

Németh Zoltán  
Itinerárium



 **kaleidoszkóp könyvek 26.**



Németh Zoltán

# Itinerárium

MEDIA NOVA N  
*a Nap Kiadó – Dunaszerdahely közreműködésével*  
Dunaszerdahely  
2015

Lektorálta:  
Nagy Csilla  
N. Tóth Anikó

*A könyv megjelenését a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala  
támogatta*

*Realizované s finančnou podporou Úradu vlády  
– program Kultúra národnostných menšín 2014*



**ÚRAD VLÁDY**  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

© Németh Zoltán, 2015

## Előszó

Itinerárium, azaz útiterv, útinapló, útleírás, útikönyv, útikalauz. „A férfi az utazásai során szerzett tapasztalatait feljegyezte az itineráriumba.”<sup>1</sup> Nádasdy III. Ferenc országbíró itineráriuma.<sup>2</sup> „Tabula Peutingeriana (Peutinger tábla): itinerarium, útvonalleírás a Római Birodalom nyilvános úthálózatáról, a cursus publicusról.”<sup>3</sup> Itineráriumok – „azaz egy-egy személy utazásai során felkeresett földrajzi helyeknek az utókor kutatója által összeállított adattárai.”<sup>4</sup> „A rómaiaknál háromféle itinerarium létezett: írott (*itineraria scripta*), vázlatos (*adnotata*) és képes (*picta*).”<sup>5</sup> „Vegetius háromféle itinerariumot különböztet meg. Az egyik csak a távolságokat jelzi, a másik némi magyarázattal is szolgál (*itinerarium adnotatum*), a harmadik pedig rajzolt, festett térkép (*itinerarium pictum*).”<sup>6</sup> „Itineráriumokat a nyugat-európai történetírás a kezdetektől, pontosabban az intézményesült történettudomány kezdeteitől fogva használ. E történettudományi fogalom és kutatási módszer lényege abban áll, hogy

<sup>1</sup> <http://idegen-szavak-szotara.hu/itinerarium-jelentese>

<sup>2</sup> [http://nadasdy.barokkudvar.hu/site/?q=itinerarium\\_lista](http://nadasdy.barokkudvar.hu/site/?q=itinerarium_lista)

<sup>3</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Tabula\\_Peutingeriana](https://hu.wikipedia.org/wiki/Tabula_Peutingeriana)

<sup>4</sup> Horváth Richárd: *Itineraria regis Matthiae Corvini et reginae Beatricis de Aragonia (1458–[1476]–1490)*. História – MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 2011. 7.

[http://www.academia.edu/5474511/Itineraria\\_regis\\_Matthiae\\_Corvini\\_et\\_reginae\\_Beatricis\\_de\\_Aragonia\\_1458\\_1476\\_1490\\_.Historia\\_könyvtar\\_Kronologiak\\_adattarak\\_12\\_Subsidia\\_ad\\_historiam\\_medii\\_aevi\\_Hungarie\\_inquirendam\\_2\\_Budapest\\_2011](http://www.academia.edu/5474511/Itineraria_regis_Matthiae_Corvini_et_reginae_Beatricis_de_Aragonia_1458_1476_1490_.Historia_könyvtar_Kronologiak_adattarak_12_Subsidia_ad_historiam_medii_aevi_Hungarie_inquirendam_2_Budapest_2011)

<sup>5</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Tabula\\_Peutingeriana](https://hu.wikipedia.org/wiki/Tabula_Peutingeriana)

<sup>6</sup> [http://www.romaikor.hu/teszt/kozlekedes\\_utazas/utikonyvek\\_%E2%80%93\\_utikalauzok/cikk/itinerarimok](http://www.romaikor.hu/teszt/kozlekedes_utazas/utikonyvek_%E2%80%93_utikalauzok/cikk/itinerarimok)

## ELŐSZÓ

egy-egy személy hivatali, avagy magánélete során felkeresett földrajzi helyek lehető legteljesebb adattárát hozzuk létre.”<sup>7</sup>

Jelen esetben, metaforikus értelemben: szellemi útirajz. Azokat a textuális megállókat, szöveghelyeket jelöli, amelyeken jelen sorok írója megállt és reflexióra kényszerült. Szellemi térkép, amely kapcsolódási pontokból, utakból, helyekből, illetve azok materális lenyomataiból, az itt (is) közölt szövegekből áll. A tartózkodási helyek listája. Álnév és névtelenség. Erotográfia. Posztmodern irodalom. Női irodalom. Kisebbségi irodalom. Folytonos vitapozíció. A negatív kritika lehetőségei. Freakpoétika.

A kötetben található olyan tanulmány, amely ebben a formában itt jelenik meg először magyarul. Két tanulmány *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* (2012) című könyvemből maradt ki, éppen ezért erőteljesen kapcsolódik az ott felvetett kérdéskörhöz. Egy másik tanulmány a *Kunstkamera* (2014) című verseskötethez kapcsolódik. Egy következő a stuttgarti Magyar Kulturális Intézet rendezvénye számára íródott. A kritikák egy része tudatosan a negatív kritika lehetőségeit gyakorolja, a *Penge* (2009) című kötet vállalásához kapcsolódva. A könyvet záró viták közül a *Kilépés egy szűk „hagyomány” teréből* című szöveg egy hónapokon, másfél éven át folytatódó vitasorozatot generált, az ún. líravitát.

<sup>7</sup> Horváth, *i. m.* 11.

---

*I. (kísérlet)*







---

## *Új kánon a magyar irodalomban: a női irodalom*

### 1. BEVEZETÉS

A szépirodalom folyamatos jelen idejét értelmező kortársi reflexió, amely a sokszínűség és sokhangúság fogalmaival írja le az olvasói tapasztalatot, valójában az eltérő poétikákban és nyelvhasználatokban manifesztálódó kánonok különbségeire reflektál. De a jelen minden kánonja végső soron nem más, mint a hagyomány érzéki tapasztalata, egyúttal a saját történetiségét elszenvedő-megjelenítő szöveg jövőre apelláló gestusa. Nem véletlen tehát, hogy kortárs irodalom nem is létezik a szónak abban az értelmében, hogy az ide sorolt szövegek elszakíthatóak lennének saját nyelvi előfeltevés-rendszerüktől, vagyis a múlt és a hagyomány előíró mátrixától.

A kortárs irodalom azonban mégis elkülönül az olvasói tapasztalat számára a megelőző múltbeli konstrukciótól azáltal, hogy különbségek mentén differenciálja az esztétikai és az irodalmi kontextust érintő tapasztalatot. Vagyis az idő folyamatába olyan cezúrákat, különbségeket helyez el, amelyek az egyébként megszakíthatatlan időbeliségbe a múlt és a jelen konstrukcióit vetítik bele. Így tehát a különbségek differenciáló hatása nyomán végül is élénk áll az a korpusz, amely kortárs irodalomként különíthető el, szemben a múlt szövegeivel, mintegy előrevetítve a jövő elképzelt irodalmát – igazolva elképzéseink, feltételezéseink és törekeny interpretációink helyességét.

Éppen ezért irodalomelméleti és irodalomtörténeti értelmezéseinket célszerű olyan „lehetséges elbeszélések”-ként megjeleníteni, amelyek sosem törekedhetnek másra, csupán olvasásajánlatra. Ez a tanulmány sem kíván más tenni, mint

## I. (KÍSÉRLET)

értelmezésajánlatot adni ahhoz, hogy a magyar irodalom utóbbi két évtizedének egy rendkívül fontos jelenségét, a női irodalom hangsúlyos szerepét irodalomtörténeti kontextusba tudjuk helyezni.

## 2. KANONIZÁCIÓ ÉS KÁNONOK

## 2.1 A kanonizáció poétikai komponensei

A magyar irodalom történetében soha nem volt még olyan helyzet, hogy a női irodalom önálló kánonképző terpként jelent volna meg. Fontos tapasztalat, hogy erre a kortárs magyar irodalom keretein belül kerülhetett sor. Általában igaz lehet az az álláspont, amely szerint a legfőbb kánonképző erő a közös nyelvhasználaton, az azonos paradigmába tartozó poétikák mentén artikulálódó értelmezői és szövegalkotói közösségek tevékenységén alapul. A kortárs magyar irodalomban is többféle poétika, nyelvhasználati paradigma és stratégia létezik párhuzamosan egymás mellett. A legerőteljesebb hatást minden bizonnyal a posztmodern irodalom gyakorolja a hetvenes évek ún. posztmodern próza-fordulata óta (Esterházy Péter, Nádás Péter, Mészöly Miklós, Tandori Dezső, később Petri György, Oravecz Imre, Parti Nagy Lajos, Kovács András Ferenc, Garaczi László, Kukorelly Endre, Podmaniczky Szilárd, Szijj Ferenc, Kemény István, továbbá a fiatal irodalomból Varró Dániel, Orbán János Dénes, Gergely Edit, Csehy Zoltán, Mizser Attila, Vida Gergely, Havasi Attila) – ezen belül, mint erről majd szó lesz a későbbiekben, három stratégiát különböztethetünk meg.<sup>8</sup> Fontos a minimalista próza kontextusa, Tar Sándor, Hazai Attila és mások szövegeinek nyelvi tere, de sokkal jelentősebb a 20. század harmincas éveitől visszanyúló kései modern nyelvhasználat

---

 ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM
 

---

(Takács Zsuzsa, Rakovszky Zsuzsa, Schein Gábor, Tóth Krisztina). A magyar irodalomban a kései modernség nyelvhasználata a Nyugat (Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, József Attila) és az Újhold (Pilinszky Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Rába György) folyóiratok köréhez kapcsolható, s a tárgyias költészet hagyományával is érintkezik. A neoavantgárd csoportok és alkotók (Erdély Miklós, Bujdosó Alpár, Papp Tibor, Nagy Pál, Szombathy Bálint, Juhász R. József) szintén fontos helyet foglalnak el a kortárs magyar irodalomban – különösen a Magyar Műhely című folyóiratot emelhetjük ki ebből a szempontból. A népies realizmus, illetve a népi-nemzeti gondolatkör alkotói is olyan írásmódot követnek, amely a 20. század harmincas éveitől nyúlik vissza (Illyés Gyula, Tamási Áron), a hatvanas évektől kezdődően Nagy László, Juhász Ferenc, majd pedig Nagy Gáspár és Csoóri Sándor teljesítményeinek kontextusába helyezik szövegeiket.

Ezek a poétikai sajátosság felől kialakuló párhuzamos erővonalak egymással sok esetben vitában álló kanonikus centrumokat generálnak, viszont ezt a poétikai alapozottságú kánonképző aktivitást sok esetben árnyalják, kiegészítik vagy éppen felülírják a nem szöveg természetű kánonképző lehetőségek éppúgy, mint a recepció irányvonalai.

## 2.2 A kánonképzés lehetőségei

A kortárs magyar irodalomban a poétikai természetű kánonképzést felváltó módozatok alapvetően öt csoportba sorolhatók. Az egyik a centrum–regionalitás kategóriái mentén jön létre, vagyis a térbeliség jelenik meg kánonképző erőként.

---

<sup>8</sup> Erről bővebben: Németh Zoltán: *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012.

## I. (KÍSÉRLET)

A budapesti központi kánon, amely kétségkívül a legerősebb kánonképző erő, olyan kiadók köré szerveződik, mint a Magvető, a Palatinus, a PRAE.HU, az Ulpius-ház, a Gondolat, a Kijárat, a L'Harmattan, az Európa Kiadó stb., illetve olyan folyóiratok köré, mint az Élet és Irodalom, a Holmi, a litera.hu, Vigilia, a Beszélő, a 2000, a Kortárs, a Magyar Napló, az egykori Nappali Ház és Sárkányfű stb. A regionális centrumok kánonképző lehetőségei leginkább két területen érvényesülnek. Egyrészt szerzői csoportok alakulnak az egyes regionális folyóiratok vagy kiadók köré: ebből a szempontból az újvidéki Új Symposion, a pécsi Jelenkor, az erdélyi Előretolt Helyőrség, a békéscsabai Bárka folyóirat vagy a pozsonyi Kalligram Kiadó kánonképző vagy éppen „kánontörő” tevékenységére lehet utalnunk. Másodsorban nem valamilyen jelentős irodalmi lap szerkesztői és alkotói gárdája jelent kanonikus centrumot, hanem maga a régió, mindenféle elkülönülésével, szereptudatával, vélt vagy valós specifikumával együtt – itt példaként a határon túli irodalmak említhetők, amelyek többé-kevésbé mind kialakították saját regionális kisebbségi irodalmi kánonjukat (az erdélyi magyar irodalomtól a szlovákiai magyar irodalomig), amelyhez egyes irodalomtörténészek és szerzők a mai napig ragaszkodnak.

