban alszunk el kimerülten, amikor egyikünk megfordul, még akkor is hozzáér a másik testéhez.

Későn érek haza, több mint fél órát késett a vonat. Megfogadom, hogy legközelebb kocsival megyek a nyaralóba, és úgy, hogy Vera ne legyen ott. A férjem már alszik. Zuhanyozás után a nappaliban előkeresem az egyetlen fotót, ami Andrásról és rólam készült. A gyerekkori képek közé rejtettem. Azok közé, amiken a nyaraló kertjében állok, kezemben különböző méretű ponty, balin, keszeg.

Kevés emlékem van apámról, de azokban mind szerepel valamilyen csali, egy hangos üvöltés a kapás miatt, vagy egy horgászbót. Apám a pecázás megszállottja. Ha olyan kedvében van, néha elvisz magával éjszaka. Pisszenés nélkül kell ülnöm, nehogy elzavarjam a halakat. Irigylem őket. Megkapják azt a figyelmet, amit én soha. Apám külön finomsággal is kedveskedik nekik. Este készíti el, ezzel etet be horgászás előtt. Még nevet is ad a kajának, slambuc, így hívja. Kukoricadarát kever össze vízzel és vaníliás cukorral, összefut a nyál a számban, ahogy megérezem az illatát, de apám azt mondja, eszembe ne jusson megkóstolni. Nem hiszek neki, de erősebb bennem a félelem tőle, mint a vágy, hogy beledugjam az ujjam a slambucos vödörbe. A horgászat untat, de ami utána következik, izgalommal tölt el. Miközben apám leteríti az asztalra a viaszkos vászonerítőt, a *Jealous Guy*-t füttyüli, a lavórból kiveszi a frissen fogott halat, az meg ficáncol, a farkával csapkod, gyorsan elfordítom a fejemet, tudom, mi következik, hallom a koppanást, ahogy a kés végével apám fejbe veri a halat, nem félek, vicces a koppanó hang, viszont nem akarom látni, ahogy megöl egy élőlényt. Aztán a kezembe nyomja, eltartom magamtól, felkavarodik a gyomrom a bűztől, apám csinál néhány fotót, közben elismerően mondja, ez szép darab, méretes, ugye, mit szólsz, meg se mukkanok, levegőt sem veszek, próbálom visszafojtani az öklendezésemet. A boncolásról meg a halpucolásról viszont nem tudom levenni a szememet, odaszegeződöm az élettelen testre, apám ujjaira, figyelem, ahogy koncentrálni, kezében a késsel, mint egy sebész, óvatosan bemetszi a bőrt, végighasítja, majd széttárja a halat a hasánál, és egy mozdulattal kibeleezi. Hátratett kézzel állok. Apám leteszi élem az úszóhólyagot, azt mondja, tessék, ez a tiéd, pukkaszd ki! Szófogadó kislány módjára rácsapok vagy rálépek a véres hólyagra, együtt örülünk, ha hangosan pukkan. Szeretem nézni, ahogy az ezüstös pikkelyek a levegőben repkednek, ahogy a fűben megcsillannak, mintha apró gyöngyök lennének.

Apám már nem horgászik, azt mondja, sajnálja a halakat, én pedig bár felnőttem és változott az ízlésem, a kényszerítés ellenére magamtól rájöttem, hogy spenótból fokhagymával és mascarponeval a legfinomabb szósz főzhetem a tésztához, és ha a tökfőzelék nem a kedvencem, attól még a cukkinifasírtot szerethetem, hogy a reszelt májat igenis el lehet készíteni jól, egy valami nem változott: nem szeretem a halat, se a halrudat, a rántott halat sem, a halászlétől görcsbe rándul a gyomrom, a nyers hal látványától pedig egyenesen undorodom. Csak természetes élőhelyükön, a vízben úszkálva vagyok képes elviselni őket, akkor még némi csodálatot is érzek irántuk. Bármit megfőzök, megsütök, de halhoz nem nyúlok, karácsonykor sem. A férjem általában az anyjától hozza az ünnepi asztalra a halászlét, vagy a közeli étteremből rendeljük. Folyton unszol, hogy kóstoljam meg, csak egy kanállal, az ő kedvéért, de következetesen visszautasítom, rosszul vagyok, ahogy a tányérból a gőzölgő piros levet kanalazza, ahogy az ikrát a szájába veszi és lenyeli.

Nem vagyok fáradt, pedig már éjfél is elmúlt. Fotókat nézegetek, Veráról is találok néhány gyerekkorit. Aztán a kezembe akad egy album. Fotósorozat a nővéremről. A férjem készítette. Vera akarta. Én is itthon voltam, segítettem neki sminkelni. Egyesével kihúzom a hártványékony fólia alól a képeket, majd apró darabokra tépem. Behozom a konyhából a lapátot, a kezemmel összeseprem a fecniket, egy szem, egy hajtincs, egy duzzadt vörös száj. Kimegyek a kertbe és a kukába hajítom.

Lefekszem. Alvás előtt Andrásra gondolok, a megismerkedésünkre. Igazából a halételek és tengeri herkentyűk iránt érzett undor hozott össze minket. Négy évvel ezelőtt karácsonykor beléptem a helyre, ahonnét a halászlét vittem haza, András ott ült az étterem közepén, egyedül. A fehér abroszok sokasága közül kitűnt a kék ingjével. Az egész étterem kongott az ürességtől, ő pedig zavartalanul ült és várt. Nem tűnt szomorúnak. Mielőtt kiléptem volna az ajtón, odaszóltam neki, hogy boldog karácsonyt, ő pedig elmosolyodott, és azt mondta, kedves vagy, köszönöm, neked is. Csak álltam és néztem őt. A pincérnő akkor tette elé a levest. Húsleves volt. Közelebb mentem, bocsánatot kértem, amiért megszólítottam, és megkérdeztem, miért ül karácsonykor egyedül egy étteremben, mire azt válaszolta, születésnapom van, és szeretem magamat ünnepelni. Sietnem kellett volna, otthon várt a gyerek, a férjem, de nem tudtam elmozdulni András mellől. Megkérdeztem, miért nem halászlét eszik, és akkor elmesélt egy történetet a gyerekkoráról, az apjáról, a horgászatról és a hányingerről, amit a halak váltanak ki belőle. Telefonszámot cseréltünk és egy hónap múlva viszonyunk lett.

Hajnalban Andrással álmodok. Egy vízparton ülök, ő a vízben úszik, már a part felé közelít, amikor észreveszem, azt hiszem, ő nem lát engem, de ahogy kiér a partra, célirányosan jön hozzám, megsimogatja az arcom, a hajam, nagyon jó érzés, majd azt mondja, most már mennem kell, és elindul.

Reggel a konyhában a férjem a pultnak támaszkodva áll, az akciós Auchan-újságot lapozgatja. Szótlanul készítem a kávéját. Jól aludtál, fordul felém, megvonom a vállam, van ötleted ebédre, kérdezem, mit szólnál a halhoz, úgy megkívántam, mondja, elfintorodom, hozok az Auchanból, most úgyis akciós a ponty, rántott halra gondoltam, segíthetnél bepanírozni, kisütni, vagy még jobb, csillan fel a szeme, tengeri hal,

vajban megpárolva, mellé citromos-mustáros szósz, benne vagy, nem válaszolok, csendben kortyolom a kávé.

Amikor hazaér, épp krumplit hámozok. Kipakolja a pultra a halat, én kinézek az ablakon. Undorodom a halaktól, mondom, és el akarok válni. A hal a nejlonzacskóban rándul egyet.



Gellén-Miklós Gábor

Duruzsol kellemesen

Szerettem volna egy verset
rögtön a második mondattal kezdeni,
hogy az első hiánya
végig ott lüktessen a szövegtestben,

legyen valami rejtély,
nyugtalanító elhallgatás,
amit a szavak, a szintagmák, az írásjelek
és a többi mondat
téblábolva kerülgetnek,

hogy ne váljon kényelmes kis kuckóvá
a vers, amelyben kandalló
duruzsol kellemesen,
legyen huzatos pályaudvar,
két falu közötti buszmegálló,
nyomasztóan elhagyatott,
ahol biztosan nem jár egyetlen
viszonylat sem, vagy ha igen,
hetente egyszer, rendszertelenül,
amely a menetrendben sincs jelölve,

várakozás, kibillenés
az eleve törékeny egyensúlyból,
örökösen elcsúszó jelentés,
újra és újra elhalasztódó megoldás,
használatlan megoldóképlet,
hatalmas füstöt eregető
veterán Csepel teherautó,
ami nagy zajjal felzúg, hörög,
de egy milliméterrel sem tud elmozdulni
az üres telephely olajfoltos garázsából...

Szerettem volna egy verset
rögtön az utolsó mondattal kezdeni,
elhagyni mindent, ami fölösleges,
egy vers, ami nem nyit meg és nem zár le semmit,
csak lóg a levegőben
elvarratlanul.

Nyálkás partfalon

Hogy ragyog az élet,
 vagy csak túlhevült a gurulós
 olajradiátor? És azt látom fényesen
 izzani a nem rendeltetésszerű
 használat miatt? Hogy dobog
 a szív a kötött pulóver alatt,
 mintha kenyeret dagasztana a sötétben,
 a bordák börtönében. Mint egy péklegény
 ökle, ahogy a lágy tésztát gyúrja:
 szorít, elenged, szorít, elenged.
 Mindenki gyógyulni vágyik.
 Otthonra lelni. Megkapaszkodni
 a nyálkás partfalon, elkerülni
 a zuhanást. Csodaszereket emlegetnek,
 gondosan válogatott gyógynövényekre
 forró vizet önts, majd hagyd pihenni
 a bögrében. Idd meg a keserű levet,
 és egészséges leszel. Építs házat
 a törmelékből, mohón turkálj a sitt között.
 Húzd meg magad egy huzatos szegletben.
 Amikor zörög az élet, füstöl, folytatja
 az olajat. Amikor bepiszkítja fehér inged
 mandzsettáját. Amikor zárlatos lesz minden vezetékek.
 Amikor berúgja az ajtót a májrák, és így szól:
 „Most elviszem magammal anyádat!”
 Amikor pont az az imbuszkulcs nincs meg.
 Amikor. Amikor már nincs mit tenni,
 milyen keserű fűvekre öntsek pokolmeleg vizet?
 Milyen bögrékhez, csészékhez mondjak imát?
 Hé, csodafiúszarvas, világmindenség karbantartója,
 táltos paripáddal rúgd szét a főkapcsolót,
 mindjárt felrobban a kis gurulós radiátor!
 De előtte fényesen felragyog, felragyogni látszik.
 És a kihűlt pulóver alatt a szív megáll.

Pollágh Péter

Erdőkezdő

Bocs, ha túl sok halálfalót,
kviblit és muglit
kiátkoztam vagy kinevettettem,
mosd meg a tődöt,
ne akadjál már fel
mindég rajtam.
A Polipot túl korán,
túl sokáig néztem,
a túlérés legelső jele nekem elég,
hogy vége legyen:
lefagyasszam vagy felkössem
a képzeletem.

Magasra vágytam, mindig felfelé.
Mint a panda:
szép, szabályokat elunt lény.
Mint a vanília:
Sárgaföld egykori, fellázadt virága.

Felfelé éltem. Panoráma Péter.
Első ezen a néven.
Édesen beszéltem.
Levegőnek nézve,
üres zsebbel, lebegősen.

Már rég nem iszom.
Ambíció sem maradt.
Nem vagyok ugyanaz.
45 múltam: Latinovits
kipipálva, rajta is túl vagyok;

s csak annyit mondhatok:
hajnalban menj futni,
akkor kezdő még az erdő.

Depresszió

Én beléptetem,
s belép velem
egy hideg tetem.

Én

A prózaég alatt
én elkapartalak.

Horváth Eve

Gary Balla balladája

Az apró vízesések itt, Észak-Karolinában,
Mint hajad a kezeim között, Jamie.
Ujjaim tömpék és gépszírosak, épp
Egy törött alkatrészt cseréltem az
Erdő közepén. Két kutyánk elkísért
Minket bolyongásainkra, kislányunk
Alszik a lakókocsinkban. Megszereltem
A fákat, most hangosan nyögnek és
Bólogatnak, hangom ércesedik, sokat
Dohányzom. Amikor dől a fa, az ad ki
ilyen hangot, vagy maga a fűrész? Hozd
Ide, Jamie, a kalapácsot. Ezt most bele-
Verjük. A szemem alatti karikákat már
Kiskorom óta hordom. Kell, hogy valami
Óvja és kiemelje a barna bőrből
A halványkéket. Egy bagoly huhog.
Látod, ez a hidraulikus szerkezet.
A könnycsatorna felett szivárvány
Keletkezik. Hajnali sötétben
Kiosonunk, Jamie, leereszted a kávé,
Megcsókolom a tarkód. Egy csavart
Kiveszek a térdemből, és neked adom.
Azután keresünk egy sziklát, ahonnan
Lógathatom a csonkom, nézzük

A napfelkeltét. A fákat kivágják,
Jamie, motoros fűrészek hangja,
Zuhanás az árokba, benzinszag,
Égett gumi, magában járó kerék.

Furcsa

Szilvike egy vályogházban él. Lángol a szája,
a szíve jégkocka. Tűzhelye rossz, bedugulnak
a rózsák, aprócska hűtője túlfagyaszt. Érdekes
performanszba kezdett: abbahagyta az aggódást
a megélhetése miatt, csak vár és tűr, nyugalommal.
Várja az örömhírt, míg Jézus fel nem falja egészen,
Szilvike égi mannát eszik, és egyre soványabb. Amíg
volt pénze, legalább alkoholt ivott. Most lepkékkel
bújócskázik az udvaron, hajában pók, egyre nevet.
Senki sem tudja, hogy min. A szomszédok olykor
röhögnek rajta is, de végül nem látják többé.
Hullát nem találják. A ház körül béke honol,
a fodrozódó esővíz árnyjátéka a falon.
A macskák már odahordtak legalább
tíz tetemet a küszöbre, átváltott hexameterre
a rét. Furcsa egy haláleset.

Acsai Roland

Apollinaire-változatok

A MÚZEUM KÖRÚT

Kondenzcsík futott íriszén az égnek
A bokrokon
A sok virág fehérlett
És telt csak amit úgy hívnak hogy élet

Múzeum körúti nyárban
Villamost eltűnni láttam

Arany János szobra elé leültem
És néztem őt
A múltban elmerültem
És messze lett Budapest mintha München

Múzeum körúti nyárban
Villamost eltűnni láttam

Hányszor mentem el már a kiskörúton
Villamos ve-
Zetéken mintha húron
pendült a hang ha nyárfavatta hullott

Múzeum körúti nyárban
Villamost eltűnni láttam

A padról feláltam de elkísértek
A múlt napok
Akár pár jó kísértet
Míg tűnő kondenzcsíknak tűnt az élet

Múzeum körúti nyárban
Villamost eltűnni láttam

TROLI

Elérem ezt a trolibuszt még
Nem kétséges hogy itt a nyár
A nyár arra van hogy elmúlják
Hogy elsuhanjon trolibuszként
S ha visszajön majd mit talál

Demény Péter

Sampon

Hajat mostam, és közben
azon tűnődtem, hogy
változtathatnám meg éltem,
például a hiúságomat a
helyén kellene kezelnem, és
hogy hol a helye meg más hülye
poénok nem segítenek rajtam,
ázott a hajam a sampon alatt, melyet
a doktornő adott a fejbőrömön évtizedek
óta viszkető kiütések ellen, önbizalmat
kellene szereznem, és elmondanom
naponta magamnak, hogy én is

ember vagyok, nem kevesebb, mint
más, csak szorongóbb. Szép
bucket list volt, sokáig
eresztettem a fejemre a
jó langyos vizet.

A hűség rondója

Hogy világított az a hát!
Csak ittam a terasz borát,
nem is ittam volna tovább,
mikor csak kigyúlt az a hát!

A forróvérű fröccs-sugárban
a bukaresti köldurában
ott előttem – és nem utánam! –
fénylett a buja fröccs-sugárban.

Én meg tudtam, hogy várnak otthon,
belül gyötört a rontom-bontom,
hogyan megint mindenem elrontom,
de bántam is én, hogy van otthon!

Tetovált hát volt, vékony pántok
vontak a bőrre sötét sávot,
s alul a feszes fenék látszott:
ó, istenem, gyönyörű pántok!

A fröccsömet durván lenyeltem
a minden-gyöttrő nyármelegben,
még csak egy pillantást vetettem
a hátra, aztán megint nyeltem,
és hűségesen hazamentem.

Oláh András

zuhanás közben

keskeny vonallá szűkül a szem
 már nem vár itt senkisé
 színeket hazudsz és könnyeket
 egy kitalált időben ógyelegsz
 magányos titkok közt ahol kevés a rés
 s minden összegyűrt mondat tévedés
 nincs híd nincs másik ladik
 a remény jobb híján a semmibe kapaszkodik

a múlt végtelenített filmtekercs
 diófád árnyékában heversz
 pásztázod a mézsfehér arcokat
 a semmi falán vagy néma karcolat
 vitorlázni kezd az est
 minden álmot újra fest
 csukott szárnyakkal állsz
 megtölt a gyász
 minden messze van
 csak a suttogás út rést a szíveden
 „halálra táncoltam magam
 már a síneken”

konszenzus

más évszak a miénk
 a tiéd az özönvízszerű tavasz
 az orgonaillat a madárcsicsergés
 az enyém az eszelős nyár
 a hegygerincen koslató vándorlás
 a végtelenített ámulat
 a kiszáradásveszély
 a barna sörbe áztatott szeszély
 de konszenzust kötünk amikor utolér
 a koraőszi sárgulat
 a vízen ringatózó nyugvó napkorong
 s a parti köveken csobbanó
 hullámverés fölötti vad
 sirályvijjogás

egyre sötétebb

kimódolt megváltás ez
– ócska feketemunka –
hiányzik a rend
a látvány megkopott
elfogytak a kérdőjelek
múzeumi tárgy lettünk
amatőr gyűjtők
lelnek ránk könyvek
lapjai közé simulva
alkonyodik
vitrinbe zárt képekkel
bajmolsz
cserélve időrendet
szótagszámot írásjeleket
albumot készítesz
s észre sem veszed
hogyan nem vagyunk
s már nincs kinek

Sziji Márton

Arról, hogy mit láttam, amíg távol voltam

Théneiától megkaptam a fonalat,
és láttam a legmélyebb kutakat,

láttam, ami bennem épül,
láttam palotámat otthonaként másoknak,

láttam Sztauroszt templomát,
láttam házat beomlani súlya alatt,

láttam földet szülő földet,
láttam vízre vágó virágokat,

láttam szomjas tengert,
láttam elégedett hajósokat,

láttam oltárt száz éve égni,
láttam apámat a lángok alatt,

láttam kihunyni tüzet,
láttam elszakadt fonalat,

láttam boldog embert,
láttam tanácstalan isteneket,

láttam főlzabadult rabszolgát,
láttam rabként királyokat,

láttam aranyat szénné válni,
láttam megéledni szobrokat,

láttam erősen markoló kezet,
láttam széjjelfutó lovakat,

láttam kitörő vulkánt,
láttam aranyló mezőket,

láttam táncot, zene színét,
láttam, a csönd mint ad békét,

láttam tarka ruhát, fehérben lépő papokat,
láttam kardnak élőt, mintha atyja szülte volna,

láttam katonát egyedül hazatérni,
láttam arcán a háborúkat,

láttam ember vérét aranykádban,
láttam benne megfürdeni másokat,

láttam kincseit halmozót,
láttam tűzben mosott kezűt,

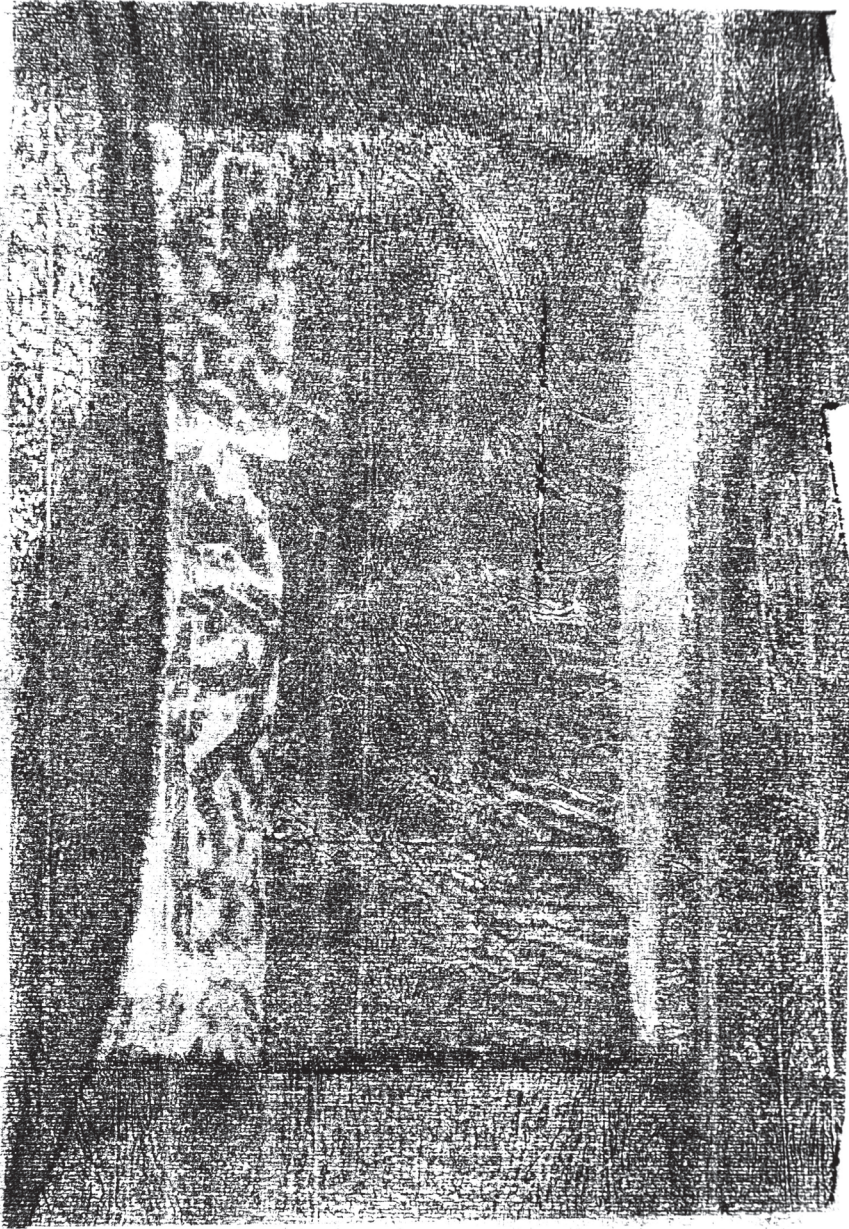
láttam önmagát dicsérő száját,
láttam himnusz zengő ajkakat,

láttam a kötést a világ körül,
láttam jóslathozó villámokat,

láttam, hogy a szél ruhája felhő,
láttam a jeleket magam körül,

láttam szélét, hosszát,
láttam mélyét, magasát,

láttam mindazt, amit lelkembe varrt.



Fekete Richárd

Moncsipancsi és az utazás

ADALÉK A MAGYARORSZÁGI GYERMEKIRODALOM-KUTATÁSHOZ

Michael Ende *Gombos Jim és a Rettegett 13* című csodás regényének főszereplői, Jim és a Lukács [a masinista] egy gőzmozdonnyal járkák a tengert. Mikor találkoznak Moncsipancsival, a tengeri sellőhercegnővel, és el kell magyarázniuk neki a rejtélyes gőzmozdony működését, a következő beszélgetés zajlik le:

– Szóval ez a zógoz... vagyis mőzdozgony olyasvalami, mint egy gőzhajó, csak épp a szárazföldön használják.

– Igazán találó – ismerte el Lukács vidáman pőfékelve –, sőt egészen pontos megfogalmazás. Maga rendkívül okos, kis hölgyem.

A sellőlánka ismét elégedetten kacarászott, majd így szólt:

– Szóval akkor ez a hajó, ami egyáltalán nem is hajó, mégiscsak valami hajóféle! – mondta örvendezve és tapsikolva.

A tengeri élőlények ugyanis kissé egysíkúan, úgy is mondhatnánk, hogy vízi szemszögből nézik a világot. És persze nagyon nyugtalanítja őket, ha ebből a vízi szemszögből nézve valami nem teljesen érthető. De ha végül sikerül ezt a számukra érthetetlen dolgot „megvizesíteniük”, akkor egyszeriben igen megkönnyebbülnek tőle.

Moncsipancsi tehát tisztességes vízi élőlényként korlátozott tudással bír a szárazföldi járművek működéséről, ugyanakkor képessé válik arra, hogy a gőzmozdonyt beilleszse a saját világképebe. Pusztán meg kell találnia a fogalmi hasonlóságokat, tapasztalati tudás híján csúsztatnia egy kicsit, és megnyugszik. Az alábbi rövid eszmefuttatásban napjaink, illetve a közelmúlt hazai gyermekirodalmi kezdeményezéseit veszem számba az intézményrendszer és a belső irodalmi dinamizmusok alapján. A fókuszban elsősorban a gyermekirodalom aktív és leendő kutatói előtt álló lehetőségek és nehézségek állnak. Az intézmények, illetve a diskurzus felvázolásához bizonyos szempontból kifejezetten passzol Moncsipancsi és a gőzmozdony esete: a változásra való törekvés, az új tudás elsajátításának igénye, illetve a „megvizesítés” aktusa egyaránt jellemzi a közelmúlt gyerekirodalmát.

Magyarországon az utóbbi másfél évtizedben kiváló gyermekirodalmi kezdeményezések jöttek létre, ám a gyermekirodalom reflexiójának – ha úgy tetszik: módszeres kutatásának – még mindig vannak adósságai. Ez megítélésem szerint leginkább abból ered, hogy a politikai rendszerváltással járó irodalmi rendszerváltás során meglehetősen kis figyelem fordult a gyermekirodalomra. A rendszerváltás környékén – az úgynevezett „irodalomelméleti boommal” – több olyan olvasási stratégia áramlott be az országba, amely a biografikus (különösképp a marxista) értelmezési eljárást gyanúperrel kezelte. Mivel a gyermekirodalommal foglalkozó kutatók nagy része a kilencvenes években reflexből alkalmazta a korábban berögzült befogadási mintákat (és nem igazán érdeklődött újfajta megközelítésmódok iránt),

így a gyermekirodalomnak, sarkosan fogalmazva, nem is nagyon alakulhatott ki irodalomelmélete.

A nyilvánosság létmódjának a rendszerváltással járó változásából az is következett, hogy a korábban kevésbé artikulált eszmék tematizálása, illetve a színeesebb szépirodalmi beszédmódok alkalmazása oly mértékben felszabadítóan hatott az azóta ismertté vált szépirókra, hogy azoknak [ismét sarkosan fogalmazva] nem is nagyon jutott eszükbe gyermekirodalmat írni. A gyermekirodalom kapcsán ráadásul tovább árnyalja a helyzetet, hogy az irodalmi nyilvánosság szocializmus kori szabályozása – ahogy arra Arday Géza rávilágított – jóval kevésbé érintette a gyermekirodalmat, mint az ún. felnőtt irodalmat.¹ Nem véletlen, hogy a rendszerváltást követő nagyobb gyermekirodalmi teljesítmények számba vételekor a kilencvenes évek kvázi vakfolt-nak tűnnek.

A gyermekpróza legfontosabb szerzői közül Lázár Ervin lényegében 1985-ig, *A Négyszögletű Kerek Erdőig* bezárólag megírja a legnagyobb hatású műveit (a kilencvenes évek terméséből csupán *A manógyár* emelkedik ki). Janikovszky Éva esetében hasonló a helyzet. A rendszerváltást követő könyvei közül csupán a *Cvikkedli* illeszkedik inherens módon az életmű legismertebb darabjainak sorába. Békés Pál gyermekirodalmi életművének szintén nem a rendszerváltást követő évtized a csúcsa. A *kétbalkezes varázslóhoz* [1984] és *A Bölcs Hiánypótlóhoz* [2005] hasonló remekműként maximum *A Félőlényt* lehet említeni 1991-ből. Bálint Ágnes és Csukás István gyermekprózai életművének a krémje szintén egyértelműen 1989 előtt keletkezett, ahogy Szabó Magdái is. A kétezres évek fordulóját követően viszont határozottan beindult a minőségi gyermekpróza gyártása. A meseregények közül Békés Pál már említett művén kívül 2000 és 2010 között jelent meg a *Szuromberek királyfi* Szijj Ferenc tollából, Darvasi László Trapiti-regényei, Berg Judit *Ruminijének* első három része, Péterfy Gergely *Misikönyve*, Lackfi János Kövér Lajos-kötetei, a *Csoda és Kósza Czigány Zoltántól*, illetve Bagossy László mesebeszédként jelölt sikerkönyve, *A Sötétben Látó Tündér* is.²

A gyermekköltészet terén nagyon hasonló a helyzet. A kilencvenes években a modernnek hívott magyar gyerekköltészet kanonikus szerzői közül csak kevesen élnek: a legismertebb szerzők közül a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján hunyt el Kormos István, Zelk Zoltán és Tamkó Sirató Károly, a rendszerváltás környékén pedig Weöres Sándor és Nemes Nagy Ágnes. A kétezres évektől viszont sorozatban jelennek meg a fontosabbnál fontosabb könyvek, a néhol műfaji és korosztályi tévesztésekkel bíró *Friss Tintál-tól* kezdve az *Aranysityakon* át az autonóm, egyszerűs gyerekverskönyvekig. Csak pár példát említve: Kiss Ottó *Csillagszedő Máriója*, Tóth Krisztina *Állatságok* című kötete, Lackfi Jánostól *A buta felnőtt*, Kovács András Ferenctől *A Hajnali csillag peremén*, Kántor Pétertől *A Kétszáz lépcső föl és alá* vagy frissebb, pár évvel ezelőtti példaként Kollár Árpádtól *A Milyen madár és Keresztési Józseftől* *Mit eszik a micsoda?* kivétel nélkül produktív módon tudtak hozzájárulni a gyerekköltészeti hagyományokhoz. A gyermeklíra kilencvenes évek-

1 Arday Géza, *Gyermektelen írók a diktatúra idején*, L'Harmattan – Könyvpont, Budapest, 2013, 9–22.

2 Gombos Péter, *A 21. század magyar gyermekprózája = Gyermekkönyvek vonzásában*, szerk. Gombos Péter – Lipóczi Sarolta – Pompor Zoltán, Pont, Budapest, 2011, 54–58.

beli minőségi lauffa a gyermekprózáéhoz hasonlít: nem nagyon találni említésre méltó gyerekverskötetet.

A rendszerváltást követő gyengébb szépirodalmi termésnek persze nem csupán irodalmon belüli okai voltak. Ráadásul a gyermekirodalom-kutatás jelene előtt álló nehézségek azért sem írhatók le pusztán a kilencvenes évek következményeként, mert közben a gyermekirodalom – egyszerűen fogalmazva – elkezdte utolérni önmagát. Egyrészt javult a szövegminőség, másrészt elkezdett kiépülni az intézményrendszer. A kétezres évek első évtizedének közepe táján keletkezett a folyóirat-kultúrában tátongó űrt betölteni hivatott *Csodaceruza*, a legnívósabb címetek szállító gyerekkiadók pedig – a Móra kivételével – 2001 és 2012 között jöttek létre: időrendi sorrendben a Pagony, a Csimota, a Manó Könyvek, a Naphegy, a Vivandra, a Betűtésza, a Cerkabella és a Libri Csoport részeként működő Kolibri. A felsorolás szépen mutatja azt is, hogy kiadói szempontból jóval kecsegtetőbb a helyzet, mint a folyóiratok terén. Ezt nagyban elősegítette az is, hogy az illusztrátorok és velük együtt a gyerekkiadók – részben a 2006-os Bolognai Könyvvásár hatására – vizuálisan is frissítették a könyvpalettát. Összességében elmondható, hogy a rendszerváltást követő években hirtelen zúdult a szakmára a szabadversennyel járó piaci keret, és a felocsúdáshoz jó másfél évtized kellett, ám az is igaz, hogy a felocsúdás leginkább a minőségi munka (egyben a könyvpiaci fejlődés) kezdeteként írható le.

A magyar gyerekirodalomból ugyanis a mai napig hiányzik több fontos szegmens: nem alakult ki a gyerekkiadókritika és az illusztrációkritika, általában hiányoznak a kielégítő alap kutatások, egyben továbbra is nagy igény volna egy olyan fórumra, mely módszeresen foglalkozik gyerekirodalom-kutatással. Az utóbbi másfél évtizedben hosszabb-rövidebb időre létrejöttek ilyen platformok, ám ezek sajnos nem váltak hosszútávúvá. A rendszerváltással járó intézményszerkezeti változások során tehát nem épült ki az a fajta intézményrendszer, amire a szisztematikus és módszeres munkához nagy szükség volna, pedig Sándor Csilla, a később megalakult Magyar Gyermekirodalmi Intézet tervében, 2014-ben imponálóan foglalta össze, hogy az autonóm intézményrendszer miért is lehetne gyümölcsöző.³ Néhány összefoglaló igényű munka ugyan számba vette a fontosabb gyermekirodalmi intézményeket, de tulajdonképpen csak attitűdkérdésnek tűnik, hogy a funkcionáló intézmények összességét egy reményteljes történet elejeként állítjuk-e be,⁴ vagy egy folyamatos krízisben lévő szakma hősiességüké.

Jelenleg a kiadói aktivitást, illetve a Károli Gáspár Református Egyetem kiválóan működő „Gyermek- és ifjúsági irodalom” szakirányú továbbképzését leszámítva a fent említett Magyar Gyermekirodalmi Intézet, illetve az Ifjúsági és Gyermekirodalmi Centrum (IGYIC) képviseli a legmagasabb intézményi nívót, továbbá fontos kiegészítő tevékenységet végez a HUBBY, az OPKM, a HUNRA és az alkalmazott mesekutatás (leginkább a Népmesekincstár-projekt és Metamorphoses Meseterápia Egyesület). Az IGYIC állami háttere és az utóbbi 3-4 évben észlelhető módszeres és koncepciózus építkezése komoly reményekre ad okot, legyen szó a Csimborasszó-projektről, a Both Gabi főszerkesztésében működő Mesecentrumról vagy a – HUBBY, Miklya Luzsányi

3 Sándor Csilla Mária, *Magyar Gyerekkiadvány Intézet*, Fordulópont 2010/3., 48.

4 Ruppl Zsuzsanna, *A felnőttség válogatása magyar gyermekirodalom*, Szépirodalmi Figyelő 2012/5., 53–62.

Mónika, illetve Bajzáth Mária közreműködésével kidolgozott – Vadlazac-program-sorozatáról. Az állandóságot biztosító programok mellett az alkalmi jellegű események is nagy hatással vannak a gyermekirodalomra. Magas nívót képvisel a 2019-ben indult Budapesti Illusztrációs Fesztivál, illetve a Nemzetközi Könyvfesztivál gyermekirodalmi szegmense, továbbá a tudománykultúra szempontjából kiemelt jelentőségű esemény volt, hogy a 2021. tavaszi OTDK Humántudományi Szekciójában első alkalommal rendeztek Gyerek- és ifjúsági irodalom tagozatot.

A teljesség igénye nélkül felsorolt kezdeményezések a kutató nézőpontjából is ígéretesek, ugyanakkor diszciplináris értelemben további nehézséget okoz a kilencvenes évek gyerekirodalom-kutatásának „irodalomtörténeti” öröksége. Egy szimptomatikus példával világítom meg, hogy miért tettem idézőjelbe az irodalomtörténeti kifejezést: a modern magyar gyermekköltészetet a rendelkezésre álló szakirodalom az ötvenes évek elejétől a rendszerváltásig három szakaszra szokta osztani. A hivatkozási alap az ezredforduló tájkán Komáromi Gabriella által szerkesztett és többek által írt *Gyermekirodalom*, mely egyrészt pontosan tudósít a gyermeklíra rendszerváltást megelőző évtizedeiről, másrészt jól mutatja a szakirodalommal kapcsolatos kétkedések okait is. A vonatkozó fejezet szerzője, Rigó Béla a modern magyar gyerekvers első fontosabb évtizedeként a minőségileg paradox módon működő ötvenes éveket jelöli, amikor a Rákosi-éra cenzurális működése miatt a gyermekirodalom kényszerpályáján mozgó költők (Nemes Nagy Ágnes, Kormos István) már alkotnak [az első *Vackor*-kötet például 1956-os], és amikor a kommunista ideológiát hordozó gyermeklíra még szintén termékeny időszakát éli. Rigó az 1960–80-as évek közé helyezi a második etapot, amit – megítélésem szerint helyesen – a magyar gyerekköltészet történetének csúcsteljesítményeként határoz meg elsősorban Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor, Zelk Zoltán és Kormos István műveinek minősége, illetve a kultúrpolitika engedékenysége miatt. A '80-as évektől a rendszerváltásig tartó időszak a szerző értelmezésében inkább hanyatlásként mutatkozik, az évtized egyetlen hozományaként a svéd gyerekversek beszüremkedését említi Rigó Béla.⁵

Az idézett szövegrészlettel kapcsolatban egy probléma mindenképp felmerül. Úgy látom, a gyerekköltészeti kontextus felrajzolását és megítélését korrektil végezte el a szerző. Nemes Nagy Ágneset idézve a Rigó Béla által említett második időszakban a költészet presztízsértéke (értsd: elismertsége) és önértéke valóban azért tudott találkozni, mert olyan szerzők írtak gyerekverseket, akik kiemelkedően tehetségesek voltak.⁶ E szűk negyven év elbeszélésmódja viszont tünetértékű jelenségre világít rá. A kronologikus irodalomtörténeti elbeszélések létmódjából adódó leegyszerűsítések [a kiemelés-elfedés kettőssége, a kánonalakítási igény, az időkezelés, a konceptualizálás stb.] nagyon nehezen kivédhetők [ha egyáltalán kivédhetők], így a magam részéről nem foglalkoznék velük. Az érvelés és a konkrét szövegpéldák viszont más jellegű problémát vetnek fel. Egyrészt az látszik, hogy Rigó Béla narratíváját erősen meghatározza a költők recepciója. Mivel a gyerekköltészetükről nincs sok kritikai szöveg [és ami van, az sem túl acélos], ezért a felnőtteknek szóló lírájukkal kapcsola-

5 Rigó Béla, *A magyar gyermekvers fél évszázados jelenkora = Gyermekirodalom*, szerk. Komáromi Gabriella, Helikon, Budapest, 2001, 173–176.

6 Nemes Nagy Ágnes, *A gyermekversek minősége*, Könyv és Nevelés 1981/3., 96.

tos reflexiók kerülnek előtérbe. Nemes Nagy Ágnes gyerekírájáról értekezvén Rigó például a költő lírai életművének fogadtatástörténetét uraló „tárgyas költészetről” ír, ami a gyerekversek esetében nehezen indokolható.⁷ A recepció diszfunkcionális használata mellett a modern magyar gyerekversről alkotott narratíva a túlzott rajongás okán is problémássá válik. Zelk gyerekverseinek taglalásakor például a képalkotást emeli ki az értekező, a költő – néhol valóban pazar – szövegszervezésére viszont a *Sírály*ból hoz példát, aminek azon kívül semmi köze nincs a gyerekköltészethez, hogy páros rímű nyolcasban (tehát kedvelt mondókaformában) íródott.⁸ A *Sírály* a magyar költészet egyik legsúlyosabb gyászszövege, a házastárs elvesztésének traumatikus elbeszélése, mániásan ismétlődő retorikával és erős indulatissággal írt – 82 négysoros strófából álló – nagyvers. Nem gyerekvers.

A fenti gondolatmenet egyáltalán nem azt a célt szolgálja, hogy megpróbáljam érvényteleníteni a korszak gyermekírájának elbeszélését (főleg, hogy az 1960–80-as évekre vonatkozó alapállítással mélyen egyetértek). Az utóbbi tíz évben viszont, amióta a szekszárdi tanítóképzőn a leendő tanítóknak gyermekirodalmat tanítok, folyamatosan hasonló jelenségekkel találkozom. A gyermekirodalom szintetizáló igényű szakkönyveinek az idézett kötet az alapja. A magyar tanítóképzés hagyományainak megfelelően ilyen jellegű kötetek legtöbbször főiskolai (az intézményszerkezeti változások miatt most már inkább egyetemi) jegyzetként funkcionálnak, olyan szerzők tollából, akik egyébként is tanítják a gyermekirodalmat. A rendelkezésre álló jegyzetek általában úgy működnek, hogy az 1999-es kötet alapállításait átveszik (maximum árnyalják), illetve részben, a szerzők kutatói érdeklődésének megfelelően bővítik. Így tartalmaz például nagyon korrekt fantasy-fejezeteket, illetve a szerzők által részletesen leírt meseregény-koncepcióra alapozva életkori olvasmányajánlást Bárdos József és Galuska László 2013-as kecskeméti könyve [*Fejezetek a gyermekirodalomból*]. Mindazonáltal az ő munkájukat is a műfajelméleti, illetve a szerzőelvű megközelítésmód szervezi, ami egyáltalán nem baj, csak a többi jegyzet ismeretében nem is túl izgalmas.

Ennek a fajta anomáliának a gyakorlatban az a következménye, hogy az egyetemi kurzusokon az előadók vagy elmondják a szintetizáló szövegekben leírtakat, vagy a saját ízlésüknek és preferenciáiknak megfelelően megpróbálják felülvizsgálni azokat. Utóbbi megoldásnak legalább annyi előnye van, hogy a kritikai gondolkodás klasszikus bölcsészkompetenciáját erősíti a hallgatókban, a szövegdiskurzusok felmutatásával viszont ezt a fajta gondolkodásmódot nem tudja megtámogatni, mert egymással érdemben vitatkozó szakirodalmak egész egyszerűen nincsenek. Persze, hogyan is lehetnének egy olyan közegben, amelynek az önreflexív irodalomelmélete ki sem alakulhatott?

A kérdés, úgy látom, még távolabbra vezet. Egyrészt felmerül, hogy ilyen feltételek között egyáltalán érdemes-e irodalomtörténészkedni, pontosabban: jól körülhatárolt fogalmi és módszertani (lényegében irodalomelméleti) keretek nélkül lehet-e jó irodalomtörténetet írni? A kérdést persze könnyű megválaszolni, de ennél jóval fontosabbnak tűnik, hogy ilyenfajta módszerességre csak kivételes esetekben mutatkozik igény a kutatók körében: szoros értelemben irodalomról szóló, tisztessé-

7 Rigó, I. m., 186.

8 Uo., 188.

gesen reflektált elméleti alapú szövegeket Kérchy Anna, Lapis József, Lovász Andrea és Gesztelyi Hermina tollából lehet olvasni. Ez persze nem jelenti, hogy ne lennének kiváló kutatók és kiváló könyvek Hermann Zoltántól kezdve Petres Gabriellán át Pompor Zoltánig, az elméleti módszeresség viszont – mely a saját irodalomelméleti prekonceptiók kritikai kezelése által képes mintát nyújtani – kevésbé jellemző (ilyen szempontból öröndetes az illusztrációelméletben Varga Emőke és Révész Emese munkássága).

Az intézményrendszer, illetve a módszeresség hiányával együtt járó tudományelméleti frusztráció szintén gátként működik. Aki járt már gyermekirodalmi konferencián, tapasztalhatta, hogy nem egyszerű kötelező közhelykörről van szó, hanem általános kutatói közhangulatról. A magam részéről a gyermekirodalom történetének műfaji és szerzői szempontból történő, meglévő megírási kísérleteit egyszerűen kisebbségi komplexusból adódó megfelelési kényszernek látom (monografikus alapon Pompor Zoltán Lázár-könyve a legkomolyabb kivétel). Ugyanazon mechanizmusok alapján működnek ezek a narratívák, mint például a régi akadémiai irodalomtörténet, csak épp jóval sommásabban, kevésbé részletgazdagon és arányaiban sokkal több asszociációval. A kisebbségi komplexus az élőszóbeli diskurzusokból is látszik, a megfelelési kényszer pedig a – jobb kifejezés híján – felnőtt irodalomról szóló nagytörténetekhez hasonló (és egyébként tényleg reflektálatlan) narratívák alkalmazásából.