A kánonképző központ kialakulásának másfajta lehetősége a generációs szereptudat mentén jön létre. Ebben az esetben nem a regionalitás, hanem a generációs közösségi élmény által megjelenített érdekek és értékek írják felül a poétikai, nyelvhasználati sajátosságokon alapuló kánonképzés lehetőségeit. A kortárs magyar irodalom egyik legsikeresebb ilyen irányú projektjeként a *Csipesszel a lángot!* (1994) vagy újabban a *Bizarr játékok* (2010) című tanulmánykötetek említhetők, de itt kell utalni az olyan (már megszűnt) egyetemi lapokra is, mint a Pompeji, a Sárkányfű, a generációs lapként

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

is felfogható Nappali Ház, illetve Az Irodalom Visszavág című folyóirat. Továbbá regionális és generációs öntudat is szerepet játszott az erdélyi Előretolt Helyőrség alkotógárdájának kanonizálódásában. A generációs tudat mentén történő kanonizáció gyakran az új média adta lehetőségek mentén reprezentálódik, jó példa erre a Telep csoport köztudatba kerülése.

A kanonizáció harmadik lehetőségét az intézményi formák jelentik: a könyvkiadás, a folyóiratközlés, a díjak... Ennek a hierarchikus viszonyai szintén rendkívül fontosak a kanonizáció szempontjából. Eleve meghatározhatja egy szöveg fogadtatástörténetét, hogy például a Magvető Kiadónál vagy a szerző magánkiadásában jelenik-e meg, hogy például a kortárs irodalmi folyóiratok közül az Alföldben, Bárkában, Holmiban, Jelenkorban stb. lát-e napvilágot vagy egy irodalmi szempontból marginális lapban, esetleg saját internetes felületen.

A kanonizáció egy következő formája maga a szöveg, a szövegszerű jelenlét, vagyis a recepció kérdésköréhez kapcsolódik. A szépirodalmi hatás, felhasználás, újraírás, továbbá a kritikai visszhang, a tanulmányokban, összefoglaló munkákban, monográfiákban, irodalomtörténetekben manifesztálódó kánonképzés minden bizonnyal a végpontja azoknak a lehetőségeknek, ahogyan egy szöveg helyet foglalhat az emlékezetben és a folyton történő hagyományban.

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról sem, hogy éppen témánk, a női irodalom formálódó kánonja a gender újraértelmezése felől jeleníti meg sajátos kanonikus és önreprezentációs lehetőségeit. Mint már említést nyert, a magyar irodalom történetében sohasem volt arra lehetőség, hogy a női irodalom önálló kánonképző terepként jelent volna meg. Jogosan tehető fel a kérdés, vajon miben más a kortárs magyar

## I. (KÍSÉRLET)

---

irodalom ebből a szempontból, miben tér el a megelőző történeti irodalomkonstrukcióktól, milyen hatások és lehetőségek nyíltak meg, hogy írásomban a későbbiekben éppen amellé tudok majd érvelni, miszerint a kortárs magyar irodalom egyik legizgalmasabb terepe a női irodalom formálódó kánonja és önreprezentációja.

### 3. A NŐI IRODALOM KÁNONJA

Az a tapasztalat, hogy a kortárs magyar irodalomban a női irodalom, pontosabban az önmagát női irodalomként elképzelő szövegek egyre fontosabbak, több olyan változásnak köszönhető, amelyek alapvetően alakították át a magyar irodalom képét. Egyrészt politikai-társadalmi és kulturális, másrészt technikai-mediális természetű a váltás, harmadrészt hangsúlyosan irodalomelméleti, negyedrészt pedig jelentős szerepe van ebben a folyamatban a szépirodalomban tapasztalható poétikai változásnak is.

#### 3.1

A „kortárs” magyar irodalom meghatározásai során nem véletlenül emlegetik gyakran az 1989-es évet. A szabadpiaci gazdálkodás, a nyugati civilizációs értékek közvetlen hatása, majd pedig az Európai Unió állami kereteinek elfogadása döntő mértékben változtatta meg a térség társadalmi, politikai és hatalmi viszonyait. A határok átjárhatósága, légiesülése, majd eltűnése a szabad világon belül új lehetőségeket nyitott meg a kulturális és irodalmi csere területén is. Mindezek a változások az új generációk megváltozott helyzettudatában is kifejeződnek, az identitás új stratégiáiban és lehetőségeiben. 1989-cel tehát visszaállni látszott a negyvenéves kommunista diktatúra által

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

megszakított folytonosság, sőt a fordulat olyannyira sikeres volt, hogy a térség sosem látott léptékű esélyt kapott a fejlett nyugati demokráciákhoz való felzárkózásra.

A szépirodalomban, az irodalmi életben is alapvető változások történtek. A cenzúra eltűnése és a demokratikus játékszabályok megjelenése felszabadította az irodalmi életet. Kiadók és folyóiratok tucatjai alakultak és tűntek el rövid időn belül. Megszűnt a szépirodalom támogatott, túrt és tiltott művekre osztása, valamint az egyetlen Párt diktatórikus ideológiai irányítása. A szocialista realizmus mint irányzat értelmét és létalapját veszítette. Létjogosultságukat veszítették a cenzúra kijátszására épülő, ún. kettős kódolású művek, sőt az új generációk számára szinte érthetlenné is váltak az ilyen alkotások, utalások, hiszen 1989 után maga a nyelv változott meg. Az 1989 utáni kor emberének „szótárából” már hiányoznak az öt éves terv, a sztahanovista, az elvtárs, úttörő kifejezések, helyüket új kifejezések vették át (az orosz szavak mára kimosódtak a kollektív emlékezetből, helyüket az anglicizmusok vették át).

Az 1989 előtt felülről generált látszategységet szétdarabolta a szabad véleménynyilvánítás lehetőségéből következő természetes érdekek. Írószövetségek, alkotói műhelyek jöttek létre, amelyek eltérő kánonok és politikai értékek mentén határozták meg magukat. A pluralizmus általános jellegéből adódóan az 1989 utáni irodalmi vitákat nem irányította semmilyen felső hatalmi erő, hanem egyéni és csoportérdekek mentén generálódtak, s a kilencvenes évek vitái nyomán helyreállt az irodalmi élet sokszínűsége.

## I. (KÍSÉRLET)

---

### 3.2

A pártállami ellenőrzés alól felszabadult könyvkiadás és az irodalmi élet demokratizálódása egymástól eltérő kanonizációs mintázatok megvalósítását segítette elő – így a női irodalom formálódó kánonját is. Ezt a lehetőséget azonban nem használta ki rögtön, magától adódó természetességgel a női irodalom a 90-es évek magyar irodalmi közegében. Poétikai (erről a későbbiekben lesz szó) és technikai lehetőségek hiányában a 2000-es évektől kezdődően formálódik egy olyan kontextus, amely erre lehetőséget teremt. A demokratizáció technikai és mediális feltételei között az internethasználat elterjedése, a közösségi oldalak megjelenése, a hálózatszerű terjeszkedés általánossá válása is rendkívül fontos szempont.

Az irodalmi folyóiratkultúra azonban alapvetően változott meg az internet utóbbi évtizedben tapasztalható térnyerése nyomán. Egyrészt olyan online irodalmi folyóiratok jöttek létre, amelyek már csak digitális formában léteznek, másrészt a papíralapú irodalmi lapok is szükségét érezték, hogy netes változattal rendelkezzenek. Az internet hatása a kortárs irodalomra óriási, hiszen nemcsak tágította a határait, hanem egyrészt demokratizálta, másrészt relativizálta az irodalom helyzetét.

A papír alapú irodalmi életben ugyanis az irodalmi elit által elfoglalt intézményi pozíciók tulajdonképpen lehetetlenné tették a kánonból kiszorított szerzők szövegeinek eljutását az olvasókhoz, hiszen a folyóiratok, könyvkiadók szerkesztőinek egyik legfontosabb feladata éppen a hierarchián alapuló szelekció működtetése volt. Az internet által nyújtott lehetőségek azonban demokratizálták az irodalmi viszonyrendszereket: az anyagi ráfordítás minimumával kerülhetnek fel szövegek a világhálóra szerzői honlapok vagy blogok



---

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

---

formájában, s juthatnak el a potenciális olvasóhoz. Természetesen ez a demokratizáció egyúttal az értékek relativizálódását is magával vonja, olyan fokú értékrelativizmust, az értékhierarchia olyan mértékű eltörlését és egyúttal az olvasáskultúra alapvető megváltozását vonva maga után, amely az internet előtti korszakban szinte elképzelhetetlen volt.

A kortárs női irodalom formálódó kánonja is kihasználta az internet és a hálózatos terjeszkedés által biztosított lehetőségeket, éppen ezért nem véletlen, hogy az utóbbi években olyan női és egyúttal irodalmi projektumok jöttek létre, amelyek a női irodalom hagyományrendszerének újraértelmezésében, illetve a kortárs női irodalom önértésének kereteit tágítja. A 2003-ban rádiós irodalmi műsorként induló Irodalmi Centrifuga online női irodalmi folyóirat, a Nőkért.hu, illetve a Rózsaszín szemüveg című Facebook csoport és kritikai beszélgetéssorozat éppen ezért egyaránt az új női kánon kialakítását célozza.

### 3.3 Az irodalomelmélet mint kontextus

Ezzel összefüggésben lehet felhívni a figyelmet az „irodalomelméleti bumm”-nak is nevezhető folyamatra, amely nyomán az 1990-es években szinte egymásra torlódva, de a szocialista realizmus és a marxista tükrözéselmélet egyeduralma által okozott teoretikus lemaradást némiképp behozva, pótolva, többféle, egymástól eltérő irodalomelméleti nyelv és nézőpont jelent meg a magyar irodalomban, mint például a recepcióesztétika, a dekonstrukció, kulturális antropológia, posztkolonializmus – vagy éppen az irodalomelméleti feminizmus. Ennek az elméleti erőtérnek a lehetősége fokozatosan jelent meg az 1990-es években, és talán nem nagy tévedés azt állítani, hogy erre az elméleti bázisra csatlakozott rá a kortárs női

## I. (KÍSÉRLET)

szépirodalom egy része. Irodalomelmélet és szépirodalom szoros kapcsolata az 1990-es évektől kezdve általánossá vált, szövegszerűen is kimutatható tendenciaként jelent meg a szépirodalomban, s nagyrészt azoknak a fiatal irodalmároknak a személyéhez köthető, akik egyszerre voltak szépírók és irodalomelméleti, sok esetben doktori tanulmányokat folytatott szakemberek.

Az 1990-es évektől napjainkig tartó folyamat eredményeként a magyar posztmodern feminista irodalomelmélet olyan teljesítményeket képes felmutatni, amelyek egyenrangúak más magyar irodalomelméleti irányzatokkal. Séllei Nóra *Lánnyá válik, s írni kezd* (1999) című kötetében a 19. századi angol írónők, többek között Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot regényeiben keresi a „női hang” értelmezésének lehetőségeit.<sup>9</sup> *Tükröm, tükröm...* (2001) című kötete a 20. század női önéletrajzainak mintázatai mentén szembesít a női irodalommal.<sup>10</sup> *Miért félünk a farkastól?* (2007) című tanulmánykötete a feminista irodalomelmélet széles értelemben vett politikáját és interpretációs lehetőségeit vizsgálja, de nem riad vissza a magyar irodalmi és közélet elméleti jellegű vagy éppen hétköznapi szexista jellegű „elszólás”-ainak diskurzuszvizsgálatától sem a kötet egyik legizgalmasabb, *Hallgass a nevé?* című írásában.<sup>11</sup> Horváth Györgyi *Nőidő* (2007) című tanulmánykötetének alcíme szerint a történeti narratíva identitásképző szerepével foglalkozik a feminista irodalomtudományban, pontosab-

<sup>9</sup> Séllei Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999.

<sup>10</sup> Séllei Nóra: *Tükröm, tükröm...* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2001.

<sup>11</sup> Séllei Nóra: *Miért félünk a farkastól?* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2007, 113–139.