A gyermekirodalommal való foglalkozás során egy sajátos szempontrendszer kialakítása tűnik célszerűnek. A gyermekirodalom, illetve a gyermek- és ifjúsági irodalom működésével foglalkozó alapszövegek legtöbbször már fogalmi szinten alapvető problémákról tudósítanak a „gyermek” meghatározásától kezdve a „gyermek és ifjúsági irodalom” egybevonásáig vagy épp elkülönítéséig.⁹ A Komáromi-féle *Gyermekirodalom* definíciója szerint például olyan irodalomról van szó, amely a nemzeti irodalom része; amely sajátos témákkal és szerkezettel bír, de saját eszközökkel nem rendelkező alkalmazott irodalom; és amelynek a gyermek a címzettje és a fogyasztója.¹⁰ A szintetizáló igényű meghatározás sem problémamentes. Sok felnőtt olvas kedvtelésből (vagy épp szülői gyakorlatból adódóan) gyermekirodalmat, sőt, számos olyan gyermekirodalmi alkotás létezik, amely felnőtteknek íródott és kvázi használati instrukciókat tartalmaz. Strukturális szempontból nem látok nagy különbséget egy gyerekeknek készült alkotás és egy nem gyerekeknek készült mű lehetőségei közt. A jó gyermekirodalommal kapcsolatos alapkritériumok például nagyon sok esetben működésképtelenek. A jó gyerekvers leírása kapcsán biztonsággal állítható, hogy Szabó Lőrinc Lóci-verseinek alig-rímei¹¹ egyáltalán nem felelnek meg a csengő-bongó esztétizmusnak, Kiss Ottó svéd gyerekversei pedig még annyira sem (ráadásul sok esetben fogalmi szinten maradnak vizuális láttatás nélkül), de Kormos István *Vackor*-sorozatának didaktikusságát sem nevezhetjük mintajellemzőnek (a nonszensz költészetről nem is beszélve). Végül csak arról lehet szó, hogy a gyermekirodalmat tisztán irodalmi megközelítésmóddal nem igazán lehet leválasztani a nem gyermekirodalomról. A következtetés ennek megfelelően

9 Arday, I. m., 23–33.

10 Komáromi Gabriella, *Mi a gyermekirodalom?* = *Gyermekirodalom*, 7–11.

11 Lengyel Balázs, *Kettős arckép* [Szabó Lőrinc Babitsról a Tücsökzenében] = *Uő, Zöld és arany*, Magvető, Budapest, 1988, 181.

az lehet, hogy olyasfajta alkalmazott irodalomról van szó, mint például a biblioterápia esetében [alighanem nem véletlenül lett a gyermekirodalom kitüntetett pontja a meseterápia]. Ennek tükrében még inkább paradoxnak tűnik az irodalomtörténeti szemlélet érvényesítése.

Keresztesi József híres, Janikovszky Éváról szóló, recenzióknak indult cikkében már 2011-ben komolyan tematizálta a problémát. Két, egymással szorosan összefüggő alapállítása szerint a gyermekirodalom-kritika akkor tudna legitim módon működni, ha lenne önálló kritikai nyelve, és ha ezt a nyelvet nem csupán az irodalomtudomány, hanem a pszichológia eszköztárának segítségével hozná létre: „A gyerek számára ugyanis a művészet elsősorban nem kulturális, hanem pszichológiai tény. Az értékek és fogalmak bonyolult hálója, mely a kultúra szövetét alkotja, az ő számára még nem eleve adott, s ennél fogva a műalkotás sem arra szolgál, hogy elhelyezze ebben a hálóban, esetleg továbbcsője-gazdagítsa azt. [...] A kritikai gyakorlatban érvényesíteni kell azt a belátást, miszerint a gyermekirodalomról szólva nem csupán az irodalmi szöveg poétikájával, hanem egy igen speciális pszichológiai hatásmechanizmussal is számot kell vetnünk.”¹² Hasonló következtetésre jut Vojtek Sándor is, mikor a *Lehet-e gyerekregényt értelmezni?* című, *Ruminiról* szóló dolgozatában a gyerekirodalmat két szempont alapján különíti el a nem gyerekeknek szóló irodalomtól. Az első állítás szerint a gyerekeknek szóló szövegeket nem igazán lehet többféleképpen értelmezni, a második állítás pedig azt hangsúlyozza, hogy a gyerekirodalom a szórakoztatás mellett hangsúlyosan hasznos is kíván lenni, azaz nevelni akar.¹³ Mindkét állítás a Keresztesi által meghatározott pszichológiai megközelítést erősíti. A polarizált világrendet preferáló befogadói észlelés [amit gyakran gyermeki percepciónak hívunk] a határozott, egyjelentésű értelmezéseket támogatja a cizellált magyarázatok helyett. Az interpretációk korlátozása az irodalomesztétika vagy épp az irodalomtörténet területére szűk értelmezési kereteket hoz létre [arról nem beszélve, hogy a monodisziplinaritás – az örvendetes kivételek dacára – még mindig irodalomtudományi alapvetés]. A *hasznos és szórakoztató* irodalomfelfogás a gyermekirodalom esetében tényleg annyit jelent, hogy a kritikai szövegben jó esetben a nyelvi megformáltság, a műfaji kapcsolatok és például a fókuszáció alapfogalmai jelennek meg, a gyermekirodalmi szövegek hatásához viszont mélyen hozzátartozik az érzékiség, illetve az identifikáció – pszichológiai – alapfogalma. A szenzoros funkciók által vezérelt befogadásmódot legutóbb Lapis József alkalmazta a kortárs magyar gyerekversek poétikai lehetőségeinek számbavételekor,¹⁴ az identifikáció kérdésköre viszont – akár a narratív pszichológia, akár a recepcióesztétika eszköztáráról van szó – egyelőre kevésbé foglalkoztatja az értekezőket.¹⁵

12 Keresztesi József, *Janikovszky-jegyzetek*, Élet és Irodalom, 2011/31.

13 Vojtek Sándor, *Lehet-e gyerekregényt értelmezni? [Berg Judit: Rumini]* = <http://arkadiafolyoirat.hu/index.php/6-gyermekirodalom/146-lehet-e-gyerekregeny-ertelmezni-berg-judit-rumini> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

14 Lapis József, *Challenge accepted – avagy a kortárs gyerekversek kihívásai* = <https://www.igyic.hu/esszektanulmanyok/challenge-accepted.html> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

15 A kultúratudományok szerszámosládája persze más lehetőségeket is tartogat a médiatudománytól az újhistorizmusig, ahogy arra 2021 végén Harmath Artemisz rámutatott, ld. Harmath Artemisz, *Mindenki valakié – a gyermekirodalom is? Egy fiatal intézmény vezetőjének jegyzetei* = <https://www.igyic.hu/esszektanulmanyok/mindenki-valakie-a-gyermekirodalom-is.html> [utolsó hozzáférés: 2023. 01. 30.]

A magyarországi gyerekirodalom-kutatás minden nehézség ellenére is halad. Ahogy én látom, egyre kevesebb „megvizesítés” zajlik, miközben megkezdődött az élő nemzetközi kutatási tendenciák adaptálása. Ettől függetlenül számos rejtélyes *jármű* közlekedik a gyermekirodalom tengerén, ami zavarba hozhatja a kutatókat, ám meggyőződésem, hogy az új technológiák (ha úgy tetszik: módszerek) megismerése és főleg alkalmazása Moncsipancsi kutatói percepcióját is alakítja, az attitűdjével együtt – és ez a korábbiaknál is jóval izgalmasabb utazást jelent.

Gesztelyi Hermina

Gondolatok a gyerekirodalom fogalmáról

A Budapest Bábszínház a 2014/2015-ös évadban választotta mottójául „A báb nem korosztály, hanem műfaj!” felkiáltást, amely a mai napig ars poeticaként szerepel a programfüzetükben, illetve használata általánosan elterjedt a bábszínházi – és remélhetőleg egyre inkább az azon kívüli – szcénában. E markáns hitvallás grammatikai nyomatékossá tétele – a tagadás és állítás szerkezete, valamint a felkiáltójel révén – még inkább kiemeli a benne megfogalmazódó paradigmaváltást. Igazán revelatív a bábszínházról műfajként gondolkodni, elszakadva az életkori felfogástól és a gyerek–felnőtt dichotómiától. Jó ideje próbálják ezt a gondolatot eljuttatni a szakemberek a köztudatba a gyerekirodalommal kapcsolatban is, ám még mindig gyakori a rácsodálkozás, hogy ezek a művek nem csak a gyerekkorúaknak szólnak. Ezen a területen is igen komoly elmozdulások történtek – különösen a 2000-es évek óta –, amelyek felsorolásától most eltekintek, hiszen sokan megtették már,¹ ám nem született hasonlóan deklarált, mottószerű megfogalmazás, amely segíthetné a(z) [újra]definíálást, kijelölhetné annak irányait és elősegítené a szemléletváltás elterjedését.

Azt a paradoxont sem lehet azonban elhallgatni, hogy a bábszínház és a gyerekirodalom egyaránt megteszi az életkori ajánlásait [mégiscsak korosztályhoz kötve így az alkotásokat], valamint mindkét esetben továbbra is döntően gyerekkorúak a befogadók – a felnőttkorúak pedig gyakran inkább kísérőként vagy közvetítőként vannak jelen. Hamar eljutunk ahhoz az alapvető dilemmához tehát, hogy miként határozzuk meg az alapfogalmakat, a továbbiakban elsősorban a gyerekirodalom-terminust. A definíálási kísérlet eleve kudarcra van ítélve, ha általánosságban szeretnénk valamit állítani a gyerekirodalomról, hiszen megalkotottságukban, beszédmódjukban

¹ Ld. Hermann Zoltán, *Előszó = Mesebeszéd – A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Mészáros Márton, Szekeres Nikoletta, FISZ, Budapest, 2017, 7–13.; Lapis József, *Szerkesztői előszó*, *Studia Litteraria* 2019/1–2, 3–8.; Baranyai Norbert, Gesztelyi Hermina, *Előszó = Őibeli játékoktól az iskolai játékmáig. Gyerek- és ifjúsági irodalom a közoktatás különböző szintjein*, szerk. Baranyai Norbert, Gesztelyi Hermina, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2020, 7–9.

nagyon eltérőek lehetnek ezek a szövegek. Éppen ezért fontos leszögezni, hogy egyrészt érvényesnek tekintjük Hermann Zoltán meghatározását, amely szerint a gyerekkönyv és -irodalom fogalma nem fedi egymást, utóbbi része a tágabb, gyerekkönyves kultúrának, tehát nem célszerű szinonimaként használni a kettőt.² Másrészt a szóösszetétel második tagja [irodalom] olyan poétikai eljárásokat, esztétikai minőséget feltételez, amely nem minden szövegnek sajátja, ezért indokolt a gyerektörténet kifejezés bevezetése – és arra is érdemes utalni, hogy az irodalom terminus eleve szövegek esetében alkalmazható, vagyis a teljesen „néma”, esetleg minimális szöveggel rendelkező kiadványokat bajosan lehet irodalomnak tekinteni.³ A gyerektörténetekhez tartoznak jellemzően az egyszerű, gyakran hétköznapi élethelyzeteket feldolgozó prózai művek, amelyeknek az elsődleges, szó szerinti értelmén túl nincs mélyebb, önmagukon túlmutató jelentésük.⁴ A gyerekkorúak pszichés-kognitív fejlődése során e történeteknek meghatározó szerepük van, jelentőségük vitathatatlan, irodalmi szempontú megközelítésük azonban nem vezet messzire. Ebből adódik, hogy a továbbiakban a szépirodalomra vonatkozik a gondolatmenet.

Lényeges figyelembe venni az irodalmi intézményrendszer működését is, hiszen a gyerekirodalom fogalma jelentős mértékben piaci kategória, ily módon jellemzően olyan kiadványokat sorolunk ide, amelyek gyerekkönyvkiadónál jelentek meg és/vagy ebben a szekcióban találhatók a könyvesboltokban. A pozicionálással szorosan összefügg a megjelenés, ami a gyerekirodalom esetében többnyire játékos, illusztrált, textúrájában és tipográfiájában izgalmas köteteket jelent. Talán a képek jelenléte az egyik legegységelműbb kritérium, ami alapján a legtöbben gyerekkönyvnek tekintenek egy kiadványt, hiszen aki tud olvasni, annak már nincs szüksége a vizuális narratívára. Ezt látványosan cáfolja a felnőtt képeskönyv fogalma [Turi Lilla: *Amire emlékszem*, Olga Tokarczuk – Joanna Concejo: *Az elveszett lélek*, Honika Baudišová: *Gyermektelen*],⁵ illetve az egyre nagyobb számban megjelenő és egyre népszerűbb képkönyvek, amelyek minden korosztály számára [más módon] hozzáférhetőek, bizonyos rétegei kifejezetten a felnőttkorúakat szólítják meg [pl. Shaun Tan: *Érkezés*, Rofusz Kinga: *Otthon*, Iveta Merglová: *Ema elvan*]. Ám itt is némi ellentmondás észlelhető, hiszen ezek a kötetek többnyire a döntően gyerekkönyveket megjelentető kiadónál láttak napvilágot, és ennek megfelelően a boltokban

2 Hermann Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd*, 18–19.

3 Ez természetesen nem hierarchiát jelent, egyszerűen más szempontok szerint közelíthető meg a két korpusz. Elgondolkodtató továbbá, hogy a nemzetközi szinten a képes- és képkönyveket is a gyerekirodalom részének tekintik. Ha a gyerekirodalom fogalmának legfőbb kritériumai a nyelvi-esztétikai minőség, és az ennek nyomán előálló értelmezői helyzet, akkor nem is szükséges komolyabb módosítás, hogy a szöveg nélküli, vagy minimális szöveggel rendelkező kiadványok is beleférjenek a kategóriába. Hiszen a képek révén ugyanúgy megképződhet egy narratíva, amelyhez nem (vagy nem kizárólag) a nyelvi, hanem a vizuális elemzés visz közelebb – már amennyiben van önmagán túlmutató jelentése. Érdemes lehet tehát átgondolni a szövegközpontú megközelítés kizárólagosságát.

4 Noha a prózai alkotások között jellemzőbbek az ilyen igényű történetek, a gyereklira körében is akadnak bőven hasonlóak [pl. Bartos Erika *Százlábú* című verseskötetében].

5 A fogalomhasználat leleplezi azt a területiális gondolkodást, amely szerint az irodalom, a szöveg a felnőttkorúakhoz, a képek pedig a gyerekkorúakhoz tartoznak, és ha valamelyik korosztály átlépi ezeket a határokat, akkor megkülönböztető jelző használata [gyerekirodalom és felnőtt képeskönyv] szükséges.

is jellemzően ezen a részlegesen lehelhetőek fel – tehát nem feltétlenül jutnak el a saját maguknak könyvet kereső felnőtkorúakhoz. Egyszerre vannak jelen a határok feloldását ösztönző kategóriák, mint a crossover-irodalom vagy az all-age-irodalom fogalma, miközben a marketingcélok újabb csoportokat generálnak pl. kezdő olvasók, Young Adult, Tweens [9–12 év közötti gyerekek], New Adults, amelyek az életkort veszik alapul.

Noha az eddig számba vett megközelítések és azok rövid problematizálása mintha inkább afelé mutatna, hogy az ún. gyerek- és felnőtt irodalom között nem lehet – s olykor talán nem is érdemes – egyértelmű határvonalat húzni, mégsem lehet megnyugtató módon kijelenteni, hogy ne lenne valamiféle különbség a kettő között. Itt érdemes utalni azokra a fejlődéslélektani jellemzőkre, amelyeket a gyerekkor meghatározó sajátjaiként tartunk számon. Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes korszakos munkája, valamint az Óvodai Nevelés Országos Alapprogramja és az ezzel összhangban kialakított verselés, mesélés tevékenységre vonatkozó módszertani megfontolások⁶ alapján ennek az időszaknak az érzelmi vezéreltség, a nyitottság, az érdeklődés, a kíváncsiság, az őszinteség, az animizmus, a mágikus gondolkodás, az artificializmus és a finalizmus a leginkább domináns vonása. Ezek alapvetően a gyerekek hézagos, fragmentált tudásával, labilis tudatélményeivel, konvenciómentességével állnak összefüggésben, ebből adódóan számukra a világ jelenségei még nem maguktól értetődőek, nem meghatározott sémák szerint értelmeződnek, ilyen módon pedig képesek a maguk teljességében látni a dolgokat, átjárni a racionális és a fantasztikus között. Szintén a gyerekkorhoz kötődik a decentráls kialakulása – vagyis annak megértése, hogy egyszerre több nézőpont is érvényes lehet.⁷

Kifejezetten a gyerekkor és az irodalom kapcsolatát jellemzi: „[...] a ráismerés öröme, az illúzió készsége, a kettős tudat feszültsége, a rítus biztonságélménye, a vágyteljesülés, a megismerés igénye, a »bárcsak velem is megtörténne« ábrándja, rendkívüli sorsok megélése – ezek és sok más hasonló feszültség motiválja a gyerekek a könyvhöz való viszonyát.”⁸ A módszertani szakirodalom is a hangokkal, szavakkal való játékot, a rítust, a rím- és szókedvelést, a képzelet szerepét, az emocionalitást, beleélő képességet, a szimultán kettős tudat kialakulását és a nyelvi jelek szimbolikájának sajátos értelmezését emeli ki a gyerekek irodalomszeretetének jellemzőiként.⁹ A felsorolt gyermeki sajátosságok jórésze azonban ugyanúgy – esetleg némi módosí-

6 A felsorolt szakmunkák is jelzik, hogy a gondolatmenet elsősorban az óvodás, 3–6 éves korosztályra épül. Ennek oka, hogy a 0–3 éves korosztály literációja során a gyerekkönyvek és a -történetek jellemzőek, ritkán jelennek meg szépirodalmi alkotások. Később pedig az iskola jelentős mértékben hozzájárul, hogy a gyerekkorhoz társított jellemzők visszaszoruljanak, szabályozottabbá váljanak. Így – noha ezek az intézményrendszerhez igazított életkori határok is bizonyos mértékig önkényesek és vitathatóak – célszerűnek tűnik a 3–6 éves időszakra koncentrálni. Ugyanebből a megfontolásból fakad, hogy a gyerek- és ifjúsági irodalom (gyakran együtt emlegetett) fogalmát szétválasztom, s jelen dolgozatban csak a gyerekirodalommal foglalkozom.

7 Erre vonatkozóan említi meg a *Gyermeklélektan* 2016-os kiadásának előszavát jegyző Vekerdy Tamás, hogy „Ezt mintha a magyar felnőtt társadalom máig nem tudta volna magáévá tenni.” Vekerdy Tamás, *A démonikus ember és a boszorkány* = Mérei Ferenc, V. Binét Ágnes, *Gyermeklélektan*, Libri, Budapest, 2016, 13.

8 Mérei – V. Binét, *I. m.*, 349.

9 Dankó Erviné, *Az óvodai irodalmi nevelés kérdései korunkban – Szakmódszertani jegyzet*, Dinasztia, Budapest, 1996; Bujdosóné Papp Andrea, *Mese-vers tevékenység = Óvodapedagógiai módszertani kézikönyv*, szerk. Pálfi Sándor, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2015, 6–47.

tással – érvényes a felnőttkorú befogadás esetében is, amit maga a *Gyermeklélektan* is alátámaszt, hiszen a mesei és a gyermeki megfeleléseinek számbavételekor a példák többször a felnőttkorúak világából származnak. Sőt, már az előszóban megfogalmazódik, hogy „Ez a sajátos szemlélet és viszonyulás, amelyet a gyermeklélektani vizsgálatok anyagában megismertünk, maradványaiban végigkíséri életünket, színezi érzelmi kapcsolatainkat, és nemegyszer kereső, nyugtalan kíváncsiságként ébred fel bennünk.”¹⁰ Az embernek az az érzése támad, hogy sokkal több és nagyobb mértékű az azonosság, mint azt szeretjük beismerni, ennek leplezésére pedig azért van szükség, hogy a felnőttkorúak a saját felsőbbségükbe vetett hit magabiztosságával viszonyuljanak a gyerekkorúakhoz – éppen ezzel mutatva meg leginkább pozíciójuk törékenységét. Ahogy Karinthy írta a *Micimackó* megjelenésekor a *Pesti Napló*-ban: „Nem hiszek az olyan gyermekirolalomban, amit magam ne olvasnék gyönyörűséggel. Nincs köztünk olyan nagy különbség, mint ahogy általában hisszük, a végtelenhez mérve rövid életünket. Vannak tények, amik életünk első éveiben nyilvánvalóbbak, mint később: és ezek az igaziak.”¹¹

Talán itt érdemes röviden kitérni a gyerekség és a felnőttiség konstrukciós voltára, vagyis számot kell vetni azzal, hogy a gyerek- és felnőttkorról való gondolkodás, a két fogalomhoz társított képességek, tulajdonságok, a velük kapcsolatos elvárások mind társadalmi képződmények. Ennek vizsgálatával foglalkozik az Age Studies [kortudomány], illetve az ezzel összefüggésben kialakult Childhood Studies [gyerekkortudomány]. E megközelítések a társadalmi kontextus és a biológiai folyamatok egymást meghatározó voltára világítanak rá, valamint arra, hogy a kor egy testalapú konstrukció, és egy minden korosztályt érintő identitásjelző. Az idősök és a gyerekek mint teljesértékű személyek megkérdőjelezése életre hívta a velük szembeni előítéletek megnevezéseként az ageism és childism fogalmát, amelyek a kor alapú diszkriminációt jelölik.¹²

A Childhood Studies tehát teljes értékű emberi lényként tekint a gyerekekre, és marginalizálás helyett saját jogukon tiszteli őket. Interdiszciplináris megközelítésben vizsgálja az életkori sztereotípiák kialakulását és az életkor kulturális jelentéseit. Ennek megfelelően a gyerek mint társadalmi kategória és aktor kerül előtérbe, aki nem csupán alanya a gyerekkorról szóló diskurzusnak, hanem annak aktív alakítója is. A gyerekkor nem természetes vagy egyetemes jellemzője az emberi csoportoknak, hanem számos társadalom sajátos strukturális és kulturális összetevőjeként jelenik meg. A kor tehát nem valami, ami eleve adott, hanem újra és újra elő kell állítani az ismétlődő cselekvések révén – ebben a folyamatban pedig a társadalmi normáknak és a kulturális termékeknek meghatározó szerepe van. Ide tartozik a gyerekkönyv kiválasztásának, megvásárlásának és olvasásának aktuusa is.¹³

10 Mérei – V. Binét, *I. m.*, 18.

11 Karinthy Frigyes, *Micimackó megérkezett. Az első Micimackó-könyv a magyar könyvpiacra*, Pesti Napló, 1935. december 1. <https://mek.oszk.hu/05800/05815/05815.htm#151> [Letöltés ideje: 2024. 04. 15.]

12 Vanessa Joosen, *Connecting Childhood Studies, Age Studies, and Children's Literature Studies. John Wall's Concept of Childism and Anne Fine's The Granny Project*, Barnboken 2022/45, 1–21. <https://barnboken.net/index.php/clr/article/view/745> [Letöltés ideje: 2024. 03. 04.]

13 Julia Benner, Anika Ullmann, *Doing Age und die Relevanz der Age Studies für die Kinder- und Jugendliteraturforschung = Fakt, Fake und Fiktion: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und*

A Childhood Studies ennek megfelelően az ún. gyerekkönyvet és a gyerekirodalmat olyan térnek tekinti, amelyben az életkor konstruálódása különböző szinteken zajlik. Hagyományosan egy felnőttkorúak által termelt diskurzus, amely hozzájárul a gyerekkorúak szocializációjához, sőt – a radikális felfogás szerint – „gyarmatosítja” a gyerekek elméjét a gyerekkorról alkotott felnőtt elképzelésekkel. A gyerekkönyvek építenek a gyerekolvasók „jelentésalkotó” és „problémafelvető” képességeire, és gyakran vetnek fel olyan kérdéseket, amelyek az életkorhoz, valamint a gyerekek és felnőttek közötti hatalmi dinamikához kapcsolódnak. Az életkori konstrukciók befolyásolják az irodalmi szereplők jellemét és az ún. gyerekirodalom elbeszélői szerkezetét, hiszen bizonyos életkor ábrázolásai gyakoribbak az ún. felnőtt irodalomban, mint a gyerekirodalomban, és fordítva. Az életkorról alkotott elképzeléseket irodalmi üzenetekre fordítják le, amelyek viszont megerősítik az életkori diskurzusokat, folytatják az életkori performativitást, és így az ismétlés alakzatán keresztül naturalizálják például a gyermekkorról alkotott elképzeléseket.

Ez szükségszerűen azt is jelenti, hogy a társadalmi változások hatással vannak e kifejezések jelentésére. Ilyen módon lényeges lehet az a sokat emlegetett jelenség, amely szerint az Y generációtól kezdve egyre inkább kitolódik a gyerekkor, és időben egyre később kezdődik meg a felnőttkorhoz társított önálló, felelősségteljes élet. Ennek leggyakrabban hangoztatott elemei a hosszú egyetemi tanulmányok, a „mamahotel”, a kései munkavállalás, az elhúzódó magánéleti elköteleződés és gyerekvállalás – ha ezekre egyáltalán sor kerül.¹⁴ Lényegesek azok a gazdasági, szociológiai és kulturális tényezők, amelyek megnehezítik, késleltetik e folyamatokat, ám ezek részletes kifejtésére jelen keretek között nincs mód. Ezért csak azt említem meg, hogy bizonyos felfogások szerint a kapitalista berendezkedés nagyban hozzájárul ahhoz, hogy infantilizálja az embereket, hiszen az érzelemvezérelt, kritikai gondolkodást és (ön)reflexiót nélkülöző, a szükségleteinek kielégítését késleltetni nem tudó (tehát a gyerekkor fejlődéslelektani jellemzőit mutató), ám anyagi forrásokkal rendelkező személy az ideális fogyasztó.¹⁵ Mindez látszólag távol visz a gyerekirodalom fogalmának meghatározásától, valójában azonban jól mutatja, milyen komplex jelenségről van szó, s a kiterjedt összefüggések mennyire megnehezítik a definíciós kísérleteket. Egyúttal árnyalhatja azt is, hogy miért lehetnek a felnőttkorúak – akár saját gyerek nélkül – az ún. gyerekirodalom lelkes befogadói, illetve miért célozza őket egyre több ilyen jellegű kiadvány.¹⁶

Jugendliteraturforschung, ed. Gabriele von Glasenapp, Emer O'Sullivan, Caroline Roeder, Michael Staiger, Ingrid Tomkowiak, GJKF, 2019, 145–159. www.gkjf.de/wp-content/uploads/2019/12/Jahrbuch_GJKF_2019_145-159_B1Id_BennerUllmann.pdf [Letöltés ideje: 2024. 03. 04.]

- 14 Ld. A KSH adatokat: https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/fiatalok/atlagosan_27_evesen_koltozunk/index.html [Letöltés ideje: 2024. 04. 15.], valamint Marc McCrindle, Emily Wolfinger, *Az XYZ ábécéje. A nemzedékek meghatározása*, ford. Keszeg Anna, Korunk 2010/11, 13–18. https://epa.oszk.hu/00400/00458/00562/pdf/EPA00458_korunk_2010-11_013-018.pdf [Letöltés ideje: 2024. 04. 15.]
- 15 Mark Fisher, *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?*, ford. Tillmann Ármin, Zemlényi-Kovács Barnabás, Napvilág, Budapest, 2020, 59.
- 16 Ezzel kapcsolatban két tényezőre szeretném felhívni a figyelmet. Az egyik, hogy az eladási adatok alapján „a kiadott, felnőtteknek szánt szépirodalom példányszáma felére esett vissza, miközben a gyerek- és ifjúsági irodalomé két és félszeresére nőtt az elmúlt húsz évben.” Harmath Artemisz, *Versek kamaszoknak. A kortárs ifjúsági versantológiák nemzedékfilozófiájáról*

A fentebb felsorolt gyerekkori jellemzőkből következik, hogy a *gyermek*it egy sajátos szemléletként, világlátásként határozza meg a szakirodalom.¹⁷ Amennyiben innen közelítjük meg a gyermekiséget, ez az attitűd nem csupán a gyerekkor sajátja lehet, hanem felnőttkorúak számára is hozzáférhető. A gyereklírával kapcsolatban hasonlólt fogalmazott meg Lapis József: „Érdemes hangsúlyozni, hogy a »gyermek-szemmel rátekinteni a világra« jelenségét nem pusztán fejlődés-lélektani kondícióként értjük, hanem egy sajátos, a felnőttek által is felvehető befogadói pozíciót érthetünk rajta.”¹⁸ A kétféle gyermekiség közti legfőbb különbség, hogy míg a gyerekkorúak számára ez természetes létmód, addig a felnőttkorúak esetében egy [szabadon] felvehető, elvárászolódott állapotról van szó, illetve ebből fakadóan lényegesen eltér a reflektáltság mértéke. Az újszerű és váratlan kérdések, valamint a rájuk adott válaszok a gyerekkorúak számára egészen sajátok, míg a felnőttkorúaknak lehetőséget ad a megszokottból, az ismertből, a konvenciókból való kilépésre. Erre remek példát jelenthet *A Négyszögletű Kerek Erdő*ből Dömdödöm. Elsőként nevének és sajátos nyelvének hangzása, az ebből fakadó humor ragadja meg a befogadót, a felnőttkorúak pedig az ebben rejlő nyelvfilozófiai kérdésekhez [a nyelv kifejezőképességének elégtelensége, a nyelvi jelek önkényessége, a nyelv performatív ereje] is tudnak kapcsolódni. Hasonló megoldásokkal találkozhatunk a Kufli-sorozatban, *A szomjas troll*ban vagy a *Csücsök, avagy a nagy pudinghajszában* – és a sort még lehetne folytatni. [Visszaulva a kiindulópontot jelentő bábszínházi analógiára: megfigyelhető, hogy a gyerek- és felnőttkorú közönség egyaránt nevet az előadásokon, de nem ugyanott.] Ez a – különböző korosztályokat megszólítani tudó – képességük voltaképpen szépirodalmi jellegűből fakad.

A gyermekiség és a gyerekirodalom fő mozgatórugója, központi eleme a játék, amely ilyen módon formáló eszméje, konstruktív elve is a gyerekkönyveknek. A játék pszichológiai, filozófiai és kultúrantropológiai megközelítései is tartalmazzák a realitással való szembenállás kritériumát, ezek a művek ugyanakkor mindvégig emlékeztetnek a valóságra. Ahogy Kiss Judit írja, a gyerek és a költő világa a játék, amelynek révén kiszakad a „közönséges élet” világából és kortalanná válik.¹⁹ A fogalom érinti továbbá a kötet műfaji, nyelvi, poétikai, tipográfiai és vizuális megoldásait.

és *elgondolt hasznáról*, Mesecentrum 2023. 07. 31. https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/versek-kamaszoknak.html#_edn2 [Letöltés ideje: 2023. 08. 02.] Ezt Harmath Artemisz a kamasz közönség megváltozott státuszával hozza összefüggésbe. Ezt meggyőzően kiegészítheti az az elképzelés, hogy a felnőttkorúak egyre szívesebben vásárolnak maguknak is gyerek- és ifjúsági irodalmi kiadványokat. A másik a gyerekkönyvekkel kapcsolatban is gyakran felmerülő „cukiság” fogalma. A Ludwig Múzeumban 2023. június 23. és november 12. között volt megtekinthető, *A cukiság faktor* című kiállítása, amely alaposan körüljárta a cukiság esztétikáját, szociológiai, gazdasági, pszichológiai és politikai vonatkozásait. A kurátorok külön kitértek a gyerekkor és a felnőttkor közti határ elmosódásában betöltött szerepére, amely egyrészt a külsőben, viselkedésben, lélekleben „fiatalnak maradni”, a fogyasztói kultúrában és a közösségi médiában terjedő imperatívusza, másrészt a cukiság keltette izgalom szexuális jellege – ahogyan a hétköznapi fogalomhasználatban a cuki és a szexi gyakori felcserélhetősége is érzékelteti. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/cukisag-faktor> https://www.ludwigmuseum.hu/system/files/news/attachments/2023-07/230717_ludwig_cukisag_leporello_online.pdf [Letöltés ideje: 2023. 08. 02.]

17 Mérei – V. Binét, *I. m.*, 14.

18 Lapis József, *A kortárs magyar gyereklíra. Előzmények és poétikai irányzatok* = *Mesebeszéd*, 100.

19 Kiss Judit, *Bevezetés a gyerekirodalomba*, Ábel, Kolozsvár, 2008, 73.

Ismét arról van szó, hogy míg a játék a gyerekkorúak esetében természetes létmód, a világ megismerésének, sajátjátételének, az ingerek és érzések feldolgozásának, integrálásának terepe, addig a felnőttkorúaknál a szabadság lehetősége, hiszen már a kötet kialakítása is az általuk megszokott olvasásmódtól eltérő befogadási helyzetet teremt – gondolok itt többek között a képek jelenlétére és narratív funkciójára, a lineáris olvasás megtörésére, felfüggesztésére, a hangzósság szerepére és az interaktivitást ösztönző gesztusokra. A stílusok, beszédmódok, esztétikai minőségek, műfajok bátor keverésében, invenciózus használatában nagyfokú felszabadultság érzékelhető, olyan játékeret hozva létre, amelybe életkortól függetlenül bárki beléphet. Ez pedig lényegi különbség az ún. felnőtt irodalomhoz képest, amelyhez a gyerekkorúak nem, vagy csak elvétve tudnak kapcsolódni. A határtalanság érzése, a kísérletezés, a felfedezés izgalma alkotó²⁰ és befogadói oldalon egyaránt meghatározó tapasztalat.

Amint elismerjük a felnőttkorúakat az ún. gyerekirodalom teljesértékű befogadóiként, nemcsak a fogalomhasználat, hanem ezzel összefüggésben például a gyerekkönyvkritika is más színben tűnik fel. A gyerekirodalom intézményesülésével kapcsolatban sokat emlegetik a gyerekkönyvek szakmailag megalapozott, esztétikai szempontokat [is] érvényesítő recepciójának hiányát [ld. Fekete Richárd esszéjét],²¹ ennek egyik komoly akadálya pedig az, hogy – ahogyan a gyerekirodalom fogalmának meghatározásakor érzékelhetővé vált – nem egyértelmű, ki a célközönség. A kritika esetében ráadásul a gyerekkorúak mint olvasók eleve ki vannak zárva, így mindenképp a felnőttkorúakat szólítják meg az írások [igyekezzék reflektálni a gyerekkorúak szempontjaira is]. Ám lényeges különbség, hogy egy gyerekkorúak miatt érdeklődő szülőről, pedagógusról van-e szó, vagy egy önmagának könyvet választó felnőttkorúról – bár a két csoport szempontjai (ideális esetben) akár találkozhatnak is. Utóbbiakat azonban érdemes nem csupán a gyerekirodalom – és mint ilyen, a róla szóló kritika – teljes értékű befogadóinak, legitim közönségnek tekinteni, hanem fel kell hívni a figyelmet arra, hogy tapasztalataik – mint akiknek szempontrendszeres mentes a didaxistól és egyéb pedagógiai megfontolásoktól – közelebb állhatnak a gyerekkorúak élményéhez. Ismét Karinthyt idézve: „Abból, hogy a tehetséges és művészsztönő felnőtteknek is tetszik, arra következtetek, hogy a gyerekek száz százalékig meg fogják érteni.”²²

Az eddigiek alapján megfogalmazható, hogy gyerekirodalom leginkább azokat a szépirodalmi szövegeket érthetjük, amelyekben – a korábban felsorolt sajátosságokkal jellemezhető – gyermeki világlátás, szemlélet érvényesül, ehhez pedig gyerek- és felnőttkorúak egyaránt tudnak kapcsolódni. Ilyen értelemben valóban pontosabb az all-age-irodalom használata,²³ amely viszont azon túl, hogy lebontja az életkorhoz kötött preconcepciókat, nem képes érzékeltetni a korpuszt megalkotó gyermeki fogalmát. A dolgot szándékosan használta mindvégig az ún.

20 A *KULTopik: Gyerekirodalom* című beszélgetésben emelte ki Harcos Bálint az alkotás szabadságát a gyerekirodalommal kapcsolatban. <https://www.youtube.com/watch?v=Ij4jPOMXPYe> [Letöltés ideje: 2024. 04. 15.]

21 Fekete Richárd, *Moncsipancsi és az utazás. Adalék a magyarországi gyermekirodalom-kutatáshoz* [Lásd e lapszámban. – a szerk.]

22 Karinthy, I. m.

23 „A gyerekirodalom tehát szükségképpen all-age-irodalom.” Hermann Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd*, 19.

gyerekirodalom formát. Noha elképzelhető, hogy a gyerekirodalom-terminus képes beépíteni mindazokat a szemléleti változásokat, amelyekről szó esett, ám az is kiderült, hogy rendkívül terhelt, erős – és éppen ezért nehezen levetkőzhető, felülírható – konnotációkkal rendelkezik. Ebben az esetben pedig érdemes lehet elgondolkodni a lehetséges alternatívákon. Jelen gondolatmenet nyilvánvalóan nem tudta megoldani a gyerekirodalom fogalmának – megnyugtató módon valószínűleg soha le nem záruló – meghatározási kísérletét. Ahhoz viszont talán hozzá tudott járulni, hogy egy kicsivel közelebb vigyen hozzá, olyan szempontokat vessen fel, amelyek segíthetik a folyamatot. És annyit végül mégis leszögezhetünk, hogy: a gyerekirodalom nem korosztály, hanem szemlélet!



Mezei Gábor

Mozgás és immanencia

AZ ÖNMAGÁBÓL NÖVEKVŐ JELENLÉTE A LÍRÁBAN

„Így, más szóval, a természet a mozgásuk forrását magukban hordozó dolgok alakja, illetve formája, amely [a dolgoktól] csupán leírásában különíthető el.”
Arisztotelész: *A természet* (Bognár László fordítása)

I.

A különböző életformákba rendeződő, vagy különböző életformákként előálló biológiai entitások számára nem a környezethez [akár a családhoz] való viszony lesz a legmeghatározóbb, hanem az, hogy hogyan jön létre, hogyan bontakozik ki maga a biológiai entitás. Slavoj Žižek *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences* című könyvében Lynn Margulis és Francisco Varela elméleti biológiai kutatásaira hivatkozva hangsúlyozza, hogy a fő kérdés nem az, hogy „az organizmus és a környezete között milyen interakciók zajlanak, illetve hogy hogyan kapcsolódnak egymáshoz, hanem épp az ellenkezője: hogyan válik ki egy adott, önidentikus organizmus a környezetéből? Hogyan alakítja ki a sejt azt a membránt, ami aztán a belsejét a külsőtől elválasztja?”¹ Az, hogy Žižek itt a környezetből történő kiválásról, megmutatkozásáról [‘*emerge*’] beszél, azért kap a következőkben különösen nagy jelentőséget, mert a kötetben fő szerepet játszó Gilles Deleuze-höz hasonlóan nem az organizmus kívülről történő meghatározhatóságára kérdez rá, hanem immanenciájára, illetve, tehetjük hozzá, önmagából kibomló növekedésére. Ahogy Deleuze és Guattari *Mi a filozófia?* című kötetükben fogalmaznak, olyan immanenciáról van szükségképpen szó jelen kontextusban, ami nem elgondolható, csupán megmutatkozhat, illetve amire megpróbálhatunk rámutatni, vagy legalábbis megpróbálhatjuk megmutatni, hogy ott van.² A meghatározás, a rámutatás, az elgondolás eleve veszélyezteti ezt a magában álló, immanens jelenléte a szükségszerűen kívülről történő megközelítés miatt, aminek eredményeképpen az értelmezés az immanenciát mint valamire irányulót, mint „a kontempláció kiemelt tárgyát, a reflexió szubjektumát, vagy a kommunikációban résztvevő másik szubjektumot” tünteti fel,³ miközben az immanencia csupán saját maga számára lehet immanens.⁴ A magából kibomló ugyanakkor éppen az irodalom nyelvében mutatkozhat meg, akár kint és bent oppozíciójának elbizonytalanítása, megkérdőjelezése révén, amennyiben képes lehet arra, hogy ezt a kibomlást, önmagában növekedést mintegy saját magát keresztül láttassa.

* A tanulmány megírását az NKFIH FK-146513 sz. projektje támogatta.

1 Slavoj Žižek, *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*, Routledge, New York – London, 2004, 116.

2 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *What is Philosophy?*, ford. Hugh Tomlinson – Graham Burchell, Columbia University Press, New York, 1994, 59.

3 Uo., 51.

4 Uo., 45.

Az élet jellegéről értekező Szent-Györgyi Albert egy tudományos ismeretterjesztő, egy természettudós és egy „átlagember” között zajló, könyvének bevezetőjeként funkcionáló dialógusában élő és élettelen határára rákérdezve felveti annak lehetőségét, vajon beszélhetünk-e még életről, ha a kloroformmal elaltatott béka szívét kivesszük, és a megfelelő sókkal ellátott oldatba tesszük, ami így tovább ver, aztán megdaráljuk, kivonatot készítünk belőle, ami vízben fonalakat képez, majd mozogni kezd, akkor is, ha a kivonatot por formájában félrerakjuk, aztán később újra elővesszük? Szent-Györgyi következtetése szerint, aki e kísérletsorozatban mindvégig az élet megnyilvánulásaira [az Arisztotelész óta alapfeltételként kezelt mozgásra, a légzésre és az erjesztésre] hívja fel a figyelmet, élet, önmagában, nem létezik, „nem lehet az anyagtól elválasztani”, az élet ugyanis az anyagnak egy sajátja, szerkezetének következménye.⁵ És bár a Žižek könyvének címe által (*Organs without Bodies*) megidézett test nélküli szervek esetében mindezek miatt még életről beszélhetünk, fontos kiemelni, hogy az anyag szerkezete sokféle következménnyel alakulhat, az immanencia megmutatkozásakor pedig nem feltétlenül tudunk különbséget tenni, illetve nem feltétlenül szükséges különbséget tennünk élő és élettelen között. Ahogy Deleuze gyakran idézett *Immanencia: egy élet...* [*L'immanence: une vie...*] című szövegét olvasva Giorgio Agamben megjegyzi, az immanencia síkjának jellemzője a meghatározhatatlanság: „ahol a vegetatív és az állati, a belső és a külső, sőt, az organikus és az inorganikus átcúsznak egymásba, nem elkülöníthetők...”⁶ Az irodalmi szöveg annyiban biztosan felülete lehet ennek az elkülöníthetlenségnek, hogy a *poiészisz* az önmagában kibomló *phüszisz*től eltérő módon a megalkotó létrehozásnak olyan terepe, ahol ez a létrehozás mindig valami másban zajlik, ilyen módon a *tekhné*, a kultúra területét is érinti.⁷ Ugyanakkor az irodalom (és a természettudományok) nyelve azt is lehetővé teszi, hogy az élettelen élőként, az élő pedig a *poiészisz*től elválaszthatatlanként tüntesse fel; élő és élettelen elkülöníthetlenségére többek között ilyen módon hívja fel a figyelmet, miközben az organikus és az inorganikus mint önmagában növekvő immanens jelenlétéről is értesíthet.

Mozgás és immanencia, amint arra Agamben is felhívja a figyelmet, elválaszthatatlanok egymástól. Deleuze szövegének címét elemezve igen nagy hangsúlyt helyez a címben szereplő tipográfiai jelek használatára, az 'immanencia' szó után szereplő kettőspontra és az 'élet' szó után következő három pontra, amelyek a két szó viszonyát nagyban meghatározzák. Ez a szintaxist figyelmen kívül hagyó szerkezet a „központozás filozófiájának” példaként szerepel itt, ahol az egyszerű logikai összefüggések, azonosítások helyett a kettőspont egyfajta zöld jelzés a nyelvi forgalomban, egyfajta távolságok és azonosítások nélküli átmenet, a három pont pedig az ellipszist teszi elválaszthatatlanná az 'élet' szótól.⁸ Az immanencia ebből a nézőpontból mindig előremutat, mindig „magával hord egy kettőspontot,” mindig nyitva hagyja az elmozdulás, a mozgás lehetőségét. Deleuze a szó etimológiájából kiindulva vezeti vissza a mozgás kontextusát az immanencia értelmezésébe; a 'maradni' jelentésű *'manere'* helyett a 'kiönteni' jelen-

5 Szent-Györgyi Albert, *Az élet jellege*, Magvető, Budapest, 1973, 8–14.

6 Giorgio Agamben, *Potentialities*, ford. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, 1999, 233.

7 Erről bővebben: Mezei Gábor, *Az organikus jelenlét poétikája*, Prae, Budapest, 2023, 170–172.

8 Agamben, *I. m.*, 221–223.

tésű 'manare' szót helyezi a középpontba, az immanenciát pedig ebből következően egyfajta előrefolyásként értelmezi.⁹ Azt mondhatjuk tehát, hogy az immanens jelenlét mozgásban létként, a mozgásra, elmozdulásra való nyitottságként mutatkozhat meg, az önmagából kibomló *phüszisz* mellett az akár inorganikus önmagában növekvő esetében is. A mozgást ilyen értelemben az immanenciához tartozóként, az immanens jelenlét jeleként foghatjuk fel, a kibomlás, a növekedés folyamata, e folyamat követése révén, ami nem más, mint a növekedés éppen adott, de soha nem végleges, soha nem rögzíthető állapotába érkezés észrevételezése. Az ellipszist jelző, Deleuze címében az 'élet' szó után található három pont ilyen értelemben a szintaktikai befejezetlenségen túl erre a rögzíthetatlenségre is mutat, mozgás és talán még inkább vitális növekedés befejezetlenségére, a folyamat által előre jelzett, de még be nem töltött üres helyre. Az immanens jelenlét innen nézve nem feltétlenül lehet egyidejű tapasztalat, amennyiben mindig a növekedés már éppen túlhaladott fázisai lesznek elérhetők, ami ilyen módon csupán utólag értesít önműködéséről és egyben az immanencia síkjáról.

Az immanencia Deleuze-nél a natúrához tartozó síkja, aminek a mesterséges, a *tekhné* azért lesz része, mert a mozgások egymásra hatása és az elrendeződések adják alapját, éppen a mozgás miatt teszi jelen kontextusban irrelevánssá natúra és kultúra, organikus és inorganikus megkülönböztethetőségének kérdését.¹⁰ E megkülönböztetés feleslegessé válásával ugyanakkor lehetővé válik, hogy ahogy Timothy Morton fogalmaz, párhuzamot fedezhessünk fel az ökoszisztémák és az automatizmusokat mozgósító művészeti produkció között, tehát azt, hogy „a vers, a megfelelő feltételek mellett, úgy nőhessen, mint az uborka.”¹¹ Morton érvelése szerint ez a fajta organicizmus „mindig is magában hordozott egy materiális, sőt, mechanikus, automatikus összetevőt, egy olyan összetevőt, ami már az organizmus szóban is ott rejtőzik (gr. *organon*, 'gép', 'eszköz').”¹² Innen nézve tehát az organikus, önmagából kibomló növekedés és az irodalmi szöveg létrejötte egymás mellé helyezhető folyamatok, és ahogy az előbbi esetben is mindig e folyamat eredményével szembesülhetünk csupán, úgy a nyelv önműködései is ezen működések eredményeiként teszik számunkra felismerhetővé saját jelenlétüket. A növekedés és a nyelv automatizmusai – hiszen ez utóbbi esetben is egy önmagában, a nyelven belül kibontakozó folyamatról van szó, amit a folyamat befejeztével veszünk észre nyelvi automatizmusként – ilyen módon szintén egyfajta utólagosságban tűnhetnek elő, utólag értesítenek létesítő működésükről.

A felismerésnek ez az utólagossága a szubjektum helye szempontjából pedig koránt sincs következmények nélkül. Nem csupán azért, mert az önmagából kibomló növekedésnek ugyanúgy nem lehet ágense, ahogy a nyelvi önműködéseknek sem, de azért is, mert ez az utólagosság a mozgás, a növekedés folyamatait kívülről érzékelő, annak csupán eredményeivel szembesülő szubjektumot éppen abból az immanens jelenlétből zárja ki, aminek maga az előremutató mozgásban lét, a rögzíthetetlen növekedés lenne a terepe. Ilyen értelemben a növekedés folyamata és a percepció

9 Uo., 226.

10 Gilles Deleuze, *Spinoza. Practical Philosophy*, ford. Robert Hurley, City Light Books, San Francisco, 1988, 124.

11 Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge–London, 2007, 190.

12 Uo., 191.

folyamata nem lehetnek egyidejűek, az önmagából kibomló közvetlen megtapasztalására, e tapasztalat rögzítésére nincsen lehetőség. Ahogy Deleuze fogalmaz a fentiekben Agamben által értelmezett szövegében: „[a]z abszolút immanencia önmagában áll: nem valamiben és nem valami számára létezik, független a tárgytól és nem jelenik meg a szubjektumnak.”¹³ Agamben következtetései szerint éppen ez adja Deleuze immanencia-fogalmának meghatározó karakterét: nem tartozik semmiféle szubjektumhoz, amennyiben az immanencia mindig saját magára mutat, az immanens mindig saját maga számára immanens, amely immanencia, teszi hozzá, a mozgásban válik lehetségessé.¹⁴ A natúra elgondolhatóságának itt egy olyan alapvető problematikája fogalmazódik meg a növekedés meghatározó jelenségén keresztül, ami szerint az elgondolhatóság akadálya, hogy a natúra ilyenkor „vagy a szubjektivitásba, vagy az objektivitásba zuhan vissza újra és újra.”¹⁵ Mozdás és immanencia összetartozása éppen azt teszi lehetővé, hogy ha egyidejű közvetlenségként nem is, de a növekedés eredményén és irodalmi szövegben történő lehetséges megjelenésén keresztül rá tudjunk mutatni az immanens jelenlét önmagában állására. A kérdés tehát az lesz, hogy a növekedés az utólagosság miatt lehetetlenné váló érzékelése helyett a növekedés eredményeként előálló, soha nem rögzíthető aktuális állapotai felől hogyan, milyen nyelvi működések vagy automatizmusokon keresztül képes rámutatni az irodalmi szöveg erre az immanens jelenlétre, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a nyelvi önműködések szintén ebben az utólagosságban mutatkoznak meg.

II.

J. Hillis Miller egy emlékezetes, William Carlos Williams *Young Sycamore* (*Fiatál szikamorj*) című versét és az életmű más darabjaiban fellelhető költői önreflexióit olvasó elemzésében a fa mozgásának követését egy ennek jelenlétét háttérbe szorító, reprezentáció alapú, szimbolikus viszonyokat tételező hozzáállással helyezi szembe, ami a fentiekben kialakított nézőpont érvényesítésével éppen mozgás és jelenlét lehetséges összefüggéseire mutathat rá. Williams hasonlóképpen 1927-re datált *Paterson* című versének gyakran idézett sora a következőképpen foglalja össze ezt a dolgok jelenlétére fókuszáló, a korszak amerikai költészetében korántsem csak rá korlátozódó, de más, a radikális modernséggel kapcsolatba hozható szerzőkre is jellemző poétikát: „no ideas, but in things”¹⁶ [„gondolat nincs, csak a dolgokban”]. A fa, Miller értelmezésében, ennek megfelelően nem statikus, a leírást lehetővé tevő, passzivitásában megjelenő biológiai tárgyként szerepel, hanem aktív minőségében, „dinamikus, elsősorban verbális dologként”.¹⁷ És bár az elemzés azt az összefüggést nem érvényesíti, hogy a verset Williams Alfred Stieglitz *Spring Showers* (*Tavaszi zápor*) című fényképére írta,¹⁸ ami mozgás és statikusság, illetve verbális és vizuális

13 Gilles Deleuze, *Immanencia: egy élet...*, ford. Takács Ádám, Enigma 1997/13., 26.

14 Agamben, *I. m.*, 224.

15 Morton, *I. m.*, 41.

16 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, I., 1909-1939, New Directions, New York, 1986, 263.

17 J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton, 1985, 366.

18 Bollobás Enikő, „Ami szép, az nehéz”. *A nem alanyi költészetről*, Akadémiai, Budapest, 2021. <https://mersz.hu/bollobas-ami-szep-az-nehez//>

viszonylataiban biztosan nem irreleváns körülmény, ennek a jelenlétszerűségnek a fa mozgásán keresztül történő megmutatkozása jelen kontextusban mégis kiemelt jelentőséget ad ezeknek az észrevételeknek. A „verbális dolog” kifejezés akár már önmagában is hordozza ezt az összefüggést, hiszen Deleuze fent idézett belátása szerint a natúrához rendelt immanencia¹⁹ síkja szempontjából éppen a mozgás teszi feleslegessé élő és élettelen, illetve *phüszisz* és *poiészisz* megkülönböztetését, ilyen módon pedig nem csupán a biológiai létezők lehetnek részesei az immanens jelenlétnek. A vers mint dolog ilyen értelemben maga is a mozgás eredményeképpen mutatkozik meg, miközben a fát a növekedésen keresztül tünteti fel jelenvalóként.

A növekedés dinamizmusát részben a növekedés folyamatának jelen időbe helyezése teszi szembetűnővé, nem is csak a vers második versszaka miatt, ahol a törzs fizikai, materiális, testes növekedéséről („rises bodily”) értesülünk, ami egyben a folyamat anyagi vonatkozásait kiemelve teszi azt jelenvalóvá, hanem a növekedés további és a versben is később szereplő fázisai miatt, amelyek az angolban folyamatos jelenben szerepelnek: „dividing”, „sending”, „bending forward” („kettéválva,” „küldve,” „előre hajlanak”).²⁰

I must tell you
this young tree
whose round and firm trunk
between the wet

pavement and the gutter
(where water
is trickling) rises
bodily

into the air with
one undulant
thrust half its height—
and then

dividing and waning
sending out
young branches on
all sides—

hung with cocoons—
it thins
till nothing is left of it
but two

19 A nyelvi immanencia kérdését és gyökereit a magyar és az angolszász költészetben Hegyi Pál vizsgálja: Hegyi Pál, *Fenséges nyelvjátékok – zene és időtlenség Szőcs Géza költészetében*, Irodalmi Jelen 2021/8., 93–94.

20 William Carlos Williams, *l. m.*, 266–267.

eccentric knotted
twigs
bending forward
hornlike at the top²¹

Ez a növekedési folyamat ugyanakkor a vers mozgását is meghatározza, amennyiben a fa növekedése és ennek eredményeképpen előálló struktúrája határozza meg épülését, még akkor is, ha erről csupán utólag értesülhetünk. A két, a fa felépítése által meghatározott struktúra növekedésének párhuzamosságát igen erőteljesen mutatja, hogy a növekedés fázisait, aktuális állapotait a vers struktúrája is látványosan határolja el a következő fázisoktól. A „rises / bodily // into the air” [„testesen / magasodik // bele a levegőbe”] olyan versszakhatárt jelöl, ahol a növekedési folyamat eredménye a második versszak végén még nem rögzíthető, csak magával a folyamattal szembesít, aminek még ezen a ponton meghatározhatatlan a kimenetele. A növekedés irányának és helyének bizonytalansága, továbbá befejezetlensége a két versszak közötti sorkihagyásban, az írás térbelisége által lehetővé tett üres helynek köszönhetően mutatkozik meg, a növekedés helye és egyben eredménye pedig csak már a következő versszakban rögzülhet: „into the air.” A nyelv önműködése, ami az önmagából kibomló növekedéssel párhuzamos, ezek alapján nem függetleníthető az írás térbeliségétől, a nyelv anyagiságától, az önműködés folyamata, immanens jelenléte ugyanakkor csak utólagosságában mutatkozik meg – a két versszak közötti, a folyamatok fázisait elválasztó üres hely nem jöhetne létre a folyamat következményét jelző harmadik versszak nélkül, a növekedés folyamata nem mutatkozik meg e folyamat térben előálló eredménye nélkül. A harmadik versszak ehhez hasonlóan jelzi a növekedés újabb fázisát, a negyedik pedig ennek eredményét, az ágakká bomló törzs elágazásait: „and then // dividing and waning / sending out young branches” (a magyar fordítás itt nem illeszkedik ebbe a struktúrába), hogy aztán az ennek következményeképpen előálló fiatal ágak képét egy nagyköötőjellel, a sor szélén, elő is állítsa [„on / all sides–”], majd – ismét a szerkezet a fentiekben leírt utólagosságát követve – az ötödik versszakban e tipográfiai jel megismétlésével kösse össze a folyamat eredményével: „it thins” [„elvékonyodik”]. Ennek a vékonyodásnak az eredménye aztán ugyanígy a következő versszakban mutatkozik meg, ahol az önmagából kibomló növekedés és e növekedés struktúráját követő nyelvi folyamat párhuzamossága az utolsó, a fa és a vers aktuális végpontját jelző szóban válik még hangsúlyosabbá: „at the top” [„legfelül”]. A mozgásban lehetőségessé váló immanens jelenlét, amely mindig csak utólagosságában mutatkozik meg, a nyelvben szintén ebben az utólagosságban, a növekedés fázisainak aktuális eredményein keresztül válhat láthatóvá. Williams versében a tördelésből adódó, a vers szintaktikai egységeit figyelmen kívül hagyó töréspontok eredményeképpen keletkeznek az írás térbelisége

21 „Beszélnem kell neked / erről az ifjú fáról / melynek gömbölyű és erős törzse / a járda nedves // köveze és a csatorna árka / között [amelyben víz / csordogál] testesen / magasodik // bele a levegőbe / egyetlen váltólázás / fele olyan magas / lándzsadőfessel – // és akkor / kettéválva és elfogyva / zsenge ágakat küldve szerteszét / minden irányba // tele gubacsokkal / elvékonyodik / míg semmi sem marad belőle / csak két // lehetetlenül összebogozódott / gallyacská / melyek előre hajlanak / legfelül / mint szarvak” [Szócs Géza fordítása]. Bollobás, I. m.

által lehetővé tett üres helyek, amelyek aztán a mozgást, a létrehozott szerkezetnek köszönhetően, ezen az utólagosságon keresztül hagyják megmutatkozni.

J. Hillis Miller többször visszatér a vers kezdő sorára, amely igen erőteljesen hívja fel a figyelmet az immanens jelenlét utólagos megmutatkozásának nyelvbe ágyazottságára. Értelmezésében a Deleuze immanencia-fogalmával kapcsolatban megfogalmazottaktól korántsem függetlenül olvassa a felütést, ami „nem a külvilágra mint olyanra vonatkoztatható, hanem olyasvalamire, amit csak ezek a mind a szubjektivitáshoz, mind az objektivitáshoz fűző kapcsolódásaikról leválasztott szavak hordozhatnak.”²² A vers második sorára a grammatikai viszonyok tekintetében – egy az egészét tekintve hiányos mondatban – tárgyként utal az első, a szöveg szintaxist illető bizonytalansága pedig részben abból is fakad, hogy a vers tördeléséből adódóan az első két sor szoros összetartozása ezt itt lehetővé teszi, ilyen módon tehát az „elmondás,” a szavá tétel, a nyelvi előállítás eredményeként jelöli meg a fiatal fát: „I must tell you / this young tree” [a magyar fordítás nem tartalmazza ezt a bizonytalanságot, amennyiben „ifjú fáról” beszél]. A fa ebben az önreflexív keretkezésben a nyelv működésének eredményeképpen, a fent leírt nyelvi szerkezet által lehetővé tett utólagosságon létesül a versben, ahol „a sorok performatív módon konstruálják meg,”²³ a létesülés jelenidejűsége pedig mindezek mellett éppen ebben a grammatikai befejezetlenségben rejlik: a második sor, a fiatal fa ebben a befejezetlenségben marad a vers utolsó szava után is.²⁴ A fenti, a növekedés folyamata felőli értelmezés nézőpontjából pedig azért lesz különösen jelentős ez az irodalmi nyelv által lehetővé tett befejezetlenség, illetve befejezetlen jelenidejűség [ami a Stieglitz fényképével való összevethetőséget is megkérdőjelezi], mert a növekedés ezen – a versben utólag és utolsóként rögzített – fázisa az immanens jelenlét folytatatólagosságáról értesít, az immanencia síkjára mutat rá.

III.

William Carlos Williams verse ilyen módon az önmagából kibomlót nem az érzékek által keltett közvetlenség révén teszi az érzékelés folyamatában közelivé, ahogy az például a magyar költészetben Szabó Lőrinc, a biopoétika addig lehetséges megszólalásmódjai szempontjából újszerű, *A földvári mólón* című verse esetében történik, amely vers optikája „egészen szokatlan módon jórészt a közvetlen, a saját testérzetek konturálhatatlan és térbeliesíthetetlen mozgásán keresztül érzékelteti a biosz közvetlen, élő jelenlétét.”²⁵ Mert bár mindkét szövegben az önmagából növekvő – *A földvári mólón* esetében a víz mindig önmagába visszatérő – mozgása révén létesül ez a jelenlét, a *Young Sycamore* annak ellenére is inkább a nyelvben maradván létesíti, az „elmondás” aktusán keresztül a nyelvben állítja elő ezt a jelenlétet, hogy Szabó Lőrincnél sem tekinthetünk el „[t]extus, opsizs és melosz” együttes

22 Miller, *I. m.*, 353.

23 Bollobás, *I. m.*

24 Miller, *I. m.*, 365.

25 Kulcsár Szabó Ernő, „Gyík egy napsütötte kövön”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = *Uő, Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 134.

működésétől. *A földvári mólón* első sorában már ugyanis megképződni látszanak az érzékelésfolyamat azon lehetséges pólusai, amelyek Williams-nél mindvégig hiányoznak, amennyiben eltűnnek a vers elején keletkező beszédpozíció mögött, az „elmondás,” a nyelv által történő jelenvalóvá tétel aktusában. A „Partra döng a tó”²⁶ felütés ezzel ellentétben ebben a „deperszonalizált”²⁷ térben a hang forrásának és hatókörének meghatározásával mégis kijelöli azt a lehetséges helyet, ahonnan a mozgás akusztikusan hozzáférhetővé válhat, miközben maga a sor akusztikus sűrítettségével a közvetlenség érzetét keltve mintegy elérhetővé is teszi ezt a mozgás által érzékeltetett jelenlétet. Tovább olvasva pedig hasonló következtetésekre juthatunk a vizuális percepció terén is, az „ingó terméskövek” ugyanis a tó „nagyítóüveg- / húsa alatt” látszanak. Ez jelen kontextusban azért különösen jelentős, mert bár a „nagyítóüveg” szóösszetételben – ahol egyébként a tördelés, az írás éppen *tekhné* és *phüszisz*, kultúra és natúra között képez határt – nehéz volna szétszálazni a percepció pólusait, illetve az érzékelés folyamatának testi és technikai hátterét, látó és látott viszonyát. A nagyító mint fókuszpontot képző optikai eszköz mégiscsak valamiféle, noha nehezen meghatározható helyet kínál e központi szerepet kapó, mérhetősége miatt [„tizenöt / másodperc telt el”] is valamiféle humán közreműködés eredményeként előálló percepció folyamat résztvevői számára.

Williams versében ugyanakkor nincs olyan lehetséges pozíció, ahonnan az érzékelés révén hasonló közvetlenségről beszélhetnénk – az egyetlen pozíció, a megszólítotté pedig, az egyes szám első személyű versbeli beszélőjéhez hasonlóan, a *Young Sycamore* végére leválik a felütéshez grammatikailag csupán bizonytalanul kapcsolódó fa nyelvi képződményéről. Ennek a nyelvi képződménynek ugyanis éppen amiatt nem is lehet része, értelmezője vagy érzékelője, mert a produkció értelmében vett „valamit elmondani” nem kínál releváns pozíciót beszélő és megszólított számára. Innen nézve lehet talán különösen jelentős Miller azon, a verssel kapcsolatos megállapítása, miszerint „ebben a furcsa én-te viszonyban” mintha „maguk a szavak mondanák, hogy »én«, vagy használnák [és deperszonalizálnák, megfosztanák] az »én-t«,” ilyen módon téve lehetővé, hogy „a szavak írják magukat.”²⁸ A mondásban keletkező itt mindezek mellett egy, az elmondás aktusára vonatkozó kényszer eredménye, hiszen el kell mondani az itt következőket („I must tell you”), ami egyben azt is jelenti, hogy ez a nyelvben zajló létesítés szükségszerűen történik meg, nem mellőzhető, az elmondás aktusa nélkül a szikamor nem bontakozhat ki az immanencia síkjából. Ezzel szemben *A földvári mólón* a már eleve, „az öröklétén át” érzékelhetőnek a jelenlétét állítja, amit ilyen módon az érzékelés tesz aktuálisan jelenvalóvá. Míg Williams versében e létesítő működés eredményeképpen mutatkozhat meg utólag az immanens jelenlét, Szabó Lőrincnél az érzékeltetés eredménye a közvetlenként megtagasztalt biosz.

Mozgás és immanencia viszonya szempontjából éppen ezért nem feltétlenül a magyar költészetben a negyvenes években megjelenő, „az élet klasszikus-modern poétikai konstrukcióit” megújító biopoézis²⁹ példái lehetnek jelen kontextusban a

26 Szabó Lőrinc: *Összes versei*, II., Osiris, Budapest, 2000, 321.

27 Kulcsár Szabó, *I. m.*, 135.

28 Miller, *I. m.*, 353.

29 Kulcsár Szabó, *I. m.*, 135.

legrelevánsabbak, A földvári mólón esetében tapasztalt érzékelésből fakadó közvetlenség ugyanis az akusztikus és vizuális percepció folyamatainak középpontba állításával annak ellenére is felkínálja, vagy még inkább magában foglalja a szubjektum lehetséges helyét, hogy az ebben a deperszonalizált térben messze nem körvonalazható egyértelműen. Az egyébként az ágencia szempontjából bizonytalan percepció folyamatának szervi és technikai (nagyítóüveg, óra) háttere előtt az önmagában álló immanencia, ami Deleuze fent idézett megállapítása szerint soha nem valami számára létezik, ebben a fogalmi hálóban nem hordozhatja a közvetlenség ígérését, percepció és mozgás mérhető ideje nem az immanens jelenlétből szükségszerűen kizárt (illetve, amint Williams-nél a fentiekben láttuk: kiíródott) szubjektum tapasztalata. A mozgás, a növekedés folyamatai ugyanis, amint a korábbiakban ez láthatóvá vált, csak utólag, ezek eredményei nyomán és az immanencia síkjának nyomaként mutatkozhatnak meg, az előremutató mozgás és növekedés ilyen értelemben nem rögzíthetők és csak ebben az utólagosságban követhetők. Mozgás és immanencia összefüggései éppen ezért egy olyan poétika működései révén gondolhatók tovább a következőkben, amelyek nem a percepció folyamatain keresztül közelítik meg az aktuális állapotaiban soha nem rögzíthetőt.

IV.

A különböző organikus és inorganikus mozgások, növekedések és állapotváltozások időintervallumait ezektől gyakran radikálisan eltérő időbeliségen keresztül megmutató költészet egyik legrelevánsabb példája itt Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* (1957–1969) című kötete lehetne, amelyben organikus (tűdő, fenyő) és inorganikus (gejzir, tó) nem az egyidejű érzékelés példáiként állnak elő. A *gejzir* című vers pedig mindezekén túl azért is válhat itt különösen fontossá, mert a megjelenő, élettelen, geológiai folyamatok által vezérelt mozgás már eleve kívül esik láthatóság és láthatatlanság pólusain, ezzel a percepció folyamata, illetve a percepció a közvetlenség ígérését hordozó működései lehetetlenné válnak.

Indult. Előbb a sók.
Újra kivált a kristály, ha letörte.
Indult. Egy teljes égitest
jégtalpa nyomta be a földbe.
Akkor az üregek. Aránytalan
súlyok alatt húzódva, keskeny
testével lassan préselődött
kinná gyűrődött kőzetekben,
és váratlan egy szakadékos
barlangnyi visszhang és utána
megint a roppant, köves agyvelő
fekete csigaháza,
közökbe és rögökbe vásva,
forrósuló csavarmenettel,
már füstölögve, amíg egyszer –

Akkor kivágott. S ott maradt.
 Egy hosszú, függőleges pillanat,
 gőzölgő jégmezőkbe tűzve.
 Maga az ugrás, testtelen,
 víznemű izmok színezüstje,
 kinyúlva, képtelen –
 Aztán lehullt.
 A szökkenés behúzódtott a testbe,
 a föld füstölgő, sós öbleibe.
 S meg-megrándult az akna odva,
 amint hördülve, távolodva,
 még visszadobbant vadállat-szive.

A mozgás folyamata, a gejzír kitörése már a szöveg első szavától abban az utólagosságban tételezhető, ami eleve kizárja annak lehetőségét, hogy látványként, akár jelen időben képződhesen meg. A vers első szava a múlt idejű igealak miatt [„Indult.”³⁰] olyan mozgásra utal, ami már eleve működésben van, ugyanakkor az ’indul’ ige használatával, hiszen ilyen módon a gejzír mozgását teljes egészében, az elejétől mutatja, a vers nem mond le a folyamat követhetőségének lehetőségéről. A vers felütése ilyen módon egyszerre hordozza a használt ige következményeként a folyamat befejezetlenségét, a múlt idő miatt pedig e folyamat egyidejű érzékelésének lehetetlenségét. A folyamat kezdetére, a gejzír a vers ritmusváltásai révén a versnyelvben is színre vitt³¹ megindulására a vers elején történő utalás pedig azért sem olvasható valamiféle egyidejűség bejelentéseként, mert a harmadik sor – azzal együtt, hogy az ismétlés különbözőséget generál, tehát magában hordozza az elmozdulás lehetőségét – ugyanezzel az egyszavas mondattal indul, az utólagosság jelzéseként, ezzel még inkább egyértelművé téve a mozgás fázisainak, aktuális állapotainak rögzíthetlenségét, illetve a rögzítés aktusának múlt idejű indexáltságát, a mozgás mindig már meghaladott eredményeire való korlátozottságát.

Az egyidejű érzékelés lehetetlensége és a mozgás előremutató, Deleuze ketőspontjának agambeni értelmezése szerint „előrefolyó,” az elmozdulásra való nyitottságot hordozó működése az immanens magában állás nyomaként mutatkozik itt meg. Ez az előre áramlás, amit a szöveg az első versszakban, a gejzír kitöréséig követ, ugyanakkor nem csak a gejzír önműködésével hozható összefüggésbe, de a szövegszerveződésben is meghatározó szerepe lesz. A versszak első öt sorában szereplő töredékes, szintaktikai egységeket szétbontó mondatok [„Előbb a sók.”; „Akkor az üregek.”] kristályok „kiválását” és „letörését,” geológiai egységek megbonthatását viszik színre agrammatikus működéseik révén, hogy aztán a versszak nagyobbik részében egyetlen, lassan áramló mondatban a közetek között „lassan préselődő”

30 Nemes Nagy Ágnes *Összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 1997, 82.

31 „A második sorban a mondat szinte kifut a teréből, a mérték a sor végén ereszkedik, mintegy átbukik a határán, a sor majdnem kétszer olyan hosszú, mint az első. A ritmus is megbolydul, mozgalmassá válik. Szembeszegül a jambikus indítással, daktilikusán [ereszkedve] megíramodik [tá-ti-ti] s ezt a szapora lábat ismétli a sorvégén is.” Lator László, *Líra és természet* = *Uő, Szigettenger. Költők, versek, barátaim*, Európa, Budapest, 1993, 244.

gejzír önmagából növekvő jelenléte is megmutatkozhat. Ez a megmutatkozás, a gejzír önmagából növekvő, visszafordíthatatlan, előre mutató jelenléte a nyelv önműködésében is láthatóvá válik, amennyiben ez az áramlás egy megállíthatatlan, a versszak végéig növekvő mondatban érhető tetten, amely mondat előrefolyását, visszafordíthatatlan önműködését a vége felé egyre sűrűsödő rímek is garantálják. Amennyiben ugyanis erre a hívórímekre reagáló válaszirímek által meghatározott szerkezetre gondolunk, ebben a kontextusban a hívórím előremutató, a vers további alakulását előre meghatározó, elmozdulásait generáló jelenléte éppen ennek az áramlásnak lehet a kulcsa. Annak az önmagában soha meg nem állapodó, a mondat aktuális állapotaiban, a mozgás aktuális fázisaiban soha meg nem nyugvó önműködésnek, ami a válaszirímek érkezéséig biztosan fenntartja ezt az előremutató feszültséget,³² a mozgásra való nyitottságot, gejzír és vers „előfolyását,” önkéntelen előre áramlását. Ennek a lassan kezdődő áramlásnak a fokozódásával szembesülhetünk aztán a versszak végén, ahol kereszirímek helyett pároszirímek gyorsítják a folyamatot ebben a „forrósuló csavarmenettel,” aktuális fázisának vége felé „már füstölögve” érkező mozgásban, amely mozgás azonban nem ér véget ezzel, a versszak végén szereplő nagykötőjel és a mondat szintaktikai nyitottsága, lezáratlansága a folyamat befejezetlenségét teszi egyértelművé. A mindig előremutató, aktuális állapotaiban nem rögzíthető mozgás tehát olyan nyelvi önműködésként van jelen A *gejzír*-ben, ami ezen önműködése révén képes rámutatni erre a magában rejlő, a mozgás előre irányuló nyitottságától soha nem független immanens jelenlétre. Ahogyan pedig a nyelv önműködésére is csak utólag, többek között a válaszirímek felől, a működés eredményeképpen előálló struktúra felől láthatunk rá, a szóban forgó geológiai önműködésnek is csak az eredményével szembesülhetünk.

A rámutatás utólagosságáról pedig ilyen módon, Williams verséhez hasonlóan, itt sem feledkezhetünk meg, hiszen egyrészt ezt a vers első szavától kezdve előre jelezte, másrészt ezen élettelen geológiai folyamatok önműködését múlt időben, a mozgás és az állapotváltozás eredményei felől közelíti meg a szöveg („kivált,” „letörte,” „nyomta,” stb.). A múlt idő ezen túl mintegy elválaszthatatlanul hozzá is tartozik a versszakban leírt geológiai folyamatokhoz, a versszak közepén képződő alaki hasonlóság miatt, hiszen a gejzír, miközben „lassan préselődött,” „kinná gyűrődött” kőzetekben haladt. A „préselődött” múlt idejű alakja a „gyűrődött” befejezett melléknévi igenév mellett szerepel, ami azonban szintén olvasható – a szövegben való közelség, a rímhelyzet, illetve a vers által átfogott időintervallum miatt – múlt idejű igeiként. Befejezett melléknévi igenévként pedig azért is értelmezhető, mert a szó ezen használatát a geológiából ismerős „gyúrthegység” kifejezés is valószínűsíti. Ez az eldöntetlenség egyrészt elmosni látszik azt a beláthatatlan geológiai időt, ami a kőzetek gyűrődéséhez szükséges, amennyiben ezt is az itt követett folyamat részévé teszi. Másrészt ezt a geológiai folyamatot elválaszthatatlanná teszi ennek eredmé-

32 Amely feszültség a különbség és ismétlés viszonyairól értekező Deleuze értelmezésében részben abból áll elő, hogy a rím verbális ismétlés ugyan, de olyan ismétlés, ami magában foglalja a rímhelyzetben lévő szavak közötti különbséget, ami a vers lényegi összetevőjeként, jelen esetben akár a mozgást generáló működésként, a szavak közötti és a szavak különbségei által implikált elmozdulásként van jelen. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, ford. Paul Patton, Columbia University Press, New York, 1995, 21.

nyétől; a megint csak az eredményein keresztül megmutatkozó állapotváltozás, azon túl, hogy ezt az eredményt egyidejűvé teszi a gejzír növekedésének a versben leírt folyamatával („préslődött” – „gyűrődött”), a vers szerkezetét is meghatározó utólagosságban tűnik elő. Ez az utólagosság pedig azért is szükségszerű része a következő versszakban már a kitöréshez érkező gejzír megmutatkozásának, mert a kitörést előkészítő, láthatatlan földtani és csillagászati („Egy teljes égitest / jégfalpa nyomta be a földbe.”) folyamatokkal egyidejűként tünteti azt fel, ezzel is a bármiféle percepcióhoz szükséges egyidejűséget zárva ki.

Az érzékelés egyidejűsége pedig az írás terében egyértelműen elkülönülő, a gejzír kitörésének eseményére rámutató második versszakban is lehetetlennek bizonyul, éppen akkor, mikor a földfelszín felett végre láthatóvá válhatna. A folyamat azonos idejű követésének lehetősége egyrészt itt is a múlt idő miatt hiúsul meg („kivágott”), másrészt azért, mert maga az esemény látványként nem hozzáférhető. Mert bár a második mondat szerint ezen a ponton, a mozgás pillanatnyi szünetében mintha elérhetővé válna („ott maradt”), képként mégsem áll elő a percepció jelenidejében, az ott maradás befejezettségében nem elérhető. Az a „pillanat,” amiről ugyanis a második sorban olvashatunk, a szót megelőző jelzők miatt aligha kapcsolható bármiféle idősíkhöz: a „hosszú” jelző épp jelenben való kimerevíthetőségét kérdőjelezi meg, amennyiben nem csak térre, de időre is utal, a „függőleges” jelző pedig térbeli kiterjedésének megnevezésével magát az időbeliségét, ezzel látvány és fogalmiság kioltani látszanak egymást, már csak azért is, mert végül a „pillanat” lesz az, ami fizikai értelemben rögzítésre kerül („gőzölgő jégmezőbe tűzve”). A mozgás láthatóvá válásának további akadálya az lesz, hogy bár azt „ugrásként” nevezi meg a szöveg, ezt a testmetaforikát³³ azzal is kiegészítve, hogy izmokra utal, nem csak a második, de a harmadik versszakban is, az ugrás azonban – e metaforikán belül maradván – „testtelen,” amely testtelenség láthatatlanságként értelmezhető, amennyiben „víznemű izmok” alkotják, illetve szervezik alaktalanságát. Ez a saját képszerűségét kioltó, felszámoló látvány pedig a versszakot záró „képtelen” szóba érkezik, a vizuális érzékelés egyidejű tapasztalata ilyen módon a mozgás ezen fázisában sem áll elő. És bár egyidejűségről mindezek miatt megint csak nem beszélhetünk, a versszak az előzőhöz hasonlóan ismét lezáratlan marad: a mondat befejezetlenségét és a mozgás előremutató jellegét, saját jövőbeli fázisaira való nyitottságát ez alkalommal is egy – a „kinyúlva” ott maradó ugrást az írás terében grafikus értelemben is megjelenítő – nagyködtőjel teszi egyértelművé, amely nagyködtőjel alá tördelve kezdődik a következő versszakban a következő fázis. Az immanencia szó Deleuze-tól származó etimológiáját érdemes itt újra megemlíteni, hiszen mozgás és immanencia szoros összetartozása nála éppen abból is következik, hogy a 'maradni' helyett a 'kiönteni' szó jelentését látja benne érvényesülni. A nagyködtőjelek által jelölt vagy előre jelzett versszakok közötti üres tér pedig – ami Williams versének olvasásakor is szembeűnő volt – innen nézve a mozgás a nyelven keresztül nem hozzáférhető, az írásban rögzíthetetlen helyeként – a mozgás által még be nem töltött üres helyként – mutatkozik meg. A mozgás immanens

33 Schein Gábor tájélmény és testtapasztalat összeolvadásaként olvassa a verset. Schein Gábor, *A tájképek mint testképek Nemes Nagy Ágnes költészetében*. <https://ujforras.hu/schein-gabor-a-tajkepek-mint-testkepek-nemes-nagy-agnes-kolteszeteben/>

jelenléte, az immanencia síkja nem nyelviesül, elgondolhatatlan, az immanencia a korábban megfogalmazottak értelmében saját magára mutat, önmagában áll, nem valamiben és nem valami számára létezik.

Ez a vers struktúráját meghatározó, a mozgás aktuális állapotaiban soha meg nem nyugvó önműködés a vers zárlatában éppen ennek az önműködésnek a felszámolásával érhet csak véget. A vers még mindig a test metaforikájánál maradva, ezzel az előző versszakhoz hasonlóan élő és élettelen pólusait elválaszthatatlanná téve ezt a mozgást a következő sorral zárja: „még visszadobban vadállat-szíve.” A „visszadobbanás,” ami – a hívórim-válaszrim struktúrájától korántsem függetlenül – a két sorral korábban szereplő akna képére válaszol, amely akna „meg-megrándult,” éppen azt az ez alkalommal biológiai, a gejzír mozgására vetítve geológiai, a vers szerveződésének fent leírt struktúráira vonatkoztatva pedig ugyanúgy érvényes önműködést vonja vissza, ahol dobbanás dobbanásra, rím rímre, kép képre válaszol a mozgás előremutató nyitottságában. A „visszadobbanás” éppen a mozgás önműködésének vet véget, amennyiben a ritmus megszakításával nem az előző dobbanásra válaszol, hanem visszafelé irányul, amely irányultságról annyi biztosan állítható, hogy mivel ellentétes azzal, megtöri a mozgás előremutató nyitottságát, tehát a folyamat utólagosságában elérhető befejezéseként, a vers ez alkalommal már mondatzáró ponttal jelölt végeként kell hogy funkcionáljon. Mivel a szöveget ez az önműködés vitte előre, nem is fejeződhet be másként, csak ezen önműködés felszámolásával.

Mindebből következően pedig az sem véletlen, hogy a vers a címén kívül egyetlen alkalommal sem tartalmazza a gejzír szót, sem annak „képtelenségben,” láthatatlanságban maradó kitörésekor, sem a mozgás ez előtti és ezt követő állapotaiban. Egyedül a címben szerepel, ezzel pedig tulajdonképpen lehetőséget ad arra, hogy azonosításként legyen olvasható. A *gejzír* – ami az izlandi *gjósa*, 'kitörni' szóból származik, ezzel is a magából feltörő, önmagát létesítő geológiai működésre utalva – ebben az értelmezésben magát a szöveget jelöli meg ennek az önműködő mozgásnak a helyeként, az önmagából növekedés megmutatkozásaként; a kitörés, a gejzír önműködése, az önműködés eredménye a szöveg önműködésében, a szöveg által lehetővé tett utólagosságban válhatott láthatóvá. Nemes Nagy Ágnes a szubjektum lehetséges pozícióit kizáró verse éppen azt teszi világossá, hogy a mozgás előremutató nyitottsága, befejezetlensége és fázisainak ezzel együtt járó rögzíthetetlensége ellenére az immanens jelenlétre történő utólagos rámutatás az irodalmi szövegben lehetségessé válhat, az ebben az esetben inorganikus mozgásra, önmagát létesítő önműködésre az irodalmi nyelv önműködésein keresztül láthattunk itt ugyanis rá. A mozgás vagy a növekedés, ami nem a jelenben, az érzékelés egyidejűségében mutatkozik meg, az immanenciához tartozóként az önmagában álló immanens jelenléte ugyan nem teszi elgondolhatóvá, amennyiben az elmozdulásra való állandó nyitottságában, előremutató mozgásában aktuális fázisai felől nem megközelíthető. A mozgás önműködésére való utólagos rámutatásra ugyanakkor az irodalmi szöveg saját önműködésein keresztül már képes lehet, már csak azért is, mert a mozgás, az önmagából kibomló növekedés, ahogy az irodalmi szöveg önműködései is, működésük eredményein keresztül mutatkoznak meg.

Pataky Adrienn

„és ettől fogva fém”?

CIKLIKUSSÁG AZ *EGY PÁLYAUDVAR ÁTALAKÍTÁSA* NÉHÁNY VERSÉBEN

„Többször éreztem az erdőben, hogy nem én vagyok az, aki az erdőt nézem. Néha azt éreztem, hogy a fák néznek engem, beszélnek hozzám... Én csak ott voltam, hallgattam...
[...] Várom, hogy a dolgok belülről elárrasszanak, eltemessenek.»¹

„úgy érzem, hogy az anyagnak és szellemnek, testszerűnek és energiának ez a kényes-fényes, átlátszó egymásba folyása gyönyörű.”²

„a természet mellett nekem a történetiség is fontos”³

I. A kötetek és a versformák rendszere

Az *Egy pályaudvar átalakítása* című ciklus Nemes Nagy Ágnes érett korszakában, a recepció által fordulatként számontartott *Napforduló* [1967] után jelent meg, amit épp annyira nevezhetünk mitikus (mítoszkereső, mítosztermelő),⁴ mint objektív (objektív korrelatív)⁵ jellegű kötetnek. Először a *Között* [1981] című gyűjteményben szerepelt – a kötet tipográfiaileg egyenértékűnek tünteti fel ezt a címet a többi verseskötetével, tehát aki a könyvet a kezébe veszi, azt hihetné, ennek a ciklusnak is volt egy versesfüzetnyi előzménye, de ilyen kiadvány nem készült. A tizennégy vers közül három korábban megjelent *A lovak és az angyalok* [1969] című kötetben (*Éjszakai tölgyfa*,⁶ *Az alvó lovasok*, *A látvány*), méghozzá a *Napforduló*-kötet versei közé helyezve, ezért a ciklus címe alatt feltüntetett keletkezési idő (1969–1979) nem egyezik meg a versek összességének keletkezési idejével, ez a három biztosan korábbi, valószínűleg 1966 és 1969 közöttiek. Második megjelenésekor, *A Föld emlékei* [1986] című gyűjteményben nyolc új verssel bővült a ciklus, tehát huszonkettőre egészült ki: ezek a vállalt lírai életmű utolsó, kötetben publikált darabjai.⁷ Ahogy a szerző más ciklusai, úgy az

* A tanulmány a *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* című NKFIH kutatási projekt keretében és az MTA KGYNK ösztöndíjának támogatásával készült.

1 Sok festő szerint „[k]özte és a látható közt a szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek. Ezért mondta oly sok festő, hogy a dolgok őket nézik, és André Marchand Klee nyomán” a mottóban idéztettek és ezt, lásd Maurice Merleau-Ponty, *A szem és a szellem*, ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 138.

2 Nemes Nagy Ágnes, *A létkérdések és a vers. Széll Margit beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* [1981] = *Uő, Az élők mértana*, II., szerk. Honti Mária, Osiris, Budapest, 2004, 415.

3 Nemes Nagy Ágnes, *Látkép, gesztenyefával. Kabdebó Lóránt interjúja* [1981] = *Uő, Az élők mértana*, II., 192.

4 Vö. Rónay György, *Napforduló*, *Vigilia* 1967/10., 704–706, 705–706.

5 Vö. Lehóczky Ágnes, *A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép. A fa-motívum Nemes Nagy Ágnes költészetében*, *Irodalomtörténet* 2002/1., 118–142, 119.

6 Ezzel a címmel megjelent egy önálló kötet 1979-ben, exkluzív kiadásként: kétszázötven számozott és a szerző által aláírt példányban, tizennyolc oldalon.

7 Élete utolsó bő két évtizedében összesen csupán hat verset közölt periodikákban Nemes Nagy, ezeknek a fele a ciklus darabja, három pedig későbbi: *A látvány* [Szolnok megyei Néplap, 1969],

Egy pályaudvar átalakítása sem kronologikus, hanem tematikus alapon szerveződött, s a versek szervesen belesimulnak az életmű egészébe, rizómaszerű hálózatoság fedezhető fel közöttük és a korábbi versek között.

Az életmű csaknem összes [vállalt] prózaverse ebben a ciklusban található meg: *Egy pályaudvar átalakítása*, *Az utca arányai*, *A macskák bátorsága*, *Villamos-végállomás*, *Múzeumi séta*, *Teraszos tájkép*,⁸ *A Föld emlékei*, de a prózaversek közé számolandó a később publikált *Falevél-szárak* is.⁹ A szerző életében kiadatlanok közül továbbá az *Enyhe tél* és az *Istenről* című darabok sorolhatók ide, amelyek vélhetően a nyolcvanas évek közepén keletkeztek. Mindent egybevetve is csupán tíz prózaversről beszélhetünk tehát a Nemes Nagy-életműben. Hernádi Mária 2012-es könyvében¹⁰ kilenc prózakölteménnyel foglalkozott [a tizedik, az *Enyhe tél* a könyv kéziratának zárása idején jelent csak meg].¹¹ Mivel részletes műfaji és szemantikai elemzést nyújt, továbbá a táj mint szempont is megjelenik a könyvében, ezért a prózaversek önálló interpretációira itt nem kerül sor.

A prózaversek közül az *Egy pályaudvar átalakítása* a kötetben az első, ez a legemblematikusabb, s nem véletlenül a ciklus címadója is: az időbeli változást, a ciklikusságot, a folyamatos alakulást reprezentálja, ahogy a huszonkét vers sorrendje, mintázata is. Középen található a hét prózavers, amelyeket közrefog hét-hét, „hagyományos” vers, majd az egész ciklust zárja a *Lement a nap* című darab. A ciklusnak van egy – a kései lírára jellemző – befelé forduló, számvető hangoltsága, a *Dalszöveg*, az *Egy táviróoszlopra* és az *Ugyanaz* című darabokat „halálversek”-nek nevezi Hernádi, mert az út végét jelzik, ahogy a *Villamos-végállomás* és az *Amerikai állomás* is. „Nemes Nagy Ágnes költészete azt fogadja el, amit a rom adhat” – írja Schein Gábor. „Nem az időtlent keresi, hanem amit már teljesen a saját anyagává emésztett az idő.”¹² Erre a folyamatra zárul aztán rá a ciklus utolsó verse, a *Lement a nap*, kimerevített zárópillanatával, és jelzi a beszédmód megváltozásának visszafordíthatatlanságát: „Ezek már más beszédek”.

a *Villamos-végállomás* [Kortárs, 1981], a *Teraszos tájkép* [Kortárs, 1982], a *Falevél-szárak* [Újhold-Évkönyv, 1986], a *Köszöntő* [Jelenkor, 1991] és *A kertben* [Orpheus, 1991] jelentek meg így. Részletesebben lásd Buda Attila, „*mint a macska, mely ugrása közben / a levegőben megbotol*”. Nemes Nagy Ágnes verseinek kiadástörténete, 1935–1942, 1943–1986 [1995–2009] = *Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyománnyá válás közben*, szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 66–99.