---

 ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM
 

---

ban a női irodalomtörténet esélyeivel, feminizmus és posztmodern kapcsolatával, nagyrészt a feminista irodalomtudomány angolszász hagyományával.<sup>12</sup> Szalay Edina *A nő többször* (2002) című tanulmánykötete szintén az angolszász irodalom női szempontú vizsgálatára koncentrálna neogótika (Alice Munro, Margaret Atwood, Gail Godwin, Joy Williams) egy-egy alkotásának értelmezésén keresztül.<sup>13</sup> Zsadányi Edit *A másik nő* (2006) című tanulmánykötete – hasonlóan Séllei Nóra utóbbi két kötetéhez – angolszász és magyar irodalmi kontextusban vizsgálja, alcíme szerint „a női szubjektivitás narratív alakzatai”-t.<sup>14</sup> Könyve azért is figyelemre méltó, mert a feminista irodalomtudomány, nézőpont és interpretáció több lehetőségét is felmutatja: feminista elméleti szöveget követ női irodalomra koncentrálna értelmezés, ezt a leszbikus irodalom interpretációja, majd pedig a férfiak által írt szövegekbe kódolt patriarchális és szexista előítéletesség leleplezésével zárul könyve. A feminista irodalomelmélet négy nagy témája jelenik meg ezáltal a könyvben. Gács Anna *Miért nem elég nekünk a könyv* (2002) című kötetének írásai e négy nagy témából hármat hoznak játékba, s válnak a kortárs magyar feminizmus fontos alkotásaivá.<sup>15</sup> Huszár Ágnes *A nő terei* (2011) című tanulmánykötete irodalom, politika, város- és nemzetmetaforák felől közelít és fogalmaz meg kérdéseket „a nő helyéről a társadalom tereiben és a kulturális reprezentációk

---

<sup>12</sup> Horváth Györgyi: *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

<sup>13</sup> Szalay Edina: *A nő többször*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2002.

<sup>14</sup> Zsadányi Edit: *A másik nő*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006.

<sup>15</sup> Gács Anna: *Miért nem elég nekünk a könyv*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2002.

## I. (KÍSÉRLET)

virtuális világában”.<sup>16</sup> Borgos Anna munkássága azért számít alapvetőnek, mert a két világháború közötti női irodalom alkotásait értő kommentárok kíséretében adja közre,<sup>17</sup> Szilágyi Judittal közösen kiadott *Nőírók és író nők – Irodalmi és női szerepek a Nyugatban* (2011) című kötete<sup>18</sup> pedig megkérdülhetetlen alkotásnak tűnik a két világháború közötti irodalom vizsgálatához. Az Irodalmi és női szerepek a Nyugatban alcímet viselő kötet egy alternatív – női – hagyományt próbál megteremteni a magyar irodalom talán leginkább kanonikus írói csoportosulásával, a Nyugat (1908–1941) című folyóirat köré gyűlt férfiírókkal szemben. A velük párhuzamba állított női kánon Kaffka Margit, Lesznai Anna, Lányi Sarolta, Török Sophie, Reichard Piroska, Bohuniczky Szefi, Gyulai Márta, Kovács Mária, Kosáryné Réz Lola, Kádár Erzsébet életművére koncentrál. Hasonló indíttatás nyomán jött létre Menyhért Anna *Női irodalmi hagyomány* (2013) című kötete is, amely Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányiné Harmos Ilona és Lesznai Anna életművét kívánja a 20. századi magyar irodalmi hagyomány részévé tenni. A szerző a magyar irodalomtörténet- és tankönyvírás patriarchális hagyományát is bírálja, megjegyezve, hogy nem kerülhetjük el „a retroaktív, visszamenőleges hagyományépítést, mert ez garancia arra, hogy a mai női irodalom nem felejtődik majd el: a mai női íróknak elődökre van szükség-

<sup>16</sup> Huszár Ágnes: *A nő terei*. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Budapest, 2011, 13.

<sup>17</sup> Kosztolányiné Harmos Ilona: *Burokban születtem*. Memoár, novellák, portrék. Noran Kiadó, Budapest, 2003., Borgos Anna (szerk.): *Előhívott önarcképek*. Lesbikus nők önéletrajzi írásai. Labrisz Lesbikus Egyesület, Budapest, 2003.

<sup>18</sup> Borgos Anna – Szilágyi Judit: *Nőírók és író nők – Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*. Noran Kiadó, Budapest, 2011.

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

ge ahhoz, hogy rájuk támaszkodva ők maguk is hagyománnyá válhassanak majd”.<sup>19</sup>

A női irodalom mellett a nőiség, a szexuális identitás és a női szexualitás kódjai, a testkultúra és a vizualitás szempontjai, a pszichoanalízis és traumaelmélet kontextusai is szerepet játszanak a nőiségről folytatott diskurzusban. Borgos Anna *Nemek között* (2013) című kötete olyan „nőtörténetet” és „szexualitástörténetet” kíván megjeleníteni, amely többféle szempont felől vizsgálja tárgyát.<sup>20</sup> Mérő Vera *Pornográfia* (2012) című kötete a pornó és a női szexualitás kapcsolatát értelmezi egy tabusított területen, az „őszinte szexbeszéd”, az interjú és a „női emancipáció” olyan diszkurzív területein, amely a radikális feministák álláspontját „egyszerű demagógiának” tartja.<sup>21</sup>

Egy jellegzetesen női műfaj, a mese értelmezése területén is megmutatkozik a női értelmezői aktivitás – Lovász Andrea<sup>22</sup> és Boldizsár Ildikó<sup>23</sup> elméleti munkásságát említhetjük. Ezen kívül – a teljesség igénye nélkül – olyan magyar szerzők magyar vagy angol nyelvű, a témában alapvető jelentőségű publikációira utalhatunk, mint Fábry Anna női irodalom-történetére,<sup>24</sup> Kérchy Anna munkásságára és *Tapogatózások. A test*

<sup>19</sup> Menyhért Anna: *Női irodalmi hagyomány*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2013. 19.

<sup>20</sup> Borgos Anna: *Nemek között*. Nőtörténet, szexualitástörténet. Noran Libro Kiadó, Budapest, 2013.

<sup>21</sup> Mérő Vera: *Pornográfia*. Pornó és női szexualitás. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012. 12–13.

<sup>22</sup> Lovász Andrea: *Jelen idejű holnemvolt*. Szeminárium a meséről. Krónika Nova Kiadó, Budapest, 2007.

<sup>23</sup> Boldizsár Ildikó: *Mesekalauz úton levőknek*. Életfordulók meséi. Magvető Kiadó, Budapest, 2013.

<sup>24</sup> Fábry Anna: *„A szép tiltott táj felé”*. A magyar íróknak története két századforduló között. 1795–1905. Kortárs Kiadó, Budapest, 1996.

## I. (KÍSÉRLET)

*elméleteinek alakzatai*<sup>25</sup> című értelmezésére, Hódosy Annamária feminizmus és dekonstrukció határhelyzeteiből profitáló tanulmányaira (fontos viszonyítási pont ebből a szempontból a szerző honlapján található irodalomelméleti szöveggyűjtemény is!),<sup>26</sup> Kérchy Vera filmes írásaira,<sup>27</sup> L'Homme Ilona *A női írók helye az irodalmi diskurzusban 1900–1945*<sup>28</sup> című disszertációs munkájára vagy Kádár Judit *Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon* című tanulmányára,<sup>29</sup> az általa szerkesztett *Helikon*-számra, Valachi Anna József Attila-értelmezéseire,<sup>30</sup> Várnagy Márta *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon*<sup>31</sup> című összefoglalására, Bajner Mária, P. Balogh Andrea, Selyem Zsuzsa, Kiss Noémi, Drozdik Orsolya, Virginás Andrea írásaira.

A nőiség szempontjait figyelembe vevő kollektív teljesítmények közül két antológiára lehet felhívni a figyelmet. *Az Egytucat* (2003) című, Kortárs magyar írók női szemmel

<sup>25</sup> Kérchy Anna: *Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai*. <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy> (Letöltés ideje: 2011/09/04)

<sup>26</sup> Hódosy Annamária portálja. <http://whistler.uw.hu/meri/> (Letöltés ideje: 2011/09/04)

<sup>27</sup> Kérchy Vera: *Vászon-anyaság. A Persona (szét)olvashatatlanságáról*. [http://szabadbolcseszlet.elte.hu/index.php?option=com\\_tanelem&id\\_tanelem=929&tip=0](http://szabadbolcseszlet.elte.hu/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=929&tip=0) (Letöltés ideje: 2011/09/04)

<sup>28</sup> L'Homme Ilona: *A női írók helye az irodalmi diskurzusban 1900–1945*. <http://www.freeweb.hu/lhilo/PhDkesz.pdf> (Letöltés ideje: 2011/09/04)

<sup>29</sup> Kádár Judit: *Miért nincs, ha van. A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon*. <http://beszelo.c3.hu/03/11/15kadar.htm> (Letöltés ideje: 2011/09/04)

<sup>30</sup> Valachi Anna: *„Amit szívedbe rejtesz...” József Attila égi és földi szerelmei*. Noran Kiadó, Budapest, 2006.

<sup>31</sup> Várnagy Márta: *A női irodalom és a feminista irodalomkritika Magyarországon*. [http://ntefjournal.hu/vol1/iss1/03\\_varnagyi.pdf](http://ntefjournal.hu/vol1/iss1/03_varnagyi.pdf) (Letöltés ideje: 2013/06/25)

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

alcímet viselő tanulmánykötet<sup>32</sup> nem azért figyelemre méltó, mert feminista kritikákat tartalmaz a kortárs magyar férfírók szövegeiről, hiszen – mint azt Kádár Judit is megjegyezte – „a 2003 tavaszán megjelent, az előszó szerint »a feminista irodalomkritika hazai képviselőinek« írásait közreadó *Egytucat* – Kortárs magyar írók női szemmel című, »egyszerre iránymutató és reprezentatív« kötet tizenkét »fiatal kritikusnője« közül valójában csupán hárman írtak feminista nézőpontú és/vagy a feminista szakirodalomra támaszkodó tanulmányt”.<sup>33</sup> Hanem azért, mert maga projekt hívja fel a figyelmet a női nézőpont hangsúlyos jelenlétére, a nők által művelt irodalomelméleti tér lehetőségére – még akkor is így van ez, ha Kádár Judit szerint „Tizenkét, a feminista nézőpontot elfogadó, a patriarchális szemléletmódot elutasító, magyar irodalommal foglalkozó és rendszeresen publikáló női irodalomtörténész, illetve kritikus ma talán az egész országban összesen sincsen”.<sup>34</sup> Vagyis az antológia létrehozása a nőiség hívszava nyomán utal arra, hogy a kortárs irodalomelmélet is fogékony a női nézőpont megjelenítésének problémájára.

Másik példaként a *Nő, tükkör, írás* (2009) című tanulmánykötet<sup>35</sup> említhető, amelynek stratégiája bizonyos szempontból még az *Egytucat*-projekten is túlmutathat. Míg az *Egytucat*-ban ugyanis női szerzők értelmeznek férfiak által írt szövegeket, s mutatják fel így a női jelenlétet az irodalomelméletben, addig a *Nő, tükkör, írás* a női irodalom vizsgálatára szólítja fel a résztvevőket – köztük férfiakat is. Vagyis ebben

<sup>32</sup> *Egytucat*. Kortárs magyar írók női szemmel. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

<sup>33</sup> Kádár, *i. m.*

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Varga Virág – Zsávolya Zoltán (szerk.): *Nő, tükkör, írás*. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról. Ráció Kiadó, Budapest, 2009.

## I. (KÍSÉRLET)

az esetben a női irodalom vizsgálata tűnik olyan hatású kényszerítő erőnek, amely alól a férfi irodalomtörténészek sem vonhatják ki magukat. Így ez a tanulmánykötet a nőiség, a női irodalom létesítő-értelmező erejének kiterjesztéseként, hódításként is értelmezhető – a férfi értelmezők csoportjára kiterjesztett stratégiaként, amely a női irodalmat hangsúlyozottan nőiként kívánja értelmezni, mint arra a kötet alcíme is utal: *Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*.