8 „A PIM-palliumban külön lap tartalmazza a vers címváltozatait: »Homokteraszok, Teraszos tájkép, Táj, teraszokkal, A folyó teraszai, Lépcsőzetes kirándulás, A terasz-sor, Az idő teraszai, Teraszos elrendezés, Terasz-hegy, Teraszos formáció, alakulás, A teraszok megtekintése, Séta a teraszokon, Terasz-lépcsőzet, Teraszos elhelyeződés, Hely, Teraszlátogatás, Lépcsőzetes földszávok«. Az utolsó kéziratoldal verőjén további címváltozatok olvashatók: »Teraszos képződmény, Lépcsőzetes kiképzés, Lépcsőtorony, Kirándulás a teraszokra«, lásd Nemes Nagy Ágnes, *Összegyűjtött versek. Közel 100 kiadatlan verssel*, s. a. r. Ferencz Győző, Jelenkor, [Budapest], 2016.

9 Ezt Lengyel Balázs a szerző halála után, az *Összegyűjtött versek* összeállításakor beillesztette az *Egy pályaudvar átalakítása* prózaversei közé.

10 Hernádi Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012.

11 Holmi 2011/2., 144–145. Lásd továbbá Ferencz Győző, *Egy vers restaurálása. Nemes Nagy Ágnes: Enyhe tél*, Holmi 2011/2, 145–157.

12 Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 133.

Igaz ugyan, hogy a prózaköltemények vagy prózaversek¹³ késeiiek, vélhetően mind a nyolcvanas években keletkezett, de azok megjelenése nem jelentette a már ismert versformák megszűnését. Tehát nincs szó éles stílus- vagy formaváltásról, sőt, az ún. tárgyiasság sem a prózaversekkel érkezett meg ebbe a költészetbe, hanem a *Napforduló*-kötettel, amelynek első versét, a *Között*¹⁴ címűt szokás a tárgyas líra programversének tekinteni. Az „ún. »nominális« mondatok, amelyek önmagában álló főnévre, vagy főnévi szintagmákra épülnek”,¹⁵ az állítmányok és igék hiányából keletkeztek Nemes Nagy költészetében, prózaversei az élőbeszédszerű-dialogikus prózaköltemények tárgyas-extroverzív típusába sorolhatók.¹⁶ A prózaköltemény még csak nem is a forma tagadásaként, kiábrándulásként fogható fel [hiszen ezek is erőteljes belső rendezettségéről tesznek tanúbizonyságot, „művészileg szerkesztettek”¹⁷], inkább kísérletként, párhuzamossággként: ezek mellett/után is írt a szerző jelentős „klasszikus” verseket [pl. *Víz és kenyér*, *Futóeső*, *Szikvója-erdő*, *A kertben*, és ide sorolható több tucatnyi további, posztumusz megjelentetett darab]. A prózavers „változatos struktúrára épülő kompozíciója mindig pontosan kidolgozott, a szövegek arányai kifinomult egyensúlyt mutatnak. [...] elliptikus mondattömbök rafinált, hosszú sorban történő egymás mellé helyezéséből jönnek létre az élőbeszédszerűen¹⁸ gördülékeny leírás-folyamok.” – írja Hernádi.¹⁹ Bár Nemes Nagy azt vallotta, épp az ellipszistől akart szabadulni („nagyon kevés verset írok. Közeledem a prózavershez. Ebben próbálom feloldani azt a túlságosan elliptikussá vált versbeszédet, amelyhez egy bizonyos ponton eljutottam.”),²⁰ sajátos prózaversei kialakításában végül is ennek nem lebontása, csak átformálása történt. Prózaverseinek címe általában megjelölni látszik a vers [gyakran hétköznapi] tárgyát, a versszöveg pedig kibontja, jellemzi ezt a tárgyat, részletes táj- vagy tárgyleírást nyújtva, ugyanakkor néhány cím félrevezető. Mezei András interjújában kérdezte a címadásról Nemes Nagyt, aki kitért a válasz alól, s központi problémaként az *átalakulás/átalakítás* és az *idő* fogalmakat jelölte meg:

M. A.: Miért ad becsapós címekeket, hiszen a *Villamos* című verse nem is a villamosról szól. Az *utca arányairól* ugyanez derül ki olvasása közben, nem beszélve az *Egy pályaudvar átalakítása* című versének riportra utaló

13 Itt most egymás megfelelője a két kifejezés, a *prózaköltemény* elnevezéséről, sajátosságairól lásd: Hernádi, *A prózaköltemény* = Uő, I. m., 23–60., a prózaversről Kulcsár-Szabó Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhidasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn, PIM, Budapest, 2017, 174–197.

14 A *Között* kulcsvers, „bemérési pont, ahol a legmesszebbre futottam ezen az úton. [...] ezt a periódusomat tartom legfontosabbnak, ezzel azonosulok leginkább még ma is.” Nemes Nagy, *Látkép, gesztenyefával* = Uő, *Az élők mértana*, II., 246.

15 Hernádi, I. m., 94.

16 Uő., 192.

17 Bárdos László, *Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse [1985] = Erkölcs és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. Lengyel Balázs – Domokos Mátyás, Nap, Budapest, 1996, 296.

18 Az élőbeszédszerűség az esszéik nyelvezetével is rokonítja e verseket, nem véletlenül használja rájuk Schein az esszévers kifejezést, lásd Schein, I. m., 117.

19 Hernádi, I. m., 108.

20 Nemes Nagy, *Látkép, gesztenyefával* = Uő, *Az élők mértana*, II., 247.

címéről. Az *Ekhnáton*, a nagy metafizikus kérdésekkel való szembenézés után nem visszalépés ez?

N. N. Á.: Egy tárgy, a legkisebb, vagy a legközönségesebb, egy város átépítésének valamelyik szelete tökéletesen elég és alkalmas a költőnek arra, hogy eljusson belőlük – ha akarja – a legmagasabb, a legmesszebb menő metafizikumig.

M. A.: De mi a metafizikum a Déli pályaudvar átépítéséről írt versében?

N. N. Á.: Az idő. Az időről szól az a vers. Arról szól, hogyan alakult át minden az időben, magunk is, ahogy átalakulunk és átalakítjuk magunkat. Az idő különféle rétegeit akartam – s bár tudnám egy párszor – megírni.²¹

II. Az *Ekhnáton*-ciklustól az Egy pályaudvar átalakítása ciklusig

A humán jelenlét a *Napforduló* kötet *Ekhnáton*-ciklusának végére kiiktatódik, „eltűnik a költői reflexió, nyelvtani értelemben eltűnik maga a lírai szubjektum is – a reflexió helyére a tárgyakat fénybe állító rámutatás, a deixis költői gesztusa kerül”.²² Az *Ekhnáton* az égben

embert közvetlenül még grammatikai vallomástevőként sem léptet [...] színre. [...] A természet itt úgyszólván előttünk keletkezve történik meg mindenfajta aposztrofikus gesztus vagy tájfestő versnyelvi fogások nélkül [...] a vers azonban elsősorban azzal jut el a modern természetlíra újralétesítésének küszöbéhez, hogy a csillagok és a föld közé helyezett beszélő kiiktatásával meglehetősen drámaivá teszi a fenti és a lenti világ találkozását. [...] ebben a humán jelenlét nélküli térben legelőször is poétikailag teszi lehetővé a fent és a lent *nem-antropomorf* találkozását.²³

A humán jelenlétnek tehát csupán nyomai maradtak a tárgyak szintjén is: eszközök, alagút, talpfa stb. A természet mintha kezdené visszahódítani a területet, a bányá elhagyatott, az ember által létrehozott síneket benőtte a fű [de még „fölszikrázik a fű-alatti fém”] – a lenti és a fenti világ [a növények és a Tejút] egymás tükörképeként van jelen, ágens nélkül: „nem mozdul a nagy kamilla-rét, / közötté néhány vasdarab, / fölötte lépes sűrűség, / fehér-küllős növény-napokkal / hullámtalan Tejút és semmi szél.” – *Ekhnáton* az égben [Kiemelés tőlem – P. A.]. Egy Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított hermetikus irat [Aszklépiosz] szerint „Egyiptom az ég képmása, helyesebben szólva olyan hely, ahová és ahol minden áttevődik és lejátszódik, amit az égiek irányítva elrendeltek”.²⁴ Az univerzum és a földi világ állítódik párhuzamba a ciklus utolsó versében, *A tárgy fölött* címűben is („A fák ragyognak, mint a sark-körök.”), ahol szintén a nap, a fény ereje kerül előtérbe, mint a ciklus nyitányában. A zárlatban

21 Mezei András, *Írószobám. Rádióinterjú Nemes Nagy Ágnessel* = *Az élők mértana*, II., 358.

22 Hernádi, I. m., 108.

23 Kulcsár Szabó Ernő, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, I. m., 10–61, 44–46.

24 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. Pál József – Újvári Edit, Balassi, Budapest, 2001, 93.

továbbá mintegy azonos szintre lép a mérhető tudomány („fény-sapkában 92 elem”) és a hiten alapuló transzcendencia („hiszem a test feltámadását.”), az Apostolok Cselekedeteiből vett szó szerinti idézettel (Kiemelés tőlem – P. A.). A feltámadásban való hit éppúgy a cirkularitást biztosítja – ez a Biblia számos passzusán túl például Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszának* is egyik kardinális pontja: „nem fog fájni a halál” (ford. Sík Sándor), hiszen a kereszténység szerint az nem a vég, hanem a kezdet –, ahogy a természet kilencvenkét elemének variábilis kombinatorikája. A naphimnuszok a legerőteljesebb katakrézisek, a Napot ugyanis közvetlenül nem lehet nézni, mégis ő minden látás forrása – a legfőbb elem tehát központi metaforánk, a nemláthatónak és megnevezhetetlennek a figurája, s az érthetőség alapja – írja J. Hillis Miller. Egy Wallace Stevens-verselemzésben jegyzi meg, hogy a vers maga is heliotropikus, a nap másolataként funkcionál, ilyenformán tehát maga is nappá válik.²⁵

A *Napforduló*-kötet poétikai, egzisztenciális és mitikus súlyaitól „terhelten” érkezőnk meg tehát az *Egy pályaudvar átalakításához* – ettől a ciklustól kezdve nem mondható és mondhatatlan határán oscillál a Nemes Nagy-líra, a mondhatatlan helyett a nehezen mondhatót igyekszik megnevezni, illetve a létező és a nem létező határával szembesít, véli Hernádi.²⁶ Az én lecsupaszítása felől lépünk – látszólag vissza – a megszólításhoz, ez az aposztrofikus beszédmód azonban az élőbeszédszerűséget, a közvetlenséget szolgálja: „a lírai szubjektum valakihez beszélve, »beszélgetve« végzi el választott tárgyának leírását, [...] a nyelvileg folyamatosan jelzett odafordulás [...] »kinyitja« a szöveget”.²⁷ A „fordulj vissza”, „Figyeld meg” (Kiemelés tőlem – P. A.), „vedd szemügyre” felszólítások folyamatossága és ismétlődése, már-már kényszerítő modalitása, továbbá a kérdő mondatokkal kezdeményezett párbeszéd és az ismeretelméleti kétely színrevitele („látod?”, „Te emlékszel még, ugye?”, „És az átalakításra?”, „Te ott voltál a megnyitáson?”) visszaköszön a ciklus több, nem prózai darabjában is.²⁸ Az életműben itt szerepelnek először elhunyt elődöket (Kassák Lajos, Rónay György és Babits Mihály) megszólító versek, e „hálaversek” révén dialogikussá válik Nemes Nagy kései költészete. „[A] halottak nemcsak azért halottak, mert megszűntek jelen lenni. Akkor halottak, ha nem hatnak ránk.” – jelzi Nemes Nagy. „Nem hiszem, hogy tudnánk nélkülük élni, a halottak nélkül; az időszínek elválaszthatatlanul folynak át egymásba” – folytatja.²⁹ „[K]i evett a tányérkamból?”, „ki ivott a poharamból?”, „Ki ad kinek?”, „Mit ad?” – olvashatók a kérdések a Babits Mihálynak ajánlott *Víz és kenyér* című versben, amely rendkívüli zeneiségével, az égbolt felé fordulásával felcserélhetővé teszi a két pólust (lentet és fentet, segítettet és segítő, múltat és jelent), ezekben a sorokban [is] tükörstruktúra alakul ki. „Micsoda arcok hajlanak / a föld felé, sötét bokorban, / e fordított szoborcsoporthoz?” – teszi fel, majd görgeti tovább a kérdést a Kassák

25 J. Hillis Miller, *Stevens' Rock and Criticism as Cure I*, The Georgia Review 1976/1., 5–31, 28.

26 Hernádi, *I. m.*, 169. és 128.

27 Uo., 110. Hernádi az alábbiak szerint osztja fel a prózáköltevényeket: 1. filozofikus (*Egy pályaudvar átalakítása*, *Az utca arányai*, *Villamos-végállomás*), 2. képleiró (*Az utca arányai*, *Múzeumi séta*), 3. létösszegző (*Teraszos tájkép*, *A Föld emlékei*), 4. esszészerű (*Falevél-száraz*), 5. vallomásos (*A macskák bátorsága*, *Istenről*).

28 Ferencz Győző szerint az életmű korai szakaszában is már jellemző ismeretelméleti kétely „a prózaverseknek szinte kizárólagos témája lett”, lásd Ferencz Győző, *Egy vers restaurálása. Nemes Nagy Ágnes: Enyhe tél*, Holmi 2011/2., 154.

29 Nemes Nagy, *Látkép, gesztenyefával*= Uő, *Az élők mértana*, II., 192.

Lajosnak ajánlott *Az alvó lovasok*, amely lódobogásszerűen „gyorsítja fel” az időt, miközben a szökkenéssel nemcsak előre, de felfelé ívelő mozgást is előidézt, ebben úgyszintén jelentős szerepe van az *f* mássalhangzóknak: „forró, fehér hólepedő”, „föld felé [...] fordított”, fekete, forró, formájuk, folyókban, „meg-meglendül a föld alatt”, „forró földlovak / hátán a földes, barna törzsek”. [Kiemelés tőlem – P. A.] Az *f*-ek inskripciója által e kötet közvetlenül is kapcsolódik az *Ekhnáton*-ciklushoz, a már idézett, *Ekhnáton az égben* című vershez, illetve az utolsó darabhoz, *A tárgy fölött* címűhöz különösen: „Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény sapkában 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – hiszem a test feltámadását.” [Kiemelés tőlem – P. A.]³⁰

Az *f* betű materiális beíródása a fent [ég] és a föld kettősét tipográfiai jelként is összeköti egymással, mert ez az egyetlen olyan kisbetű a folyóírásban, amelynek szimmetrikussága révén felfelé és lefelé is nyúlnak a szárai, mindhárom zónán átívelve.³¹ Különböző változataiban hurokkal vagy a közepére húzott vízszintes vonallal szerepel. A nyomtatott kis *f* betű a keresztformára (mint az összeadás és a transzcendencia jele), a nagy *F* főként a kettőskeresztre hasonlít, a kézirásban a kis *f* pedig a hurok miatt egy óegyiptomi hieroglif jelet, az ankhot [crux ansata: 'fogantyús kereszt'] is felidézi. Az ankh életszimbólum, a halhatatlanság jelképe – a halál utáni élet, az újjászületés biztosítékaként hagyományosan a szarkofágokba helyezték.³² Egyes elképzelések szerint a hurok volna a Nap, a vízszintes keresztléc a horizont, a függőleges vonal pedig a felkelő nap útja.³³ A *Között* [1981] című kötet címlapján – amelyben először szerepelt tehát az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus – egyiptomi kép látható Tutankhamon harci szekerekkel és hieroglifákkal, ezek között az ankh kereszttel, amely felül, a fáraó feje és a Nap között található.

A mítoszok világa, különösen az egyiptomi kultúra nem állt távol Nemes Nagytól, egyik felmenője révén kötődött is hozzá: „Már csak egyet / szeretnék tudni: nagyapám / [üggyvéd] miért ment Egyiptomba” – olvasható az *Őseimhez* című versében.

30 „A keresztény hagyományban évszázadok óta jelenlévő »Természet Könyve« metafora alap gondolata, hogy a teremtet világ »betűzése« ugyanúgy Isten felé vezető út lehet, ahogy a Szentírás olvasása – hiszen a természet mint »könyv« minden szava, betűje a Teremtőre utal, az ő működésének, jelenlétének a nyoma. Ebbe az irányba azért kell egy következő kitérőt tennünk, mert Nemes Nagy Ágnes életművében ugyancsak tetten érhető a természetben való nyomkeresés. [...] költői nyelvében megfigyelhető egy olyan tendencia, hogy a konkrét, érzékelhető természeti tájnak az írott szöveg lesz a metaforája. A tájleírás ebből következően voltaképpen a tájszöveg (vagy tájkotta) »olvasása«, »betűzése«, ahogy ez a következő három idézetből is látszik: »Egy sáv fekete nád a pusztaszélen, / két sorba írva, tóban, égen, / két sötét tábla jelrendszerei, / csillagok ékezei« [*Között*], lásd Hernádi Mária, *A lélek tájai. Spirituális dimenziók Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Sapientia 2023/1., 49–50.

31 Például a *b*, *d*, *l* vagy a *g*, *p*, *y* betűk átlépik a középső sávot lefelé vagy felfelé, de a kettőt együtt kizárólag az *f* teszi meg, amelynek formája a görög digammából (διγμμα), a preklasszikus görög ábécé hatodik betűjéből alakulhatott ki.

32 Az egyiptomi életszimbólum a *Halottak Könyvében* is szerepel, Tutankhamont (Tut+ankh+amon) olykor úgy ábrázolják, hogy egyik kezében botot tart, a másikban ankh-keresztet, az élet jelképét, de más ábrázolásokon is gyakran tartanak a kezükben az istenek ankhot, vagy szerepel a közelükben, vagy épp Aton nyújtja az ankhot az élet jeléül az áldozatot bemutató Ekhnáton fáraónak [Tell-el-Amarna, Kr. e. XVI. sz.]. A kereszt csúcsán látható „Ízisz-csomó” a halhatatlanság szimbóluma, ezért az ankh Ízisz attribútuma is, ezt a változatot általában nők hordták ékszerként.

33 Enno Neeteson, *The origin of the Ankh sign. A composition of the most characteristic life symbols of ancient Egypt?*, 2023. 12. 21, 12. DOI: 10.5281/zenodo.10417569

A vers születésekor már nem élő erdélyi nagyapa [Nagy József] egyik egyiptológiai könyvében [Mahler Ede: *Ókori Egyiptom* – 1909] talált rá Nemes Nagy tizenévesen Kunaten [azaz IV. Amenhotep vagy Ekhnáton] fáraóra, majd sok évvel később látta Párizsban a Tutankhamon-kiállítást, ahol Ekhnáton-szobor is szerepelt [feltételezések szerint Ekhnáton volt Tutankhamon apja]. Egy kései interjúbán Nemes Nagy úgy fogalmazott, Ekhnáton volt „az első európai intellektüel”, „kultúraalapító, csodálatos ember”,³⁴ akinek köszönhetően felszámolódt a politeizmus.³⁵ A fáraó Aton, a napisten tiszteletére választotta magának az Ekhnáton [‘Aton kedveltje’] nevet, Nemes Nagy az *Ekhnáton*-ciklushoz nemhiába Ekhnáton jól ismert *Naphimnusz*ából – amelynek részletei a 104. zsoltárban köszönnek vissza – választott részletet: „Feljövetelet és lemenetelt / formálsz ki, eleven Nap, / Sötétén mulsz el, fényesen térsz vissza. / Te dobogsz a szivemben.”³⁶ [Kiemelés tőlem – P. A.]

Az *f* tehát mintha mindig kapcsolódást, összeköttetést jelölne [ahogy a ligatúrában is], múlt és jelen, élők és holtak, emberi és isteni között, s a felfelé [a fény, a nap, az Isten felé] törekvést volna hivatott jelképezni. Ugyanez a felfelé törés és a felszólítás ismétlődése tapasztalható meg a Rónay Györgynek ajánlott *Futóeső*ben is: „Fordítsd másra figyelmedet. / Például a futóesőre.”, „fényes-szürke, mosdott féldrágakő”, „fel-feltűnő”, „A fénylő pontokra figyelj, / ott feljebb”, „fényfoltokkal esteledőre”, „részleges fényesedőre”, „nézz fel”. [Kiemelés tőlem – P. A.]³⁷ Az *Istenről* című, posztumusz prózaversben egészen explicit ez a transzcendenciaigény a kérdésekkel és az *f* hangzók halmozásával: „Úsztál folyóban?”, „Élő fára vésni”, „Van odaföntöd?”, „Van neked fölötted?” [Kiemelés tőlem – P. A.]

Ez a jelenség összeköti a megfigyelés [nézés, koncentráció] és a fentre tekintés [felfelé irányuló figyelem és fegyelem] gesztusát, továbbá a nem-dialogikus és nem-prózai verseket is az eddig tárgyaltakkal. Se megszólítás, se kérdés nincsen ugyan a ciklus ilyen jellegű verseiben, mégis érezhető, „hallható” a kapcsolódás néhány kiragadott példa alapján is. Az első vers, az *Éjszakai tölgyfa* az ikonikus „És lélegeztek mindaketten.” sor után, a vers második felében halmozza az *f*-eket: „Néhány madárfészek [...] ott-feledetten.”, „elfárad megfegtetlenül”, „Hajfüggönyét visszaengedte már. / Megfordult.”, „fénnel szórta”, „visszaforr”. S aztán sorban felfejthetők a kapcsolódások, amelyek gyakran alliterálnak is: pl. *Négy kocka* („fogyhatatlan felhőbeszédeit”), *De nézni* („enged a füstfüggöny”, „szilánkos fényjelekben”, „mint forradás

34 *Ekhnáton éjszakája*. Lator László beszélgetése [1980] = *Az élők mértana*, II., 192–193.

35 „Mózes fogalmazta meg a láthatatlan istent, az a következő absztrakciós fok a gondolkodásban. [...] Ekhnátoné az az eszme, hogy egyetlen isten van, önála ez még a napisten. Határozottan napvallás az övé”, Nemes Nagy, *Írószobám*. Mezei András rádióinterjúja [1978] = *Az élők mértana*, II., 356. „Ehnaton valami ahhoz hasonlót tett, mint amit az emlékezés Mózesnek tulajdonít”, így ők ketten, illetve „az egyiptomi és bibliai monoteizmus, egyiptomi ellenvallás és bibliai Egyiptomgyűlölet kapcsolata bizonyos történelmi alappal rendelkezik”, lásd Jan Assmann, *Mózes, az egyiptomi. Egy emléknym megfektése*, ford. Gulyás András, Osiris, Budapest, 2003, 43–44. Ekhnáton azonban nem tudta felszámolni a politeizmust, a pusztán elszigetelten létező Aton-kultuszt nem sikerült megtartani és kiterjeszteni. Halála után fia (?) Tutankhamon követte az uralkodásban, akit születésekor Tutanhatonnak hívtak [‘Aton élő képmása’], de ő a régi istenek, közöttük Ámon tisztelete jeléül megváltoztatta nevét és visszatért a politeizmushoz.

36 Az alliterációk (*f*) ebben is szerepelnek: „Feljövetelet [...] formálsz [...] fényesen.”

37 A Babitsnak és a Rónaynak ajánlott vers részletesebb elemzésre itt nem térek ki, korábbi elemzésemben olvasható: „és élsz és élsz és éltek”. A *Nemes Nagy – Rónay – Babits-kapcsolat nyomában*, Irodalomtörténet 2023/3., 335–356.

[...] a fán”), *Dalszöveg* („Öregszik a gyümölcs a fán, [...] a fűben”), *Félgömb* („Ez itt a fenti félgömb”, „fehér fémek láthatára.”), *A látvány* („felzavarnak, / északifénye van a falnak”, „fölránt fektemből az a páfrány”), *Amerikai állomás* („Fölemelem, magamhoz ölelem”), *Szikvója-erdő* („nem érsz följebb”). [Kiemelés tőlem – P. A.] Igaza lehet tehát Hernádi Máriának abban, hogy az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus prózakoiteményeit „szerpentin-útként” veszi körül a többi vers.³⁸

III. Ciklusság – az idő és a természet összefüggései néhány versben (*Dalszöveg, Félgömb, De nézni, A látvány*)

A világban egyszerre kétféle időszámítás tapasztalható meg: a lineáris és a ciklikus, amelyek közös jellemzője az állandóság, ám másként: míg a lineáris időt a mindig várható változás, előrehaladás jellemzi, a ciklikus idő stabil és kiszámítható viszonyítási pont. Míg a múlttól a jövő felé tartó, lineáris időszámítás a monoteista vallásokban jobbra felülkerekedik a ciklikusságon, addig az olyan világszemléletű népeknél, amelyeknél az isteni és az emberi világ nem különül el egymástól élesen, sokkal inkább jellemző a ciklikus gondolkodás, az számít hagyományosnak.³⁹ Az ókorban még nem szakadt ki az ember a természeti létből, a szemlélet transzcendentális–mitikus volt.⁴⁰ Az archaikus kultúrák régmúltjához a rítusok biztosítják a folytonos visszatérés lehetőségét, a „szent idő” tehát „lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ósidő”, amely „újból jelenvalóvá” tehető.⁴¹ Ezzel szemben a lineáris vagy történeti idő irreverzibilis, kvantitatív jellegű és kontextusfüggetlen. A ciklikus idő azért kiszámíthatóbb nála, mert gazdaságosság-alapú, így nagy hangsúlyt fektet a kötelezettségekre, amelyek jó része a természet változásaiból ered.⁴² A természetben az éves körforgás jelenti a teljességet, az

átalakulási folyamatok ismétlésében a tavasz–nyár, a nyár–ősz, ősz–tél átmenetek egyre világosabbá válnak és speciális élményeket ébresztenek bennünk. Sejteni kezdünk egy belső, szellemi életet. Követni tanuljuk a növényvilágban a szellemiséget, ahogyan a növekedés során a láthatatlanság tartományából a láthatóságba lép és veszít mozgékonyaságából. Amikor a hervadásban az észleleti világból ismét visszahúzódik, ugyanakkor a gyökérben, rügyekben és magokban új képzőlehetőségek születnek. Így az év körforgásának egységét önmagunkban éljük át. Mi magunk vagyunk azok, akik a földdel együtt végigfutunk az éven és a jelenségek sorozatában saját élmény-lehetőségeinket letapogatjuk.⁴³

38 Hernádi, *I. m.*, 114.

39 *Az idő története*, szerk. Kristen Lippincott et al., ford. Soproni András et al., Perfekt, Budapest, 2002, 17.

40 A. J. Gurevics, *A középkori ember világképe*, ford. Előd Nóra, Kossuth, Budapest, 1974, 25.

41 Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor, Európa, Budapest, 1987, 61.

42 Részletesebben lásd Németh András, *Emberi idővilágok. Pedagógiai megközelítések*, Gondolat, Budapest, 2014, 99.

43 Jochen Bockemühl botanikus a Goetheanum Természettudományi Szekciója Kutatóintézetének igazgatója volt. Az idézetet lásd Jochen Bockemühl, *Életösszefüggések megismerése, átélése, alakítása*, ford. Kádas Ágnes, Ita Wegman Alapítvány, Budapest, 1995, 32.

Az évkörre hangolódás, annak követése (napkelte–napnyugta, nappal–éjszaka, évszakok, holdfázisok, csillagok járása) tehát az önmegismerés forrását, egyúttal ritmusát biztosítja az ember számára, még akkor is, ha az adott személyé nem a Föld, a bioszféra életéhez tudatosan viszonyuló emberi élet. Ez, a körforgás (és a kör vagy gömb mint forma) rendre visszatér Nemes Nagy tárgyalt verseiben, maga is említi a körforgást mint orientáló, empirikus ismeretet egy, a *Szőke bikkfák* [1988] című kötetében publikált Babits-vers elemzésekor, *A csengetyűsfű* elején és végén ugyanis van egy bor-hasonlat, amelyben

[a] rothadás mint az életnek egy segítő funkciója, a halál mint a feltámadás feltétele jelenik meg [...] Nyilvánvaló, ezen a ponton nagyon közel esik egymáshoz az antik és a keresztény szimbólumvilág, a széttépett Bacchus isten és a misebor; Babits versében szét sem választhatók. S mindkét, egyébként oly mélyen különböző hitvilág mintegy visszaemlékszik egy sokkal ősbibb, archaikusabb élményfokra, a természet körforgásának mély, testi-lelki tapasztalatára az emberi tudatban. A minden évben elhaló és minden évben megújuló természet élménye olyan mítoszteremtő talaj, amely a legkülönbözőbb régi és új vallások, filozófiák, költészetek közös vonatkozási pontja. Sőt, bár nem kívánok egy verselemzés ürügyén aktuálpolitikát űzni, még azt is mondhatnám, mintha Babits verse a mai természetpusztítás problémacsomójára is előreutalna. Hiszen nem utolsósorban a szemét, a hulladék növekedett meg, torzult el úgy a mai kemizálás fokán, hogy a természet által többé nem dolgozható fel. Elvesztettük a klasszikus szemét, a hagyományos pusztulás egyensúlyát.⁴⁴

Ez az idézet az ökokritika, az ökopoétika vagy az antropocén számára is táptalajt nyújthat, a környezetszennyezésnek, az ember természetpusztítása következtében kialakult visszafordíthatatlan globális válságnak már a fenti sorok keletkezése idején, tehát nagyjából négy évtizede is egyértelmű jelei voltak, többen fordultak már ez irányból a Nemes Nagy-versekhez is elemzéseik során.⁴⁵ Most azonban elsősorban a körforgás, ciklikusság mint mindig is létező, „háborítatlan” (eredendően inkább természeti, mint kulturális) időbeli folyamat lesz az interpretáció tárgya, az idézet elejébe belekapaszkodva: a természetes rothadás életsegítő jelenségeként értelmezhető.

A természeti körforgás már-már l'art pour l'art demonstrációja a ciklus ötödik darabja, a *Dalszóveg* című tizenkétsoros, amely három, egyre növekvő sorszámú versszakra oszlik (három, négy, majd ötsorosra), a vers ismétlődő struktúrái erősítik dallamosságát, de egyébként is ritmikus, rímes, ha nem is végig szabályosan (fán–után, cserél–dél, kertben–egyenetlen) – s nyilván a zeneiségre, énekelhetőségre utal a címe is. Térbeli [[fent] a fán – [lent] a fűben, észak–dél] és időbeli [után, alatt, évszakok, 26 ezer év, öregszik, hulló] orientációs pontjai a vers közepén egymásra íródnak:

44 Nemes Nagy Ágnes, Babits Mihály: *A csengetyűsfű* [1988] = Uő, *Az élők mértana* I., 339.

45 Lásd pl. Berszán István, „Mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld”. Nemes Nagy Ágnes költészetének ökokritikai olvasata, *Alföld* 2017/11., 81–97.; Uri Dénes Mihály, *Közös világ. Költészet és ökológia Nemes Nagy Ágnesnél*, *Alföld* 2022/10., 63–74., Bordás Máté, *A pályaudvar alatt. Nemes Nagy Ágnes és az antropocén*, *Prae* 2021/1., 116–129.

Dalszöveg

Öregszik a gyümölcs a fán,
öregszik a gyümölcs a fűben,
akárcsak a halál után.

A vikendházak alkonyulnak.
Az évszak is helyet cserél,
egymással észak és a dél,
26 ezer év alatt.

26 ezer év után
öregszik a gyümölcs a fán
és hallani a júliusi kertben
hulló gyümölcsök egyenetlen,
extraszisztolés dobbanásait.

Az ötödik–hatodik verssor a helycserét performatív módon viszi véghez: ugyanis az *egymással* szó révén a *helyet cserél* mind az évszakokra, mind az égtájakra vonatkozhat. Ezután egy tükörszerkezet következik, cezúrával elválasztva (ebben a két sorban az első két sorhoz hasonlóan csak az utolsó szó nem azonos): „26 ezer év alatt // 26 ezer év után” [fán/fűben, alatt/után]. Míg ennek az első fele a második versszak időiségét adja meg, a történést a temporalitás pontosításával egészíti ki (maga a helycsere, azaz egy körforgás történik meg ugyanis ennyi idő alatt), addig a második fele, a harmadik versszak elején ahhoz az utánisághoz tér vissza, amelyet a vers harmadik sora már felvillantott. Pontosabban: amikor egy ciklus véget ér, kezdődik egy új – az *alatt* és az *után* a ciklikus időtudathoz tartozó időjelölő formulák; ugyanakkor a vers grammatikai terében egyébként az „éppen mostban” vagyunk, a folyamatos jelen időben [*öregszik, alkonyul, helyet cserél, hallani, hulló*], ami pedig alkalmi időtudatot [is] feltételez.⁴⁶

A *Dalszöveg* először *Dal* címmel jelent meg a *Félgömb* című vers kíséretében az *Új Írás* hasábjain, 1970-ben⁴⁷ – az előbbi első kéziratváltozata 1967-es, mindkét vers a hatvanas évek második felében keletkezhetett. Ezeket olvasva kétség sem fér a szerző természettudományi érdeklődéséhez, de annak konkrétabb nyomaira is rábukkanhatunk. A csillagászat iránti lelkesedés Nemes Nagy Ágnes kilenc-tízéves kora körül már

46 Rammstedt négyféle időtudatot különít el: 1. alkalmi, 2. ciklikus, 3. lineáris (lezárt jövővel), 4. lineáris (nyitott jövővel), amelyeket párhuzamba állít a társadalom archaikus, antik, középkori és modern formáival, lásd Németh, *I. m.*, 119.

47 Ezt az adatot a 2016-os verskiadás nem közli, aszerint első megjelenésük 1973. Azt viszont e kiadásból tudjuk, hogy Nemes Nagy egyik kéziratosszámában benne van a *Dalszöveg* első három sora és keletkezési dátuma: 1967. május, a vers másik fele nyolcsorosként, *Öregszik...* címmel, külön kéziratban maradt fenn, a két részt Nemes Nagy a nyomtatott változatban egyesítette. A *Félgömb* című vers utolsó két sorának pedig az *Ekhnáton az égben* című vers vázlatai között szerepel egy változata: „És ott az éjjél mozdulatlan / fekete üst a nagy tavakban.”, lásd Nemes Nagy Ágnes *Összegyűjtött versek. Közel 100 kiadatlan verssel*, s. a. r. Ferencz Győző, Jelenkor, [Budapest], 2016. Ez a tény még inkább erősíti az *Ekhnáton* és az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklusok folytonosságát.

biztosan megvolt, életútinterjúja szerint akkortájt nyerte el egy gyerekeknek szóló hetilap, a *Vasárnapi Könyv* éves előfizetését.⁴⁸ Az első kötet *Mihályfalvi kaland* (1944) című versének első versszakában is tetten érhető a gyerekkori rajongás nyoma: „Micsoda roppant júliusi égbolt! / Csillagaitól úgy rezeg az éj, / hogy, mint a sűrű harmat szinte szétfoly / a sok fénycsepp – s egymáshoz mégsem ér, / csak tovább vibrál, lebben és rezeg, / az éggel együtt lassan lélegez / és meg-meg lüktet néha, mint a vér.” A későbbiekben Nemes Nagy az *Élet és Tudomány* „hű olvasójának” nevezte magát [ami mellett az *Univerzum* című, szintén tudományos-ismeretterjesztő lapot is forgatta],⁴⁹ ennek egy-egy 1949-es, 1964-es és 1965-ös lapszámában lehet olvasni a huszonhatezer éves ciklusról. Az újságcikkek mind a *Dalszöveg*, mind a *Félgömb* című vers forrásaiul szolgálhattak.

A „hulló gyümölcsök” dobbanásai [a *Dalszöveg* végén] nem jelentik az élet végét, a gyümölcs „a halál után” is „öregszik” tovább, az „egyenetlen, / extraszisztólés” dobbanások is a „másként” továbbélésre utalnak. Az extraszisztólé ugyanis a szabálytalan emberi szívmozgást jelenti, azt a plusztűtést, soron kívüli (*extra*) összehúzódadást [*szűsztolé*], amely a ritmuszavar oka. A vers alapvetően olyan szerkezeteket tartalmaz, amelyek célja, hogy nem a cselekvőre (ágensre) irányul a figyelem, illetve nem egy meghatározott (emberi) személy perspektívájából akarja láttatni a történeteket. A gyümölcs öregszik, hullik, dobban [a földre esve], a házak pedig alkonyulnak [talán elnéptelenednek] – mindegyik időbeli, folyamatos aktus, végesség felé haladás [leáldozás], eközben az implicit emberi pusztán a *hallani* főnévi igenév által van jelen, illetve az időszámítás léte révén [évszak, 26 ezer év] és az ember alkotta épületre utaló *víkendház* által, közvetetten. A humán szféra erőteljesen mutatja fel magát továbbá a címbeli *dalszöveg* kifejezésben is, mert az szintén emberi konstrukcióra, kulturális termékre utal, a cím ezáltal termékeny feszültséget alkot a verstesttel. A versvégi [szív] *dobbanás* éppúgy új életet jelenthet a gyümölcsnek [a magból ismét termő gyümölcsfa nőhet ki, vagy épp humuszként hasznosul, és föld lesz belőle], mint ahogy a *Fenyő* című vers végén a *feldorombolás* [„szénné gyűrődött sudarak / fekete szíve feldorombol.”]. A szén, a felizzó parázs az életerő egyik szimbólumaként, hasonlóan a tűzhöz, a spirituális erőt, a megtisztulást jelképezi, az „okkult tudományokban a szén a lehetőség kifejezője, a tartalékolt, földben rejlő potencia. Rejtett tűz, amely a Nap mélyben szunnyadó energiája. [...] Az alkímiában az égő szén a feketéből a vörösbbe, az élettelenből az életbe forduló transzmutációt fejezi ki.”⁵⁰ A gyümölcs még erősebb életszimbólum, az újjászületés, a halhatatlanság, a termékenység, az eredet jelképe és megtestesítője, különösen a tökéletes gömb alakú alma, amely a teljességet jelképezi.

48 „Különösen gyönyörűnek találtam a naprendszernek benne található leírását. Korán megtanultam, hogy Merkúr, Vénusz, Föld, Mars, Jupiter, Szaturnusz, Uránusz, Neptunusz. [...] több ízben lerajzoltam a naprendszert”, lásd Nemes Nagy, *Látkép, gesztenyefával* = Uő, *Az élők mértana*, II., 195–196.

49 „Az megfelel az én természettudományos színvonalamnak.”, lásd Nemes Nagy, *Társalkodás erről-arról. Beszélgetés Mezei Andrással* [1967] = Uő, *Az élők mértana*, I., 49., továbbá „Megtalálná [a polcomon] főleg a népszerű természettudománynak jónéhány művét, például az *Élet és tudomány* című folyóiratot, meg az *Univerzumot*, de sok minden egyebet is. Mindent, amit ma kiadnak, és amit én nagyon szívesen, boldogan végiglapozok, mert hiszen a természettudomány eredeti forrásaihoz képzettség és hajlam hiányában nemigen tudok hozzáférni. A népszerű természettudomány nekem nagyon is fontos.”, lásd Nemes Nagy, *Írószobám*, 358.

50 *Szimbólumtár*, 355.

Huszonhatezer év után tehát – a vers szerint ugyanúgy, mint azalatt, hiszen a versor szó szerint megismétlődik, eltekintve az írásjelektől – ismét „öregszik a gyümölcs a fán”. A *termő*, *termés*, *teremt* szavakat kerüli a vers (talán az isteni, transzcendens felé vezető konnotációk miatt), noha a *termés* a *gyümölcs* szinonimája – ez a gyümölcs azonban már nem terem, nem növekszik, hanem immár *öregszik*, azaz rothadásnak indult. Ez a folyamat akkor történik meg a természetben, amikor nem fogyasztja el senki: sokáig rajta marad a fán,⁵¹ s végül úgy hull a földre, hogy egyenesen visszakerül az anyatermészetbe – a versben ezáltal is az embernélküliség íródik meg, átvitt értelemben ugyanakkor jelentheti a reprodukció, a beteljesedés hiányát, vagy épp az édenkert gyümölcsét, amelyet ez esetben nem szakít le senki. (Noha a közelben volnának víkendházak, emberi nyomok, de azok „alkonyulnak”, azaz eltűnőben vannak, talán éppen most néptelenednek el.) A „halál után” kifejezés az emberi élet végeségére is utalhat, amely eltölpül a vegetatív létformákéhoz (növényi transzformáció, cirkularitás) képest, a növény elérheti a huszonhatezer évet, amennyiben a magról (újra)termés körforgását vesszük alapul.⁵²

Körforgás, gömbforma jelenik meg a *Félgömb* című versben is, ahol szintén folyamatosan a fent–lent irányokkal – és a már említett *f* betűkkel – szembesülünk (fenti félgömb, fenti vidék, följebb, felfelé vs. deres fű, mező, harmat). A központi formát előrejelzi a cím: a félgömb vagy félkör a reménykeltő szívárvány formája, ilyen a gömbvilág felső fele, alsó felét tekintve a félgömb pedig tulajdonképpen egy mora, vagyis egy rövid szótag jele, ilyen a homorú fém és a fekete üst alakja is. Csupán a háromszöggént megjelölt Isten-szem⁵³ áll látszólag e formával szemben a versben (de alapvetően a szem is gömb alakú), illetve a „levegőbe-írt spirál-nyom”.

Tulajdonképpen a „fehér fémek láthatára” is félkör alakú – hiszen a láthatár az a földi körvonal, amelyet az ég képez. A *láthatár* szinonimája a *horizont* vagy a *látókör*, ez a „gömbvilág felső fele”, tudásbeli határt, transzcendens látást jelképez. A látás és szerve, a szem kerül tehát középpontba ebben a versben, ami szoláris jelkép az antikvitástól kezdve. A Bibliában a mindenható és mindentudó Istenhez kapcsolódik, a háromszögbe zárt szem Isten és a szentháromság jelképe, a szabadkőműves szimbolikában pedig a gondviselés szemeként a teremtő minden titkot felfedő bölcsességét jelenti. A versben a „felnyíló gyors háromszög” a gömb alakú szem pislogáskor látható alakjára utalhat.⁵⁴ Megjegyzendő, hogy a vesszorban határozatlan névelővel szerepel

51 Más Nemes Nagy-versben is előfordul: pl. „Látod, gyümölcsünk férges lett a fákon” (*Nyári elégia*).

52 Még a legtovább élő fák élettartama is „csak” hat-hétezer év körül van (japáncédrus, mamutfenyő), a gyümölcsfák élettartama többnyire évszázadokban mérhető – azonban ha a magról továbbélő növény cirkularitását vesszük alapul, évmilliókról van szó. A zárvatermők a nyitvatermők után alakultak ki, a mezozoikum során elterjedtek, valószínűsíthetően a jura, de talán már a triász ideje alatt megjelentek, tehát valószínűleg kb. 200 millió éve (ekkor tűntek el a virágállatok, nyertek teret a tűlevelűek és a magvaspáfrányok, s jelentek meg az első repülő gerincesek, majd a dinoszauruszok). A zárvatermők (pl. almafa) a növények legfejlettebb csoportja, életciklusuk a zigóta kialakulásával kezdődik, ebből fejlődik ki a csíra a magképzés során, majd a szaporítószervek (virág, termés).

53 A mindent látó szemnek, vagyis a gondviselés szemének (háromszemélyű egy Isten) egyik közismert ábrázolása a keresztény ikonográfiában a háromszög közepére helyezett szem.

54 A szem egyébként „a napistenek mindenhatóságának kifejezője. [...] Egyiptomban Hórusz szeme a Nap és a Hold. Széttel való harcában bal szemét, a Holdat elveszítette; ezt Thot isten adta neki vissza. Ez a szem a halál fölötti győzelem, az újjászületés, az élet hieroglifája. A jobb szem a Nap, Ré és Ozirisz/Szarapisz emblémája, míg a bal, a Hold, Íziszé. Oziriszt egy görbe jogaron

ez a kifejezés: „És hirtelen egy Isten-szeme az égen, / fölnyíló gyors háromszögével” [Kiemelés tőlem – P. A.], ami váratlan mutációként jelentkezik egyszer csak az évezredek során. Megjelenésétől kezdve egy hideg, szilárd, kemény anyag [„ettől fogva fém”) nyer teret a *Félgömbben* – a félgömb alakú vidék biztonságos, nem változó térnek tűnik a változás után [a vers első felében a szívárvány bizonytalansága⁵⁵ és a mutáció váratlansága okozhat némi kételyt]: ez a „délelőttök teológiája, // ahol az éjfél mozdulatlan / fekete üst a nagy tavakban.”

A harmadik, a spirál pedig valójában szintén nem egészen eltérő forma, hiszen ez is a gömbhöz, a körhöz kapcsolódik: az örök ciklikusság és a végtelenség jelképe.⁵⁶ A fejlődés haladása alapvetően maga is spirális⁵⁷ – e gondolatot Nemes Nagy Max Plack és a kvantumelmélet kapcsán idézi egy esszéjében⁵⁸ egy olyan cikkből, amelyet az *Univerzum* című lapban olvasott.⁵⁹

A fekete üst a *Félgömbben* az éjjellel azonosítódik – tehát a nap fordulópontját jelöli, itt következne a másnap, ám az idő mozdulatlan: a félgömb alakját felvevő üres (?) főzőedény súlya ülepedik rá, ami mintha gátolná az időbeliség zavartalan folyását. A fekete szó rövid szótagjai után az üst hosszúsága kitölti a teret, a pirrichius után jambikusan, súllyal zárul a vers. Az „éjfél üst az óra” kifejezés ráadásul az üst mint hangszer (üstdob) képével is rejtetten összecseng az utolsó két sorban.⁶⁰ A kelta

nyugvó szem is jelképezheti, amely a mindentudás kifejezője. A Nap- vagy Hold-szemmel azonos a test sérthetetlenségét jelképező egyiptomi Udzsat-szem vagy istenszem, amelyet apotropaikus amulettként használtak. Ilyen pl. a Tutanhamon fáraó sírjából előkerült, szem díszítésű királyi mellűző, *Szimbólumtár*, 353–354.

55 Az első szívárványt Isten az özönvíz után festette az égre, jelezve Noénak, hogy nem szabadít többé az özönvízhez hasonló pusztítást az emberiségre, a szívárvány ezért a remény jele. A versbeli bizonytalansága ezért halvány reményre, s az isteni beavatkozásban, kegyelemben való hit meggyengülésére utalhat.

56 A „csigavonal az emanáció, a teremtető erő és az expanzió, az örök fejlődésben levő ciklikus folytonosság szimbóluma. [...] lunáris és szoláris erőket egyaránt képvisel; megjelenítheti a forgó égboltot, a Nap útját, a ciklikus évszakokat, a Föld forgását. [...] Egyiptomban a szkarabeusz-ábrázolások hátán látható spirál a Nap ciklikus megújulásával hozható összefüggésbe. [...] Egyes biológiai modellek az élet kialakulásának és fejlődésének folyamatát is spirálvonalúnak ábrázolják, mivel ez a motívum, mintegy az energia egyik fő megjelenési formáját jelezve, az élet szinte minden szintjén megjelenik az RNS-spiráltól kezdve a galaxisokig.” *Uo.*, 340, 341, 342.

57 „A hajtáson a zöld levelek többnyire spirálvonal mentén követik egymást. A szabályszerű lépésekben tagolt spirál ritmikus körforgásban ad a leveleknek meghatározott rendet, de számukat még nem köti meg.” Bockemühl, *I. m.*, 17.

58 „»[A 20. század fizikájának] felépítése során fogalmazták meg a megismerés egyik általános alapelvét, a korrespondenciaelvet, ami annyit is jelent, hogy a fejlődés spirálisan halad. A klasszikus elméletek nem tűntek el, hanem egy sokkal általánosabb elmélet határeseiteiként, részesiteiként maradtak fenn.« Ez a gondolatmenet a művészetre nézve hasonlat. [...], vidító analógia. Mintha a mai világköltészet a kultúrtörténetnek egy olyan spirálkarján foglalna helyet, amely visszaül a költészet keletkezésének idejére, korrespondenciál a vers fogalmának kialakulásával. [...] nem hiszem, hogy sutba kell dobunk a régi szabályrendszereket, poétikát, stilisztikát, verstant, klasszikus vagy romantikus verselméleteket, szürrealista kiáltványokat, a megfigyelések halmazát, bármit, amit a költészet tudatosításának oly kényes területén sikerült összekaparnunk. Hiszen még a mai természettudomány sem ilyen pazarló elődei eredményeivel. Csak a helyét jelöljük ki mindezeknek az új, a szélesebb szabályrendszerekben.” Nemes Nagy, *A vers mértana: Korrespondencia. Új szabály felé* = *Uő, Az élők mértana*, I., 174.

59 *A kvantumelmélet 75 éve. Max Planck és hatáskvantum*. Ja. B. Zeldovics írása nyomán, *Univerzum* 1976/7., 25.

60 Ha egy gömbölyű, félkör vagy üstszerű rézedényre bőrhártyát feszítenek, membranonon ütőhangszerré válik.

mítoszokban az üst a határok nélküli tudás szimbóluma, kimeríthetetlen (élelmiszer) forrás – itt emellett az idő megállását hivatott jelölni, s mintha azt jelezné, hogy az éjfélt eltörpül, kimerevedik (*mozdulatlan*) az éjszaka egészében,⁶¹ amelyben persze, a sötétség miatt a láthatár sem érzékelhető.⁶² Az üst feketesége mellett (amely anyaga, talán üressége és a napszak, az éjszaka sötétje miatt is fekete) a hideg fémszínnek dominálnak: szürke, fém, továbbá ezek mellett különösen a fehér, illetve a víz semlegessége, átlátszósága nyer teret a versben, főként a nedvekre, a folyadékszerűsége utaló kifejezésekkel (*deres, olvadás, harmat*). Egy olyan optikai jelenség töri meg a fekete–fehér „színtelenséget” a tizedik sorban, amelyet a folyadék útja idéz elő (eső vagy páracseppek), s amelyet a fehér fény szétszóródása és visszaverődése okoz: ám ez a szivárvány *bizonytalan*, azaz: talán alig látható [az ég–föld összeköttetés így gyenge], és bizonytalan feltűnése után hamar visszatér a rideg fém, a fehér és a fekete szín. A fekete az ősi sötétség, a titokzatos mélység, a világűr jelképe, az élettelenység, a bánat, lemondás, gyász színe, az antikvitásban az alvilág isteneihez kötődött [pl. Hádész, Hekaté,⁶³ Ozirisz].⁶⁴ Az alkímiában a bomlás, erjedés színe, a pokolba való alászállás jelképe. A fehér pedig a transzcendencia, tökéletesség, tisztaság színe, lunáris, női princípiumot jelölő szín, ugyanakkor magában foglalja a földi világ kettősségét is: életet és halált is jelöl, s a többi színnek a hiányát, egyúttal összességét is jelenti, s Egyiptomban az alvilág és az újjászületés jelképe. Az ezüst és a higany szimbólumaként a „fémszint” is ide sorolhatjuk, a fémnek ugyanakkor további jelentősége is van, színén túl keménysége, szilárdsága, tartóssága révén egyrészt a hatalom és gazdagság kifejezője (fegyver-, pénz-, ékszer-alapanyag), másrészt a transzcendens szféra szimbóluma.⁶⁵

61 A *De nézni* című versben szintén „nem mozduló tavak” merevítik ki az időpillanatot, állítják meg az idő folyását (folyó vs. állóvíz).

62 Lásd Babits *Jónás Könyve* című művének részletét: „Jött a reggel és a dél és az este: / Jónás egész nap az ég alját leste. / S már a láthatár elmerült az éjben, / s egy árva ház sem égett Ninivében.”

63 Ezzel a címmel az ötvenes évek második felében született egy verse Nemes Nagynak, amely eredetileg a *Hold (Diva triformis)* című ciklusának harmadik darabja [az első kettő címe: *Szenelé, Artemisz*]. A *Hekaté* című versben is a fehér („Éjszakai vakfehér”), a fekete („Egy fekete fűgefa görce”) és a fényes („Fényes sziklán fekete törzse”) színek szerepelnek.

64 Az egyik esszéjében Nemes Nagy így említi az alvilágot, s vele együtt a fekete és a fehér színt: „süvöltött az északi szél, fehér tarajosra korbácsolva a fekete óceánt, és a gejzírek, a nagy-nagy gejzírek, ezek a forró, fehér kísértetek ide-oda hajlongtak a szélben, óriás gőzruháikat lobogtatva, mint egy fehér alvilág kiszabadult gőzzászlóit”; továbbá a spirálformát, a csigavonalat: „Aztán itt van ez a vízcisli, szomszédjával, egy csigahéjjal; csigavonaluk szépen összerímel. Ez már csakugyan szép, ezt már senki sem tagadhatja. [...] Gyönyörű, fura formácskájával még így, megkövesedett állapotában is megnevetett szegényke, abszurd geológiai humoreszk.”, lásd Nemes Nagy, *Tárgyaim: Kő = Uó, Az élők mértana*, II., 22.

65 „[A]z antikvitásban kialakították a fémek hierarchiáját és kozmikus korrespondenciáját: a különböző fémek antik istenekhez, bolygókhoz, természeti elemekhez, ill. az általuk kifejezett tulajdonságokhoz kapcsolódó rendszerét. A közönséges fémek az érzéki világba zárt ember különböző tulajdonságait, a nemesfémek a megvilágosodott, szellemi létező jellemvonásait szimbolizálták. A hierarchia legalján az alacsony olvadáspontú [ezért is „tisztátlan”] ólom áll, a Szaturnusz bolygóhoz tartozó fém, majd az ón (Jupiter), a vas (Mars), a réz (Vénusz), a higany (Merkúr), az ezüst (Hold), legfelül pedig az arany (Nap). A fémek értéke szerinti sorrendben következnek egymás után a különböző világkorok is.”, *Szimbólumtár*, 115. Az alkímisták hét fémé tehát értékük sorrendje szerint: ólom, ón, vas, réz, higany, ezüst, arany, s ez latin elnevezéseikkel is részben összefügg [pl. dies solis, dies lunae, dies Mercurii]. Lásd Vivi Ringnes, *Origin of the Names of Chemical Elements*, Journal of Chemical Education 1989/9., 731–736.

Egyik interjújában Nemes Nagy azt feleli arra a kérdésre, hogy vallási jellege is van-e a versek felé fordulásnak, hogy „a versélmény, más versének az élménye, sőt a versírás folyamata olyan régiókba viszi az embert, amely – legszívesebben azt mondanám – a *transzcendenciával* érintkezik.”⁶⁶ A *Félgömb* című vers alig észrevehetően, nagy kultúrtörténeti és természettudományos ismeretanyagot mozgat meg, és azt misztikus keretbe helyezi. Dürer *Az északi és a déli égi félgömb* [1515] című metszetére⁶⁷ is asszociálhatunk a vers kapcsán, amely ahhoz az ókori görög elképzeléshez nyúl vissza,⁶⁸ amely két egyenlő félgömbre osztotta az éggömböt, ezt az ábrázolásokat síkba vetítve két, egymásba illesztett lapos félkörrel oldották meg. A *látvány* című vers nyitánya maga is mintha a Föld bolygót, de legalábbis annak kiterített térképét jelenítené meg színeivel: „A kék. A zöld. A folyamágó”, erre utal az is, hogy az elpusztult szerves anyag (páfrány) az emberi konstrukcióhoz hasonlítódik: „s fölránt fektemből az a páfrány [...] mint bonyolult nagyvárosok / légifelvétele –”. [Kiemelés tőlem – P. A.]

Nemcsak a Föld, más bolygók és különféle (kémiai) anyagok is szerepelnek a Nemes Nagy-versekben, az 1968-ban vagy 1969-ben keletkezett, *A látvány* című versben például az őn [Jupiter féme] és a fényes kések képviselik a fémeket, a kén az illékonyaságot, az égítetek pedig „elektronhájuk-vesztett”-ek, „labdába gyúrt gyökök”. A valószínűleg 1966-os *De nézni* című versben a füst, a sav és a lúg a különféle halmazállapotok jelölőiként szerepel. Számos Nemes Nagy-versben nyer jelentőséget a kemény anyag,⁶⁹ a körül metajellegű esszét is ismerünk, a keménységgel, szilárdsággal (kő, fém, fa) pedig általában összekapcsolódik a Nemes Nagy-lírában (ahogy az ókortól kezdve gyakran a művészetben, vallásban is) az isteni, transzcendens szféra, legnyilvánvalóbban itt, az *Ekhnáton*-ciklusban: „Amikor én istent faragtam, / kemény köveket válogattam. / Keményebbeket, mint a testem, / hogy, ha vigasztal, elhihessem.” [Amikor].⁷⁰

A gömbforma és a kör(forgás) halmozódik *A látvány* már idézett soraiban, de a vers további pontjain is megjelenik, a gömbölyűség akár a *körmozó*,⁷¹ a *körbemennek*, a *koponya* vagy a *gyümölcsök* szavak által.⁷² A *De nézni* című versben még

66 Nemes Nagy, *A létkérdések és a vers. Széll Margit beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel* [1981] = Uő, *Az élők mértana*, II., 412.

67 Az egykor művészettörténetet tanult szerző bizonyára ismerte Dürer alkotásait, bár esszéiben nem említi a nevét.

68 Már Ptolemaiosz írt arról, hogy az égbolt úgy mozog, mint egy gömb (*Almagest*).

69 Gyakori a versekben a Naphoz kapcsolódó arany (pl. *Ház a hegyoldalon*, *Tavaszi ének*, *Háború előtt*, *Egy város, Istenről*, *Tavaszi felhők*), a Holdhoz kapcsolódó ezüst (pl. *Város, télen*, *A gejzír*, *Lélegzet*, *Ház a hegyoldalon*, *Ének a szádélói völgyről*, *A távozó*), illetve a kőzetek: a gránit (*Dal, Rómában*; *Szobrok /változat/*), a pala (*Szobrok*; *Szerelmem*, vizistén; *Mihályfalvi kaland*), a márvány (*A Krisztinában*, *Múzeumi séta*, *Velence*), a mész (kő *Hekaté*, *Ekhnáton az égben*), továbbá a nemfémes, de szilárd kémiai elemként számon tartott foszfor (*Mihályfalvi kaland*, *Tengeren*, *Balaton*, *Paradicsomkert*, *A lovas*, *[De hallom néha]*) – jelentése: ‘fényhozó’ [nyelvújításkori elnevezése: *villany*]. Igen gyakori a réz (*Balaton*, *A kovács*, *Amerikai állomás*, *Ház a hegyoldalon*, *Óda*), a kő (*Patak*, *Balaton*, *Között*, *Szobrok*, *Téli angyal*, *Az utca arányai*), a fém (*Között*, *A kovács*, *Teraszos tájkép*, *Egy város*, *Kakukfű*) és a vas (*Szobrok*, *Fenyő*, *Ekhnáton az égben*, *Villamos-végállomás*) is.

70 Részletesebben erről lásd korábbi tanulmányomat: „Egy istent kellene csinálnom”. *Alvilági utazás Nemes Nagy Ágnes költészetében a kezdetektől az Ekhnátonig*, Ókor 2019/4., 42–52.

71 A körmozó és a versbeli egyéb optikai jelenségek kapcsán lásd Lénárt Tamás, *Körmozó és légifelvétel. Adalék a költői kép medialitásához* = „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”, 216–229.

72 Utóbbi kettő egy korai versben összekapcsolódik, lásd a valószínűleg 1944 nyarán írt *Alázat* című vers első két versszakát: „Fáraszt, hogy mégis hiába ömölt / fejemre a perc lágy, szirupos

explicitébb, reflektáltabb ez a jelenség: „a gömbformát nem is tudom én / miért szerettem / szemgolyót, koponyát, földgolyót, efféle / határolt véghetetlen / de tépett gömbök ezek, kókuszdiók [...] közbe-szegetten / [...] körültapogatni a tárgyat néhány szememmel”. Maga a ciklikusság is áthatja mindkét verset: „forgó évszak karcai / éj és nap / emelve, hullva felettem” (*De nézni*), „amint forognak végeérhetetlen / egy szüntelenül égető jelenben” (*A látvány*). Ellentétben a *Félgömb* vagy a *Dalszöveg* című versekkel, mindkettőben dominál az én, az egyes szám első személy által tehát jelen van a lírai szubjektum, több grammatikai jel (főként a mormogó *m*-ekkel) is utal erre, *A látványban*: *koponyám, fektemből, lakom, látom*; a *De nézni* című versben: *én, cselekszem, testem, nekem, fejem, szerettem, szememmel, körülöttem*. [Kiemelés tőlem – P. A.] A *De nézni* halmozza a cselekvésre buzdító főnévi igeneveket is (*nézni, tenni, körültapogatni*), a világ különböző érzékszervekkel való megtapasztalására biztat. A hallás a verhangzás által „aktíválódik”, a már említett *f*-ek dominanciája itt is megvan (pl. füstfüggöny), a vers második felében a kemény *k* („kövekben / kinyilazók szilánkos fényjelekben” – Kiemelés tőlem – P. A.), majd a sziszegő *sz-z* („szétszórt százezer szem / bár nem segít a bioszféra zizegő / seprű-pillája” – Kiemelés tőlem – P. A.) mássalhangzók tömörülnek alliterációszerűen. A [*De hallom néha*] című, Nemes Nagy életében kiadatlan, 1960 körül írt vers kezdősorai a *De nézni*-ben köszönnek vissza: „De hallom néha. / Valaki jár. / Most körben függöny-fal zizeg”,⁷³ a második fele pedig a *Fügefák* című vers változata. A *De nézni* egyik kéziratos verziójában így szerepel a zárlat: „fügefá az ágy alatt, egyszerre levél / virág gyümölcs” – a növény az ötvenes évek második felében keletkezett *Hekaté* és a hatvanas évekbeli *Fügefák* című versekhez is kapcsolódik, amelyek a *Napforduló*-kötet *Énekhangra*-ciklusának darabjai. A *látvány* című versnek pedig a [*Mert énekelni nem tudok*] című, a „barna noteszben” talált, 1960-as vers a szoros párja, változata (a második versszak a tipográfiai eltérésektől eltekintve azonos), amelynek nyitóversszaka a *pillák* révén a *De nézni*-hez is kötődik: a „szempilla-csapzó verítékem / se lágyítja a kólapot.” Az emberi test – amely szüntelenül „biológiát cselekszik” – a szem (szempillák, szemgolyó) és az azt magában foglaló koponya által van csupán jelen, térbeli kiterjedését, proxemikáját azonban jelzi néhány további kifejezés (pl. *felettem*). A versnek megszólítottja is van, a *De nézni* cím eleve makacs, aposztrofikus viszonyt feltételez, és ott a gondolatmenetet többször dúsító, retorikai fogás: a *tudod* megszólítás is, amelynek címzettje azonban nem azonos sem azzal, aki felszólít, sem az én-nel.

Ahogy a versekből látható: a korai asztronómiai érdeklődés Nemes Nagy pályáján végig megmarad, sőt, az egész univerzum kozmikus távlataira kinyílik, amely aztán a natúra és a kultúra, a természet és a költészet közötti közös pontok keresésében ölt testet: „természet és művészet között a *biologikumig* lenyúló kapcsolat van. Például mindkettőben ott van a diszharmonikus harmónia, a szabály és a vad mutáció. Rend és

árja, / a koponyám: kerek, fanyar gyümölcs, / magányom mégis csonthéjába zárja. // Kemény vagyok és omló por vagyok, / nem olvadok és nem köt semmi sem, / ketten vagyunk, mikor magam vagyok, / a lellem szikla, testem végtelen.”

73 Tulajdonképpen az éles hallás is a ciklikusságra épülő archaikussághoz köthető, a természethez közelebb élő ember füle „egy szeizmográf érzékenységevel működött”, lásd R. Murray Schafer, *A környezet zenéje*, ford. Agonás Dániel, Cirka Művészeti Folyóirat 2018/3. <https://epa.oszk.hu/02900/02982/00004/pdf/>

szabadság.” – vallja Nemes Nagy.⁷⁴ S számos ponton ír arról, hogy a vers úgy növekszik, ahogy egy élő növény, ami pedig „úgy alakítja ki fajra jellemző alakját és színezetét, ahogyan ez a kozmikus és földi hatások aktuális összjátékának megfelel. [...] A növény önmagát belülről kialakító formákban jelenik meg.” – fogalmaz Bockemühl.⁷⁵ Ezzel ekvivalens Nemes Nagy alábbi kijelentése: az igazi vers sem „lehet más »formájú«, mint amilyen”⁷⁶ – azaz elsősorban „belső indíttatásból” hozza létre formai jellemzőit. A *látvány* harmadik, négy soros szakasza azt demonstrálja, hogy a növény „olyan lénynek bizonyul, mely a fény erőit a Földdel összeköti, és miközben a Földből indulva a Nap felé törekszik”,⁷⁷ a fa lombja a versben „az égig ér”. S a versbeli, évszaktalan lombú fa „zárvatermő gyümölcsei” által „felismerhetővé válik a növényben működő idő-organizáció.”⁷⁸ A zárvatermők ugyan fejlett szaporodásmóddal rendelkeznek (ehhez kapcsolódó szerveik a bibe, a zárt magház, a termés, a virág), ami biztosítja hosszú életüket, ciklikusságukat, e növényeket is érintheti a halál. A növény „idő-lény”, pusztulékonyosságát mutatja meg az első szakasz páfránya [ami a harasztok törzsébe tartozik, a levélfonákján található spóratokban lévő spórákkal képes szaporodni]: ez „rég-rothadt, bonyolult fonákján / a spórák is vele” – a természeti körforgásban azonban a pusztulás mindig valami más születésének a lehetősége, biztosítéka is. Az ember a legtöbb ősi kultúrában (éves) ciklusban gondolkodott, „a természetről és a szerves folyamatokról alkotott tapasztalata arra indítja, hogy az életben az ismétlődést keresse, s az időre mint ciklikus jelenségre tekintsen”.⁷⁹ Az évszakok ciklikus ritmusához kapcsolódva választott egy kezdőpontot, ez lett az az idő, „amikor az emberek összegyűlnek, hogy megerősítsék a régi kötelekeket, értékeljék az előző év eseményeit, és előkészítsék a következő esztendő sikereit.”⁸⁰ Az egyiptomiak például a Serpet (Sirius) csillag helikus kelésétől számolták az év kezdetét. Felső-Egyiptom viszont a Nílus éves áradásától függött, a termékeny iszap biztosította a következő év táptalaját.⁸¹ Az idő ciklikusságát számos ókori műben megtaláljuk [pl. Platón: *Timaios*, Vergilius: *Negyedik ekloga*, Ovidius: *Átváltozások*], az *aión* ('életkor, megélt idő') Platónnál és a sztoikusoknál, például Philónnál az időfeletti időt jelenti, az idő ideáját, szemben a felosztható, mérhető idővel (*khronosz*). „A görög gondolkodók – a püthagoreusok, sztoikusok, platonikusok – azt tartották, hogy minden egyes időcikluson (*aión*) belül ugyanazok a helyzetek térnek vissza, amelyek a korábbi ciklusokban már jelentkeztek, és azok a későbbiekben újra jelentkezni fognak.”⁸² A kozmikus idő ismétlődés és *anaküklószisz*, örök visszatérés”.⁸³ Az újkori filozófiában pedig Schopenhauer, majd Nietzsche ír „örök ismétlődésről”, visszatérve az archaikus idő-felfogáshoz, e rövid idézet is demonstrálja ezt: „Hát ez volt – az élet» – akarom a halálnak mondani. »Nosza

74 Nemes Nagy, *Író és közélet. Szerdahelyi István interjúja* = Nemes Nagy, *A gyufaskatulyától Prométheuszig*, 179.

75 Bockemühl, *I. m.*, 22. és 24.

76 Nemes Nagy, *A vers mértana: Imitáció, hibalehetőségek* = Uő, *Az élők mértana*, I., 159.

77 Bockemühl, *I. m.*, 25.

78 Uő., 15.

79 *Az idő története*, 241.

80 Uő., 89.

81 A naptár kialakításának idején (Kr. e. 4500 táján) a Nílus éppen június végén áradt, amikor a Serpet napkeltekor jelent meg. Uő.

82 Németh, *I. m.*, 21.

83 Eliade, *I. m.* 101–102.

akkor! Még egyszer⁸⁴.⁸⁴ A visszavágyódás a mitikus, „Nagy Időbe”, az archetipikus ismétlődések (minták) – transzcendens eredetűnek gondolt – irányítása alá, a modern, „dedivinalizált ember” vágya; az ember megismétli a teremtést: „vallási naptára az év folyamán emlékezteti a kozmogónia *ab origine* megtörtént eseményeire.”⁸⁵ – véli Eliade. Máshonnan közelítve, arra jut Derrida is, hogy a ciklikusság vágya az ember ontológiai gondolkodásában központi helyet foglal el, a Nap „visszatérése önmagához – ez a belsővé tétele – nem csupán a platóni, arisztotelészi, karteziánus stb. beszélyeket, nem csupán a logika tudományát mint a körök körét jellemezte, hanem egyúttal és ugyanakkor a metafizika emberét is. Az érzékelhető nap, mely Keleten kel fel, pályája estéjén, a Nyugati Ember szemében és szívében belsővé tehető.”⁸⁶

A sosem szűnő körforgás egyszerre kínálja az időbeliség, az időtlenség érzetét: szüntelen újjászületés, állandó újrakezdés, megújulás.⁸⁷ A *De nézni* című versben az idő folyására a *szünet*, a *perc*, a *szüntelen*, illetve a „határolt végtelen” és a „forgó évszak” kifejezések utalnak, A látványban az *éjszaka* és a „szüntelenül égető jelen”, a *Dalszövegben* az öregedés, alkonyulás, az *évszak*, a „26 ezer év”, a *Félgömbben* pedig a *még*, *indul*, *hirtelen*, „évek hosszú ezredében”, „ettől fogva”, *utolsó*, *délelőtök*, *éjfél* – az időmérés lineáris módja láthatóan nem áll szemben a szoláris idővel, a kettő együttes jelenléte határozza meg a „Nemes Nagy-i időszámítást”. A körforgás a ciklus más verseinek is motívuma, így például a *Négy kockának* [„elfordítja a látóhatárt, / [...] déli napot villámló délkörökre”], Az *utca arányainak* [„a föld az ellipszis-pálya fordulóján”] vagy a *Teraszos tájképnek* [„kezdetől a véget”].

A ciklikusságon belüli linearitást, az idő múlását gyakran a sebzettség, valaminek a megsérülése, fogyatkozása mutatja meg: a „mint forradás néz, mondta, a fán” zárósort az *Egy táviróoszlopra* című vers zárlatában tér vissza [„Ez már csak görcs a fában, / egy sebhely pusztá utalása.”], amelynek egésze [ahogy az ezt követő *Ugyanaz* című háromsoros] az újrahasznosulásról szól, mint erre utal a címe is, s a táviróoszlop kidőlése afféle második halálként jelenik meg [*másvilág*, „túlvilág halála”]. Ez, egy szerves élő testét ért sebzettség [„A seb környéke érzékeny. [...] duzzadt vágány-varratok.”] uralja az *Egy pályaudvar átalakítása* című prózavers egyik, biológiai–mediális síkját is (nyirokérrendszerek, pulzálás, nagyműtét), miközben a másikat a gépek, a technológia térnyerése [kábel, exkavátorok, fixplatósok, mozdonyforgató dob] – s ez a vers is a transzformációról szól. Hasonló vehető észre a *Villamos, végállomás* [„tépve szét kiterjedésünk sebeit”) és a *Teraszos tájkép* [„behúzódott sebhelyként bámul [a harmadik szem]”) című versekben. A *Víz és kenyérben* a légkör sérült, az *Amerikai állomásban* „Csontig fázom”, a *Szikvója-erdőben* viszont immár megérkezik a gyógyír:

84 Friedrich Nietzsche, *Ím-igyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ödön, Göncöl, Budapest, 1908, 428.

85 Mircea Eliade, *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*, ford. Pásztor Péter, Európa, Budapest, 1993, 43.

86 Jacques Derrida, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5–102.

87 Az időbeliség két típusa: a ciklikus és a monumentális hagyományosan a női szubjektivitáshoz kapcsolódik – jelzi Julia Kristeva –, amennyiben az utóbbit szükségszerűen anyai jellegűnek gondoljuk el, nem szabad elfelednünk, hogy ez az ismétlődés és ez az örökkévalóság számos civilizációban és tapasztalatban, különösen a misztikusoknál az idő alapvető, ha nem az egyetlen felfogása. Lásd Julia Kristeva, *Women's Time*, ford. Alice Jardine – Harry Blake, The University of Chicago Press Journals 1981/1., 13–35, 17.

a „barnaüveg-szinü orvosság-illat”. Megközelíthető a *Hó* is az állandóság és változás oszcillálása felől („mint ami régen várakozva / úgy hull, mint ami végleges / az olvadékony évszakokra”), ahogy a *Föld emlékei* is („a növények az évszakok szignáljai, és járnak föl-le, föl le, a mélybe vissza, szabott és végtelen skálájukon”). A *Teraszos tájkép* a fáraó révén az *Ekhnáton*-ciklushoz, a „szaggatott szívárvány” alliterációja által a *Félgömb* című vershez kapcsolódik, de előrejelzi a *Szikvója-erdőt* is: „Levegőjük víztiszta, víz-sűrű, törzsükben a kétezer évgűrű – a majd jövőendő – lassú robbanása”. A *Lement a nap* az idő folyamatosan változó, önmagába visszatérő állandóságára utal, a homokóra mint a ciklusidő mérőeszköze és a naplemente a körforgás alapszimbólumai; a napnyugta zárja az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklust.

Nemes Nagy Ágnes két utolsó, egyúttal legfontosabb, legérettebb és legkomplexebb ciklusa, az *Ekhnáton* (illetve az egész *Napforduló*-kötet) és az *Egy pályaudvar átalakítása*, mint láthatóvá vált, több ponton fonódik össze, mint ahányon elválasztódik. A versek mintegy egymásra íródnak (az utóbbi egyes előzményei, vázlatai, versváltozatai az előző idején keletkeztek), sem erőteljes tematikai, sem lineáris, fejlődéselvű változás nem tapasztalható (leszámítva nyilván a prózaversek életműbeli és egyúttal irodalomtörténeti novumát, amelyektől azonban – ezek tapasztalatával gazdagítva – visszavezet a ciklus a megszokott versformákhoz), némely ponton még keletkezési idő szerinti jelentős eltérések sincsenek közöttük. Vannak azonban belső összefüggések, az egyes ciklusokon belül és azok egymáshoz való viszonyában is, mintegy spirálszerű módon. Az *Egy pályaudvar átalakítása* láthatóan nem nélkülözi sem a természettudomány, sem a spirituális/transzcendens világ orientációs pontjait, Nemes Nagy kései, a korszakban senkiéhez nem hasonlítható, a személyességet több ízben leépíteni próbáló, alapvetően tárgyias jellegű, e ciklusban mégis erőteljesen aposztrófikus fordulatot vett költészete olyan szervesen fonódik össze a ciklikus természettel (tágabb értelemben: az univerzummal való kapcsolódás vágyával), hogy azzal akkor is együtt lélegzik, amikor a versben azonnal észlelhető, explicit nyomát ennek nem tapasztaljuk, de az itt elemzett versekben különösen egyértelműek a választásai.



L. Varga Péter

Életjelek

BIOSZEMIOTIKAI ÉS ANTROPOSZEMIOTIKAI KONTEXTUSOK NEMES NAGY ÁGNESNÉL ÉS TÓTH KINGÁNÁL

I.

„Tanulni kell. A téli fákat.” – Nemes Nagy Ágnes sokat idézett verssora szinte programszerűen írja elő a növény és ember kapcsolatát meghatározó cselekvési mintát, illetve modalitást. [Arról, hogy valóban növény és ember viszonyáról van-e szó, vagy ez az olvasásmód viszonylagosítható, később lesz szó.] A „tanulni kell” kényszerítő erejű felszólítás, hiszen önálló mondatként is olvasható, általánosabban is érvényesíti a folyamatszerűségében kiteljesedő attitűdöt. Ha először azzal a gondolattal játszunk el, hogy a tanulás eseménye és folyamata az emberhez társítható attribútum, aki ily módon a természethez mint valami nála bölcsebbhez fordul oda, akkor feltételezhető, hogy a kultúra által meghatározott entitás a kulturalitás vonatkozásában is a természeti létezőtől kölcsönöz mintákat, vagy valamiképp megkerülve a kultúra által lefektetett határokat, úgy pillant rá a naturára, hogy az a műalkotásokhoz hasonlóan megváltoztatja életét. Az *élet* szó ebben az összefüggésben az ember létezők között elfoglalt helyét jelenti, önmaga biológiai feltételezettségéhez és körülvevő környezetéhez való viszonyát. De megkerülhetők-e az elkerítések, határvonások, amelyek a kultúrához, a kultúrába tartozás lényegi mozzanatai? Milyen tanulási mechanizmust képesek beindítani a fák, és egyáltalán, milyen fákról van szó: valamilyen érintetlennek vélt természet részeként elképzelt növényekről, amelyek az ember történetétől és társteremtényi kohabitációjától függetlenül léteznek, megpillanthatók és időt is biztosítanak az ember számára a tanuláshoz? Vagy olyan létezőkről, amelyeket eleve az ember prefigurált már megjelenésükben, előállásukban, körbekerítésük és szabályozásuk révén? Az őserdő vagy a hegyvidék fáirol van szó, esetleg a lugas, a park, a közeli kirándulóhely vagy éppen a kert fáirol? Az alább következő gondolatmenet arra tesz kísérletet Nemes Nagy Ágnes és Tóth Kinga néhány versét játékba hozva, hogy a természeti létezőkként elgondolt entitások és a kulturális entitásként elgondolt ember komplikált viszonyát az utómodern és a kortárs líra kontextusában vizsgálja, mégpedig bioszemiotikai és antropszemiotikai szempontok figyelembevételével. Ennek a szempontnak elsősorban az volna a tétje, hogy rámutasson a humán horizont jelentésképző – és fől számolható – potenciáljára a létezőkre való rápillantás és a társteremtényi létezés eseményében, miközben a biokémiai alapokon nyugvó élet eleve egy olyan jelképzés és jelforgalmazás rendszerszerű működése révén létesül, amiben az ember osztozik a létezőkkel. Költészeti-poétikai összefüggésben az embertől és a személyességtől, az antropocentrikus perspektívátságtól megfosztott lírai beszéd és az ökokritikai dimenzióban is reflektálhatóvá váló – a kultúra naturába való (erőszakból sem mentes) behatolásaként értett – transzformációk, metamorfózisok költői színre vitele folytonosságot és eltéréseket is mutat az utómodern, illetve a kortárs lírában. A következők mindemellett nem költészettörténeti érvényre tartanak igényt, inkább

az antropocentrikus és posztantropocentrikus ideológiák érvényesíthetőségére kérdeznak rá néhány költői példán keresztül.

„Ahogyan talpig zúzmarások. / Mozdíthatatlan függönyök.” – olvassuk a *Fák* második és harmadik sorát, amelyek metonimikus és metaforikus mozzanatai antropocentrikus horizontot képeznek. Az emberi tulajdonságot megjelenítő idiomatikus kifejezés [például: „talpig becsületes”] természeti képbe fordítása egyúttal be is fagyasztja ezt az állapotot, amelyet a perspektíva kimozdítása és a külső (vagy a belső) terek mesterséges eltakarására szánt komponenssel való azonosítás nem csupán elmélyít, de a határvonásokat is megerősíti. A fák ebből a látószögből – amely a közelit és a távolit egyszerre feltételezi – magát a látványt, de a látvány vagy valami amögött rejlő dolog kitakarását is jelentik.¹ A második strófa előírása által tanulandó „sáv” további határvonásokat feltételez, ez a hely azonban inkább időbeli, mint térbeli. A versbeli *kristályt* jellemző átalakulás jöllehet a *mozdíthatatlan függönyként* előálló fák látványát számolja föl – kebelezi be: „füstölög”, ami a rímhívó „függönyök”-re íródva a látás természeti és művi akadályoztatását egymásra vetíti –, a második két sor hasonlata – „és ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe” – a lezajló folyamat időiségére helyezi a hangsúlyt. Ám a megfeleltetés fönntartja az eltérő temporalitásokból fakadó feszültséget: míg a *ködbe átúszó fa* képe paradox módon a láthatatlan, a földben zajló természeti folyamatok láthatóvá tételét jelenti, addig a test emlékezetbe átúszása a halált [is] konnotáló föld eltakaró, egyúttal magában foglaló attribútumát jelöli. A föld az emlékezet helye, emlékezni [az időiségre, a halálra] ugyanakkor az ember képes. Az emlékezet a kulturalitás létesítője és fordítva, a fák ebből a perspektívából *emlékeztetnek*. De műalkotások lévén, e ráismerés valami elemi másságot, idegenséget is takar, amely a vers modalitása révén kényszerítő erővel bír az emlékező emberre.²

Bár a fák *mögött* a múltó idő és az átalakulás dinamikáját idéző mozgásfolyamatok sejlenek föl [folyó, vadkacsa], ezek kizárólag a vers evokatív terében jelennek meg, nem leíró, hanem keletkeztető nyelvi eseményként, olyan látványként, ami többszörösen rejtve van. Nemcsak azért, mert a természeti kép és az átmenetek processzusa elrejtí az, ami a megsejtett tapasztalatiságot, a *tant* megalapozó lényegiség volna,³

* A tanulmány elkészültét az NKFIH K-13092 sz. projektje, valamint az NKFIH K 137659 sz. pályázata támogatta.

1 A recepcióban mindez a „hermetikus allegóriájaként” nyert értelmet a *zúzmarával/jégkristállyal* együtt, amelyek „az elbeszélés mögékerülhetetlen nyelvisége által hozzáférhetetlenné teszi[k] az igazság és önnön valóságosságának kérdését”, illetve „a nyelviség szempontjából hiányként beszél[i]k el e világ abszolút létét”. Vö. Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 74., 75.

2 Már csupán azért sem kerülhető meg e kérdés, mert Nemes Nagynál a színekdochikus szerkezetek – az „objektív líra” felől nézve is – képesek antropomorf vonatkozásokat generálni, miközben az időtávlatok nem foglalnak magukban cselekvő emlékezőt vagy az emlék referenciáját: „Fel-felnyűszító nyárfalombok. / Alacsony ég, őskori homlok, / alatta tompa félhomály / mélyen emlékként ül a táj.” [A Iovás] „A költő – írja Nemes Nagy – sok mindent felhasznál hát az objektív tónus kikeveréséhez, epikumot, szereplőket, hangnemet, törvényvesső mozdatot és egyáltalán nem utolsósorban képet, képet. Az objektív líra képei, tárgyai [...] nem díszítők vagy szemléltetők, nem is jelképezők, hanem a másképp elmondhatatlan közlés eszközei.” [Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép* = Uő, *Az élők mértana*, I., *Prózaí írások*, Osiris, Budapest, 2004, 89–126, 106.] Az „objektív líra” poézist és szemiózist generáló működésmódja ily módon eleve olyan kényszer hatása alatt áll Nemes Nagy fölfogásában, amit a látványt előhívó objektumok és a látványt előállító költői beszéd egybeesése határoz meg mint kikerülhetetlen történet.

3 A *Szendioxid* című versben például – etikai alaphelyzetben – a napszakok elrejtő és felfedő váltakozásában: „Tisztán ragyog reggel az égi sátor / a tölgyek néma megváltástanától.” A tiszta

és ahol a természeti környezet tárgykörnyezeti jelleget ölt („s a vakfehér, kék éjszakát, / amelyben csuklyás tárgyak állnak”), hanem azért is, mert éppen a költemény képi materialitása kínálja föl a látvány (natúra) és látottság (kultúra) illetén összetartottsága és szétkapcsoltsága révén megbúvó értelmet.⁴ A nyelvtani alanyt nélkülöző vers hangzó és írott tere, melyben a képi és akusztikai anyagságok negatívan is jelen vannak (*vakfehér éjszaka; vadkacsa néma szárnyai; kimondhatatlan tett*), az előírás eminens terepévé lesz: „meg kell tanulni itt a fák / kimondhatatlan tetteit”. De éppen a grammatikai alany hiánya és a képi-akusztikai inskripció nyitja meg az utat egy olyan bioszemiózis számára, amely kérdésessé teszi az antropocentrikus olvasat – úgy is, mint az olvasás automatizmusát működtető horizont – kizárólagosságát a versvilágban. A szemszögek variálhatósága és a különböző növényi, állati és geológiai entitások egymás vonatkozathatóságában történő elhelyezése ki is iktathatja az embert mint centrális fókuszpontot és mint a látószög origóját a versvilágból, aminek következményeképpen a tanulás inkább kommunikációs szisztémát vagy stratégiát kondicionálhat az említett entitások között [ekképp a „hermetikus tárgyiasság” éppen egy dinamikus processzus színre vivője, az „intencionált tárgyiasság”⁵ pedig e bioszemiotikai összefüggésben nyer új jelentőséget]. A fát az ökoszisztémában betöltött szerepe helyezi középpontba, a megmutatkozás és elrejtés játékának alakjaként, ami ily módon összeköti és hermeneutikai rendszerbe foglalja mindazt, ami körbeveszi. E rendszer a natúra felől szemiotizálható, éppen ezért *tanulható*, viszont nem rendelkezik az antropocén kulturalitás és a határvonás jellegadó sajátosságával, hiszen nem nyelvi. A *kimondhatatlan tettek* ugyanakkor – a nyelvi révén – visszairányítanak az emberi perspektívához, kérdés azonban, hogy a szavakba nem önthető cselekvéseket, de nyomon követhető vagy beazonosítható (ön)működést feltételező véghez vitel azért nem verbalizálható-e, mert az életnek az emberétől eltérő időtartományait és nyomait foglalja magában.⁶

A „paleolit távirat” tetten érése Nemes Nagy Ágnes *Fenyő* című versében hasonlóképp a távlatok és nézőpontok rögzíthetlenségét és egymásra helyezését eredményezi. A mű képi világa a természeti és mesterséges vagy technikai összekapcsolásával áll elő, vagy éppen olyan helyettesítéseknek köszönhetően, amelyekben szerves és szervetlen egyaránt jelen van („fűvek sötét vasreszeléke”). Nem függetlenül attól, hogy a táviróoszlopot is konnotáló vörösfenyő törzse eleve a szerves anyagok

[büntől mentes] növény és a tiszta [szennyezéstől megtisztított] reggel közti kapcsolat lényegiségét csak a költemény bírhatja szóra. A növényi etika kérdéséhez – különösen kortárs kontextusban – lásd Szűcs Kinga, *Nyitottá válni. Növényi etika és teológia*, L'Harmattan, Budapest, 2023, 41 skk., továbbá Széplaky Gerda, *Sem Isten, sem állat. Fejezetek az áldozati kultúra dekonstrukciójából*, Prae, Budapest, 2022, 250–324., [Az édenkert mint radikális közösség – Növényi létmód és nem-emberi etika című fejezet].

4 Lásd még a *Között* madártaánaként és földtanaként rögzíthető perspektívátlanságát, ahol a helyettesítések egyszerre keletkeznek a kulturális-antropocén diskurzusból („A levegő nagy ruhaujjai”; „az érvek foszló szélein a szárny”; „percenként hússzor lélegezni / a zúzmárás, nagy angyalokat”), valamint a természeti elemek és képkivágások egymáshoz való hasonlósága alapján („egy percnyi ég beláthatatlan / következményű lombjai”).