## 3.4 A női szépirodalom kánonképző stratégiája

A kanonizációnak csak egyik, noha rendkívül fontos elemét alkotják az elméleti szövegek. Magának az élő, folyton formálódó szépirodalomnak a kánont kikényszerítő erejére is utalni szükséges. Nem arról van szó ebben az esetben ugyanis, hogy nők jelennek meg az irodalomban, hiszen ez bevett, általános képe a szépirodalomnak. Hanem arra, hogy szépirodalmi szövegek csoportosan, tudatosan a női kánon részeként reprezentálják magukat a szerzői intenció következtében, illetve hogy hangsúlyozottan női irodalomként kívánnak megjelenni, a női irodalom beszédmódját, nézőpontját és stratégiáit jelenítik meg.

Nagyon jó példája ennek az Artizánok csoport által 2005-ben kiadott *Éjszakai állatkert*<sup>36</sup> című kötet – Antológia a női szexualitásról –, amely 33 szerző 56 művét tartalmazza. A Kitakart Psyché néven futó sorozat második kötete a *Szomjas oázis* (2007), alcíme szerint Antológia a női testről.<sup>37</sup> A sorozat 2010-ben további két kötettel bővült, *A szív kuttyója* (Lányok

<sup>36</sup> Bódis Kriszta – Forgács Zsuzsa Bruria – Gordon Agáta (szerk.): *Éjszakai állatkert*. Jonathan Miller, Budapest, 2005.

<sup>37</sup> Forgács Zsuzsa Bruria (szerk.): *Szomjas oázis*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2007.



## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

és apák antológiája)<sup>38</sup> és a *Dzsungel a szívben* (Lányok és anyák antológiája)<sup>39</sup> ikerkönyvekkel.

A Kitakart Psyché-projekt tudatos kánonképzésként olvastatja magát a köteteken elhelyezett paratextusok által. A „női tapasztalat világa”-ként jellemzett kötetek egyik visszatérő szlogenje az „Így látjuk mi” mellett „A lányok már a spájzban vannak!” felkiáltás, amely a kánonba való betörés, illetve kánonalakítás gerillaszerű megfogalmazása.

A tudatos szépirodalmi kánonformálás több eszközére is felfigyelhetünk: az ún. női témák (test, szexualitás, anyaság) preferálása mellett két fontos stratégiára hívhatjuk fel a figyelmet. Az egyik az elődök kijelölése, a kánon visszamenőleges hatályú kiterjesztése – így kerülhetnek be például az antológiákba a két világháború közötti időszakból Csinszka, Korzátai Erzsébet vagy Harmos Ilona szövegei. A másik stratégia azokat a szerzőket érinti, akik a kortárs irodalom más kánonjában már helyet foglalnak, azonban a közös kötetben való megjelenésük az antológiákon túl magának a női irodalomnak, illetve a női kánon alapításának projektjét is legitimálja. Ide sorolható például Polcz Elaine, Takács Zsuzsa vagy Tóth Krisztina jelenléte az említett antológiákban.

Vagyis a négy női antológiában a feminista szerzők (Forgács Zsuzsa Bruria, Gordon Agáta) mellett olyan alkotók is részt vesznek, akik kevésbé hozhatók összefüggésbe a feminista írással (Takács Zsuzsa, Bánki Éva, Nagy Ildikó Noémi). Az antológiák rendkívül széles szerzői köre arra utal, hogy a női problematika mint stratégia és írásmód a legkülönbözőbb alkotói önreprezentációk részévé vált – Erdős Virág, Csobánka Zsuzsa, Tóth Krisztina,

<sup>38</sup> Forgács Zsuzsa Bruria (szerk.): *A szív kutyája*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2010.

<sup>39</sup> Forgács Zsuzsa Bruria (szerk.): *Dzsungel a szívben*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2010.

## I. (KÍSÉRLET)

Lovas Ildikó, Bódis Kriszta, Rapai Ágnes, Bán Zsófia, Selyem Zsuzsa, Karafiáth Orsolya, Nagy Gabriella, Berniczky Éva, Kiss Judit Ágnes, Bánki Éva, Kupcsik Lidi és mások szövegei szerepelnek egymás mellett a nőiség mentén artikulálódó közös projektben. Innét nézve pedig egyes szerzők abszenciája (Rakovszky Zsuzsanna, Szécsi Noémi, Jókai Anna, Gergely Ágnes) ellenére is jelentősnek tűnik az egyes életművek sokszínűségében manifestálódó női világ és poétika megjeleníthetősége.

## 3.5. Az ún. antropológiai posztmodern stratégiája

Annak lehetősége, hogy a kortárs magyar irodalomban egy elméleti és szépirodalmi szempontból potens, jól körülhatárolható női kánonról beszélhetünk, nemcsak az 1989 utáni társadalmi változásoknak, az utóbbi másfél évtized mediális-technikai protéziseinek és az irodalomelméleti „bumm”-nak köszönhető, hanem a szépirodalom általános fejlődési tendenciáinak, pontosabban a posztmodern irodalomban végbemenő belső paradigmaváltásnak, amely – mivel a kortárs irodalom legjelentősebb kánonképző centrumaként foghatjuk fel a posztmodernizmust – a magyar irodalmi élet egészére döntő hatással van. Miről van szó? Arról a folyamatról, amelynek során a posztmodern irodalmon belül alapvető jelentőségű változások mentek végbe az 1960-as évektől napjainkig. Az ún. első vagy korai posztmodern kései modern és posztmodern határán egyensúlyozó stratégiáját, amely az egzisztencialista szövegformálást a metafikcióval, iróniával, intertextuális utalásrendszerrel szembesítette,<sup>40</sup> a 70-es évek végétől, illetve főként a 80-as évektől fokozatosan az ún. máso-

<sup>40</sup> Az ún. első vagy korai posztmodernbe sorolhatjuk Ottlik Géza *Iskola a határon* (1959) és Nádás Péter *Emlékiratok könyve* (1986) című

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

dik vagy areferenciális posztmodern stratégia váltotta fel, amely a neoavantgárd nonkonform szubverzitásából kiindulva egy hangsúlyozottan nyelvjátékos, areferenciális, parodisztikus poétikát valósított meg, de – ellentétben a neoavantgárral – a múlt és a hagyomány sokrétű felhasználásával.<sup>41</sup> Ezt a posztmodernfelfogást váltotta fel a 2000-es évektől az ún. harmadik vagy antropológiai posztmodern stratégiája, amely a máságnak, az alárendeltnek, a kisebbségnek adott hang és nyelv által az elnyomott, marginalizált, háttérbe szorított szubjektumot emelte be érdeklődési körébe. Mindez az identitás kérdéseinek hangsúlyos felvetésével, illetve a világba nyúló szöveg politikai attitűdjével és az autobiográfiai műfajok (családtörténet, aparegények) felértékelődésével járt együtt. A 2000-es évekre általánossá váló identitásköltészet (Térey János), az egyéni identitás szenvedéstartíciói (Lövétei Lázár László), az elnyomottnak adott hang poétikája (Borbély Szilárd), a meleg identitás textuális tapasztalata (Gordon Agáta, Gerevich András, Rosmer János) mellett a női identitás hangsúlyos megjelenítése is inét értelmezhető. Olyan posztmodern stratégiaként, amelyben a női identitás a máság, az alárendeltség, a marginalitás

regényét, Weöres Sándor *Psyché* (1972) című verseskötetét, Orbán Ottó, Tözsér Árpád és Baka István költészetét a '90-es évektől kezdődően, valamint az olyan, a mágikus realizmussal és a metafikciós történelmi regénnyel kapcsolatba hozható szövegeket, mint Mészöly Miklós, Bodor Ádám, Márton László, Láng Zsolt, Háy János, Darvasi László, Závada Pál, N. Tóth Anikó, Ficsku Pál műveit.

<sup>41</sup> Az ún. második vagy areferenciális posztmodernbe sorolható Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című verseskötete, Mészöly Miklós *Alakulások* (1973) című szövege, Esterházy Péter *Termelési-regény* (1979), *Bevezetés a szépirodalomba* (1986) című kötetei, illetve legtöbb regénye, Parti Nagy Lajos versei, drámái, illetve prózai alkotásainak egy része, Kovács András Ferenc és Kukorelly Endre versei, Garaczi László versei, drámái, valamint a *Nincs alvás!* (1992) című kötet, továbbá Orbán János Dénes, Csehly Zoltán és Varró Dániel versei.

## I. (KÍSÉRLET)

pozícióit értelmezi újra, illetve szegül szembe egy irodalmi és társadalmi gyakorlattal – az ún. társadalmi valóságot, világot, illetve a női identitást egyszerre olvasva.<sup>42</sup>

A női irodalom hangsúlyos megjelenése annak a folyamatnak vált a részévé, amely során a parodisztikus-ironikus areferenciális posztmodern paradigmát fokozatosan felváltotta az antropológiai posztmodernre jellemző nyelvhasználat. Ha nemi szempontból vizsgáljuk a posztmodern irodalom kánonlistáit, akkor egyenesen megdöbbentő, hogy az areferenciális-ironikus, nyelvjátékos posztmodern irodalomra kiváltképp jellemző a női szerzők hiánya. Mivel magyarázható ez? Talán a nyelvjáték mindent relativizáló paródiája, gyakran agresszív iróniája az, ami összeegyeztethetetlen a női szerzőség ekkor uralkodó képzeteivel. Kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy a 20. század nyolcvanas–kilencvenes éveiben regnáló areferenciális posztmodern legjelentősebb „női” szerzői Sárbogárdi Jolán és Csokonai Lili – mindketten egy-egy férfiszerző, Parti Nagy Lajos és Esterházy Péter álnevei. A két férfiszerző női álnév alatt megjelenő köteteit

<sup>42</sup> A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet „kulturális fordulat”-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a „másik”, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága. A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, gyakran nyíltan politikaiként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. Az irodalomelméletben a kulturális antropológia, a fekete esztétika, a posztkolonializmus, a posztmodern feminizmus, valamint az etikai kritika értelmezésajánlatai kapcsolhatók ide, azok az irodalomelméleti iskolák, amelyek a nyelven keresztül az azt létrehozó identitást, médiumokat, társadalmi erőket és hatalomgyakorlási technikákat olvassák.

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

a nőiség vagy a feminista irodalomelmélet felől értelmező kritikások azonban meglehetősen lesújtó véleményt adtak a két regényről.

Esterházy Péter *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk* (1987) című regényét már 1987-ben Virág F. Éva, majd pedig 1991-ben Jolanta Jastrzebska bírálta, „»hiteltelennek«, »komolytalan-  
nak« minősítették Esterházy szövegét”.<sup>43</sup> Ineke Molenkamp-Wiltink a „nemváltás” szempontjából vizsgálja Weöres Sándor *Psychéjét* és Esterházy Péter *Csokonai Lilijét*, s arra figyel fel, hogy „mindkét önéletíró nőt jobban érdekli a saját és a saját neméhez tartozók teste, melyre különben is mohó férfiszemmel, voyeurként néz, mint a férfiaké”.<sup>44</sup> Még a feminista oldalról érkező kritikát dekonstruálni szándékozó Hock Bea is megengedi, hogy „mind Psyché, mind Lili figurája erőteljesen áterotizált”, s hogy „a hősnők szerelmi életük foglyai, érzékeiknek élő ösztönlények; hasonlóképpen foglyai a birtokló férfitekintetnek is, amely szinte kizárólag a női felet látja-látatja az erotikus epizódok leírásakor”.<sup>45</sup>

Parti Nagy Lajos *Sárbogárdi Jolánjának A test angyala* (1990, 1997) kapcsán Zsadányi Edit fogalmaz meg kritikát. Szerinte „a textualitásnak ez a poétikája folytatja a női alakot háttérbe szorító nyelvi-kulturális tradíciót, mintegy cinkosa lesz ennek a hagyománynak. A regény a nyelv roncsolásáig, alapjaiban kérdőjelezi meg kultúránk beidegződéseit, de nem kérdőjelezi meg a nőiség kirekesztésének be-

<sup>43</sup> Horváth Györgyi: *Tapasztalás, hitelesség, referencialitás*. A *Psyché* és a *Csokonai Lilit* ért kritikákról. <http://www.geocities.ws/noszol/Psyche-Lili.htm> (Letöltés ideje: 2013/04/19)

<sup>44</sup> Ineke Molenkamp-Wiltink: *A női perspektíva szerepe Weöres Sándor és Esterházy Péter műveiben*. Jelenkor 1994/6. 540.

<sup>45</sup> Hock Bea: *„Makacs és zavarba ejtő történelmi újrakezdés”* – a *Psyché* és a *Tizenhét hattyúk* (újabb) lehetséges feminista olvasatai. *Világosság* 2006/4. 14.

## I. (KÍSÉRLET)

vett stratégiáit”.<sup>46</sup> Vagyis mindkét szerző – Esterházy Péter és Parti Nagy Lajos – női szövege úgy kerül a feminista kritika erőterébe, hogy mindkét álneves regény – a Tizenhét hattyúk és A test anygala is – a női álnév ellenére is patriarchális, szexista, elnyomó szövegstratégia megjelenítőjeként lepleződik le.

A 2000-es évektől kezdődően rendkívül fontossá váló új beszédmódban azonban – amelyet antropológiai posztmodernnek neveztünk fentebb – szakítás következik be az areferenciális posztmodern ironikus-parodisztikus nyelvjáratkaival. Az antropológiai posztmodernben arra a folyamatra láthatunk rá, amelynek során egy szöveg a marginális, traumatizált, alárendelt identitásoknak próbál meg nyelvet adni – legyen szó akár társadalmi, akár etnikai, akár vallási vagy nemi alárendeltségről. Nem véletlen, hogy a női tematikák, a nőiség kódjai, a nőiség tapasztalatának megjeleníthetősége sokkal erőteljesebb impulzusokat kap egy olyan nyelvhasználat felől, amely a szolidaritás, a társadalmi egyenlőség, az altruizmus, illetve a kisebbségi identitás kérdéseit kívánja szövegszerűen feldolgozni. A traumatizált egyén tapasztalatának és nézőpontjának megjelenítése egyre fontosabbá válik a kortárs magyar irodalomban és kultúrában – olyan férfiíróktól kezdve, mint Esterházy Péter (*Javított kiadás*), Borbély Szilárd (*A Testhez*), Krusovszky Dénes (*Elromlani milyen*) vagy Áfra János (*Glaukóma*) egészen a populáris kultúra egyéniségeinek önvallomásaiig (*Szepesi Nikolett*).

Az, hogy a kortárs magyar irodalomban a nőiség tapasztalata, a női identitásképletek megjelenítése az alárendeltség és

<sup>46</sup> Zsadányi, *i. m.* 96.

---

 ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM
 

---

a traumatikus élmény megjelenítésével együtt is elfogadott, sőt irodalmi értéként funkcionál – nos, véleményem szerint ez a posztmodern irodalmon belüli poétikai paradigmaváltással, az antropológiai posztmodern nyelvhasználatának az egyre erőteljesebb hatásával magyarázható. Ebben a stratégiában kanonizálódtak olyan fontos kortárs magyar női szerzők, mint Erdős Virág, Tóth Krisztina, Csobánka Zsuzsa, Bánki Éva, Rapai Ágnes, Bán Zsófia, Kiss Noémi, Selyem Zsuzsa, Kiss Judit Ágnes, Bódis Kriszta, Forgács Zsuzsa Bruria, Bárczi Zsófia, Takács Zsuzsa, N. Tóth Anikó, Szvoren Edina, Deres Kornélia, Polgár Anikó, Turi Tímea, Izsó Zita, Bencsik Orsolya. Ez a felhajtóerő, az antropológiai posztmodern által végigvitt szemléleti váltás olyan erős, hogy még azokban a szövegekben is kimutatható, amelyekre egyébként nem posztmodern szövegalakítás jellemző.

### 3.6 Női poétikák az antropológiai posztmodernben

Erdős Virág *Másmilyen mesék* (2003) című könyvének szövegei a nemi szerepeket olyan torzító eljárásoknak teszik ki, amelyek egyrészt az identitás brutális aspektusaira mutatnak rá, másrészt a diszkurzivitás játékaiként feltételezik és leplezik le azt. A mese éppúgy tartható női műfajnak, mint a napló, az önéletrajz és a memoár (gondolhatunk Seherzádéra az Ezeregyéjszaka meséiből, aki számára a mese a túlélés eszköze). A nőiség kérdései szinte minden szövegben megjelennek: hol az önéletrajzi kód fenntartása révén, hol pedig a női identitás hangsúlyozott aspektusai révén. A kispörc című mese főszereplője például olyan nőként is értelmezhető, aki a fogyasztói kultúra, a médiumok és a reklámok által hangsúlyozott testkarbantartó diskurzusok tárgya, „merthogy az ő ideálja momentán Britney Spears volt,

## I. (KÍSÉRLET)

aki pedig köztudottan negyvennégy kiló”.<sup>47</sup> A médiák által propagált aszketikus test hirtelen ironikus pozícióba kerül, hiszen közbelép az „eredeti” narráció, a kisgömböc elkezd felfalni környezetét, lányait. A nő ebben a szövegben olyan kreatúraként jelenik meg, amely az étkezésről szóló diskurzusok testfelfogását ironizálja, s a testet „gépmetaforaként”<sup>48</sup> működteti. A nőiség ebben a konstrukcióban szinte elviselhetetlen teherként van jelen. Megváltást csak a felszabadító férfi jelenthet, a nő egyedül nem képes kilépni a patriarchális viszonyok elnyomó szervezettségéből.

Polgár Anikó *Régésznő körömcipőben* (2009) című kötetének versei<sup>49</sup> különösen a szülés és a szoptatás élménye kapcsán szembesítenek a női sors és tapasztalat lehetőségeivel és kényszerével. A szülés és szoptatás nagyon is emberi jelenei mitológiai térbe kerülnek, görög és római istennők szülnék és szoptatnak, istennők szenvednek és jajgatnak a szülőágyon, istennők fejk le a tejet mellükből. Az anyaként versebe írt szülés, szoptatás, éjjelezés közben megjelenített istennőket – Niobét, Létót, Junót, Alkménét, Amaltheiát, Hermionét, Andromakhét és másokat – néha egy-egy 21. századi szülőszobában találjuk, máskor egy lakótelep erkélyén vagy toalett-készletet, fitness-bérletet, parfümöket pakolva, taxira várva. Így egyrészt a szülés jelen ideje a női sorsközösség tapasztalatával telítődik, másrészt isteni dimenziókat nyer, mitológiai háttérrel kap. Ember és isten tökéletes szimbiózisban, a tör-

<sup>47</sup> Erdős Virág: A kisgömböc. In uó: *Másmilyen mesék*. Magvető Kiadó, Budapest, 2003. 19.

<sup>48</sup> Mike Featherstone: A test a fogyasztói kultúrában. In Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner: *A test*. József G. Műhely Kiadó, Budapest, 1997. 87.

<sup>49</sup> Polgár Anikó: *Régésznő körömcipőben*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2009.



## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

téneti és mitikus idő rétegeit magába ötvözve hordja ki, szüli meg, szoptatja és pelenkázza gyermekét. A Régésznő körömcipőben versei az emberi létezés határáig merészkednek, az emberi és állati lét határára, a nyelv előtti ösztönösség világába, az intuíció animális mélységébe. Az ókori görög és római mitológia lenyűgözően magabiztos ismerete, a gyakran csak beavatottak számára elrejtett, finom utalások hájlója ötvöződik a 21. századi nő tapasztalatával, a kórházak, szülészobák világával. Bizonyos szempontból kórházköltészet is ez a kötet, annak egy sajátos, női változata, amely nem az egészségre vágyakozó, kiszolgáltatott ember önzésével, hanem az életet adás női önzetlenségével dolgozik.

Tóth Krisztina elbeszélései, tárcanovellái, publicisztikai írásai a nőiség megélésének hétköznapi eseményeit szinte esettanulmányokként prezentálják, amelyekből az ún. mai magyar valóság patriarchális, gyakran szexista meghatározottságaira tekinthetünk rá. A társadalmi szolidaritás gyakran teljes hiánya, a férfi felsőbbrendűség kinyilvánítása, a traumatizáló és traumatizált csoportok viselkedéskultúrájának megjelenítése mozaikszerű képet ad a *Hazaviszlek, jó?* (2009) című elbeszéléskötetben. A nyelvi terror annak a „munkáskülsejű, ötvenes, kopaszodó”, „csuklóján nemzetiszín gumikarkötő”-t viselő „pasas”-nak a monológjában képződik meg, aki rátámad a vonaton utazó kisgyermekes anyára:

„– Pucold le az ülést, amire fölraktad a mocskos lábadat! Te! Hát mit képzelsz te, mi? Összekoszolod a magyar vonatot? A mocskos lábaddal, te?! Rohadt zsidó cigány kurva! Menjél vissza, vagy leöklek innét! Menjél vissza Irakba, vagy a faszom tudja, hova! Ahol kiszart az anyád, oda!”<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Tóth Krisztina: Szólánc. In uő: *Hazaviszlek, jó?* Magvető Kiadó, Budapest, 2009. 48–49.

## I. (KÍSÉRLET)

A Nagy vonalakban a női szexualitásról című elbeszélésben az alárendeltég női tapasztalatának ideológiai körvonalai rajzolódnak ki – a szülőszobában. A szinte észrevehetetlen manipuláción át megjelenő tudományos, eltávolított nyelvhasználat a férfi kisajátítás retorikai fölérendeltégére mutat rá, s diskurzusanalízisként jelenik meg: „Amikor a saját gyermekemet készültem világra hozni, akkor a nőgyógyász folyton azt mondta: nemsokára *szülünk*. Aztán: ma *szülünk*. Sőt, a végén már csak ő szült, és amikor az utolsó pillanatban a gyermek apjával beültünk hozzá, akkor már teljesen ki is hagytott a dologból. A fiam nem akart megszületni, váratott magára, minden pasi ezt csinálja egyébként, ő rögtön ezzel indított, a szülész meg a páromhoz beszélt. Nézze uram, mondta neki, és magyarázott, mint férfi a férfinak, én meg ültem kukán a nagy hasammal, nézze uram, mondta a szülész, és akkor arra gondoltam, hogy a fiammal a hasamban bizonyára hamarabb szoba állna, mint velem, oktalan asszonyállattal.”<sup>51</sup>

Szvoren Edina *Pertu* (2010) című kötetének elbeszélései a trauma leállíthatatlan, hétköznapi eseménysorra váló tapasztalatából építenek fel olyan fiktív világokat, amelyek szimbolikus módon játsszák újra a felnőtté válás, a családi kapcsolatok és a szexualitás viszonyait. A pszichoanalitikus esettanulmányok retorikai alakzatait egyszerre életben tartó és destruáló szövegek az identitás ösztönszerű, nyelven túli rétegeibe nyúlnak. A rituális szövegek áomleírásokhoz hasonlóan vezetik a narrátort a létezés olyan lehetőségeibe, amelyek elfojtásokból, sejtésekből, agresszív személyközi kapcsolatokból, alá- és fölérendeltégi viszonyokból, traumatikus tapasztalatokból állnak össze morbid, ismeretlen, idegen, elszenvedett

<sup>51</sup> Tóth Krisztina: Nagy vonalakban a női szexualitásról. In uő: *i. m.* 60.

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

selffé, kontrollálhatatlan énfogalom, vállalhatatlan személyiséggé, elviselhetetlen identitássá: „Anyám ivás közben sem ereszi a könyvet. Jólesett, sóhajta. Megtörli a száját, csillog a hidrogénezett bajusz tövén újránövő feketeség. Lehúzza az ágyra. A szemembe néz. Adja a poharát, elveszem. Kórházi hálóinge kivágását a kulcsfontja fölé rángatja. Lábát a paplan alá húzza. Engedem, hogy megfogja a kezem. A csecsemősírásról eszembe jut, hogy azt képzelem, gyereket szült.”<sup>52</sup>

Csobánka Zsuzsa szövegeiben a férfi és nő kölcsönös viviszekciója, a férfi–nő kapcsolatok értelmezett, összetett szereplehetőségei jelennek meg. A versekbe írt bonyolult identitásképletek a köztük felszínre kerülő hatalmi viszonyok elemi erejű egymásnak feszülése által mutatkoznak meg. A *Hideg bűnök* (2011) című kötetben a szerelem nyelve a női kiszolgáltatottság katartikus erejű színrevitelét a női öntudat brutális érzelmi matematikájával kombinálja, miközben a magyar líra közismert férfiszempontú szerelmes verseit forgatja vissza és destruálja egy női narrátor által:

„Mert a gyávaság bűn.  
Hát kimarom belőled,  
míg oltárom nem lesz űr,  
míg gerinced egyenes nem lesz,  
míg nem vagy, *talált tárgyam*, olyan,  
*halott és akarattalan*,  
addig sajtolom tested,  
a drágát,  
addig kínozlak kéjjel,  
addig, míg már bolondulnál.”<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Szvoren Edina: Nem. In uő: *Pertu*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2010. 81.