5 Vö. Schein, *I. m.*

6 Ehhez és a növényi lét etikai vonatkozásaihoz lásd Kolozsi Blanka, „*mint egy hír, tölgy-alakban*”. *Hírközlés és nyelvi viszonylétesítés Nemes Nagy Ágnes és Korpa Tamás verseiben* = „fényem nő: magam termelem”. *Biopoétika a 20-21. századi magyar lírában*, szerk. Balajthy Ágnes – Mezei Gábor, Prae, Budapest, 2022, 244–284, 251 skk.

metamorfózisait idézi meg, amelyek nem emberi időtávlátat – miként a *Fák* esetében a képi materialitás révén a teret – egy deixis rögzíti [„roppant törzsében most halad / egy paleolit távirat”]. A deixis a versnyelv akusztikai tartományában teljeseedik ki [„csak zümmögés, csak zúg az éj”], ennek a zúgásnak a megtapasztalása azonban legalább a *távirat haladása* következményeként antropomorf és/vagy technikai aspektussal bír. A jelzős szókapcsolat tehát távoli és közeli, természeti és technikai összekapcsolásával a végtelen idők szemiozsisát, de az ember művi kikülönültségét is színre viszi.⁷ Mintha a távirat, a fa itt is közölne valamit, emlékeztetne valamire, aminek üzenete a *kimondhatatlan tettekhez* hasonlóan kép és hang kettős kódolásában jut szóhoz: a nominális dikció révén előálló versvilágban – ahol az esemény pillanatszerűsége [„most halad”] az egyszerre befoghatatlan és megmutakozó időiségeket fogja át –, valamint a költői beszéd kép- és hangzásmaterialitásában.⁸ Ez a szintén kettős szemiozsis natúra és kultúra ellentétező, mégis egymásra utalt játékában nem – vagy csak korlátozottan – rendelhető hozzá valamilyen, a költői beszéd eredetéként tételezett alany szubjektív szemszögéhez, hiszen – ahogyan *A látvány* című versben eminens módon tapasztalható – a képi materialitás mintegy feltételévé válik az érzékelés végbemenetelének: „A kék. A zöld. A folyamagy. / A tárgyak változásai. / Amint a látvány bent tapasztja végig / a koponyám falát, mint körmozi.” E kondíció pedig ismét csak a perspektívák variálásával, közeli és távoli, kint és bent váltakozó fókuszával olyan hasonlatban találja meg legmarkánsabb kifejeződését, amely a természeti entitás érzékelt alakiságát a kulturális-társadalmi szerveződés technikai képében adja vissza: „s fölránt fektemből az a páfrány, / s rég-rothadt, bonyolult fonákján / a spórák is vele,

- 7 Pataky Adrienn a verset elemző tanulmányában a „humán indexikáltság zsákutcájára” tesz utalást azzal, hogy a művi-technikai diskurzus kulturalizálja a kultúra/nyelv előttit. Lásd Pataky Adrienn, *A paleolit távirat Nemes Nagy Ágnes lírájában. A Fenyő című versről = „fényem nő: magam teremelem”, 285–304, 303–304. Innen nézve a tanulmány korábbi szakaszában megfogalmazott belátás, mely szerint a költemény maga egybeeshet a paleolit távirattal [hiszen képi és hangzó materialitásában leképezi azt, amiről beszél], a humán hírközlőrendszer uralma alá vonja tárgyát, amennyiben azonosítja magát vele. E tapasztalat a tekintetben „zsákutca”, hogy nem kínálhatja föl a mögékerülés lehetőségét.*
- 8 Mindennek a líraolvasást meghatározó alaptapasztalata, hogy „a szövegpartitúra kondicionálta [az abban »szunnyadó«] látvány mindig csak a költői kép hangtestén, illetve a hangoztat[hat] ó dikció meloszán keresztül evokálható [...] Az opszisz és a melosz olyan műnemi artikulációs formái [egyszersmind médiumai is] a költeménynek, amelyeket a maguk többszörös kölcsönösségében nem külön-külön tapasztal meg a befogadás. Összekapcsolt ellentétességük voltaképpen a líra befogadásának azt a kettős adottságát viszi színre, hogy a vers maga is hangzó és látható materialitásként hív elő látványt és hangzást.” Kulcsár Szabó Ernő, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között = „folyékony szobor vagy szilárd szókókút”. Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhordasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017, 10–61, 23, 24., illetve Uő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 81–111. Mekis D. János ezt a „személytelen» gondolati költészettel” hozza összefüggésbe, ahol „a szavak láthatósága [azaz észlelhetősége, természetesen az auditív tényezők – hangrend, ritmus etc. – is beleértendő az áttetszőség visszavonásába] [...] egyértelmű esemény, történet, bekövetkezés” [Mekis D. János, *Vers és kontextus. A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pro Pannonia, Pécs, 2014, 156., kiem. az eredetiben.]. Utóbbi kijelentés paradoxona abból fakad, hogy a „személytelen” és a „gondolati” mint e líra attribútumai a versvilág referenciális tartományára vonatkoznak, míg „az áttetszőség visszavonása” a versszöveg materialitására – végkövetkeztetése azonban egybeesik a fentebb idézettel, mely szerint „a vers maga is hangzó és látható materialitásként hív elő látványt és hangzást” [Kulcsár Szabó Ernő].

/ mint bonyolult nagyvárosok légifelvétele –”. Ezután a fókusz egy hirtelen, de nem előzmény nélküli látószögváltással a nem látható tartományok világára irányul, így az érzékelő és az érzékelt viszonyában egyidőben áll be bizonyosság és zavar („Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek, / vakít ez a hangtalan zsúfolódás”) – ami egyszersmind szétkapcsolja az alany szemszögét a futó képsor képi referenciáitól. Ha korábban a *koponya falát tapasztó látvány* a külső világ és a technikai kép egymásra montírozása által keletkezett, akkor az elemek, entitások és folyamatok redukciójából („elektronhájuk-vesztett égistestek / sűrűségébe összehajtva”) egyaránt származnak hasonlító és metaforikus alakzatok. Hiszen az *égistestek* a részecskék analógiájaként a nem láthatót helyettesítik; a kép csupán olyan támpontot kínál, amely – a nagyon távoli és a nagyon közeli felcserélésével – egymás referenciáiként jelöli mindazt, ami a primer érzékelésen túl a technikai kép tartományaiba esik. Ez a fókuszváltás végül egy bioszemiotikai rendszer megjelenítésébe fut ki, amely a közeli és távoli, a belső és külső látvány érzékeltetésére ugyanúgy vállalkozik, ha a nyelvtani alany pozíciója ezt nem is tenné lehetővé.

Egy fában lakom.

Lombja évszaktalan,
az égig ér, a dadogásig,
és látom zsúfolódni zárva-termő
gyümölcsseit.

De vajon kit jelöl a nyelvtani alany, aki *egy fában lakik*? Pozíciója meghatározásához [a strófa első sorához] képest a növény lombjának jellemzése tipográfiaileg elkülönül, kiterjedése képi értelemben nem pontosítható, de a *kimondhatatlan tettek*hez vagy a *távírhoz* hasonlóan a verbalizálás kísérletével írható le. Metafizikai horizontjával belső kiterjedése és megjelenítése képez ellenpontot, a *lakom* és a *látom* pozíciót kijelölő – voltaképp passzív cselekvéseket jelentő – igék viszont mégsem valamilyen alany helyzetét vagy állapotát mutatják. Miként a *zsúfolódás* a költemény korábbi pontján a szoba külső képét az érzékelés (belső) feltételeként vitte színre, amely aztán a látószög és a fókusz átbillenését eredményezte, úgy a *zárva-termő gyümölcsök* zsúfolódása is a bent/kint, zárt/nyitott összekapcsolásával érzékelteti azt a folyamatot, amely a biológiai létezést meghatározó bioszemiotikai rendszerből következik. Ez a rendszer független a cselekvő ember szándékától és a megértés nyelvi horizontjától, éppen ezért a költői beszéd ezen a ponton már nem kívánja meg egy, a kultúra által meghatározott alany, illetve egy antropocentrikus berendezkedés jelenlétét – legalábbis a versvilágon, a mű referenciális tartományán belül. Érdemes mindemellett nyomatékosítani, hogy a költészet mint híradás nem vonhatja ki magát az *antroposzemiózis* keretrendszeréből, amely a humán ágenszt feltételezi és létesíti, az ember (nyelvi) jelrendszere azonban annak a tágabb bioszemiotikai szisztémának a része, amely az élet mint keletkezés, az élet mint esemény és mint vitális dinamika szerveződését megalapozza.⁹ A *lakom*

9 Hoffmeyer szerint a bioszemiotikai rendszer olyan univerzális tartományt képez, amelyben „a jel- és jelentésfolyamatok nem válhatnak a természet és a kultúra területének megkülönböztetésére szolgáló kritériumokká, ahogyan azt gyakran feltételezik. A kulturális jelfolyamatokat inkább egy általánosabb és kiterjedtebb bioszemiózis speciális eseteinek kell tekinteni, amely

és a látom tehát a kimondhatatlan tettek, a dadogás és a távirat helyébe lépnek, egy szisztéma önműködését jelölik, amelynek a versnyelvben történő fölépülése egy folyamat része. Mindez ugyanakkor továbbra sem marad érintetlen az antroposzemiotikai távlattól, hiszen a lakom az ember konstrukciós-kooptáló képességeinek eredményeként jelöli a maga köré vont életteret, míg a „lakozás” jelölhetné az animális evolúció eredményeként keletkező védő-beburkoló közeget.¹⁰ A kultúra és a technika révén meghatározott ember érzékelés és művelődés vonta szemhatára a Fák, a Fenyő vagy A látvány című költeményekben mindezzel egyidőben viszonylagossá válik a határátlépésekkel, fókuszváltásokkal jellemezhető látványszervezéssel szemben, a versek képi és hangzó materialitása nem kötődik valamely vonatkoztatható vagy vallomástevő alany belső beszédéhez. Mindez azt jelenti, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetében érzékelhetővé válik egy olyan biopoétikai szemlélet, amely a létezők és a lét szóhoz juttatásában megelőlegezi a kortárs líra mind a bioszemiotikai összefüggéseket poetizáló, mind ökokritikai diskurzusait. A továbbiakban Tóth Kinga Írmaq / Offspring című versalbuma interpretációján keresztül igyekszem tetten érni a szóban forgó kontextusok jelenkori továbbélését és radikalizálódását.

II.

Az, hogy természeti kép és technikai kép az utómodernség és a jelenkor költészetében mind ideológiai, mind nyelvi szinten elválaszthatatlanul összefonódik, természetesen szintén nem előzmény nélküli. Arról ma már megfelelő tudással rendelkezünk, hogy a technomédiumok milyen hatást gyakorolnak az emberre, amikor olyan minta gyanánt szolgálnak számára, amelyről – Kittler szavával – mértéket vesz.¹¹ A vers reflexiója a technikai képre – már a klasszikus modernségtől kezdődően – ugyanakkor nem olyan intermediális működés, amelyben a médiumok inkorporálnák egymást, a szöveg felidézi a másik közvetítőközeget, de nem cseréli le saját alfabetikus készletét. A versvilág képi materialitása viszont, ahogyan Nemes Nagy Ágnes fent idézett költeményei esetében érzékelhető, nem érintetlen a technikai kép nyújtotta látvány észlelést és értelmezést előre alakító potenciáljától. A páfrány és spóráinak képe a nagyvárosok légifelvételekhez hasonlatos, a két szerveződés észlelése közti azonosság véletlenszerűségét – a mérettartományok közti különbségből fakadóan – a technikai kép példája szolgáltathatná, ha nem játszana szerepet benne a szerveződések

folymatosan kibontakozik és hatást gyakorol a bioszférában.” Olyannyira, hogy a molekuláris-biókémiai folyamatok szintén ebben az összefüggésben kondicionálják az életet: „Így ahelyett, hogy az életfolyamatok szemiotikai aspektusait a biokémia másodlagos részévé tennénk, a bioszemiotika azt állítja, hogy a szemiotikai dinamika létfontosságú kulcsot jelent egy még teljesebb biokémiai megértéshez, amely nélkül az életfolyamatok alapvető biokémiai szerveződése nem magyarázható meg kielégítően.” Jesper Hoffmeyer, *Biosemiotics. An Examination into the Signs of Life and the Life of Signs*, angolra ford. Jesper Hoffmeyer – Donald Favareau, University of Scranton Press, Scranton–London, 2008, 4 skk.

10 Vö. Tim Ingold, *Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world* = Uő, *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling, and skills*, Routledge, London – New York, 2002, 172–188.

11 Friedrich A. Kittler, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 25 skk.

szerkezetét meghatározó geometriai strukturáltság.¹² Így azonban az entitások észlelése a technikai kép és a költői beszéd interakciójában lehetőséget teremt a természeti és művi szervezethez egymást formáló szemióziséra. „Mert – ahogy Nemes Nagy írja – emberi esztétikánk bele van nőve a testünkbe, ahogy testünk bele van nőve a *geometrikusan is jellemzett* [ezért bizonyos fokig matematizálható] élővilágba.”¹³ Ebben az összefüggésrendszerben elképzelhető tehát egy olyan nézőpont is, ahonnan tekintve az ember – ha még róla van szó – e szemiózisban úgy áll benne, hogy nem foglal el a látványhoz képest külső pozíciót, vagy a megjelenítés eseményében nem ruházható fel ama másság jegyeivel, amely a képi-nyelvi közvetítés alanyaként jellemezné. Az említett nézőpontot a kortárs költészetben Tóth Kinga lírája képviseli, amelynek médiumközi alaphelyzete és nyelvi-retorikai viselkedésmódja magán viseli a neoavantgárd poétikák örökségét is. Úgy azonban, hogy a különböző mediális technikák és az azokból kialakítható képi-textuális beszédmódok posztantropocentrikus szemhatára inkább eredeztethető a Nemes Nagy Ágnes költészetében megalapozott bioszemiotikai és biomateriális látásmódból, mint szigorúan a neoavantgárdból.

Mindennek karakteres markere Tóth Kinga második kötete, az *All Machine*,¹⁴ amely kettős könyvként olvasható: verseket és grafikákat tartalmaz, de a kettő nem illusztratív viszonyban áll egymással. A grafikák, amelyek sűrűn átszövik a kötet szövetét, egyfelől az oldal terébe helyezett keretes képek, vagyis önálló műalkotásként is fölfoghatók, kiállítási terük maga a könyv. Másfelől szövegeket és szövegrészleteket foglalnak magukban, olyan – hangsúlyosan analóg lejegyzést imitáló – textusokat, amelyek identitása fölfejtethető az őket körülvevő költeményekben. A grafikák tartalmaznak ugyan figuratív mozzanatokot, emlékeztetnek azokra a gépekre, szerkezetekre és mechanikus alakzatokra, melyeket a versek előtérbe helyeznek és játékba hoznak – sőt működtetnek –, ám a vonalak áttűnést, egymásba ágyazottságot, össze- és szétartást is megjelenítenek, sémái valaminek, ami a versekben központi szerepet játszik. A grafikák tehát lejegyzett szövegeket kebeleznek be, így lesz duplafenekű az archívum: egyik a másikat tartalmazza, lejegyzí, tárolja, sőt elmossa, kitörli, de még felismerhető módon, mintha egyik a másikban kezdődött volna, és fordítva. Így módon a gépi-mechanikus

12 Ami a költői kép fölfogására is hatást gyakorol. Az *utca arányai* című prózaversben olvasható kijelentés – „a hasonlat nem hasonlat, csupán ugyanegy törvény / másik arca” – azt implikálja, hogy a látvány elemi észlelése mögött más látványok húzódnak meg. Így például a *kanyarban bedőlő villamos*, az *öreg futó* vagy a *[f]öld az ellipszis-pálya fordulóján*, essenek az analógiasor egységei bármily távol egymástól, vagy legyen köztük akár szinekdochikus érintkezés, egyazon szerkezetet teszik láthatóvá, a törvény képi-észlelési ismétlései viszont a vers képi materialításában ismerhetők föl. A lecsupaszított látványban hátramaradó *görbületek*, *hálózatok* az észlelés „másikjai”. Ennek fölismeréséhez a költemény észlelésén keresztül vezet az út, és annak anyagszerűségéhez térünk vissza: „De a hálózat is / csak ábra, a görbület is képes beszéd. A törvény / láthatatlan. Ez látható.” Látható a képes beszéd, és látható, hogy a törvény láthatatlan. Ennek a paradoxonnak a megjelenítésére – amely a vers tipográfiai föl- és eltűnését is konnotálja – a költői nyelv képes. A „hiány”, a „meghatározatlanság” „művészi rangra emelésének” kérdéséhez Nemes Nagy költészetében lásd Schein Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 8 skk., továbbá Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 30–31. Vö. Nemes Nagy sokat idézett axiómájával: „Az irodalom tehát a láthatatlanságból teremt láthatót, a nyelv elvont közegén át foghatót – a pszichében is egészen bizonyosan jelen lévő »geometria« törvényei szerint.” Nemes Nagy Ágnes, *A vers mértana* = Uó, *Az élők mértana*, I., 149–174, 152.

13 Nemes Nagy, *A vers mértana*, 152.

14 Magvető, Budapest, 2014.

létezés ideológiái és technikái eredet nélkülinek mondhatók, szöveg és kép identitása pedig nem hozható nyugvópontra. De az olvasástapasztalat nem merül ki ennyiben, lényegesebb, hogy a gépi létbe vetettség egyúttal nyelvi történés, az építőelemek szabad összekapcsolásán alapuló szintakszis – az említett neoavantgárd hatásoktól sem mentesen – a nyelvtani és szemantikai elemeket rendre dekomponálja és újrendezi, méghozzá rendkívül konok mechanikával. Az *All Machine*-ban az optikailag is variábilis anyagszerű nyelvi és képi elemek arról tanúskodnak, hogy a megértés mindig olyan szerkezeteknek van kiszolgáltatva, amelyek nélkülözik vagy hiányként leplezik le a humán perspektívát. Nem abban a tekintetben, hogy embertelenek volnának, vagy pusztán analogikus viszonyt sugalmaznának ember és gép, létezés és mechanika közt. A kötet versei helyenként nagyon is tragikus emberi történeteket visznek színre, az erőszak képzetei azonban ember és gép konstellációiban válnak a megértés tárgyává. Mondategység és jelentés eltolódásai, kizökkenése, majd visszarendeződése az olvasásban, a szerkezet stabilizálhatatlan zaklatottsága itt a gépi és a nyelvi szemiózis szétszalazhatatlanságával szembesít, ahol a test hasonlóképp kiszolgáltatottként jelenik meg; olyanként, mint ami annak a láthatatlan mechanikának az eleme, amelyet e líranyelv képpalkotása és a vizuális komponensek textuálitása előhív.

Az *All Machine*-ra következő *Holdvilágképek*¹⁵ a betegségeknek kitett test akarattól vagy szellemtől független jeltermelését állította a középpontba, amelyet ugyanakkor az első személyű magánbeszéd ellenpontoz. Az orvosi eszközök és a test érintkezése, a medikáció interpenetrációs agressziója apropóján keletkező reflexiók élő szövet és gép, organizmus és eszköz ellentmondásos, de kényszerítő erővel bíró kapcsolódásait – szinte párbeszédét – rögzítik, ám ez a diskurzus nem kizárólag önmagából vagy a szituációból ered. Átszövik a testhatárok fölülírásának dilemmáit taglaló popkulturális utalások, egyúttal megidézi az *All Machine* emlékezetes jeleneit, amelyekben a gépi-mechanikus előállítás erőszaka a nemi-biológiai jegyek és az én elveszejtésének következményével jár.¹⁶ Noha ez a konzekvencia radikálisnak hat, Tóth Kinga költészetében és művészeti praxisában mégsem a *Holdvilágképek* jelenti a poétikai szubverzió valódi mérföldkövét, hanem az *Írmaq / Offspring*,¹⁷ illetve bizonyos helyein az ezt követő *Annamaria sings/singt/énekel*. Utóbbi kettő konceptuális, intermediális album, amelyekben a szöveges tartalom csak abból a szempontból kitüntetett, hogy a koncepció elsődleges interpretációs lehetőségét jelenti. Az olvasás, de főleg az újraolvasás során ez a kitüntetettség viszonylagossá válik; a képek, grafikák és videók polilógusában az értelmezés súlypontjai elmozdulnak, visszabilienek és ismét változnak. Leképezve azt a nehezen megragadható, mégis jól érzékelhető dinamikát, amely az elgondolásban az organikus és szervetlen [vagy művi] létezők, a természeti környezet [a zoé], valamint a zajló, elszenvedett vagy véghez

15 Magvető, Budapest, 2017.

16 A *Balerina* című versben, amely egy zenélő doboz készítését írja le, például: „az első / fázis célja hogy kiszűröljék / belőle a lányt” –, amelynek alakja a *Ladies' room*-ban tér vissza: „Bekötik nekem a kábelt, nem illegális, nem legális, kapok egy jelszót. Beállítják, hogy tudjak csatlakozni az idegen gépre. Anyának protézise lesz, a fém jó, nem roppan össze, nem tűnik el, mint a porcod. Bár lehetne a szerveket is cserélni, fémtüdő, fém légcső, hideg lesz. [...] A ladies' roomban és a könyvön is csirke van, amit lenyagakznak, így lesz belőle gép és balerina. Én is balerina szeretnék lenni, a betűk és a sávok működnek rajtam.”

17 Starfol Plusz, 2020.

vitt cselekvések számos ponton tetten érhető – központi vezérelvvel nem rendelkező – interakcióiból fakad.¹⁸ Centrális vezérgondolat vagy ideológia, hacsak a létezők hierarchiájának extrém fölbontását és az organikus szerveződések megállíthatatlan metamorfózisait, egymásba integrálódását nem tekintjük annak, azért sem képezheti részét ennek a koncepciónak, mert a nyelvtani alanyhoz rendelhető „mi” – és nem az én – képzele testi, és nem szellemi/ideológiai referenciákat hív elő. A szubjektum mint szövetségsszervező instancia hiányzik az *Írma* koncepciójából, de a humán testet illetően az egészelvűség is: kezek, fülek, szemek, testrészek vesznek részt a megjelenített mozgássorozatokban és átalakulásokban, amelyekben felrémlenek ugyan, sőt olykor jelentőségteljes módon előtérbe kerülnek a civilizáció és a kultúra vívmányai, szokások és habitusok, a táj és a tárgykörnyezet alakíthatósága, valamint mesterséges holmikkal való szaturáltsága, a részek játéka annak a képződésnek az ellenében hat, ami az egész víziója révén alapozná meg a modern ember tapasztalatát.

Pedig az *Írma* album a frontborítója alapján ettől eltérő fölfogást is prefigurálhat. [Mivel valóban albumról, és nem – pusztán – verseskötetről van szó, a fotóknak és grafikáknak sem illusztratív, hanem komoly jelentésképző szerepe van, nem lehet eltekinteni tőlük, és nem lehet monomediálissá redukálni sem a kötet irodalomfogalmát, sem művészeti célkitűzését.] A címlapon egy fenyőerdő részlete látható, középen ösvénnyel, az ösvényen a szerző háttal, magasba emelt karokkal, amelyekkel fölfelé irányuló mozgást mutat, a tekintet irányát jelöli ki, de még nagyobb nyomatékkal a fákhöz hasonlatos megjelenést vesz föl. Mivel az alak itt a centrumban látható – igaz, hátulról –, origóként, fókuszként vagy kiáramlási pontként is azonosítható volna, amit a kötetben található számos más fotó ellenpontoz majd azzal, hogy a rajtuk valamilyen természeti környezetben – tisztáson, réten, sziklás-erdős környezetben – fölbukkanó figura staffázssá minősül át, mellékszeplővé válik [ilyen a kötet élén látható kétoldalas kép, az azt követő fotográfia, vagy a 002-es számú vers fölött húzódó, szintén mindkét oldalt elfoglaló fénykép].

A címlap szimmetriáját a jobbra dőlő két fenyőtörzs töri meg [az egyik közelebb van, közvetlenül a szerző alakja előtt, a másik távolabb], mintegy perjelet formázva, ami az élő növények függőleges vonalaival és az ösvény két szélének végtelenbe futó [de ott sohasem találkozó] egyeneseivel függvényyszerű vagy geometrikus vonást kölcsönöz neki. A perjelek térközválasztó jelek gyanánt térnek vissza a kötetben, a magyar és angol nyelvű verseket osztják el az oldalakon, így a „láthatatlan törvény”, amely a *hálózatokra, görbületekre* lecsupaszított dolgok mögött fölsejlik, a képi valóságban és a textuális jelben ugyanúgy visszaköszön. A Nemes Nagy-versben említett *képes beszéd* mindezek vonatkozásában a felcserélések és helyettesítések beszűntethetlenségét foglalja magában – talán egyfajta eredendő nyelvi létmódot, metaforikus megelőzöttséget –, ami az *Írma* album mediális materializáltságát megalapozza. A szöveges és képi elemek stabilizáló és destabilizáló „mozgása”, valamint határaik képlékenysége, zárt esztétikai konstrukcióként történő rögzíthetlenségük abban is tetten érhető, hogy egyes oldalakon a fényképek törtjel mentén lettek elvágvá, az üres területeket költemények töltik ki, majd a következő

18 A könyv „mediális sajátosságaihoz” lásd még Gregor Lilla, *Kísérlet (líra)olvasási rendszereink kimozdítására*. Tóth Kinga: *Írma* / *Offspring* = „fényem nő: magam termelem”, 430–446, különösen 430–433.

lapon megtalálható a levágott képrészlet, amely visszacsatol a fotóhoz. Ez egyúttal a lapozás mozdulatára, a kéz irányította lap megfelelő dőlésszögbe helyezésére is felhívja a figyelmet, hiszen lehetőség nyílik az elvágott fényképek „összeillesztésére”, ami persze illúzióként lepleződik le. Az egészelvűséggel és a zárt [esztétikai] rendszerekkel szemben létrejövő konstrukció noha földézi az egész képzetét, hasonlóképpen metonimikus-szinekdochikus kapcsolódások emlékezetbe idézésével teszi ezt, ahogyan a test is csupán testrészek emlékezeteként jelenik meg a versekben. Akkor is, ha például a 031-es számú utolsó – a nyitó *napfogyatkozással* [001] vagy a kötet közepén elhelyezkedő, nem számozott *oktopusszal* egyetemben programadónak is tekinthető – vers élén található kétoldalas fotók összevonják és egyben kitágítják a látvány terét. Az „aki fát ültet, gyökerezik az” mottó rímeli a fényképeken szereplő természeti környezetbe úgyszólván szervesen integrálódó szerző alakjára, amely az ágak-bogak, a téli időjárás dacára is burjánzó növényi környezetbe úgy olvad bele, hogy közben – például a ruházat révén – ki is különül belőle. Ez a föl nem számolható határhelyzet natúra és kultúra tekintetében a testi alapviszonyt szintén meghatározza a költemény második szakaszában, amelyben a levetkezés folyamatszerű zajlása és a környezettel való érintkezés viszony határsértés egyúttal, de olyan önkéntelen áthágás, ami a tér kitöltésének következménye:

zsájkaink nélkül jutunk el ami nem kell leszakad
át a vizen a kövön föld felett föld alatt
az ember minden testtartásában
köztes anyagokba nyúlik megtanulni a kikerülést
felismerni a csapdát nyughatatlanul az érzézésig

Míg azonban az *érkezés* a kötetet nyitó 001-es versben – és sok más helyen – vízbe érkezést jelent, itt a harmadik szakaszban a kert *művelete* valamiféle földi-növényi létezésbe transzformálódás eredménye – ahol a művelés visszahat az elvégzőre, aki maga válik a művelés tárgyává: „a kutakból csak öntözünk hogy szebbé tegyük / pázsitjainkat hogy puhává fogadjon minket a kert”. A művelésnek való kitettség persze az említett *napfogyatkozásban* is, sőt az albumot nyitó versnek már az első soraiban megjelenik, ahol a nyugvópontra érkezésnek a művelési szisztémából való kiszakadás a feltétele, és így az sem véletlen, hogy a természeti idő és a mért idő szétkapcsolása momentumában következik be.

üvegházban puhulunk beengedjük
a felerősített fény- és vitaminadagot
bemutatjuk növekedési mutatóinkat
belül jobban terjedünk de mind kívágyunk
a külső vizekbe ahol pelikáncsordák
halásznak lesz egy hosszú perc
amikor érvénytelen az óraátállítás
mutató nélküli korong a nap
köztünk és a pelikánok között
elér a víz végre megállunk

Csakhogya a 031-es, az albumot záró költemény negyedik szakaszában a *puhulás* metamorfikus jelensége („puhává fogadjon a kert”) a vetés mozzanataiban ragadható meg, a kultivációs/kultúralétesítő cselekvés alanya és tárgya viszont egybeesik. Így módon az, ami kultivál és a natúrát szolgálatba állítja, illetve az, ami alávetettje ennek a művelésnek, nem választható szét: „magunknak vetjük az ágyásokat / kesztyűben verekszünk saját földdel / előkészítjük talajtérfogatunkat puhítjuk amíg / mi keményedünk”. A puhulással és a puhítással párhuzamosan tehát a szerkezetváltozás ellentétes folyamata is kitapintható, ámbátor a *keményedünk* a kultiváció [a munka] erőszakát ugyanúgy jelöli, miként a *verekszünk* küzdelme meg is előlegezi azt. Ez a sajátos, szó szerint értett önkultivációs cselekvéssor eszerint küzdelmes állapotváltozásokkal jár, aminek a kulminációs pontja az ötödik szakaszban olvasható. Az autopoietikus szerveződés szokatlan víziója egy olyan bioszemiotikai rendszer képződését sugallja, amelyben az egymást megértő és a folyamatot előmozdító cselekvést végrehajtó komponensek valamifajta ellenirányú reflexiók működés dacára is fenntartják a processzust, méghozzá e helyütt is a *némaság* közegében. A vers én-, pontosabban mi-beszéde azokat a nem-nyelvi mozzanatokat közvetíti, amelyek az említett bioszemiotikai szisztémában lehetővé teszik az önmagából táplálkozó önkultiváció lefolyását, de azt a csöndet is reflektálja, ami a *visszabeszélés* ellenében, egyúttal a lezajlás mechanikus megszakítatlanságában keletkezik.

levegőnk elválík kergünkötől
nedvességünk kívülről öntözi
a velünk terhes földet
egymásra dobáljuk a rögöket
a földhalmon visszabeszélünk
magunknak az alagutakban hogy visszaijedjünk
csendben trágázunk magunkkal tovább

A *teher* szó itt még őrzi a prokreációs kontextust, noha a *föld* összefüggésében; ám a fent említett erőszak képzetét is, mivel a művelés egyúttal interpenetráció. A *terhes* konnotációkat magában foglaló belehelyezkedés, ültetődés viszont a hatodik szakaszban szintén nyugvópontra ér, hiszen itt is, mint a kötetben másutt, be van jelentve a *megérkezés* – ezúttal nem a víz, hanem a föld közegében. A határkijelölések érvénytelensége és a határok fölszámolódása, a metamorfózis – a „levegőnk elválík kergünkötől” sortól kezdve – a versnyelvben olyan hasonlatok révén megy végbe, amelyek az illeszkedés affirmatív mozzanatáról tudósítanak, ahol már a *kapszula* jelenti azt a *kérget*, amely a lefolyás során elbomlik. Az albumban pedig ehhez [is] kapcsolódóan számos fotó helyet kapott, amely valamilyen bomlás- vagy rothadásfolyamatra, esetleg -állapotról irányítja a figyelmet; a szerves, illetve szervetlen anyagok egymás mellé vagy egymásra helyezésével ezek természetesen ideológiakritikai dimenziót is nyernek. Egy túlérétt vagy félig elrohadt banán párhuzamos fényképein például először gombóccá gyűrt haját tuszkoltak a kibontott gyümölcsbe, majd ennek mintájára boltokban használatos sárga műanyaghálót, ami a *töltelék* sajátos megjelenítésével annak kérdését szintén játékba hozhatja, hogy végül minden a vízbe vagy a földbe tér-e vissza, és ha igen, ott milyen átalakuláson megy keresztül. [A humusszá válás a

saját test elidegenedésének, egyúttal az azon túlmutató, voltaképp pozitív előjelű cirkulációnak a tapasztalata, és ez a radikalitás, amely a humán szellem nézőpontját – a kulturalitás és a szakralitás vonatkozásában egyaránt – eliminálja, eredményezi a kollektív beszédet. Noha az említett ideológiai-etikai dimenzió lehetővé teszi az album és e – nem képviselői – költői beszéd ökokritikai olvasatait, mégis inkább az nyer nyomtatékot, ami az elhasználódás, a bomlás és az újrahasznosulás körforgásában az anyagok párbeszédét teremti meg.¹⁹ A metamorfózis akaratlagos vagy szándéktalan végbemenetelét a 031-es vers hatodik szakaszában mindenesetre a lehatároltság új formája előzi meg, ahol a föld elemét – talán iróniától sem mentes utalással – épp a víz eleme egészíti ki.

ha megtaláltuk az összes természeti elemet
elérjük a tökéletes befogadhatóságot jó kapszulaként
jó töltelékként megérkezünk
rossz irányba fordulhatunk de mindenhol
föld keretez ásványainkból készül az újnautilusz

A vers záró, hetedik szakasza a kéreg és a kapszula képe mellé a *héj* emeli be, ám a vegetatív funkciók műveltető fázisa itt már kulturális-tárgykörnyezeti kontextusokkal egészül ki, az pedig valamiféle reflektív-szellemi történés – jöllehet természeti fenomén materializálása révén érzékelhető – meglétének a rögzítésével. A második sor kurzívval szedett szakasza és a záró sor konklúziója siker és kudarc együttes jelenlétét feltételezi a megérkezésben, egyúttal a reflexiók horizont kialakíthatóságának viszonylagosságát: így tekintve a vers kínálta keret a maga lexikai és anyagszerű létesülésében maga is „héjként” érthető, amely egybeesik azzal, amit közvetít. Megkockáztatható, hogy ezen a ponton a *megérkezés*be kódolt kudarc vagy hiány a nyelv félrevezető hatalmáról tudósít, amennyiben az akkor is *képes beszéd*, amikor valamilyen „láthatatlan törvény” vagy transzformáció láthatóvá tételén szorgoskodik.²⁰

bőröket vedlünk – évés-finomodás-tisztulás-etetés –
napunk üvegtisza a fürdetőben a betonkemencében
ilyen az égés a gondolatok felhevített héjak
ritkán fordul elő hogy mindnyájan ideérünk

A könyv centrumában elhelyezkedő, nem számozott *oktopusz* című prózavers azonban már olyan megérkezést említ, amely egy lényegében megváltozó ökoszisztémában,

19 Lásd még e sajátos ars poetica gyökerét a szerző gondolatmenetében: „én a saját testemre is úgy tekintek, mint végtelenül izgalmas, folyamatosan bomló anyagra, amiből soha nem tudom, hogy épp mi fog kitörni, keletkezni vagy mutálódni. [...] ahogyan én bomlok, úgy bomlik a környezetem is, és aztán visszakerülünk szépen mind a talajba.” Tóth Kinga, *Beengedtek a hatszáz éves imatermükbe, ahol felfújtam gumikesztyűket* [Greff András interjúja], *Litera* 2024. február 2., <https://litera.hu/magazin/interju/toth-kinga-beengedtek-a-hatszaz-eves-imatermukbe-ahol-felfujtam-gumikesztyuket.html>

20 A költői kép kérdéséhez ebben az összefüggésben (is) lásd Kulcsár-Szabó Zoltán, *A nyelv képei – a képek nyelve = Uő, A jelölő visszahúzódása. Az irodalmi nyelv kulturalizációjának néhány kérdéséhez*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2021, 126–133.

egy lényegében megváltozott biológiai lét függvényében értelmezhető: „ez már az apokalipszis utáni atlantisz, ahol a növényi-állati-emberi maradékok építenek szerelmi kapcsolatot [...] amit eddig nem értünk el, megérkezett az új lélegzéssel”. A tengeri élőlénné váló *maradék* közt az itt egyedül reflektált módon megjelenő ember a vers felütésében – valamifajta utániség állapotában – elveszíti a létezők hierarchiájában betöltött pozícióját („akik megmaradtunk és megváltoztunk, kapaszkodni próbálunk leuraltjainkhoz”), fölérendelt és alávetett helyzetének radikális megváltozása pedig egy – fordított vagy új – evolúciós mechanizmus beindításában játszik szerepet („hártyát növesztünk és megtanulunk úszni, tapintani, simogatni a másik még elváló bőrt”). Paradox módon a saját halálukat túlélő egyedek – a már megismert kollektív beszéd alanyai – olyan közegben kapcsolódnak egymáshoz egy, a biosz és a zoé kölcsönjátékában létesülő szemiózis révén („megértjük egymás soknyelvét, csúcsaink magunkba fogadnak, végtagokkal ölelünk éjjel”), amelyben az ember civilizációs, fogyasztói és tárgykörnyezete egyfelől nyelvi alakzatként idéződik emlékezetbe („könnyűek vagyunk, mint a régi luftballonok, tartjuk egymás súlyát”). Másfelől a szennyezés vagy az interpenetráció átkódolásával a természeti és az (egykori) civilizációs-kulturális határok is átrajzolódnak, hiszen ahogy korábban például a hulladék a vizekbe került, úgy később a víz foglalhatta el a föld (így a város) tereit. Ám e poszthumán szituáltságban valamiféle újragondolt szimbiózisban egyesül szerves és szervetlen („végtagokkal ölelünk éjjel, amikor a régi várostér léggömbjei leeresztenek, a nagy víz összeszedi a sokéves tejeszacskókat, mi pedig nedveinkkel nagy függönnyé ragasztjuk őket, sokkarú úszós ember-halak, ez a mi éjszakánk”). Különös, hogy a régi dolgoknak, amelyek egyszerre jelölnek civilizációs vívmányokat és káros anyagokat, megmarad a használati értéke, sőt az új környezetben az elkerítés technikájává válnak. Az összekapaszkodás gesztusának időpillanata, az *éjjel* ennek megfelelően az elválasztás gesztusát szintén magában foglalja az időpillanat deklarációjának megismétlésével („ez a mi éjszakánk”), ami a negatív etikai vonzat – kudarc, bevégezés, végállapot – lehetőségét hasonlóképp tartalmazza, mint a *mi* előrelépésének ugyancsak deklaratív mozzanatát.

III.

Az *Írmaq / Offspring* / folytatásaként 2023-ban publikált *AnnaMaria sings/singt/énekel*²¹ album ideológiai, poétikai és nyelvszemléletében, médium- és művészetközi törekvéseiben annyiban mutat különbséget elődjéhez képest, hogy a Mária-kultusz vizuális és nyelvi emlékeiből és törmelékeiből építkezve meséli el azt a történetet, amely az *írmaq* mint referencia és mint alakzat révén az előző albumban kibontakozott. Ez többek között azzal a következménnyel is jár, hogy a versnyelv és a versszituáció nagyobb nyomatékka támaszkodik az antropocentrikus-kulturális kontextusokra – például a virág jelképével –, akkor is, ha az írmaggá válás vagy a növényi-földi elvegyülés szó szerinti végbemenést is konnotál. A *Szájvirágban* például a *megérkezés* dinamikája helyett a statikus helyzet szolgáltatja az alapot a hibridizációhoz („nem megyek előre hátra / maradok a számba virágokat ültetek”), amelynek kiteljesülése

21 Prae, Budapest, 2023.

[„a darazsak porozzák a végén szájvirágomat”) bizonyos értelemben nem különbözik túlságosan Tóth Kinga Kőműves Kelemenné-performanszától, amelyben a mester-séges törmelékekkel való eggyé válás süllyeszti vegetatív állapotba a végbemenő esemény alanyát, úgy azonban, hogy a metamorfózis/hibridizáció színre vitele az irodalmi-kulturális tradícióból bontakozik ki. Ami egyúttal azt jelenti – az *AnnaMaria sings/singt/énekel* koncepciójára és egyes alkotásaira nézvést is –, hogy a művek vonatkoztatási rendszere megkettőződik, a szavak referenciája egyszerre mutat a biosz és a zoé, de a történelem, a hagyomány és a kulturalitás irányába.²² Ennek megfelelően a hibridizáció a nyelv és a médiumok útján egyaránt végbemegy, sőt távlatosabban nézve azt implikálja, hogy a kultúra révén érthető meg a natúrába vegyülés folyamata, illetve fordítva, a természet rögzítettségéhez kulturális képződményeken és képzeteken keresztül nyílik hozzáférés – a nyelv számára a natúra hozzáférhetetlen, mert természeténél fogva másképpen működik, vagyis: képtelen arra, hogy a nem-antropocentrikus metamorfózisokat pusztán önmaguk referenciális valóságában inszenizálja.

Mindezt azzal is nyomatékosítja az *AnnaMaria sings/singt/énekel*, hogy az említett átváltozásokat és az ember biológiai léte által meghatározott perspektíváttságot intertextuális vagy intermediális viszonyban alakítja ki, nemegyszer [pop]kulturális vonatkozások, sőt szcenika révén. A *Medvének született fiú, virágleány* című terjedelmes költemény eminens példája a kortárs filmes emlékezetet hozza játékba, amikor a kurrens horrorfilm jeles alkotója, Ari Aster nagy hatású 2019-es opusának, a *Midsommar*-nak [*Fehér éjszakák*] nyújtja a meglepő „ekphraszisztát” és értelmezését. A „folk horror”-nak” nevezett zsáner e kiemelkedő darabjában fiatal városiak – többek közt antropológus doktoranduszok – indulnak svédországi vidéki terepmunkára egy zárt „természeti” közösségbe, amelynek szokásai és rítusai olyannyira idegenek a kortárs nyugati-városi közösség tagjai számára, hogy a film azokat kendőzetlenül megjelenítve a kulturális relativizmus súlyos kérdéseivel is szembesít (túlmutatva az adott helyzeten és a mű világán). Az áldozati rítus a természet lekötöztetéseként, valamint a természet ciklikusságának adaptációja a közösségi életre és a kollektíva kialakította környezetre olyan – a felvilágosodáson inneni – fölfogást közvetít, amely a résztvevő megfigyelésen alapuló antropológiai kutatás sikerességét is veszélyezteti, hiszen a kutatók elnyert státusuktól függetlenül egy [nem keresztény] áldozatkultúra tárgyává, illetve elszennvedőivé válnak. A növények és a pszichoaktív szerek közreműködése a rítusokban a kutatók szempontjából határsértésnek minősül, amit a *Medvének született fiú, virágleány* negyedik szakasza (talán ironikusan-parodisztikusan) azokhoz a metamorfózisokhoz kapcsol, amelyeket az *Írmag / Offspring* a test lebomlása/átalakítása variációiban már inszenizált.

22 Az *Új Kelemenné* című vers [*All Machine*, 31.] „beköti úgy jöhet vele / a szabályt betartja” kezdőszakasza ezt a diszjunktív-poliszemantikai potenciált a szavak többértelműségének szintjén már végigjátszotta [a kötés építéstechnikai és forgalombiztonsági jelentéseivel], a mű zárata az építmény stabilizációjának képével pedig az irodalmi tradícióhoz irányított vissza [„*meg fogod tartani / a házam módosítod / a gerenda állapotát szilárdul / a támasz vele*” – kiem. az eredetiben]. Úgy persze, hogy mindez a vers önértelmező alakzatává is válik, vagyis a földéztetett hagyomány – a sorátlépések logikája alapján – egyszerre megtartja és módosítja a mű partitúráját.

rúnákon táncolt
anyád és a nagyanyád is fűvet
 nyomott össze mozsárban törte
 a hangokat az éjjeli svéd napfény
 mélyen lélegzünk a levestől
 mohába fúrjuk a körmeink a fa
 lélegzik velünk föld lányai ágakká
 fásodunk ahogy a régiek
 megkeményedik kérgünk
 amikor késekkel jönnek
 születésnapunk van gombafonalak
 beszélnek át az arcunkon a húgomén is
 amikor elfelejtett emberül levegőzni
 amikor gombalevegőzni kezdett

Megfigyelhető, hogy az idézett szakasz megidézi az *Írmaq / Offspring* momentumait az *oktopusztól* a 031-es számú versig, utóbbit a *kéreg* motívuma és a – bizonyos „posztumán” diskurzusok kedvelt fordulatával élve – „növényé leendés” aktusa révén, előbbi pedig a légzés és vele a humán biológia metamorfózisával. Amellett is, hogy a *levegőzni* kétségtelenül nem azonos a *lélegezni* önkéntelen reflexével, inkább elszenvedett cselekvésre utal, amelyet a „gombafonalak / beszélnek át az arcunkon” állítás erősít, másfelől viszont az „elfelejtett emberül levegőzni”, ami az alany cselekvő potenciálját jelöli, gyengít – hacsak nem arról van szó, hogy a lezajló átváltozás vagy hibridizáció eleve valamilyen *felejtéssel* jár együtt.²³ A „gombafonalak / beszélnek át az arcunkon” egyúttal annak a diszfigurációs processzusnak az eredménye, amely a beszéd képességét áthelyezi a humán alanyról – mint a beszéd kiáramlási pontjáról – egy másik entitásra, amely – a filmes kontextus figyelembevételével, pszichoaktív hatása révén – éppen a beszélő alanyt létesítő én képzetét helyezi át különféle paraterekbe. Lényegében azonban előáll egy olyan szituáció, amelyben a Nemes Nagy-versek kapcsán említett hallgatás vagy csönd alakzatának vonatkoztatási rendszere a növényi létezőről a diszfigurálódó emberre tevődik át, amennyiben a beszéd a *gombafonalak* attribútuma lesz, az *arc* pedig ennek a közlésnek a médiuma. Így nézve a levegőzés „elfelejtése” a beszéd megszűnésével és egy másik beszéd – a *gombafonalak* beszédének –, valamint a „gombalevegőzés” elkezdésével jár együtt, a *versbeszéd* reflexiós mezeje viszont lehetőséget teremt a fölülnézeti szemszög kialakítására. Ám egyúttal azt is implikálhatja, hogy e szakaszban a gombafonalak beszéde kisajátítja a fölülnézeti szemszöveget, azaz a versbeszéd olyan alanyhoz társítható, amelyet egy másik entitás már inkorporált, a szóban forgó beszéd tehát kölcsönözött vagy tettetett.