<sup>53</sup> Csobánka Zsuzsa: Senkim Egészen. In uő: *Hideg bűnök*. Kalligram Kiadó, Pozsony 2011. 110–111.

## I. (KÍSÉRLET)

A költemény egy rendkívül fontos, kanonikus lírai hagyományt mozgósít erőteljesen. Egyrészt a magyar irodalmi modernség egyik csúcsteljesítményének, József Attila *Eszmélet* című versének legendás sorait idézi meg: „Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja, / ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja / s mint talált tárgyat visszaadja bármikor – ezért örzi meg”. Másrészt a *talált tárgyon* keresztül utal Tandori Dezső paradigmaváltó verseskötetére is, amely *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) címmel jelent meg, s a neoavantgárd gyökerekből induló areferenciális magyar posztmodern első jelentős megjelenéseként is értelmezhetjük. Harmadszor az egész Csobánka-vers Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című versének újrairása, amelyet nemcsak a cím és a mottó erősít, de az idézett strófa *halott és akarattalan* szókapcsolata által is: „Míg magadra gondolni mersz, / Míg sajnálod az életed, / Míg nem vagy, mint egy tárgy, olyan / Halott és akarattalan: / Addig nem vagy a többieknél / Se jobb, se több, / Addig idegen is lehetnél, / Addig énhozzám nincs közöd.” A magyar irodalom egyik legbrutálisabb, a „szerelmi líra végét”<sup>54</sup> bejelentő szerelmes verséről van szó, amely – negyedik szinten – Csobánka Zsuzsa kezén a tradicionális női kiszolgáltatottságot fordítja a férfiköltészet kódjai ellen, s válik a női érzékenység és a női kegyetlenség lírai manifesztumává, a traumatikus nő élményekkel való leszámolás lehetőségévé.

<sup>54</sup> Kulcsár Szabó Ernő: A „szerelmi” líra vége. In Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *A magyar irodalom története III.* Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 174.

### 3.7 A női irodalom projektumai

A női irodalom formálódó kánonjának és kánont célzó önreprezentációjának köszönhetően több olyan projektum is fontos elemévé vált a kortárs magyar irodalomnak, amely az irodalom gendertudatos megközelítésén túl a női kánon hagyományteremtését és a kiterjesztését célozza. Kiss Noémi és Menyhért Anna *Rózsaszín szemüveg* című kritikai beszélgetés-sorozata a női írás hagyományáról éppen ezért nemcsak irodalomtörténeti jelentőségű, de a kortárs irodalom stratégiáit is instruálja, hiszen a magyar irodalom patriarchális múltjának értelmezésével hitelteleníti is az elnyomó jellegű eljárásokat és értelmezéseket a kortárs irodalomban.<sup>55</sup> Így is lehet magyarázni azt a példaszerű eljárást, hogy a többnyire elfeledett, de a hagyományba beemelni vágyott írónőkről szóló beszélgetésekre mindig egy-egy fontos férfit szerzőt – költőt, író, irodalomtudóst – is meghívunk a szerzők. Ezáltal vált részesévé a Nemes Nagy Ágnesről,

<sup>55</sup> „Milyen irodalmi minták állnak a mai női alkotók előtt? Lila ködben tapogatózunk? Hol van a női szerzők helye az irodalmi kánonban? Hogyan olvassuk a régi vagy nem is olyan régi könyveiket? Van-e még (vagy már) felfedezni való? Mennyire határozza meg a női szerzők olvasását a hagyományos – férfi – szempont- és elvárás-rendszer? Tényleg giccsek locsi-fecsi a női irodalom? Okoskodó nők és kékharisnyák írják? Lek-tűr? Lányregény? Konyhatündérek csapongó ömlengése? Leszbikusok félrebeszélése? Unatkozó, macsó szeretőre vágyakozó, házasságtörő feleségek csupán terápiás hasznót hajtó, magánjellegű irományai? Sorozatunkban megpróbálunk utánajárni, milyen sajátos és szuverén beszédmódokat alakítottak ki a múlt század alkotónői. Szeretnénk új szemzőgből közelíteni hozzájuk, megkeresni erőnyeiket és gyengéiket, vonzó és elretentő mintákat találni, női irodalmi hagyományt építeni, támaszpontokat keresni saját magunk számára. Levesszük a rózsaszín szemüveget.” In: <http://menyhertanna.com/rozsaszin-szemueveg> (Leöltés ideje: 2013/06/28)

## I. (KÍSÉRLET)

Erdős Renée-ről, Galgóczi Erzsébetről, Szabó Magdáról, PolczAlaine-ről, Lesznai Annáról, Harmos Ilonáról, Hervay Gizelláról, Kaffka Margitról és Czóbel Minkáról szóló kanonizáló beszélgetéseknek Térey János, Bán Zoltán András, Margócsy István, Háy János, Kukorelly Endre, Györe Balázs, Péterfy Gergely, Balázs Imre József, Zeke Gyula és Vaderna Gábor.

A hasonló típusú rendezvények közül példaként említhető a 2013. március 8–10. között Mindenütt Nő címmel női alkotókat és sorsokat bemutató rendezvénysorozat, amelyhez a hazai kulturális élet legrangosabb képviselői csatlakoztak. A tizenegy városban, hatvan helyszínen, három napon át tartó eseményen nőkről szóló, a nők problémáival foglalkozó, női alkotókat bemutató programokat láthattak az érdeklődők a Belvárosi Színházról az Országos Széchényi Könyvtárig. Ennek kapcsán került sor a Szépirók Társaságának „nőnap felolvasására” Mindenütt nő címmel: Abody Rita, Balázs Eszter Anna, Balla Zsófia, Bán Zsófia, Bárdos Deák Ágnes, Csobánka Zsuzsa, Gács Anna, Erdős Virág, Falcsik Mari, Fenákel Judit, Forgács Zsuzsa Bruria, Gergely Ágnes, Harangi Andrea, Harmath Artemisz, Kapecz Zsuzsa, Karádi Éva, Karafiáth Orsolya, Kiss Judit Ágnes, Kiss Noémi, Ladik Katalin, Lángh Júlia, Menyhért Anna, Mesterházi Mónika, Molnár Krisztina Rita, Nagy Gabriella, Nagy Ildikó Noémi, Pataki Éva, Sebestyén Rita, Szabó T. Anna, Tallér Edina, Tóth Krisztina, Valachi Anna részvételével, Kéri Piroska és Szilágyi Zsófia moderálásával.

Az ilyen típusú akciók (további példák a Mennyi a nő? című beszélgetés a Színház folyóirat tematikus száma kapcsán vagy a Civil Rádió Éva lányai és Mindent a nőkről sorozata) egyrészt annak példái, hogy a kánonalakításra igény és lehetőség mutatkozik – de (sajnos) arra is, hogy még mindig szükség

## ÚJ KÁNON A MAGYAR IRODALOMBAN: A NŐI IRODALOM

van a nőiség tematikája felől létrehozott rendezvényekre egy férfiközpontú kultúrában.

## 4. ÖSSZEFOGLALÁS

Az 1990-es évektől kezdődően egy új kánon jelenlétére és folyamatos, önértelmező gesztusokon át is megfigyelhető formálódására figyelhetünk fel a magyar irodalomban. Az 1989 utáni demokratikus társadalmi változások, a különféle irodalomelméleti irányzatok hangsúlyos jelenléte az 1990-es évektől, az új technikai-mediális feltételek, illetve a posztmodern irodalom stratégiaváltása (az ún. harmadik vagy antropológiai posztmodernizmus nyelvhasználatának elterjedése) együttesen eredményezték azt, hogy a 2000-es évektől a magyar irodalomban a női irodalom kánonjáról beszélhessünk. Úgy véljük, a továbbiakban már nem annak kérdése válik fontossá, hogy ez a kánon önigazoló stratégiai elemeket mozgósítson, hanem hogy a kortárs magyar irodalom más kánonjai között milyen pozíciót és párbeszédhelyzetet foglal majd el az elkövetkezendő évtizedekben.

## *Kunstkamera*

(A traumatizált test mint műalkotás)

1714-ben I. Nagy Péter cár a Néva partján sétálgatott, s ott észrevett két rendkívül bizarr módon összenőtt fenyőfát. Megparancsolta, hogy óvatosan vágják ki a fákat, s a látványtól, illetve ennek nyomán egy talán hirtelen ötlettől vezérelve azon a helyen egyúttal parancsot is adott egy múzeum alapítására. Így jött létre a Kunstkamera, a világ legrégebbi múzeum-épülete. A kiállítást alkotó „műtárgyak” nagy része pedig még ettől is bizarrabb látványt nyújt. A „Természeti és emberi kuriózumok és ritkaságok” kiállítási anyagáról van ugyanis szó, amelyet a cár még a múzeum alapítása előtt kezdett el gyűjteni. 1717-ben, második hollandiai látogatása során felvásárolta Fredrick Ruysch anatómiai gyűjteményét, amely hatalmas üvegekben tárolt preparált embriókból állt. A világhírű boncoló, Rusych emberi anomáliák iránti szenvedélye találkozott Nagy Péter cár tudatalatti félelmével a „szörnyek” iránt.<sup>56</sup> Ismeretes az is, hogy Nagy Péter rendeletben adta parancsba, hogy az egész birodalom területéről származó torzszülötteket Szentpétervárra küldjék, s azok kitömött teste szintén a Kunstkamera gyűjteményének részévé vált.

De vajon miért számítanak műalkotásnak torz, deformált, beteg emberi testek? A múzeum nevében is megjeleníti a művészet szót: Kunstkamera – Művészet Szoba. Miért, a szemiotizáció milyen útjain válik a deformált emberi test művészetté, kiállítási tárggyá? Egy szigorú értelmezés természetesen két-

<sup>56</sup> Nagy Péter cár termetével, amely elérte a két métert, maga is különlegesnek számított.



ségbe vonhatja azt, hogy a kiállítási tárgy és a művészet köz é egyenlőségelet tegyünk..... Másrészt azonban a művészet min denféle merev definiálási kísérlete csődöt is mond az esztéti ka, illetve az esztétika halálának 20. századi fejleményei után. A torz preparátumok a 18. század elején mindenesetre mű vészetként definiálódva kerültek a közönség elé az „art-room” ban. És a modern művészet egyik legvitatottabb és egyik leg nagyobb hatású gesztusa, akciója is végső soron abból a tau tologiából indult ki, miszerint a kiállított tárgy művészi alkotás, vagy másképpen: művészeti alkotás az, amit kiállítanak. Marcel Duchampra gondolhatunk, és 1917-ben közszemlé re tett, „létrehozott” híres piszoárjára, amely a *Forrás* címet kap ta, s amely művészi tárgyként, ready-made-ként vonult be a művészettörténetbe.

Annak a meghatározási kísérletnek tehát, amely szerint mű vészet az, amit egy adott korban művészetnek tartanak, vég ső soron a szinonimája az a meghatározás, hogy: művészet az, amit művészetként kiállítanak.<sup>57</sup>

A deformált emberi testek mint kiállítási tárgyak azonban nemcsak Ruysch „anatómiai csendéletei”-nek<sup>58</sup> a részei, ha nem ma is feltűnnek különféle helyeken. Éppen a szentpétervári Antropológiai Múzeum rendezett vándorkiállítást a rendel lenességgel született emberek viaszfiguráiból 2003-ban Szlo vákiában, lengyelországi, hollandiai, csehországi turnéról érkezve, majd Szlovákiából Magyarországra és Ausztriába utaz tak, utána pedig egy egész évre Japánba.<sup>59</sup> Az emberi test ano

<sup>57</sup> Itt most lényegtelen az a kérdés, hogy Duchamp művét kitiltották ar ról a kiállításról, amelyre készült.