A költemény a film utolsó jeleneteinek klimaxát úgy jeleníti meg, hogy az eredetileg pogány/természeti vallási-rituális szcenikába a keresztény narratíva motívumait írja bele („halat tolnak le / a torkodon jézus menyasszonya / leszünk”; „mária lányai

23 És mindez olvasható metaforikusan is, ha nagyon úgy volnánk vele, hogy az etikai szemhatár megkerülhetetlen: a humán és a nem-humán ágens hibridizációja ugyanis a [szó szerinti értelemben vett, illetve etikailag kondicionált] behelyezkedés élményét kínálja. A növényi érzékelés és intelligencia növénytani áttekintéséhez lásd Szűcs, *I. m.*, 28–38.

mária katonái mária segítői / mária serege magot vet ágyat és / a fiú visszatér a lány királylány”). Ez a kontamináció párhuzamba állítható a humán/antropocentrikus létezés növényi-állati kontaminációjával, amit a vers zárószakasza a film csúcspontjának interpretációjával is jelez:

talicskán hordunk titeket a keltetőbe
magoknak csirkéknek virágainknak
legyetek jó föld termőtakaró bégető
kecskéink teheneink őre te leszel
a medvefiú téged varrunk a bundába
nagyanyáink bensejében éghetünk
minden ami szörnyűséges ránk maradt
mimikrizik minket a nép elidegeníti fájdalmunk
hurcoljuk virágpalástunk keserű
tébolykiáltásunkba boldogulunk bele

A *Midsommar*-ban a főszereplő pár férfi tagját, miután rituálisan közösült a közösség egyik fiatal lány tagjával („énekelnek nekünk miközben magot hajtunk / az ideszülettettekben ez dologtevés és munka”), bénító droggal kábítják el, s egy leölt medve bundájába varrják bele, majd a többi áldozattal együtt rágyújtják az áldozóhelyi templomot. A gesztus mint felajánlás a természetnek és a vérvonal – nos, valamilyes – tisztán tartása olyan áldozati kultúra meglétét feltételezi, amelyben az animális és az emberi áldozat rituálisan egyesül a másrésről, egy szemantikai kritikai differencia felől *animalitásként* is értelmezhető gyilkosságban.²⁴ A főszereplő lányt eközben ugyanezen rítus másik pólusán királynőnek választják meg a közösség női tagjai, és az *ancient scream therapy* csúcspontján, amikor a kollektíva átveszi és utánozza az artikulálatlan – voltaképp állati – megnyilvánulásokat („mimikrizik minket a nép elidegeníti fájdalmunk”), a tetőtől talpig virágpalástba burkolt lány egyszerre emberi és növényi entitássá válik, akinek tébolykiáltásai – a bosszúnarratíva olvasatát is felkínálva – örömkialtásokká torzulnak („hurcoljuk virágpalástunk keserű / tébolykiáltásunkba boldogulunk bele”). A városi fiatalok szekularizált világában az érzelmi alapú kötődés szabályait a monogámia konvenciója határozza meg, ami a „természeti” közösségben érvényét veszíti, ez azonban nem oldja föl a kulturális relativizmus keletkeztette feszültségeket. A vers zárószakaszában úgyszólván ennek megfelelően eltérő beszédsszituációkat érhetünk tetten: az első négy sor kultivációs és felügyeleti narratíváját a hatodik sortól („nagyanyáink bensejében éghetünk” – ahol az animális és az öröklött-geneológiai egybeesik, mindemellett egy mesei párhuzam – a *Piroska* és a *farkas* – kifordításával ironikus távlatot is nyer) az áldozati szerep narratívája váltja fel, amelynek végpontján az áldozatból mimikri, majd a fordított mimikri által áldozó válik.

A fenti gondolatmenetnek a *Medvének született fiú, virágleány* interpretációjában lényegében persze a *Midsommar* összefüggésében kölcsönözhető hitel, ami azt is jelenti, hogy a költemény bár szervesen illeszkedik az *Annamaria sings/singt/énekel*

24 Az áldozati kultúra történetéhez lásd Széplaky Gerda, *Sem Isten, sem állat*, különösen 208–249., [a *Kinek a vére? Az áldozat jelentései a zsidó-keresztény kultúrában* című fejezetet].

album koncepciójába, sőt az *Írmaq / Offspring*éba is, értelmezése veszítene az említett filmes referencia és kontextus figyelmen kívül hagyásával. Kitekintve a szóban forgó vers poétikai-szemléleti kereteiből az is elmondható, hogy a [pop]kulturális vonatkozások ilyen hangsúlyos jelenléte és szerepe a versvilág kialakításában valamelyest viszonylagosítja a szövegek szigorúan ökofeminista vagy ökokritikai irányultságát, vagy legalábbis művészet- és médiumközi szisztémában teszi hozzáférhetővé e diskurzusok tartalmait.²⁵ Mindez további megfontolandó belátások megfogalmazását teszi lehetővé, hiszen azt jelenti, hogy az öko-val kezdődő diskurzusaink nem függetleníthetők a kultúra, illetve a kulturalitás horizontlítésítő tapasztalatától, egy olyan tekintet pillantásától, amely a természetet és a természetit is környezetként és ennél fogva alakítottként látja. Mindemiatt a poszthumán vagy posztantropocentrikus szemszög inkább beállítódásnak, attitűdnek tekinthető, mint olyasvalaminek, amiből ténylegesen eliminálható az ember, vagy ami egy föltételezett emberen túli közegre és horizontra nyit autentikus – humán – rálátást. A biopoétikai faggatásmód és a bioszemiotikai rendszerek működésének megértése nyelv és [biológiai] lét egymást kölcsönösen létesítő és alakító processzusát engedi szóhoz jutni, a folyamatban pedig a testhatárok – úgy is, mint az életet szegélyező keretek és ennek következtében időiségeket magukba foglaló keretrendszerek – áthágásának nyelvi próbatételei és a mozgó, változó szerves-korporális anyag metamorfózisai együtt létesülnek azokkal a civilizációs, szervetlen, valamint kulturális-műveltségi és technikai anyagszerűségekkal, amelyek artisztikus, esztétikai közvetítettségét adják a világnak és benne a létezésnek. E létezés megértésének és poétikai értelmezésének a Nemes Nagy-i „képes beszéd” mint a nyelv mögékerülhetetlenségének tapasztalata az egyik eminens példája, a jelenkori költészetben pedig a nyelvi, illetve technomediális kontaminációkra épülő bio- és anyagszemiotika Tóth Kinga lírájában.



25 Radikális, ámbátor kétségtelenül humoros példája ennek az *Írmaq / Offspring* 007-es számú versének hurrikán-motívuma, amely a *007 Spectre – A fantom visszatér* (2015) című James Bond-film egyik jelenetének párbeszédét is játékba hozza, bár e filmhely emlékezetbe idézésének komolyabb poétikai téje nincs. Ha nem tekintjük annak azt, hogy minden egyes diskurzus referenciális tartománya más, mégoly eltérő és ennél fogva akár humoros hatást is kiváltani képes diskurzusokat is magában foglal. Mindenesetre Gregor Lilla olvasata e helyütt inkább a Kelemenné-tradíciót kapcsolja össze biopoétikai szempontokkal, lásd Gregor, *I. m.*, 442–446.

Egy régimódi szurkoló

HANS ULRICH GUMBRECHT: *SZÉPSÉG A SPORTBAN / TÖMEG A STADIONBAN*, FORD. CSÉCSEI DOROTTYA, KERESZTES BALÁZS, VÁSÁRI MELINDA

Amikor 2005 januárjában megjelent a *Lob des Sports* című könyv, inkább csak az okozott meglepetést, hogy a német fordítás megelőzte az angol eredetét (az *In Praise of Athletic Beauty* csak bő egy évvel később vált olvashatóvá). Arra, hogy Gumbrecht sportkötettel fog jelentkezni, akkoriban több ok miatt is lehetett számítani. A német irodalomtudós 1989-ben költözött Kaliforniába, s került olyan egyetemi közegbe, amelyben a sport a Nyugat-Európában megszokott állapotokkal nem összehasonlítható jelentőséggel bír. Nem arról van szó, hogy az öreg kontinens felsőoktatási intézményei ne vettek és vennének részt a testgyakorlás infrastrukturális feltételeinek megteremtésében (emlékszem, hogy azok a hallgatótársaim, akik az ezredvégen például franciaországi peregrinációra adták fejüket, nem győzték dicsérni az edzéslehetőségek széles tárházát), inkább arról, hogy az Egyesült Államokban a legnagyobb nézettséggel és tőkeerővel bíró professzionális ligákba (NFL, MLB, NBA) vagy épp az olimpiai játékok éremosztó dobogójáig az egyetemeken keresztül vezet a fiatalok (legyenek ők akár hazánk gyermekei) útja, akik közül a labdás csapatsportágak gyakorlói már hallgató korukban óriási arénákban, a nagy televíziós csatornák kamerái előtt lépnek pályára hétről hétre. [2023-ban az USA-ban a 100 legnézettebb tv-műsor listájára Biden elnök kongresszusi beszéde, a hálaadási ünnepség és az Oscar-gála mellé 97 amerikaifutball-mérkőzés iratkozott föl, ezek közül hármat az egyetemi ligában játszottak.] Míg Gumbrecht Németországban élőben a Bundesliga küzdelmeit követte (leggyakrabban a Borussia Dortmund stadionját látogatva), addig szilícium-völgyi professzorként a bő 50 ezer férőhellyel bíró Stanford Stadiumba jár egyeteme amerikaifutball-csapatát buzdítani. A kaliforniai időszak alatt megjelent első angol nyelvű tanulmánykötetében (*Making Sense in Life and Literature*, 1992) már ott van egy olyan tanulmány, mely történeti összefüggésbe ágyazva tárgyalja, miért nem csupán játék a sport (*It's just a game*), amiképp az 1926-os évnek szentelt vállalkozásában is vannak sportesemény-leírások (*In 1926: Living at the Edge of Time*, 1998). Alig egy év múltán közreadta a sport esztétikai alapozású megközelítésmódjának alapszövegét [hol máshol, mint egy irodalomtörténeti folyóiratban, *On the Epiphany of Form* címmel], egyszersmind bevezetve a jelenlétkultúra leírásának nála akkoriban egyre hangsúlyosabbá váló fogalmát („a forma kiáramlása”), mely aztán 2004-es ambíciós könyvében (*Production of Presence*) már önálló fejezetet kapott. Gumbrecht az új évezred első évtizedében azok közé a humántudósok közé emelkedett, akiknek aktuális, a populáris nyilvánosságot foglalkoztató kérdésekről az akadémiai fórumokon túl is van alkalma nyilatkozni (ne feledjük, hogy a *Lob des Sports/In Praise of Athletic Beauty* megjelenése a németországi labdarúgó-világ bajnokságra volt időzítve), s akiknek éppen készülő munkáiról is lehet tudni, így az első sportkötet megjelenése is jó előre be volt harangozva.

Ha a magyar fogadtatás felé fordítjuk figyelmünket, akkor azt látjuk, hogy a hermeneutika és a dekonstrukció „utáni” korszak nemzetközileg meghatározó alakjai

közül mifelénk Friedrich Kittler mellett Gumbrecht lett a legtöbbet hivatkozott szerző – nyilván nem véletlenül amiatt, hogy mindkettejük munkássága élénk párbeszédet folytat az előbb említett gondolkodásmódokkal, melyek nálunk az 1980-as évektől kezdődően döntő jelentőséggel bírtak az irodalomtudományra. Gumbrecht munkái közül az elmúlt másfél évtizedben több is elérhetővé vált magyarul azzal párhuzamosan, hogy az ELTE meghívását elfogadva előadásokat és szemináriumokat tartott Budapesten [ezek egy része olvasható a *Szellemtudomány – mi végre?* című gyűjteményben], 2022 novemberében már kimondottan a sportkönyvei fordításának megjelenése alkalmából tért vissza Magyarországra. Mindezzel együtt az, hogy e páros kötet a honi sportsajtó ingerküszöbét is elérte [a nyomtatott újságtól az egykori válogatott labdarúgót faggató podcastig], vélhetően inkább a témaválasztás, mint a szerző Kárpát-medencei reputációjának köszönhető. Tanulság gyanánt az ott megfogalmazott véleményekből az adódik, hogy jól sejtette Gumbrecht, amikor az előszóban azt jósolta, hogy a vállalkozását keretező jelenlét-filozófiában nem járatosak számára kevés meggyőzőerővel fog bírni az az állítása [s annak teoretikus következményei], hogy a sport nézése „az esztétikai tapasztalat egyik típusának is tekinthető” [10.], mivel azt [tehetjük hozzá] túlzottan leszűkítő megközelítésnek fogják tartani.

Bár az *In Praise of Athletic Beauty* és a 2020-ban, a koronavírus-járvány idején közreadott *Crowds. Das Stadion als Ritual von Intensität* eredeti megjelenését közel másfél évtized választotta el, a Kijarat Kiadónak az a döntése, hogy a két könyvet egybekötve jelentette meg (ötletesen összehangolva a címeket), nagyon is indokolt és dicsérendő: a stadionbeli tömeg viselkedésének a jelenlét perspektívájából adott gumbrecht-i analízise ugyanis arra a kérdésre igyekszik válasszal szolgálni, mivel járul hozzá a közönség a sportesemény idején átélhető esztétikai élményhez – ez a téma vázlatos formában már olvasható a *Szépség a sportban* „Sportnézés” című fejezetében. Tudjuk jól, a sportszociológusok legkésőbb az 1980-as évek óta ott vannak a stadionokban [gondoljunk például Eric Dunning alapvető tanulmányaira futball és erőszak témában], a „tömeg” fogalma meg bő száz éve a modern társadalomról szőtt rémálmokban. Miközben nyilván joggal vethető föl, hogy az esztétikai megközelítés nem képes számot adni a modern sporthoz mint összetett társadalomtörténeti jelenségegyütteshez fűződő viszonylatok teljes spektrumáról, aközben nem érdemes megfedkezni arról, hogy a csapatokban (legyenek azok akár klubok, akár nemzeti válogatottak) identitásreprezentációt látó viszonyulás inkább a szemiotikai alapozású jelentéskultúra, mintsem a gumbrecht-i jelenlétkultúra oldalán áll. Ahogy ezt maga Gumbrecht is gyakran hangsúlyozza, a sport valósága e kettő közötti oszcillációként fogható föl, mondjuk úgy, hogy egyként szerepet kap benne az itthez és a mosthoz kötött élmény mulandósága és a nézőnek a csoportidentitáshoz való odatartozás fölött érzett büszkesége – nem mellékesen ez utóbbi némi rokonságot mutat az esztétikai identifikációnak legalább az antik görög színház óta ismert jelenségével. A szerző visszatérően emlegetett első sportemléke, mondhatnánk a szurkolóvá válás [egyik] „ősjelenete” mintha épp e két motiváció vagy nézői habitus különbségét lenne hivatott színre vinni [még ha Gumbrecht ezt *expressis verbis* nem is állítja]. Az alig hatéves kisfiú szüleivel és annak barátaival hallgatja a frissen vásárolt rádiókészülék révén fölcsendülő közvetítést az 1954-es berni döntőről, a szülők jogos aggodalmától kísérvé mindvégig a magyar Aranycsapatért szorítva. [Ez a korántsem elhanyagolható

mozzanat egyébként csak a magyar kiadás előszavában szerepel, a főszövegben, így az angol eredetiben és annak német fordításában olvasható változatban nem. Némi joggal gondolhatunk arra, hogy Gumbrecht, aki, szemben a hasonló hangzású fővárosokat olykor összetévesztő rockzenészekkel, nagyon is jól tudja, éppen hol „lép fel”, komolyan vette a *captatio benevolentiae* retorikai feladatát: ami nálunk rokonszenvet kelt, az talán Németországban épp az ellenkező hatással bírt volna.) A mérkőzés végén a német válogatott meglehetősen váratlan győzelmét odahaza az akkoriban egyébként betiltott himnuszt énekelve ünneplő felnőttek képviselhetik a csoportidentitásban részesülő szurkolókat, akik országuk története új korszakának kezdeteként élik meg a világbajnoki cím megszerzését [„Wir sind wieder war”], míg a gyermek lenne a drukker, aki még nem egy közösség tagjaként érti magát, s nem e közösség szimbolikus cselekvőiként gondol a futballistákra, s akit a felidéző én más természetű hatáseffektusok keresztezési pontjaként tesz elgondolhatóvá. Arra a kérdésre, hogy melyek is voltak ezek konkrétan azon a rég elmúlt nyári délutánon, Gumbrecht nem ad [s nyilván nem is adhat] egyértelmű választ, de amelyekről megemlékezik, azoknak leginkább az érzékszervi és a mediális hiányosságokat pótolni kényszerülő imaginatív bevonódáshoz (pl. a magyarok meggypiros dresszéneke híre vagy a német fülnek különös hangzású játékosnevek) van köztük [8.]. Ha komolyan vesszük a gyermek–felnőtt oppozícióba foglalt időbeli különbséget, s némi nagyvonalú túlzással úgy értjük az egész gumbrecht-i vállalkozást, mint amely ezt az először gyerekként megtapasztalt, korántsem magától értődő, nem [vagy nem kizárólag] társadalmilag determinált vonzódást kívánja megmagyarázni, akkor úgy vélhetjük, hogy Gumbrecht a szurkolói attitűdnek, a játék és a néző közötti interakciónak arra az összetevőjére összpontosít, mely mintegy megelőzi az identitásalapú (vagy másként mondva: a szocializációs folyamaton már átment) drukkerre válást. Mindez nem jelenti azt, hogy a könyv ne venne tudomást ez utóbbiról, sőt. Van ugyanis egy másik „ős-jelenet”-elemzés is a könyvben, annak a tömegekkel foglalkozó második, karcsúbbik részében. Alig négy év telt el a „berni csoda” óta, amikor a würzburgi általános iskolás fiúnak alkalmá nyílt a régi dortmundi stadionban [Rote Erde – micsoda csengése van ennek a jelzős szerkezetnek ma, a biztosítótársaságokról elnevezett arénák korában!] a Borussia elleni AC Milan elleni nemzetközi kupamérkőzését megtekinteni. A meccs végi német egyenlítő gól [ami aligha lehetett a köznyelvi értelemben különösebben szép, tekintve, hogy az egyik olasz középpályás „szerezte”] okozta „fizikai megkönnyebbülés és a siker felett érzett büszkeség” [182.] él a vallomás szerint nagyon elevenen a visszaemlékezőben. A „kollektív örömben” való részesülés valami okán, amelynek nincs a mindennapokba átvihető hozama, volt az, ami egy életre a Borussia szurkolójává tette.

Az a szurkolói identitás, amelynek leírását az imént föl idéztem, bár egy közösség tagjaként érti magát, ennek a közösségnek Gumbrecht-nél nincsenek egyedítő társadalmi-kulturális jegyei. A gyerekként átélt élmény intenzitása ragadja magával az ént, s nem az, hogy a BVB mit „jelentett” akkoriban. Annak leírása, hogy miként vált e klub életfogytig tartó szurkolójává, abban az értelemben nem egyedi, hogy egy másik német stadionban is megtörténhetett volna vele, *horribile dictu* akár Gelsenkirchenben is, az „ösi rivális” Schalke04 otthonában. Amiképp egy évtizeddel később megtörtént a londoni Highburyben a 11 éves Nick Hornbyval, aki meggyőződéssel

vallja a *Focilázban*, hogy ha aznap az apja Tottenham- vagy Chelsea-meccsre vitte volna, az ő meséje sem Arsenal-drukkerként íródott volna. Feltűnő különbség ugyanakkor, hogy a Gumbrecht által megénekelt dortmundi stadiontömegnek még afféle társadalmi nemi jegye sincsen, mint Hornbynál, akit a szurkolók szivar- és pipafüsttel meg persze csúnya szavakkal fűszerezett viselkedésének „átható férfiassága” delejezett. Az angol szerző önanalízise szerint e maszkulin attitűd azért lehetett számára vonzó, mert szülei elváltak, és ő az anyjával és a húgával élt együtt. Noha Gumbrecht előszeretettel használja az élettörténeti anekdota műfaját [arra hivatkozva, hogy sem a bölcselek munkáiban, sem a sportolók vallomásaiban nincsenek kész válaszok a kérdéseire, így kénytelen személyes élményeihez fordulni], tartózkodik az efféle lélektani vagy egyéb partikuláris okokra visszautaló magyarázatoktól. Míg Hornby saját történetén keresztül az angol futbalszurkolói közeg bő húsz évéről is szól, addig Gumbrecht ilyesféle korlátok közé nem kívánja szorítani saját kísérletét – amire ő vállalkozik, az nem más, minthogy rámutasson a sportesemény vonzerejének azokra a komponensekre, amelyek mintegy megelőzik vagy fölfüggesztik a társadalmi-kulturális beíródást. A tömegre szükség van a jelenlétélmény intenzitásához [nemcsak sportesemények, de mondjuk popzenei koncertek esetében is], de hogy kikből is áll össze [mely szociokulturális rétegek tagjaiból], az kívül esik Gumbrecht kutatói érdeklődésén. Tanulságos, hogy a szurkolói tömegek erőszakos viselkedését sem olyasféle okokkal magyarázza, mint amelyekkel a sportszociológia szokott előállni [pl. Dunning, aki az angol munkásosztály alsó rétegeiben dívó „erőszakos férfi stílusból” eredeztetni a footballhuliganizmus jelenségét]. Gumbrecht tulajdonképpen borúlátóbb következtetésre jut: mivel ő az erőszak kockázatát nem társadalmilag lokalizálható habituális mintákból vezeti le, így nem is feltételezi, hogy mondjuk a közönség dzsentrifikálódása megszüntetné a stadionbéli erőszak kockázatát, amely nélkül „nem lehetne élvezni a tömeg viselkedését. Amennyiben az »erőszak« a tér testek általi elfoglalása úgy, hogy ennek más testek ellenállnak, hogyan volna képes egy mozgásban lévő testekből álló kollektív test bármikor is ellenőrzése alatt tartani a térfoglaló mozgásokat?” [13.] Szerinte az erőszakmentes sport, stadion és társadalom utópiája annak a felvilágosodás koráig visszavezethető gondolkodásmódnak a következménye, melynek hívei „úgy összpontosítottak az emberi életre, hogy zárójelbe tették – ha nem egyenesen megsemmisítették – annak testi dimenzióját” [14.]. Mivel az emberi testek mozgása a pálya kijelölt keretek között például a labdás csapatsportok többsége esetében azt jelenti, hogy az ellenfél mozgását irányváltatásra kényszeríti, e sportágak a gumbrecht-i definíció szerint nem tudnak nem erőszakosak lenni – a szabályokra éppen azért van szükség, hogy az ab ovo erőszakos játékformákat valamelyest megszelídítsék. A már emlegetett Dunning Norbert Elias civilizációtörténetét applikálva arra a következtetésre jutott, hogy a „modern, támadó jellegű sportok” – pl. rugby, futball, jégkorong – mind a mai napig sokat megőriztek annak a patriarchális társadalomnak a gyakorlatából, melyben a férfiak domináns szerepük biztosítása érdekében a testi erő maszkulin fölényét hirdető praxisok fenntartásában voltak érdekelték. Gumbrecht-nél az erőszaknak nincs neme, mivel az emberi test pusztán fizikai kiterjedésével és mozgásával van összefüggésben, s nem annak társadalmi helyével. Ő az Elias és Michel Foucault munkái által ihletett megközelítéseknek már a kiindulópontjával sem ért egyet, nevezetesen azzal, hogy

a sportot „egy nagyobb rendszeren vagy hatalmon belüli alárendelt funkcióként azonosítják” [34.] – ezzel ugyanis éppen azt az unikális szerepet vitatják el tőle, melynek fölmutatása Gumbrecht legfőbb célja. A sport autonómiája melletti érvelés ugyanakkor olykor nehezen igazolható vagy legalábbis elnagyolt állításokhoz vezet: azt például, hogy „a leghíresebb professzionális sportszervezetek éves bevétele kisebb, mint egy átlagos áruházé”, adatokkal bajosan lehetne alátámasztani [az NFL közel van ahhoz, hogy bekerüljön a földkerekség 200 legnagyobb vállalkozása közé, ami persze nem jelenti azt, hogy akár az Egyesült Államokban is ne lennének veszteséges franchise-ok], mint ahogy [Gumbrechttel ellentétben] arra is tudnánk példát hozni, amikor „sportesemények mögött kizárólag anyagi érdekek állnak” [34.]. Ha már az NFL-t hoztuk szóba: az idényben játszott mérkőzésszám fölemelése mellett, mellyel szemben igen erős ellenállást tanúsítottak a játékosok, akik minden meccsen az egészségüket teszik kockára, emlékeim szerint a közvetítési jogokból befolyó bevételek maximalizálásán kívül más érv nem hangzott el. Az előzőekny olvasó persze érti, hogy itt egyfelől arról van szó, hogy Gumbrecht retorikailag miképp készíti elő saját gondolatmenetét – vagyis hogyan indokolja meg azt, hogy mivel kíván [a sporttal mint mással nem helyettesíthető esztétikai élménnyel], és mivel nem kíván foglalkozni [pl. társadalom- és gazdaságtudományi kérdésekkel – amit egyébként a márkává váló sztárokról mond, akiknek az imázsában az ágaskodó ló vagy a pipa [ami persze valójában a győzelem istennőjének szárnya] legalább olyan fontos, mint a nemzeti hovatartozás, az meggyőző – 99.]. Másfelől pedig abbéli döntéséről, hogy a sport testi-térbeli mozzanataira összpontosítva nem hajlandó annak olyasféle „metafizikai” olvasatát adni, mely azt pusztá felszínként értve a „mögötte” fölsejlő mozgatórugókra [legyen az a patriarchátus, a fegyelmező és alakító modern hatalom, a társadalmi frusztráció vagy épp a kapitalizmus versenyszelleme] lenne kíváncsi. Mégpedig leginkább azért nem, mert az efféle „megfejtések” nem képesek elszámolni a testek jelenléte keltette fizikai és érzelmi hatásokkal, vagyis éppen azokkal az effektusokkal, amelyek Gumbrecht szerint a sport legfőbb vonzerejét jelentik. Innen érdemes érteni azt az elsőre talán meglepően hangzó megállapítást, mely szerint „a sportversenyek semmit sem fejeznek ki, és ezáltal nem kínálnak semmit, amit ki kellene olvasni belőlük” [56.]. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy amikor a görög olimpiákról vagy a római gladiátorküzdelmekről ír, akkor azokból annak a történeti világnak és kultúrának a jellemzőire következtet, amelyekben azok létrejöttek és évszázadokon keresztül lezajlottak [pl. a gladiátorjátékok „koreográfiájának” vizsgálata „segít elképzelnünk, hogyan viszonyultak a rómaiak a létezésük és a túlélésük kérdéséhez” – 78.]. Nem következtetlenség ez a szerző részéről, amennyiben legfőbb állítása éppen az, hogy a modern sportok elszigeteltsége az őket keretező mindennapoktól sokkal erősebb, mint bármikor korábban.

A könyvben szóba kerülő sportesemények és sportolói performanszok közül jó néhánynak az a példaértéke Gumbrecht beállításában, hogy azokban a kiválóságra való törekvés [areté] révén a testi performansz „annak egyéni vagy kollektív határáig” fokozódik [57.], aminek nem más lesz a következménye, minthogy a sportolók olyan „minőségeket” lesznek képesek megtestesíteni, amelyek időlegesen föl is függesztik a testükre ráíródott nemi, rassz vagy társadalmi jelek olvashatóságát (vagy legalábbis elhomályosítják azokat). A Leni Riefenstahl kamerája által megörökített

berlini képsorokon Jesse Owens „inkább meglepettnak tűnt, sőt inkább bocsánatkérőnek, amiért egy felsőbbrendű erő repítette riválisai elé”, s tett szert olyan bájra és vonzerőre, „amely független volt minden nemi megkülönböztetéstől”. [22.] Steph Curry távoli dobása, mely csont nélkül esik a kosárba, egyenesen „a tökéletességet alakítja jelenlétté”. [245.] [Rögvest miután leírtam ezt a sort, átkattintottam egy másik ablakba a számítógémemen, ahol a számomra megfeythetetlen – s így annál kísértebb – kóddal dolgozó közösségimédia-algoritmus egy olyan edzésjelenetet vetített le nekem, amely során Curry a pálya különböző pontjairól dobómozdulatot is többször váltva egymás után tizenhatszor anélkül talált a kosárba, hogy a labda egyszer is érintette volna a gyűrűt.] A 2000 júliusában Sidney-ben játszott Ausztrália–Új-Zéland rögbimeccsről, melyet a helyszínen nézett végig, Gumbrecht azt állítja, hogy a vendégcsapat „győzelmével olyan euforikus hangulatnak lettünk a részese, amely a stadionban minden nézőt áthatott és magával ragadott” [187.] – ez utóbbi esetben a játék nagyszerűsége [a rögbi éthoszához hozzátartozó sportszerűséggel karöltve] az értekező szerint „átsegítette az ausztrál szurkolókat a bizony fájdalmas” vereségen [vagyis az *areté* okozta elragadtatás ellensúlyozta az *agón* [küzdelem] során elszenvedett kudarcot]. Nem másról van szó ezekben az esetekben a szerző értelmezése szerint, mint a sportnak arról a megigéző és átlényegítő erejéről, melynek hatására a szurkoló figyelme olyan „dolgok” felé fordul, „amelyeket egyébként nem értékelné” [27.], akár a testi teljesítmény olyan változatai felé, melyek az érdeknélküliségben megalapozott szépségük révén nemcsak a stadionon kívüli haszonelvűség, de extrém esetben [mint amilyen az előbb emlegetett rögbimeccs volt] akár az azon belüli érdekkülönbségeket is képes néhány futó pillanatig csökkenteni. Tudjuk jól [és jó dolog is ezt tudni], hogy a legnagyobb játékosokat azokon a pályákon is megtapsolják, ahol eredményességükkel a legtöbb keserűséget okozták – persze főként akkor, ha épp búcsúmeccsüket játsszák. Ilyenkor a szurkoló kilép az *agón* bűvköréből, és fejet hajt az *areté* előtt. Gumbrecht egy japán baseball-meccs egyik jelenetét idézi föl, amikor az ütőjátékos hibázása után elismerően rámosolygott az őt legyőző dobóra. De nem is kell a tokiói Seibu Lions csapatáig utaznunk, elegendő bekapcsolni valamelyik Grand Slam-torna közvetítését, hogy lássunk példát arra, hogy a bravúros labdamenetek végén a vesztes fél valamiféle elismerő testi gesztust intéz az ellenfele felé [s részben önmaga felé is, mert játékával ő is hozzájárult az ebben a formájában soha meg nem ismételhető nagyszerűséghez], ezekben az esetekben „az *areté* jól látható módon az *agón* fölé kerekedik” [60.].

Az, hogy a sport gumbrechtli megközelítése mennyire meggyőző, nagyban függ attól, az olvasó miképp is vélekedik küzdelem és kiválóság jelentőségéről. Nem meglepő, hogy az irodalomtörténészként indult szerző, akinek bár kutatói figyelme egy idő után a nem-nyelvi kulturális jelenségek felé fordult, és az azokkal való találkozás alkalmait az intenzitás pillanataiként igyekezett leírni, az *aretét* tekintti elsődlegesnek [mondván a legjobb teljesítményre törekvés mindig magában foglalja a küzdelem mozzanatát, de ez fordítva nem áll], s mivel ezt a szumótól a műkorcsolyán át a technikai sportágakig egyaránt megtalálja, esetében afféle mindenevő sportrajongóról van szó. Ez az attitűd persze nagyon is rávall arra a Gumbrechtre, aki óráin sok más mellett Mozart-áriáról, Lorca-kötetről és Edward Hopper-festményről beszél, aki a humántudományos vétezettsége és az elitművészetbéli műveltsége

által fölkészítve vállalkozik arra, hogy úgy nyilatkozzon a sportról, ahogy arra sem a tömegmédia, sem a sportolói-edzői memoárok, sem az ideológiakritikai vagy identitáspolitikai megközelítésmódok nem képesek. S mivel nem empirikus alapozású társadalomtudományi kutatásról van szó, a Gumbrecht-könyv elbeszélője nem kívánja saját élményeit és az azokból levont következtetéseket a tőle eltérő szurkolói beállítódásokkal szisztematikusan összevetni, s ez utóbbiakat elemezni [pl. azoknak a futballszurkolóknak a habitusát, akik egyetlen másik sportág iránt sem mutatnak érdeklődést, vagy azokat, akik a lokalitás oltárán habozás nélkül fölálldozzák a minőségelvet]. Ebből következően e két, magyarul is olvasható esszé implicit olvasója is inkább az, aki érti például a 'Gelassenheit' etimológiáját, s nem az, aki reflexiók közeg gyanánt legfőljebb a sportsajtót veszi igénybe. Ez utóbbi csoport tagjainak biztosan lennének jogos kifogásai a könyvet olvasva – zárás gyanánt ezek közül nem a koncepciót, hanem csak az annak nyelvi megvalósulását érintőket hozom szóba. Az eredeti kiadások föllapozása után úgy tűnik, hogy a pontatlanságok csak kisebb részben írhatóak a szerző számlájára. Gumbrecht állításával szemben a nők nem 1912-től vehetnek részt az olimpiai játékokon [95.], hanem már 1900-ban ott voltak Párizsban [két sportágban külön versenyt rendeztek nekik, de az aranyérmes francia vitorláshajó legénységének is volt női tagja]. A Chelsea F. C. stadionját nem Hammersmith Bridge-nek [142.] hívják [mivel az egy híd a Temzén], hanem Stamford Bridge-nek. Michael Jordan sosem volt edző [„coach”] [148.], sem játékos-edző [„player-coach” – az angolban szerepel ez a betoldás, a magyar változatban nem], hanem a Washington Wizardsnak lett 2000-ben résztulajdonosa, aki ekként beleszólt abba, hogy kik kerüljenek a csapathoz, s a rákövetkező évtől játékosként is visszatért a parkettre, de edzőként sem akkor, sem azóta nem dolgozott, s ennek okairól maga is beszélt a nyilvánosság előtt. Apróságok ezek, mint ahogy azok a félrefordítások is, amelyek arra engednek következtetni, hogy a fordítók otthonosabban mozognak a bölcséleti terminusok között, mint a magyar sportnyelvben. Az, hogy a könyv első mondatában rossz dátum szerepel a berni döntő mellett [7.], már csak azért is nehezen érthető, mert néhány oldallal később már a helyes olvasható. A „semifinal” a futball-világ bajnokság esetében 1970-ben is elődöntőt jelentett, s nem középdöntőt [43.], viszont 1998. június 21-én a német válogatott nem „egy kényelmes döntetlennel végződött elődöntő[t]” [223.] játszott, hanem csoportmeccset [miképp is végződhetne egy vb-elődöntő döntetlennel?]. Muhammad Ali és Joe Frazier nem „három egymás követő drámai menetet” [43.] vívtak egymással, hanem három mérkőzést, amelyek számos menetből álltak [a „bout” és a „round” fogalmi cserélődtek föl a fordításban]. Az észak-amerikai professzionális baseball-liga [MLB] versenysorozatának neve az, hogy World Series, de ezt nem szokás idehaza sem világ bajnokságként [63.], sem Világkupaként [131.] emlegetni, mint ahogy nincs „fogadójátékos” az amerikai futballban [124.], hanem elkapó van, s a jégkorongban sem küldenek senkit a „büntetőterületre” [133.], hanem egyszerűen kiállítják, aki így kénytelen kiülni a büntetőpadra [„penalty box”]. Ezek a tévesztések azért is kiugranak a szövegből, mert a fordítás javarészt gördülékeny, Gumbrecht ihletett esszéisztikus stílusát jól visszaadó. S ez már csak azért is fontos, mert a könyv a benne elvégzett történeti-fogalmi munka mellett épp a lelkesült, sokszor nosztalgikus, olykor elégikus [nálunk Jékely Zoltán *Futballisták* című verséből vagy Mándy Iván *A pálya szélén*-jéből ismerős] hangütése

miatt válik emlékezetes olvasmánnyá, mely egyszerre tűnhet régimódinak (többek között a médiatudományi megfontolások jóformán teljes figyelmen kívül hagyása miatt) és a – többek között az autofikciós irodalom, a popdívák dalszövegei vagy a közösségimédia-trendek által – csúcsra járatott személyesség és az újra csordultig megtelő stadionok korában nagyon is időszerűnek. *[Kijárat]*

FODOR PÉTER

Minden elmúlik egyszer

MICHEL HOUELLEBECQ: *MEGSEMMISÜLNI*, FORD. TÓTFALUSI ÁGNES

Kétségtelen, Michel Houellebecq regényeinek megjelenései irodalmi szenzációt jelentenek. A francia sajtóban hol ízekre szedett, hol rajongással dicsért íróra irányuló média- és közönségfigyelem egyik titka, hogy műveiben rendszerint a nyugati civilizáció egészéről mond kíméletlen bírálatot, és mutat egyúttal számunkra cseppet sem biztató jövőképet. A szerzőt életműve legelső darabjaitól kezdve erőteljesen foglalkoztatja az emberi és az európai civilizáció közeli és a távoli jövője, disztópikus művei pedig egyre inkább próféciaként olvastatják magukat. Olyannyira így van ez, hogy a róla szóló kritikákat fellapozva mindig olvasmányos és érdekfeszítő műveinek feltételezett igazságtartalma sokszor mintha már érdekesebb lenne művészi színvonaluknál.

2023-as *Megsemmisülni* című regényében a szerző a régi, jól bevált recepthez folyamodva eddigi életművének számos nagy témáját felvonultatja: terrorizmus, társadalmi elégedetlenség, bevándorlás, rasszizmus, környezeti kihívások, technológiai fejlődés, média, nemzedéki konfliktusok, szexualitás, és mindehhez társul egy tipikus Houellebecq-figura, aki e mintegy 700 oldalas nagypróza szerteágazó cselekményszálait egybetartja. A 2027-ben játszódó politikai thrillernek induló történetben a francia elnökválasztási kampányban és az azt kísérő, a világot veszélyeztető kiberterrorista cselekmények sodrában ismerjük meg a főszereplőt. Paul Raison – a gazdasági miniszter főtanácsadójaként – azért is tisztában van a nemzetközi merényletek veszélyének súlyosságával, Franciaországon túlmutató kockázatával, mert egykori titkosszolga édesapja miatt rálátása van a nemzetbiztonsági szakértők munkájára.

A titkosszolgálati nyomozással, majd a politikai szcena bemutatásával párhuzamosan bomlanak ki a főhős magánéleti-családi eseményei. Paul édesapja súlyos agyvérzést szenved el, ami miatt magatehetetlenné válik, és ezért hosszabb időt tölt el nála a testvéreivel együtt, akiknek szintén feltárul az életük. Houellebecq az általa tisztelt balzaci mintának megfelelően a társadalmi valóságot tükröző, családregényszerű tablót vonultat fel. Nagy részletességgel megismerünk egy különböző világnézetű és foglalkozásokat űző, sokféleképpen diszfunkcionális, a maga módján boldogtalan családot. Paul a testvéreivel és a rokonaival minden meghittséget nélkülöző, udvarias kapcsolatot tart fenn, saját házassága pedig romokban hever. Feleségével legalább tíz éve ágytól-asztaltól elkülönülve élnek, kiábrándultságuk és

érdektelenségük mértékét mutatja, hogy sem az újrakezdésen, sem a váláson nem gondolkodnak már.

Nem kétséges, hogy a regény elsősorban a francia politika és a közélet iránt érdeklődő olvasók figyelmére tarthat számot. Míg a *Behódolás* a 2022-es elnökválasztásról, a *Megsemmisülni* a 2027-ben esedékesről szól, cselekménye a hivatalban lévő francia elnök második ciklusának végén, 2026-ban kezdődik. Ezzel az időváltással, a jelenünket közelmúltként tárgyalva a szerző ismét a közeljövő egyik lehetséges képzetét vetíti elénk, amit számos valóságreferenciával támaszt alá. Ugyan az épp regnáló köztársasági elnököt, Emmanuel Macront (a legutóbbi regényéhez, a *Szerotonin*hoz hasonlóan) nem nevezi néven, erre nincs is szükség, több francia közéleti szereplőre (Marine Le Pentől Éric Zemmourig) és médiaszemélyiségre (Cyril Hanounától Stéphane Bernig) tett egyértelmű utalás miatt félreérthetetlen a politikai fikció jelenvalósága. Az is tudható, hogy a regény tehetséges és sikeres gazdasági miniszter hősét, Paul főnökét, Bruno Juge-t (akivel a történetben egyre inkább barátokká válnak) a szerző a jelenlegi miniszterről, az irodalomrajongó (a szerzővel egyébként kiváló viszonyt ápoló) Bruno Le Maire-ről mintázta. Ő azért is fontos szereplő, mert képességei szerint a legalkalmasabb lenne az elnöki pozícióra, de a leköszönő elnök utódjául inkább egy politikai bábfigurát keres, akitől a következő ciklusban visszaveheti majd a hatalmat. Így a választás végül egy, a politikában ismeretlen televíziós műsorvezető celebre esik, akit kampánytanácsadó segítségével rövid idő leforgása alatt alkalmassá tesznek a feladatra. Emlékszünk arra, hogy 2015-ben az iszlamista hatalomátvételt profétáló *Behódolás* megjelenésének napjával tragikusan egybeesett a *Charlie Hebdo* szerkesztősége elleni párizsi terrortámadás (akkori címlap-karikatúrája épp Houellebecq-et ábrázolta jövődömondó mágusként). Bár felfokozott várakozás előzte meg a megjelenését, a *Megsemmisülni* politikai víziója korántsem ilyen radikális, és nem is szólt ekkorát. Azon kívül, hogy Bruno Le Maire-nek még a belpolitikai műsorokban is többször magyarázkodnia kellett, hogy a regény csak fikció, vagyis személy szerint nincsenek elnöki ambíciói, a cselekménye akkor került némileg érdekes fénytörésbe, amikor Macron idén nyáron az európai uniós választások kudarca után feloszlatta a Nemzetgyűlést, és új választásokat írt ki, amely kockázatos döntés mögött sokan sokféle politikai számítást sejtettek.

Mindent egybevéve azonban Houellebecq olvasói számára tulajdonképpen semmi új nincs abban, ahogy e könyv a politikáról beszél. Ugyanaz a látélet olvasható ki a regényből, mint amit a Bernard-Henri Lévyvel folytatott, *Közellenségek* címmel közreadott levelezésében is többször megfogalmazott: „nemcsak Franciaország, hanem egész Nyugat-Európa depresszióba süllyedt a dicsőséges harminc év után”. A szerző 2026-ra előretekintve sem vázol fel optimista képet a köz állapotáról. A marketingszempontok és a média által vezérelt politikacsínálás, a választási-politikai manőverek cinikus, tételes bemutatása mellett a politikai alaphelyzet régóta jól ismert: a szélsőjobboldali Nemzeti Tömörülés társadalmi támogatottsága egyre magasabb, a jobboldali-liberális politikai erők még éppen hogy tartják magukat, a klasszikus baloldal azonban leginkább már csak múzeumba való. Roppant szarkasztikus, ahogy a kampánystáb az „öregescke baloldali moralistákat” már csupán arra tartja jónak, hogy a széles tömegekkel közöljék, „van mitől rettegni”, és ezzel felpiszkálják az emberbarátokat, pár százalékkal növelve a centralisták százalékos arányait. A szerző tézise

teljesen világos: a liberális doxa és a kapitalizmus nyereség utáni vágya nem képes biztosítani egy komplex társadalmi rendszer működtetéséhez szükséges mentális energiákat, a nyugati világ egyik vezető hatalma – bármennyire próbál is a háború utáni évtizedek szellemi és gazdasági prosperitásához visszatérni – már túl van a csúcson, a fennálló látszat és privilegizált helyzet legfeljebb még néhány évig-évtizedig tartható fenn. „Paul számára nyilvánvalónak tűnt, hogy az egész rendszer egy hatalmas kollapszus kíséretében össze fog omlani, bár ennek egyelőre még nem tudjuk sem az időpontját, sem a módját – de lehetséges, hogy nem is nagyon távoli időpontban, és erőszakos körülmények között” [513.]. A szimbolikus mezők kimerültek, a társadalmi élet minden aspektusa üres, s ebben a közegben az élet fájdalmasan banális és kiábrándító. Ráadásul a főhős, szintén a korábbi modellekhez hasonlóan, egy meghasonlott figura, minthogy „kitartóan, sőt bizonyos odaadással próbált fenntartani egy társadalmi rendszert, melyről tudta, hogy reménytelenül pusztulásra van ítélve, méghozzá a nem is nagyon távoli jövőben” [513.].