<sup>58</sup> György Péter: *A pétervári Freud-múzeum*. Frederik Ruysch, Sigmund Freud, Oszip Mandelstam. Lettre 2006/62. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00046/gyorgy.html>

<sup>59</sup> *Egy embernek négy szeme*. Vasárnap 2003. 09. 05. <http://vasarnap.ujszo.com/clanok.asp?cl=1090468>

## I. (KÍSÉRLET)

máliait bemutató kiállításon – élethű viaszfiguraként – megjelent Edward Mordake, a démonikus fejjel rendelkező, kétarcú angol arisztokrata, akinek parazita ikertestvére egy arc formájában helyezkedett el tarkójától a feje tetejéig. Bár „emberi hanggal ugyan nem rendelkezett, Edward viszont állította, hogy egyre inkább őrijtő, hogy gondolataiban szól hozzá a parazita. Nem hagyta aludni, gonosz dolgokat suttogott neki. Mikor az ifjú erről panaszkodott orvosának, az nem hitt neki, tudományosan nem volt bizonyítható. Edward kérte azt is, hogy távolítsák el a másik arcot, de erre egy orvos sem vállalkozott. Eztán az akkor 23 éves férfi öngyilkos lett. Egyes történetek méregivásról számolnak be, mások szerint pedig fejbe lőtte az ördögi parazita ikertestvérét, ezzel saját magát is. Végrendeleltében azt kérte, hogy távolítsák el a másik arcot a fejről, nehogy a halál után is zaklassa az. Eleget tettek kérésének”.<sup>60</sup>

A kiállított testek között foglalt helyet Bill Dax, akinek feje „teljesen összenőtt ikertestvérelével. Arca jobb oldala sajátja, a bal viszont ikertársáé volt, míg középen egy harmadik szemük is kialakult. A férfi került az embereket, s öngyilkosságot követett el. Golyót röpített a harmadik szemébe...”<sup>61</sup> A kiállítóteremben találkozhatunk Perrivel is, aki „Amerikában él. Hatalmas szemgolyóit úgy mozgatja, mint a szitakötő, de méretük miatt nem tudja lehunyni a szemét”.<sup>62</sup> Majd – műalkotásként, a tökéletes másolat ígézetében – további hírességeket vehetünk észre: „A (homlokán egyetlen szemmel rendelkező – megj. N. Z.) fekete bőrű pincér az ablaknál áll, tál-

<sup>60</sup> Bihari Anikó: *Horrorba illő parazita: Edward Mordrake és ördögi ikre*. Pécsi Stop 2011. 10. 30. In: <http://www.pecsistop.hu/tudomany/horrorba-illo-parazita-edward-mordrake-es-ordogi-ikre/954524/>

<sup>61</sup> <http://kiszoo.hhrf.org/?module=news&target=get&cid=4315>

<sup>62</sup> <http://vasarnap.uj szo.com/clanok.asp?cl=1090468>

cát tart a kezében. A látogató felé indul... vagy a sarokban kártyázó társaságnak viszi azt italt? Furcsa társaság, annyi biztos. Négy fehér férfi veri a blattot, négyüknek összesen öt arca van, tizenhárom szeme, hat orra. Körülnézve a teremben borzongás fut végig az emberen. Különös alakok közé tévedt. Két és fél méteres óriás, mázsás férfi, csupaszőr vadember, végtag nélküli ember, sziámi ikerpár, kettő is, az egyik a mellénél, a másik az oldalánál nőtt össze, egy komor úr, aki 180 fokkal elfordítja a fejét, anélkül, hogy a vállát mozdítaná, egy jóképű fiatalember, csak éppen deréktól lefelé mindene hiányzik, egy férfi hatalmas szemgolyókkal, egy szomorú muzsik rákollószerű kezekkel, a világ legkövérebb manökenje (Rosalie Bradford), aki 1990-ben még 326 kilót nyomott, de több műtét után ma már csak 81 kilós. (A kiállításon 1990-es formáit mutogatja.)<sup>63</sup>

Hasonló leírásokat olvashatunk Pasqual Pinonról és Csang Tzu Pingről: „Az ő parazitájának állkapcsa, fogazata és hajképződménye Csang jobb tarkóján és jobb arcán volt, de semmilyen életjelet nem mutatott. A nyolcvanas években rendkívül körültekintően dokumentálták azt az orvosi bravúrt, amelynek során az Egyesült Államokban eltávolították Csang parazita ikrét. A kínai férfi azóta is hazájában él, és senki sem gondolná róla, hogy közel negyven évig viselte ikertársa arcát.”<sup>64</sup> Ami összeköti ezeket a szövegeket, az a műtárgyleírás-hoz hasonló narráció, vagyis az ekphraszisz retorikai megoldásaira ismerhetünk.

Azonban bennünket most nem annyira az ekphraszisz, mint inkább a kiállított testek érdekelnek. Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy vajon miért kerülnek testek a kiállított

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> <http://kiszoo.hhrf.org/?module=news&target=get&cid=4315>

## I. (KÍSÉRLET)

test pozíciójába, akkor érdemes a világ leghíresebb testkiállításához, Madame Tussaud panoptikumához fordulni. Az itt kiállított viaszfigurák a kulturális és tudományos élet nagyságait, a királyi család tagjait, híres sportolókat, popsztárokat, politikusokat, filmszillagokat, jellegzetes karaktereket (Pókember, Sherlock Holmes) mintázzák. Mi az, ami összeköti Ruysch preparált embrióit, a szentpétervári Antropológiai Múzeum deformált emberi testeit, a brit királyi család tagjaival, David Beckhannel és Albert Einsteinnel?

Az átlagtól való eltérés. Ruysch preparált beteg magzatainak teste éppúgy eltér az átlagos emberi testtől, mint Edward Mordake teste. De mi a helyzet Albert Einsteinnel vagy Erzsébet királynővel? Hiszen az ő testük teljesen átlagos.

Azonban a test nemcsak testből áll, hanem a civilizáció és a kultúra az, amely mindig beleírja jelentéseit a testbe. És ebből a szempontból Albert Einstein és Erzsébet királynő sem számít átlagos embernek. Vagyis az átlagtól való eltérés önmagában is kiállításra érdemessé, művészi alkotássá teszi a testet. Az átlagtól való eltérés jelentéstermelésének csak a legnyilvánvalóbb és egyúttal legatavisztikusabb jele a deformált emberi test. De a civilizáció összes jelentése is a testen csapódik le, ha azt a kiállítás és műalkotás terepeként fogjuk fel. A hatalom testbe írt jeleként foghatók fel az egyiptomi fáraók örökévalónak mumifikált és maszkírozott testeit éppúgy, mint Lenin vagy Sztálin bebalzsamozott, tartósított teste (ez utóbbit a desztalinizáció jegyében 1961. november 1-jén távolították el a Vörös téren álló Mauzóleumból<sup>65</sup>). A civilizáció hierarchiája által válik jelentős testté a művészek, tudósok, uralkodók, sportolók teste.

<sup>65</sup> Csomós Éva: *Sztálin 49 éve került ki a mauzóleumból*. <http://posztinfo.hu/kiemelt/sztalin-49-eve-kerult-ki-a-mauzoleumbol/>

Van azonban egy paradoxon abban, miért a test által is reprezentálódik a híres uralkodó, a zseniális költő, a világsúcsokat halmozó sportoló vagy éppen a hírhedt sorozatgyilkos, amikor nem a test által emelkedik ki az átlagból. Ugyanazzal a jelenséggel találkozunk ebben az esetben, mint a popkultúrában, amikor bizonyos esetekben szinte nagyobb hangsúlyt kap egy-egy popsztár testi önreprezentációja, mint az énekhang. A test színre vitele ebben az esetben megint csak az átlagostól való eltérés kontextusában értelmezhető, pontosabban a vágy tárgyaként, a csábítóvá tett test látványként való megjelenítéséeként.

Mi lehet az oka ennek? Az a hibás szemiotizáció, amely tudat alatt, ellenőrizhetetlenül, ösztönösen a testet úgy szemléli, mintha annak külső megjelenése a belsőt reprezentálná. Ezért minden olyan test, amely az „Idegen”-t viszi színre, distanciát hoz létre a többi testtel szemben, és az elidegenítés stratégiájánál fogva átkerül a testek olyan halmazába, amely által a kiállítás kategóriájába sorolódik.

Ez a hibás szemiotizáció, a belső „kint”-ként való dekódolása az oka annak, hogy míg az egyébként olyan átlagemberek, mint például a középkor kiközösített testi fogyatékosai, quasimodói szörnyetegként vannak jelen saját társadalmukban, addig a „gyönyörű gyilkosok” békésen élnek közöttünk. Edward Mordake a halántékába nőtt ikertestvér-arc nélkül a feljegyzések szerint „jóképű fiatalember” volt, „mindenki elbűvölő, ragyogó tudós elmének tartotta, aki még a zenési képességeivel is elkápráztatta a nagyérdeműt”.<sup>66</sup> Valószínűleg John Eckert és Pasqual Pinon is átlagemberek voltak, Csang Tzu Ping homlokáról a nyolcvanas években az Egyesült Államokban eltávolították parazita ikertestvérét, a kínai férfi azóta hazá-

<sup>66</sup> <http://kiszoo.hhrf.org/?module=news&target=get&cid=4315>

## I. (KÍSÉRLET)

jabán teljesen normális életet él, és senki sem gondolná róla, hogy közel negyven évig viselte ikertársa arcát.

A test Idegenségének – idegenszerű borzalmának vagy idegenszerű gyönyörűségének – felhasználása matériaként a kiállított műalkotás képében jelenhet meg. Umberto Eco a 16–17. századi szerzők „intellektuális izgalma”-ként<sup>67</sup> értelmezi a torzszülött-leírásokat, -metszeteket és -festményeket (Caspar Schott, Ulisse Aldrovandi). Alberto Manguel pedig Lavinia Fontana *Antonietta Gonzales képmása* (1594–95) című festménye kapcsán azt állapítja meg, hogy a kortársak számára a torzszülött az emberi test templomának romjaként, a lét ketős, állati és ember természeteként jelent meg.<sup>68</sup> Az emberi dimenzióit elveszítő test 20. századi felhasználására Peter Greenaway *Párnakönyv* című filmjéből a Jerome lenyúzott bőréből készült műalkotás lehet többértelmű példa. A közismert történetben egy kiadó exhumáltatja a sikeres kalligráfus, Nagigko szerelmesének, Jerome-nek verssel teleírt testét, s lenyúzott bőréből párnakönyvet készített. A „Használd a testemet úgy, mint egy könyv lapjait” elv alapján ebben az esetben is a test válik műalkotássá, materiális értelemben is. Ráadásul „A kalligráfia esztétikája nem mentális, hanem érzéki tapasztalaton alapul. A látvány öröme mellett fontos a tapintás öröme is; többször elhangzik a filmben, hogy fontos a test (mint „papír”) anyaga, szaga, a kiadó a hozzá érkező Jerome teleírt testét nyelvével érinti, vizsgálja, és azért is ragaszkodik ahhoz, hogy a halott férfi teleírt testéből készüljön könyv, mert a könyv tapintása, szaga fontos a számára. Vagyis még egyszer: az érzékiség az, amely a nyelv mint megérthető elől vonja el a figyelmet.”<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Umberto Eco: *A rótság története*. Európa Kiadó, Budapest, 2007. 243.

<sup>68</sup> Alberto Manguel: *Čtení obrazů*. Host, Brno, 2008. 112.