Jóllehet a *Megsemmisülni* a szerző legutóbbi könyveihez (*Behódolás*, *Szerotonin*) hasonló problémák körül forog, sőt, mint már említettem, a nyugati világ kritikájában az egész életmű alapszólama bontakozik ki, leginkább az emberi kapcsolatok szituálása és alaphangoltságának elmozdulása, értéktelített ábrázolása miatt mégsem tekinthető csupán szintézisműnek. Paul családja és az elnökválasztás egymásba érő történetében az apa hirtelen jött betegsége mintegy sorsfordító eseményként tűnik fel, hatására nemcsak a testvéreivel találnak ismét egymásra, de feleségével, Prudence-szal is sikerül újraépítenie a házasságát. Másfelől, bár végső fordulatként kiderül, hogy a főszereplő halálos beteg, és ettől fogva a fő téma a betegséggel való testi-lelki küzdelem, a történet tragikus végkifejlete ellenére a fizikai megsemmisülés mellett az érzelmek feltámadása is kiolvasható a regény zárlatából. Azáltal, hogy az emberi kapcsolatok megtartó erejéről is szól, s azokat valamiképpen megpróbálja függetleníteni a társadalmi történésektől, a szerző voltaképpen szembe is megy a korábbi, súlyosan pesszimista és depressziós műveivel. A végtelen elmagányosodás, közöny, elidegenedés, kapcsolati úr történetei után mintha esélyt adna a családi közösségnek, magánéleti boldogságnak, ám annak, hogy mindez mégsem képes átütő erővel, sokszor akár csak hitelesnek hatni, részben szerkezeti okai vannak.

A történet különböző, magán- és közéleti szálai folyamatosan és dinamikusan váltják egymást, ám Paul (az utolsó 150 oldalon elbeszélte) betegségtörténete egyértelmű törést okoz a szerkezetben. Olyannyira átcsoportosul az egész könyv, áthelyeződnek a fókuszok, hogy az utolsó két fejezet szinte különálló műként is értelmezhetővé válik. Houellebecq egyéb műveiben (pl. *A térkép és a táj*, *A csúcson*) sem ismeretlen a hirtelen tragédia, a hős életét felülíró dramaturgiai váltás, ám itt a hangsúly radikális áthelyeződésével a regény kétharmadában olvasható történetek többsége (thrillervonal, Paul apjának titkosszolgálati múltja, választási kampány, testvérek sorsa stb.) jórészt elvarratlan marad. Ezáltal mind a kötetet nyitó globális terrorista cselekményszál, mind a francia elnökválasztás, mind a családi események a maguk módján félbeszakadnak.

Mindez természetesen nem önmagában probléma. Sőt akár érthető is lehet: amikor egy ember élet-halál küzdelmet folytat, tudatán kívül rekedhet minden, amit korábban fontosnak tartott. A haldoklás perspektívájából a közvetlen emberi

kapcsolataikon kívül minden lényegtelennek tűnhet. Ám amennyiben ezt akarja érzékeltetni a regény, nem világos, hogy miért hagy bennünk kétséget az igazi tárgya felől. A történetmesélés arányainak furcsasága ugyanis épp a címben baljósan feltüntetett főtémát teszi nehezen értelmezhetővé. Vajon ki vagy mi fog megsemmisülni az előre jelzett jóslat szerint? A több szálon futó globális thriller és a politikai manipulációk csupán kerettörténetként szolgálnának a főhősnek az utolsó bő száz oldalon olvasható (sugár- és kemoterápiával, durva orvosi beavatkozásokkal kísért) haláltáncához? Mondhatjuk persze, hogy a terrortámadások, a tömeggyilkosságok, az apa visszafordíthatatlan betegsége, majd a főszereplő halála a globálistól a személyes elmúlásig rajzolja fel a cselekmény ívét, de ez az ív csak vajmi nehezen tartja egybe a darabjaira széteső könyvet.

A másik jelentős probléma, hogy a halál felé forduló lét radikalitásának, a létezés végső kérdéseinek ábrázolásához a korábban jól bejáratott, a társadalmi és a személyes problémák elválasztására képtelen Houellebecq-i hős személyisége és eszköztára roppant kevésnek mutatkozik. Paul, az (anti)hős a dolgok iránti közönye és apátiája folytán ugyanis sem a középkorúság többretegű egzisztenciális válságát, sem a halállal való szembenézést nem tudja megjeleníteni, igazán átélhetővé tenni. A testi leépülés drámaiságát érzékeltető részletekben leginkább az foglalkoztatja, hogy rákbeteg testével meddig és hogyan működhet a szex, de a fizikai síkon túlmutató, metafizikainak ható merengései – a Pascal-áthallások ellenére is – többnyire lapos szölamokba futnak ki: „Vajon mennyi ideje van még hátra? Egy hónap? [...] Esetleg egy év? [...] És aztán jön a semmi, egy radikális és végleges semmi. Semmit sem lát többé, semmit nem hall többé, semmit nem érez, és nem érint többé, soha. Valószínűleg a tudata is teljesen eltűnik, mintha soha nem is létezett volna, a teste ott rohad majd a földben [...] És a világ folytatódik, az emberek párosodni fognak, vágyakat éreznek, célokat tűznek ki maguk elé, álmokat dédelgetnek; de mindez nélküle zajlik majd tovább. Halovány nyomot hagy az emberek emlékezetében, és majd ez a nyom is kitörlődik” (602.). A belső ürességre az álomleírások is rávilágítanak, amelyek voltaképpen semmiféle megoldókulcsot nem adnak a történethez, s ilyen értelemben a számos egyéb mellékszálhoz hasonlóan a semmibe futnak.

Houellebecq 1994-ben megjelent, *A harcmező kiterjesztése* című első regényének elbeszélője-főhőse azon tűnődött, hogy az emberi kapcsolatok leépülése jó néhány kérdést felvet a kortárs regényírást illetően is, hiszen a „regényforma nem arra született, hogy a közömbösséget vagy a semmit írja le”. E majdnem harminc évvel később született regény, bámmennyire jól láthatóan igyekszik is némiképp felemelő zárlatot adni, egy ilyen, alapvetően mozdulatlan világkép szerint formált, kívülről és elidegenedett hőstől nehezen várható el, hogy az elmúlást ne csupán nyomasztó megsemmisülésként élje meg, és a halál árnyékában megpróbálja rálátni élete értékeire és teljességére. [Magvető]

RADVÁNSZKY ANIKÓ

Ianus könnyei írnak

KOVÁCS ANDRÁS FERENC: *NÉVTELEN CSERÉPDARAB*

Kovács András Ferenc *Névtelen cserépdarab* című kötete a szerző életében megjelent utolsó könyve. A tragikus hirtelenséggel elhunyt KAF több mint negyven magyarul megjelent kötetből álló életművének váratlan lezárása. Ha az irodalomkritika a műfordításokat, idegen nyelven megjelent könyveket, interjúkat és folyóiratközléseket nem veszi figyelembe, akkor is kijelenthető: óriási és hatását tekintve is megkerülhetetlen életműről van szó, amelynek a feldolgozása is egy életet tölthet ki. Erről az oeuvre-ről úgy írni, hogy az ne a megszokott panelek, a recepcióban megszilárdult értelmezői műveletek ismételése legyen, komoly kihívás. Egyrészt főként azért, mert például a Calvus-versekről csak kevesen, azonban nagyon magas színvonalon írtak, főleg Csehy Zoltán [aki a szóban forgó kötetről is az első, igen alapos kritikát jegyzi], Kerti Anna Emese, Polgár Anikó, Tamás Ábel és Tar Ibolya, részben pedig Mészáros Márton. Jelen sorok ráadásul úgy születtek, hogy írója számozott, dedikált példányt kapott a szerzőtől és KAF-tól, valamint a rómaiaktól. Másrészt pedig azért nehéz feladat a *róla* való beszéd, mert a késő köztársaságkori római költő és rétor töredékeinek közlése, amelyeket KAF fordított és egy kötetbe rendezett, még mindig befejezetlennek tekinthető – ahogy erről a kötet egyik fűlészövege és a különböző visszaemlékezések is tanúságot tesznek –, s már örökre az is marad.

A *Névtelen cserépdarab* című kötetéről szóló beszéd alaphelyzete tehát egyszerre foglalja magában a gyászbeszéd különös formáját, a KAF-recepció áttekinthetetlen anyagának terhet, az életmű folyamatos belső textuális mozgásait és összefüggésrendszerét, valamint az alakmások létrehozásával együtt előálló filológiai problémákat. A kötet címe és a szövegek két ciklusra történő felosztása követi az egész KAF-életműre jellemző tudatos kompozíciós építkezést, amit az alcím is egyértelműen megerősít [*Versek, válogatottak, régiek, újak – valamint műfordítások: Caius Licinius Calvus harminchat verse*]. Az első ciklus verseinek sorrendjét, sőt magát a szelekció elvét is meghatározza, hogy a címnegyedben található, a ciklus alcímének vagy tulajdonképpen az egész kötet második alcímének is betudható pretextus pontosítja és bővíti is az elsőt: *Ianus könyvei nyílnak [Válogatottak, régiek, újak: 1981–2023]*. A kötet önértelmezésére nézve is jelentős (második) alcím tehát egyszerre két könyvet nyit meg az olvasók számára, amely Ianus alakján keresztül az idővel, az összegzéssel és az emlékezéssel hozható összefüggésbe. Az irodalmi olvasás ezért egyszerre indulhat el azon az úton, amely KAF saját, régi és új verseit (vagyis könyveit) nyitja, és azon, amely a KAF-verseket és Calvus szövegeinek KAF általi műfordítását választja szét. Innen nézve a ciklus címében található birtokos jelzős szerkezet is figyelemre méltó, hiszen éppúgy játékba hozza Ianusnak a könyveit, tehát az istenség saját szövegeinek feltárulását, mint ahogyan az olvasás munkáját, amelynek következtében ez az autoreferens viszony egyáltalán létrejön. Jóllehet az ilyen irányú értelmezésektől nem áll távol az sem, hogy a könyvek KAF kötetén belül nyílnak, és az sem, hogy KAF hasonlónak válik egy istenséghez (tulajdonképpen maga a sokarcú isten). Ez utóbbi, kissé elrugaszkodott értelmezést azonban az erősítheti

mégis, hogy a [második] alcím után következő mottó Horatius Kardos László által fordított Ódáiból származik. A II. 20-as darab bevett értelmezése alapján ez a szöveg a költői halhatatlanságot tematizálja, és ezáltal a szubjektum stabilitásának kérdését is mozgásba hozza, ami szorosan összefügg a *lanus könyvei nyílnak* alcímmel. Ráadásul a „kétarcu költő, a laza légen át” sorban eredetileg a „biformis” latin szó szerepel, amely egyaránt utal lanus-ra és a 'kettős alakra', vagyis a költőre és a hatyúra [amely később szerepel is az ódában]. A *Névtelen cserépdarab* megszólalásmódja/ módjai tehát alapvetően kapcsolatba kerülnek a légnemű, éteri, tiszta, laza, töretlen fogalmakkal [„per liquidum aethera”], ami végső soron KAF-nál az alakmásképzés és hagyományközvetítés poétikájától egyáltalán nem áll távol. Már csak azért sem, mert lanus alakjának esetében a „kétarcúság” az ifjú és idős kettősségét, valamint múlt és jövő, pillanatnyiség és tartósság kölcsönviszonyát mutatja fel, ami a kötet szempontjából a régi és új versekre is érthető, valamint a múlthoz kapcsolódás és a jövőre való nyitottság viszonyrendszerére, az időben történő mozgásra, elmúlt és eljövendő idők átjárására hívja fel a figyelmet.

A kötet nyitóverse rá is játszik erre a szituációra: a hazatérés, száműzés és megőrzés dinamikájára épülő szöveg éppen a költői megszólalás és a szerepvers lehetőségeit tematizálja. Az *Aszandrosz hazatér* című vers, amely KAF első, *Tengerész Henrik intelmei* kötetében jelent meg először, így – szándékosan elszakítva eredeti kontextusától, a *Mikor Aszandrosz megfutott a Városból* című verstől – már a nyomhagyás és a felfedezés relációjának problematizálásával indítja az egész könyvet. [Aszandrosz ráadásul olyan figura, aki – korábban Assandro néven – sokszor Ophelio Barbaro testvéreként jelenik meg.] Az eredeti kontextus alkalmazása ebben az esetben azt is kiemeli, hogy az ebbe a kötetbe beemelt Aszandrosz-versekben az önmegszólítás miatt eldönthetetlen, mi a megszólítás alaphelyzete és iránya. Ez az eldönthetetlenség nemcsak az aposztrofikus beszédhelyzet szempontjából fontos, hanem különböző textuális összefüggések megteremtésében is kulcsszerepet tölt be: a kötet címében szereplő „cserépdarab” például az első vers „zúzott amforacsonk, torz szavazócserép” sorának összeolvasásával az egész kötetre is kiterjeszti a száműzetés, ki- és elválasztottság, valamint a hazatérés képzetköreit. Persze, csak addig annyira egyértelmű ennek a kapcsolatnak a tematikus elsődlegessége, ameddig az *Aszandrosz hazatér* utolsó szakaszában az „s arcod már idegen, kortalan és gyanús” sor az arc és hang megteremtésének és törlésének játékát át nem viszi az olvasás és az önmegszólítás által motivált újraolvasás viszonyára. [A „...távolodó ekszodoszokba zár” rész éppen az olvasás folyamatában megtalált és szükségszerűen elvesztésre ítélt költői hangra utal, amely a kiüzetésen kívül a dialogikus módon történő lezárással is szoros kapcsolatban áll.] A kötet további két verse is nyilvánvalóan erre épül: az olvasás konzerváló és törlő munkáját állítja a középpontba. Ameddig a kötetnyitó két Aszandrosz-vers az aposztrofikus beszéden keresztül, addig a *Cseréptánc* már a grammatikailag is egyértelműen jelölt egyes szám első személyű megnyilatkozásban tárgyalja az olvasásnak mindig kitett én-létesítés problematikáját. [A kötet borítóján szereplő törmelékekből, cserépdarabokból, kövekből kirakott arc vizuálisan is ezt az újrafelhasználást vagy palimpszesztust erősíti meg.] A nyelv formapoétikailag fenntartott emlékezetéért való küzdelem azonban a ciklus összes versét összeköti. Ez a nyelv olyan médiumként érhető tetten, amelyen a letűnt világok beszéde szólalhat meg újra, amely nyomokat képes felhozni a múltból,

s amely például Aszandroszt is hordozza. Az Androsz formában is szereplő név egyszerre lehet Assandro után a fiktív alak újabb megnevezése, miközben Kavafisz Athén felé tartó hajójának neve [*Hazatérés Hellászból*], ahogyan vagy a hazatérés, vagy a puszta helyszíne is lehet az Égei-tengeren. [Asz]androsz tehát nevében is őrizi és hordozza önmaga távozását, utazását és hazatérését, ami tulajdonképpen egyáltalán nem meglepő a KAF-világban jól tájékozódó olvasó számára. Ahogyan a ciklus első három versének formai jellegzetességeit látszólag megtörő *Gyors kerameikoszi sors* esetében sem, hogy a cserép készítői helyén [Kerameikosz] élő Euphó里昂 halálverse gazdag intertextuális hálóból készült. A daktilikus lüktetésű rövid szöveg zárlatában a számos bor kiöntésével lezárt gyász a költői beszéd berekesztésével is jár egyszerre. Nem véletlen, hogy a kötet címét adó, az egész szövegen végigvonuló motívum a sorok/sorparók szétszórásaként, vagyis a beszéd darabjaiként is érthető, ahogyan erre a cím sorfajta jelölő áthallása [*Gyors kerameikoszi sor*] rá is játszik, és mindeközben a humortól sem mentes szöveg egy rövid életútbemutatót visz véghez, vagyis egy sors gyors leírását adja.

Mindez ugyanúgy megfigyelhető az első ciklus összes versében, mint az Aszandrosz-versekben, vagyis az antik mérték emlékezete, a megszólalás és olvasás/olvashatóság problematizálása sugárzik át minden szövegen, legyen az a „*Száll a tavasz...*”, a Babits-centenáriumra írott vers vagy a *Semper eadem*, ami akár az *András evangéliuma* párversének is tekinthető [„Tán egy kéz leporolja még...” 16.]. Erről a központi kérdésről való gondolkodás még akkor is egybetartja a szövegeket, ha azok sokszor nem kapcsolódnak egyéb poétikai, motivikus módon. Az *Erdélyi iskolák falára* és az *Arany János azt üzente* című szövegeket távolról a 19. század köti össze, közelebbről pedig az átírás, átköltés, az adjekció és kiegészítés játéka, valamint a szó és írás tanító, megőrző és továbbító viszonyaira történő reflexió. A ciklusba válogatott versek másik csoportjába tartoznak azok, amelyek a gúny, a vád és a szitkozódás különböző formáin keresztül teremtenek egy „alakot” (nem maszkot, inkább szövegfiltert). Persze ezt is eltérő módon teszik, hiszen Andreas Transylvanus például a KAF által létrehozott Mátyás-kori humanista, akinek életéről – szokás szerint – a kurzívval szedett „főlérendelt” szerző ad számot, míg Therszitész ugyan kevésbé fiktív személy [amennyiben az *Iliász* jobban hitelesít], azonban a „közreadó” szerzőtől szitokversben kap hangot. Ezek a versek ugyan jelentősen különböznek az őket követő ajánlott vagy hommage-versektől, de a kötet már említett alapkérdéseiben nem térnek el radikális módon. A *Kantikum alkonyi fényben* például önmagában, egykori textuális összefüggéseiből kiemelve is példázza az arcképzés, önmegjelenítés, megszólalás és emlékezet viszonyrendszerének dilemmáit. A *Bohócöröklét* egyik divertimentójának darabjaként is ismert, Dsida Jenőnek emléket állító vers, amely a „cserépdarab” vonatkozásait is játékban tartja, a KAF-képzés kiváló példája. A szöveg az akrosztichon alkalmazásával egyszerre idézi fel az antik költészet és a középkori dalnokversenyek világát, és hozza létre KAF-ot. Ebben az esetben azonban a háromtagú műfajjelölő cím maga is egy akrosztichon, amely ismét érzékelhetővé, láthatóvá, megjegyezhetővé teszi a KAF-monogramot, az első versszak sorai pedig szintén. Ez a háromszorosan is megerősített kapcsolat egyértelműen a KAF névre irányítja a figyelmet, miközben a vers az alcím által is jelzi, hogy éppen Dsida Jenő emlékének szól. Az adóniszi sorral játszó vers emlékezet és felejtés kapcsolatán kívül a költőelőd és KAF viszonyát,

valamint a megszólalás versben rögzíthetetlen identitásának problémáját veti fel – a „törésen” és „szétosztáson” alapuló teljes élet perspektívájából. Ez a viszonyrendszer megfigyelhető a további versekben is, ahogyan például a *Propria manu* című vers az arcot az étellel hozza összefüggésbe, a *Névtelen etruszk költő arca fölizzik* pedig a lírai beszéden átszűrt költő arcát teremti meg.

Az *Amor! Róma! Tavaszdal!* című vers pedig úgy vezet át a kötet második részébe, hogy utolsó, az egész ciklus címét adó sorával [*Ianus könyvei nyílnak*] a nézés és tekintet kapcsolatán keresztül az olvasás visszatekintésre és továbbhaladásra épülő folyamatát sürgeti. Ez a második egység Calvus harminchat versét tartalmazza, melyek közül egy [*Trágár? Én? Soha...*] a tartalomjegyzékből kimaradt. Az, hogy egy vers valójában olvasható, mégis „hiányzik” a tartalomból, tulajdonképpen a szokásos értelmezői lehetőségteret nyitja meg: az olvasó összekapcsolhatja a kötetben belüli textusokkal, de az életmű egyéb darabjaival is összefüggésbe hozhatja ezt a hiátust. Annyi bizonyos, hogy a KAF-életmű esetében kevésbé lehet figyelmetlenséget sejtteni a kimaradás mögött – itt inkább a szitokvers durvaságáról vagy pedig egy, a „fordító” és közreadó „KAF” által átértelmezett ce[n]zúráról van szó. Ez a hiány annál is inkább feladja a leckét a kötet eljövendő olvasói számára, mivel ennek a KAF-könyvnek az esetében is egy – már említett – tudatos kompozíciós eljárás figyelhető meg, ugyanis a ciklusok egyenként harminchat verset tartalmaznak, és a tartalomjegyzéket nem számolva éppen a felénél váltják egymást az összesen százhusz oldalas műben. A Calvus-versek fiktív keretét adó KAF, aki – saját története szerint – fordítja és válogatja is a textusokat, a kimaradó, mégis olvasható vers által rá is mutathat a torzóban maradt „poétai korpusz” esetlegességeire, még alakulóban lévő folyamataira. Főleg azért, mert az egész ciklust egy Calvus-életrajz vezeti be. Ennek az életrajznak már több változatát is lehetett olvasni, ez azonban ismét egy másik, látszólag a történeti dokumentumok tanúságaira hagyatkozó felvezető, amely az eddigi életrajzok újabb variánsát adja. Persze, ez egyszerre egy önreflexív műveletként is érthető, hiszen az aláírás nélkül [véltetően KAF vagy Kovács András Ferenc írja az életrajzot] ellátott bevezető a lecsupaszított korpuszt és a „calvusi életmű” fordításának kezdetét jelöli csupán.

Ezzel az életrajzgyártással függ össze a fentebb említett másik feladat, amely az olvasás során előáll, vagyis az alakmásokkal együtt járó filológiai problémák feloldása. Több elszórtan lévő szöveghely, valamint Mészáros Márton interjúi és személyes közlése alapján feltehető, hogy Quintus Aemilius Fabullus nem annyira különbözik Calvus-tól, pontosabban ő az elődje és az ő szövegeit [a soha már el nem készülő „teljes kiadás”-hoz] Calvus-ként kell számolni. Miközben például a *Kompletórium* csak Calvus és Catullus jó barátjaként festi le, bár sok tekintetben kísértetiesen hasonlít Calvusra, hozzá „képest csak léha rögtönző maradt”. Calvus versei mindenesetre sem poétikai jelentőségükben, sem pedig a tematizált problémák szempontjából nem térnek el lényegesen a *Ianus könyvei nyílnak* című első ciklus verseitől. A Calvus-versek első darabja, a *Jó Catullusom...* rögtön vissza is utal az arcképzés és létrehozottság kérdéskörére: „Mert tán nélküled én sosem lehetnék / költő... Annyira összenőtt a lelkünk, / hogy már nem tudom, ő, melyik tömör sort / irtam én, s melyiket te? / Nem vagyok hát / transzpadén csodagyermek én... S poéta / sem, talán...” [65.] A költői szöveg és a közös munka jól ismert párhuzamán kívül a vers nemcsak a három szerzői pozíció összetartozásáról ad számot, hanem közös bukásuk lehetőségéről is. Az ugyanis,

hogy a sorképzés szegmentáló műveletei mindig értelmi határon [ti. a soráthajlással sokszorozva a jelentésképzést] vágják el a potenciális szintaktikai egységeket, kilátásba helyezi a szétválaszthatatlanságot is. Már az idézett szakasz első sorában az látszik, hogy a kijelentés éppen a „költő” kategóriájának megnevezése előtt szakad meg tipográfiai és vizuális szinten, ami egyszerre teremti meg azt a helyzetet, hogy Kovács András Ferenc kötetében a KAF által fordított Calvus-vers, amelyet utóbbi Catullusnak címzett, azt állítja: „nélküled én sosem lehetnék”, majd később pedig: „[n]em vagyok hát...”. Az utolsó sor fénytörésében ez a szerzői hármasság összefonódásán kívül magát a poétikai alakulásfolyamat stációt is színre viszi, vagyis a lírai én önkimondásának bonyolult feltételezettségét és egyáltalán a múlt rétegein átszűrt megnyilatkozás lehetőségét. A vers tulajdonképpen az alanyiség és a stabil beszédhelyzet illuzórikus jellegét is leleplezi azáltal, hogy a hangsúlyosan írott sorok és a szubjektív megnyilatkozás közötti referenciális viszonyt fordítja ki, és a „csodagyermek én” kifejezéssel még talán némi ironikus felhangot is ad. Márpedig ez az irónia csaknem a ciklus összes versében kitapintható. A *Kismadár, zengj...* című szöveget leszámítva a *Jó Catullusom...* textust követő négy versben talán egyre erősödő formában is, amelynek csúcspontja éppen a *Trágár? Én? Soha...* című, a tartalomjegyzékből kimaradt vers.

A második ciklus azonban nemcsak trágárság, bökvers és merő irónia, hanem az átalakulás folyamatát lezáró textuális emlék is egyben. Az első ciklusban olvasható *Névtelen etruszk költő arca fölizzik* című vers párdarabja, a *Névtelen etruszk költő* verstöredéke kiváló példáját nyújtja ennek a viszonynak. Az arc létrehozását, láthatatlanságból történő kiemelését követően annak beszéde is előkerül, még ha csak töredékes formában is. A két szöveg ráadásul szintén csak a költői közvetítés eredménye, ugyanis mindkét vers a lírai beszéd által keretezett idézet, amelyet elég nehéz lenne egyértelműen Calvushoz rendelni. Egyrészt azért, mert az utóbbi versben – a második ciklus struktúrája és beszédmódja felől nézve – Calvus maga is olyan közreadóként lepleződik le, aki csak „másolja” a névtelen költő versét. Másrészt pedig azért, mert a két ciklus szétválasztja a megszólalókat, miközben hordozza is azokat, vagyis teret ad a megszólalás lehetőségének. KAF és Calvus ilyen módon úgy kapcsolódnak össze, hogy az eddig rejtett, mert csak közvetítő tevékenységük során megmutakozó nyelvi világokat engedik szóhoz jutni. A két szöveg pedig elég sok hasonlóságot mutat ahhoz, hogy az olvasó ne tudja kikerülni az egyezések és eltérések játékát, mintegy a két töredéket egy-egy szövegváltozatként is értékelheti. A Calvus-töredékek között talált töredék, amely maga is csak – Calvus jóvoltából, Calvus kézírásában – másolatként maradt fenn, az emlékezet és felejtés khiasztikus viszonyának allegóriáját nyújtja. Ezért lehetséges az, hogy mindkét szöveg „ajándék-nak” minősíti és ajándékba küldi a verset. Olyan ajándék ez, amit a *Névtelen cserépdarab* a saját maga olvasóinak ajándékoz attól függően, hogyan fogadják. Innen nézve nem véletlen, hogy a válogatott versek a két ciklus vonatkozásában maguk is Janus-arcként funkcionálnak, mert – ahogyan a költői megszólítás alakzatában is – egyszerre odafordulnak a figyelő olvasókhoz, és elfordulnak azoktól, akik eldobják ezt az ajándékot. Kovács András Ferenc kötete, ahogyan öröksége is, éppen ezért óriási, megkerülhetetlen és utánozhatatlan. (*Bookart*)

PATAKI VIKTOR

A közös valóság ábrándja

SZÜCS TERI: VISSZATÉRT HOZZÁM AZ EMLÉKEZET. DEMENCIA ÉS ÓPERENCIA

A demencia ma az egyik legszélesebb körben tárgyalt egészségügyi téma a nyugati világban, és a hozzá – illetve elsősorban a leggyakoribb kiváltó okához, az Alzheimer-kórhoz – kapcsolódó önéletrajzi könyvek is tucatszámra jelentek meg az elmúlt években. Az Amazon tanúsága szerint csak 2024-ben több mint 30 olyan angol nyelvű memoár látott napvilágot, ami a témához kapcsolódik. Ezeknek a többségét olyasvalaki írja, aki a betegség tanújaként, a beteg gondozójaként érintett (ezek általában családtagok: gyermekek, partnerek, ritkábban hivatásos ápolók). Előfordul azonban olyan elbeszélés is, amelyben maga a beteg a szellemi hanyatlás folyamatának korai stádiumában egyedül vagy újságírói segítséggel meséli el az első tünetektől a történetét, a világban való közlekedésének, önképének és életkilátásainak megváltozását. A láthatóan nagy kereslet a demenciában érintettek személyes beszámolójára nemcsak a kór népbetegséggé válására vall, de arra is, hogy a többség úgy érzel, még mindig nagyon nagy az információhiány a szellemi és testi leépüléssel járó betegségekről, gondozásuk lelki-társadalmi dimenzióiról, illetve arra is, hogy akik testközelitapasztalatot szereznek róla, azok szeretnék korrigálni a populáris fiktív reprezentációk torzításait.

Bár demenciáról szóló cikkekkkel a magyar sajtóban is bőven találkozhattunk az elmúlt években, Szűcs Teri könyve úttörő a magyar kultúrában: ez a 2018 és 2023 között született blogbejegyzésekből és esszékből összeállított, azokat némiképp kiegészítő kötet először beszél magyarul, a magyar egészségügyi intézményrendszerre reflektálva, személyes tapasztalatok alapján, nagy nyilvánosságot megszólítva egy közeli hozzátartozó demens beteg gondozásáról – ráadásul egy érzékeny irodalmár nyelvi-intellektuális kifinomultságával. A kötet fogadtatása azonnal jelezte is a vállalkozás újdonságát és irodalmi érényeit: recenziók és interjúk sora jelent meg néhány hónap alatt, és a *Visszatért hozzám az emlékezet a Magyar Narancs Minimum tizenegyes!* című, magyar könyveket szemlész júniusi sikerlistáján [amelyet nem eladási adatok, hanem irodalmárok szavazása alapján állítanak össze] az első helyre került.

Az angol nyelvű memoárok nagy száma és a magyar könyv fogadtatása is jelzi, hogy a mai társadalomnak nincs jól bevált morális–mentális–intézményes stratégiája a testi-szellemi hanyatlás kezelésére. Az emlékezetét, önellátási képességét fokozatosan elvesztő szülő [testvér, partner] gondozása egyszerre morális, anyagi, fizikai és identitáskérdés. Ureczky Eszter recenziója [*A gondviselőesség idejében*, megjelent a *Műút* 2004/94. számában] alaposan elhelyezi Szűcs kötetét a „gondoskodási válság” kontextusában, hiszen Szűcs Teri könyvéből kirajzolódik egy ilyen komplex, elhúzódozó krízisnek minden eleme: kiderül, hogy hogyan idomulnak az anyját gondozó nő hétköznapijai, karrierlehetőségei, párkapcsolata, önértelmezése fokozatosan az ápoláshoz [„Anyám nem hagyott semmi mást.”, 42.], felmerül az intézményben való elhelyezés morális dilemmája és anyagi lehetetlensége, az otthoni szakápolók sajátos társadalmi státusza, az egészségügyi ellátórendszer katasztrofális állapota.

A recepció a kötet más aspektusaira is bőven utal – például Szűcs elbeszéléseinek *queer* vonatkozásaira, ugyanis az ő történetében az ápolás idején amúgy is

felboruló családi, nemi szerepek hálózatát még összetettebbé teszi, hogy a szerző egy leszbikus kapcsolatban él, miközben leépülő anyját gondozza. Emellett nagyon érdekes ebből a szempontból az apa alakja is. Ő ugyancsak része annak a nemiszerep-átrendeződésnek, amivel az otthonápolás jár: szó nélkül veszi magára az anya–feleség szerepeket: ápol, vezeti a háztartást, kertészkedik. Jelenléte a napló-bejegyzésekben pár villanásnyi, de a szöveg gesztusszerűen jelzi, hogy az ápolás oroslánrészét ő vállalja („Először is: apám. Másodiknak: én.”, 42.), illetve hogy az ő történetével, mint az ápolás történetének más aspektusaival is, adós marad a szerző („ez az apám testének története, és az én testem története, erről is kell majd írnom”, 36.). Ezek a jelzések arra is szolgálnak, hogy vázolják, hogy mennyire bonyolult és nehezen megragadható az egész problémakomplexum, egy beteg–ápoló kisközösség alakulása, viszonyrendszere és társadalmi, intézményes helye.

Nagyon sok mindent ki lehet emelni ennek a kötetnek a témái és szálai közül, mint ahogy a már megjelent kritikák és interjúk nagyon sok aspektusra rá is irányítják a figyelmet. Én most egy olyan, a rövid fejezetek többségén végighúzó és sajátos epikai feszültséget létrehozó témára szeretnék fókuszálni, amit különösen termékenynek és izgalmasnak gondoltam a kötetet többedszerre újraolvasva. Ez a szál a közös valóság, közös emlékezet megteremtésére tett erőfeszítések és a másik állapotának az elfogadása, valósághoz kötésének az elengedése között kanyarog folyamatosan Szűcs Teri elbeszélésében. Meglehet, minden gyerek–szülő viszony elmesélhető a közös valóság megteremtésére tett – szükségszerűen kudarcra ítélt – kísérletek soraként. De a demencia kérelhetetlenül megfosztja az embert attól az utópiától, hogy a beszélgetések, a közös emlékezések egyszer, majd, a mindig halasztódó jövőben, megteremtik ezt a közösséget. A *Visszatért hozzám az emlékezet* olvasható úgy is, mint folyamatos birkózás ezzel a belátással.

Az egyik fejezetben Szűcs Teri megemlíti Deborah Hoffmann 1995-ös, *The Complaints of a Dutiful Daughter* (*Egy kötelességtudó leány panasza*) című dokumentumfilmjét, ami még jóval a demencia közbeszéd tárgyává való válása előtt mutatta be a filmrendező alzheimeres anyjához fűződő viszonyát az első tünetek jelentkezésétől, vagyis az elbeszélő számára az első, sokkoló szembesüléstől az anya intézményben való elhelyezéséig, ami Hoffmann számára is valamiféle lezárást, az anyja hanyatlásával való kibékülést jelenti. A Szűcs Teri által említett párhuzamok (zsidó család, középkorú elbeszélő leszbikus párkapcsolatban) mellett nyilvánvalóak a különbségek is: például hogy az amerikai sorstárs talál olyan intézményt, ahol boldognak látja az anyját, és amit meg is tud fizetni. Szűcs kiemeli annak a fordulatnak a jelentőségét, amikor Hoffmann elfogadja, hogy nem kell állandóan visszarángatnia az anyját a valóságba, nem kell állandóan kijavítani a feltételezéseit, hogy hány éves, hogy mi a viszonya Deborah-hoz, vagy hogy kik a környezetében lévő emberek, hanem rá kell hagyni. Meg kell tanulni elhinni, hogy emlékezet nélkül is lehet „valakinek lenni” – mondja Hoffmann, illetve „boldognak lenni” – közvetíti a film tanulságát Szűcs Teri. De míg az Oscar-díjra jelölt film, nyilván a műfaji különbségek miatt is, egyfajta fordulatként, a megbékéléshez vezető út mérföldköveként beszél erről az elfogadásról, a *Visszatért hozzám az emlékezet* már csak naplószerű, átfogó narratív ívvel nem rendelkező szerkezete miatt is újra és újra színre viszi azt a dilemmát, hogy el lehet-e ezt egyáltalán fogadni? Hogy

el lehet-e és el *szabad-e* fogadni azt, hogy fokozatosan felszámolódik a közös emlékezet, a közös valóság. Szűcs könyve számomra sok minden egyéb mellett annak a végérhetetlen küzdelemnek a megjelenítése, amit a lány és az anya folytat a közös valóság megteremtéséért.

A könyv centrumában a szerző és az anyja kapcsolata áll, és ennek elbeszélésére Szűcs Teri egy olyan megoldást választ, ami, noha nem teszi a könyvet a beteg önéletrajzává, mégis hozzákapcsolja a betegség-önéletrajzok, autopatográfiák, hagyományához is. Elsősorban azokhoz a beteg-önéletrajzokhoz, amelyek nemcsak a betegség tapasztalatának magányát próbálják történetté formálni, hanem a beteg környezetét is bevonják az elbeszélésbe – vagy úgy, hogy valamelyik családtag részt vesz a szöveg létrehozásában, vagy úgy, hogy a beteg maga a környezetével való kapcsolatát állítja előtérbe, és arra helyezi a hangsúlyt, hogy a betegség egy kisközösséggel történik, noha nyilvánvalóan abban mindenkit másképpen érint. Szűcs Teri valahogyan próbálja szóhoz engedni az egyre hanyatló emlékezetű beteget: nem úgy, hogy azt állítja, tudja, mi zajolhat a fejében, mit élhet át – ez megfejthetetlen rejtély marad –, hanem hogy az önéletrajzi elbeszélés alapvető feladatát veszi magára: emlékezni próbál helyette. Illetve vele, azokban a pillanatokban, amikor egy-egy rövidebb időszakra visszatér anyja emlékezete. Erre utal a könyv főcíme. Így lesz tehát a könyv az ápolás történetén és személyes-társadalmi dimenzióinak megjelenítésén túl rekonstrukciós kísérlet is: egy a Szovjetunióban született, Magyarországra férjhez ment orosz zsidó nő, Rája életének, családtörténetének, traumáinak, kulturális háttérének töredékes rekonstrukciójára tett – olykor közös, de többnyire magányos – erőfeszítés története.

A valóságra emlékeztetésnek vagy a felejtés elfogadásának dilemmája a könyvben nemcsak lélektani kérdésként jelenik meg (miért olyan nehéz elfogadni a szülők öregedését, leépülését, a gyerek szerepcseréjét velük), hanem intellektuális, az értelmiségi identitást érintő problémaként is. Amikor Szűcs Teri a saját emlékezetéből, anyja vissza-visszatérő emlékképeiből és a saját kutató-, illetve műelemző munkája segítségével (anyja fiatalkorának szovjet filmjeit és slágereit értelmezve) megpróbálja rekonstruálni Rája élet- és családtörténetének egy-egy epizódját, voltaképpen olyasmit csinál, amit egész szakmai életében. Az emlékezés, a valósággal való szembe-sülés-szembeállítás kérdései ebben a kötetben még drámaibbnak hatnak, ha tudjuk, hogy az irodalmár Szűcs fő kutatási témája a holokauszt emlékezete az irodalomban [*A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Kalligram, 2011].

Itt van tehát egy középkorú nő, aki lényegében azzal töltötte a felnőtt életét, hogy olyan szövegeket értelmezett, amelyek a soá megtörténtét próbálták a kollektív emlékezetben tartani, aki számára az értő szembenézés, a kutatómunkával megtámogatott emlékezés szakmai és személyes szenvedély és kötelesség. És azt kell tapasztalnia, hogy az anyja, a legközvetlenebb kapcsolata a saját múltjával, orosz gyökereivel és zsidóságával, lassan mindent elfelejt. Ahogy a visszaemlékező passzusokból kiderül, korábban is konfliktusforrás volt közöttük, hogy az anyja az elhallgatás térségi-családi hagyományát követte, és nagyon sok fehér folt volt a Szűcs Teri számára megismerhető családtörténetben, azaz ebből a szempontból Rája mindig is gyerekként kezelte őt. Persze a szándékos felejtés kényszer is volt az anyja számára: a saját apjának 1945-ös elvesztése körüli szovjet állami ködösítés, illetve a

szovjetunióbeli, majd a magyarországi hivatalos és nem hivatalos antiszemitizmus állandó „emlékszerkesztésre” [26.] kényszerítette. De a demenciával az a helyzet állt elő, hogy Rája ha akar, sem tud emlékezni. És a dolog még ennél is kacifántosabb, mert nem egyszerűen arról van szó, hogy bezáródnak a múlt kapui, hanem felsejlik az is, hogy az anya boldogabb az emlékei nélkül: „Zsidónak lenni jó” – jelenti ki lakonikusan egy nap. Mi erre a helyes válasz? Emlékeztetni, vagy ráhagyni? Mi nehezebb? Elfogadni, hogy lehet valaki az emlékei nélkül is boldog, vagy elfogadni, hogy csak az emlékei nélkül lehet boldog valaki?

A leány-gondozó-értelmiségi főhősünknek kétféle felnőtttség, kétféle morál követelményének kéne megfelelnie párhuzamosan, amelyek néha elkerülhetetlenül konfliktusba kerülnek egymással: ezek az igazság feltárásának, a megértésnek és az emlékeztetésnek a kötelessége egyfelől és a beteg szülő lelki békéjének a biztosítása, a felejtéssel járó betegség elfogadása másfelől.

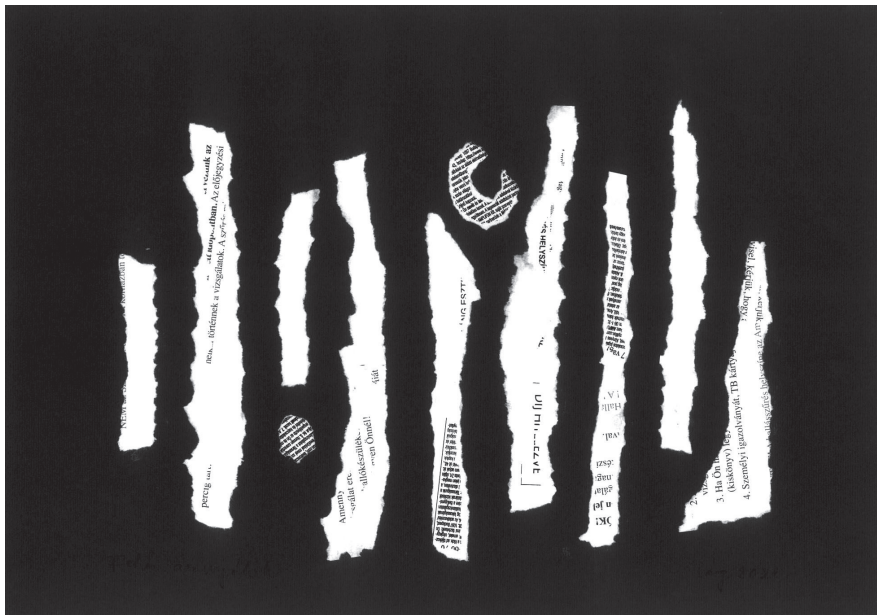
A valósághoz való ragaszkodás problémája nemcsak a múlt rekonstruálásával kapcsolatban jelenik meg, hanem a gondozás hétköznapijaiban is: Szűcs annak egyik kedves szerzőjét, Ulickáját olvassa fel az anyjának, aztán egy idő után már maga által kitalált Ulickaja-történetekkel (fiktív fikcióval) szórakoztatja. Illetve magának az ápolás részleteinek a leírásában is megjelenik ez a dinamika, a tényszerű szembenézés és a fikcióba csúszás váltakozása, például amikor az egyik fejezetben Szűcs Teri az anyja járását, a végéhez való eljutás gyötrelmeit írja le minuciózusan, egyfajta tárgyias szenvtelenséggel, aztán melléteszi a népmesei változatot, ahol anyja az orosz tündérmesék boszorkányfigurájának képében lovagol a járókereten. Demencia és Óperencia. Miért akarjuk annyira a valóságot, miért nem érjük be a mesével?

És tulajdonképpen ennek a kérdésnek egy variációja az az epizód is, amikor az elbeszélő nagy nehezen bejut egy demenciaspecialista rendelésére (magánrendelésére, hisz a kórházban lehetetlen volt a közelébe kerülni), abban a reményben, hogy ha az orvos a beteg hanyatlásán már nem is tud segíteni, legalább segíthet megérteni, hogy mi történt Rájával, bizonyos értelemben összerakni az életrajzának egy szálát, kórtörténetének alapos elemzésével. Az orvos meglehetősen értetlenül fogadja a beteg nélkül érkező hozzátartozót, aki a közérdekre, a saját érdekére – genetikai örökségének felmérésére – is próbál hivatkozni. Végig elbeszélnek egymás mellett, mert az orvos azt hajtogatja, hogy nincs értelme a rekonstrukciónak, ha a beteg állapotán javítani már nem lehet. Azt sugallja, minek tudni, ha már úgyis mindegy?

Szűcs Teri könyve korunk egyik súlyos társadalmi-mentális krízisééről tudósít, a demens betegek kitaszítottságáról, az őt ápolók tanácsstalanságáról, a leépülés és az ápolás folyamatának a társadalmi szerepeket és a választott vagy örökölt identitásokat kiforgató természetéről. Mint minden komplex önéletrajzi szöveget, sokféleképpen lehet olvasni: közös tapasztalatot keresve, praktikus tanácsok után kutatva, a társadalmi nemi szerepek iránti, irodalmi vagy kultúrtörténeti érdeklődéssel. Naplóeredetének a következménye, hogy egy csomó olyan témát, szálát felvesz, amit tovább lehetne folytatni, egy nagyobb szerkezetben el lehetne varrni. A dokumentumszerűségnek másfelől megvan az az előnye, hogy általa Szűcs határozott kézzel elkerüli, hogy a demenciának valamiféle metaforikus értelmezést adjon. A demencia nem a felejtés metaforája, hanem egy nagyon is konkrét testi-mentális leépülés neve, aminek a testi-mentális-lelki-anyagi valóságával kénytelenek vagyunk szembenézni. Ugyan-

akkor a kötet szüntelenül összekapcsolja a felejtés más fajtáival, és így jön létre az a drámai dinamika, ami ezeket a pár oldalas szövegeket erősen összetartja: az anya és lánya, beteg és gondozója közös emlékezetének és valóságának megteremtésére tett erőfeszítés folyamata. A szüntelenül kudarcba fulladó vagy önként elengedett, de aztán kényszeresen újra és újra feltörő igyekezet dokumentációja. Kijelölni egy közös valóságot. Végére járni, megtudni, előcsalogatni, emlékeztetni rá a másikat. Vagy inkább hagyni. Hagyni a másikat élni, ahogy most éppen élni tud. Emlékezni vele vagy helyette. [Magvető]

GÁCS ANNA



• • • • •

Felelős kiadó: FAZAKAS GERGELY TAMÁS

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900]. További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.