<sup>69</sup> Rácz Szilárd: *Vizualitástól a nőiségig? – A Párnakönyv esztétikájához*. [http://www.hi.zpok.hu/pgt/pgk\\_pdf/pgk\\_racz\\_szilard.pdf](http://www.hi.zpok.hu/pgt/pgk_pdf/pgk_racz_szilard.pdf)

A „test olvasható könyv” metaforája<sup>70</sup> Jacques Roubaud *Valami: fekete* című verseskötetének értelmezésébe is beleírja magát. Nemcsak a halott feleségnek emléket állító halálszövegek, de magának a feleségnek, Alix Cléo Roubaud-nak önmaga beteg, meztelen testéről készített fotói is részét képezik a kötetnek. John Coplan brit fotóművész pedig olyan, nagyméretű fotókból álló sorozatot állított ki a bécsi Albertina múzeumban, amelyben „saját testének minden idealizálástól mentes ábrázolására törekedett, egy-egy részletet kiemelve, olykor abszurd testhelyzetekben vagy nagyon nagy nagyításban. (...) A művész húsz éven át dokumentálta ezzel a módszerrel kendőzetlenül saját testének öregedését, szembehelyezkedve a szokásos férfiábrázolással”.<sup>71</sup>

Ezek azonban nem testek. Pusztán a test materiális lenyomatái. Képek, szöveg, filmkocka, viaszbábu. Ha az élő test matériájának, a bőrnek, a húsnak tudatosan műalkotásként való beállítására keresünk példákat, akkor a szépségiparra, a tetoválásra, a piercingre vagy a performance-művészetre kell gondolnunk. A szépségipar által diktált testátalakító műveletek (hajszín- és bőrszínmódosítás, smink, szempilla- és körömpépítés, mellnagyobbítás, fogbeültetés, sebészeti és non-invazív testátalakítás, bőrfiatalítás stb.) éppúgy kulturálisan meghatározott trendeket követnek, mint a tetoválás, a piercing, amelyek az ősi kultúráktól eloldódva szintén a fogyasztói társadalom által diktált nárcizmus kultúrájával, a szerepjátszó én és a kontroll alatt tartott tökéletes test képzeletével kapcsolhatók össze, amikor is „a megjelenést, a gesztusokat és a testi visel-

<sup>70</sup> Benkő Krisztián: *Párnakönyv* – Európa idegensége. In: [http://www.hi.zpok.hu/pgt/pgk\\_pdf/pgk\\_benko\\_krisztian.pdf](http://www.hi.zpok.hu/pgt/pgk_pdf/pgk_benko_krisztian.pdf)

<sup>71</sup> Pálffy M. Katalin: *A test mint tiltakozás* – Új fotókiállítás a bécsi Albertinában. [http://velemeneyzd.hu/velemeneyzd.tvn?cid=LMr&chir=A%20test%20mint%](http://velemeneyzd.hu/velemeneyzd.tvn?cid=LMr&chir=A%20test%20mint%20)

## I. (KÍSÉRLET)

kedést immár az én kifejezőeszközeinek tekintik, a testi tökéletlenség és a külső megjelenésnek szentelt figyelem hiánya pedig magában hordozza a büntetését”.<sup>72</sup>

A test egészen másfajta reprezentációi figyelhetők meg a performance-nak vagy body artnak nevezett összművészeti akciókban, amelyek éppen hogy szembeszegülnek a konvencionális testmegjelenítésekkel, és „– mint esztétikai jelenségek – kihágásnak minősülnek egy olyan kultúrában, amelyben az érvényben lévő konvencióknak köszönhetően a test valami önmagától eltávolodott dolog”, s így végső soron „szakítás egy külső és konvencionális szabályozás káros eszméjével”.<sup>73</sup> Vagyis a test színre vitele a body artban nem egy tökéletesnek beállított kulturális termék felmutatása, hanem sokkal összetettebb jelentésgenerálás.

Ennek kapcsán két stratégiára figyelhetünk fel, de mindkét stratégia kiindulópontja annak felismerésével néz szembe, hogy a test alapvetően roncsolódó, időben változó, megszűnésre, pusztulásra ítélt anyag. Minden test alapvető lényege a halál, az elmúlással való szembesülés, a halál kódjának folytonos jelenléte. A halálra való várakozás már az anyaméhben, a fogantatás pillanatában megkezdődik. A test változásfolyamatait kísérő kulturális konvenciók pedig alapvetően térnek el attól függően, hogy az embriótestre, a kisgyermektestre, a kamasztestre, a felnőtt testére vagy az idős testre vonatkoznak-e. A testi folyamatok semmilyen függvénygörbéje (a növekedéstől a totális leépülésig) sem képes semmissé tenni a testi védtelenséget

<sup>72</sup> Mike Featherstone: A test a fogyasztói kultúrában. In: Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner: *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*. Jászóveg Műhely Kiadó, Budapest, 1997. 97.

<sup>73</sup> Jorge Glusberg: Bevezetés a testnyelvekhez: a *body art* és a *performance*. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000. 113.



tapasztalatát. Az egymást követő betegségek, a váratlan testi elváltozások, a született rendellenességek, a roncsolódások dinamikája az öregedés folyamataival társulva egy zsigerekig lecsupaszított, esetlen, védtelen test képét és fenoménjét mutatják fel a tudat számára. Az önmagát mint sír szélén tántorgó csupasz testet, amelynek traumatikus élményei a múltó, elszenvedett időből, a testet ért külső és belső támadásokból, illetve a testi tudatosság korlátozott tapasztalatából jönnek létre. Ez a sír szélén tántorgó meztelen, traumatizált kreatúra a test válasza a képzelet illúziójára. A közöttük zajló dialógus pedig a megértés lehetetlenségének és egyúttal az elmúlás közhelyének paradoxonából építi fel magát.

Az első stratégia a szépségipar válasza, amely egy vonzó, tökéletesnek állított testet, egy vizuálisan eszményinek beállított testképet kreál, és az ehhez való azonosság, hasonlóság, imitáció nyomán a szépség kategóriájára támaszkodva próbálja kivédeni a halált. Ez a testi szépség kultúra és korszakfüggő, az ún. szépségideál jelenségével kapcsolatos, és a 20. második felének sajátossága, hogy egy egész ipar – sebészet, gyógyszeripar, wellness, testkarbantartó eljárások stb. – épülnek rá arra, hogy az így megteremtett test multiplifikálható, sorozatgyártott lehessen. Ennek a testnek az imitálása a vizuális kultúra jelenségein (reklám, divat stb.) gyűrűzik be a tükör előtt álló testbe, amely a tükörben már nem önmagát, hanem egy elképzelt szépségideált kíván látni. A vágyott test a szépség kategóriáján át úgy győzi le a halál képzetét, hogy stabilnak, merevnek, mozdíthatatlannak állítja be magát. A test implantátumai és protézisei (szilikon, műszempillák, körmök, festés stb.) és a ruha ezt a tökéletes testet jelenítik meg, amely győz a halálon, felfüggeszti a halál traumatikus élményét az „örök” szépség ideáján keresztül. A populáris kultúra halált megakasztó egészséges, tökéletes, gyönyörű teste olyan talál-

## I. (KÍSÉRLET)

kozás az idegenséggel, amelyen keresztül önmagunkat szeretnénk élvezni, de amely mégis a folytonos megerősítés és tökéletesítés, illetve a reprodukció lehetőségein keresztül manifesztálódik.

Nem véletlen, hogy a professzionális kortárs művészet nem sokat tud kezdeni a „tökéletes” és „örök” szépségnek ezzel a nem túl invenciózus jelentésével, éppen ezért a test sebezhetőségének, pusztulásának tudatalatti, általános tapasztalatára egészen máshogy reagál. Ez a reakció jóval összetettebb és bonyolultabb az előzőnél, de voltaképpen két szélsőséges lehetőség közötti területet játszik be: egyik a halállal való heroikus szembeszegülés, a másik pedig a halál viszonyainak abszolutizálása, a testbe beleíró haláljeleknek való odaadás. Végző soron a testművészeti tevékenység lehetősége az a felismerés, amelyet Jorge Glusberg ismer fel a performance-ban és a body artban: „Egy testi átalakulás kiváltotta változás jelentősége meghaladja elszigetelt bemutatásának kereteit: a szabályok áthágása egy gesztus vagy egy összefüggő magatartási rendszer által egyúttal a társadalmilag elismert cselekvések világának sztereotíp képzeteit is felforgatja.

De még többről van szó: a konvencionális magatartások meghaladása válságba sodorja azokat a kulturális gépezeteket, amelyek a magatartási rituálékat diktálják: szabályozó funkciójuk így hitelét veszti.

A body art és a performance-ok leleplező értéke, legalább annyira, mint a gesztusok dramatizált bemutatása, kivételes státust biztosít: azt, hogy a nyilvánvalóval, az egyszerűvel, a természetessel szállnak szembe.<sup>74</sup>

Test és halál dialógusának köszönhetően kulturális és esztétikai képzeteink destruálása forgathatja fel nemcsak kon-

<sup>74</sup> Uo. 104.

vencionalizált elképzeléseinket, de legvégtetsebben tabuizált cselekvéseinket is. A test elpusztításáról, megszentégtelenítéséről, illetve a születés szakralitásáról van szó. Ezekben a szélsőséges művészeti akciókban nemcsak a testnek mint műalkotásnak a színre vitelére, hanem megkínzására, valamint a tabuizált, emberi testtel összefüggő kulturális képzetek destrukciójára is felfigyelhetünk. Egyik radikális megjelenése az evés narratív szituációjában viszi színre a művész és az általa elfogyasztott embrió testét. Ahogy Kérchy Anna írja: „A harmincéves avantgárd performer, Zhu Yu 2000 októberében a Shanghai Biennálével egy időben futó »Fuck Off« underground alternatív fesztiválon a Sebek Megszállottja elnevezésű projektjének részeként mutatta be *Embrevő* című performanszát, mely során, saját elmondása szerint, egy orvosi egyetemről eltulajdonított abortált magzat megsütött holttestét fogyasztotta el nyilvánosan, öklendezések és hányásrohamok közepette.”<sup>75</sup> Az akció összetett viszonyt épít ki, amelynek részese többek között a kannibalizmus és a csecsemőgyilkosság tabuja, a nyugati társadalom kulturális-morális felsőbbrendűsége, valamint az idegen civilizációk barbárságáról terjedő mítoszok jelensége. Az elhíresült performance-ot, amely egyes orgánumban vitát generált a Távolságon dívó állítólagos csecsemőevés szokásáról, és amelyet fake-ként leplez le a művészről készült videó,<sup>76</sup> több hasonló, a test sérthetetlenségét és szakralitását középpontba állító akció követett (mint például a Penis Spirit, egy levágott és alkoholba áztatott pénisszel).

<sup>75</sup> Kérchy Anna: *Kannibál olvasatok*. Kalligram 2005/1–2. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-januar-februar/Kannibal-olvasatok>

<sup>76</sup> Zhu Yu – Eating People. In: <http://www.youtube.com/watch?v=JUIRcIbBPOM>

## I. (KÍSÉRLET)

Visszatérve kiindulópontunkhoz: ugyanezek a magzattesetek ott találhatóak a szentpétervári Kunstkamera kiállítóterében, hús-vér emberek uborkásüvegben úszva, csak anyaméhben létező, elvetélt emberi testek, héthónapos embriók. Miért számítanak tehát műalkotásnak torz, deformált, beteg emberi arcok, testek a Kunstkamerában? A palermói Catacombedei Cappuccini-ban mumifikálódott torz emberi testeket, arcokat látva miért érezzük úgy, hogy műteremben járunk? Mi is az a belső, amely műtárggyá teszi az emberi test külsejét?

A traumatizált emberi test, a halállal vívódó deformált, sebezhető, roncsolt, pusztulásra ítélt hús, a halál jeleit torzóként felmutató arc, a vetelésben felmagasztosult embrió, az esetlen és esendő kreatúra felmutatása, amely destruálja és felforgatja a testhez és a halálhoz való viszonyunkat. A vívódás a halállal, amely eltorzítja vagy szembeszegülésként gyönyörűvé teszi a testet, önmagán túlmutat, s katartikus szembesülésre kényszerít önmagunkkal a másikon, az idegenen, a torzón keresztül. Ahogy a halál jeleket helyez a kreatúrára, és megszensteleníti azt, eközben az elviselhetetlen létezéssel szembesít, mintha haldokló testvérünket néznénk.

Kegyetlen részvétel ez, a kívülálló kegyetlensége az elképesztő test látványa nyomán, mégis a könnyörület, a részvét, a kegyelem borzalmas lehetősége.

Az emberi test, a halál szemiózisaaként, már műalkotás. Ennek az érzésnek nyelvet találni: a költészet tétje.

---

## *Erősz hatalma az Egri csillagok című regényben*

Az időbeli távolság mellett mint olvasónak minden klasszikus mű értelmezésekor szembe kell néznünk egy másik elidegenítő effektussal is: az irodalomtörténetbe került alkotásokat körülvevő muzeális dermedtség állapotára gondolunk. Gárdonyi Géza *Egri csillagok* című regényére többszörösen is érvényes ez a klasszikus szövegeket fenyegető veszély. Nemcsak a regény kanonikus helye, hanem népszerűsége, illetve az a tény, hogy egyre inkább a gyermekirodalom részeként kezeli a recepció, azt a képzetet erősíti, mintha az *Egri csillagok* kimerült volna, illetve kikerült volna a kortárs progresszív irodalomelméleti irányzatok érdeklődési köréből. Sőt talán nemcsak az említett regényre, hanem magára az egész Gárdonyi-életműre is vonatkozhatna a fenti állítás.

Ez a helyzet azonban a magyar irodalomtörténet-írás azon vakfoltjaira is fényt vet, amely számára a populáris művek, illetve a gyermekirodalmi alkotások mintha másodlagosak lennének, mintha fenntartható lehetne egyfajta műfaji hierarchia, amelynek működtetésével az említett alkotásokat eleve másodrendűnek és kevésbé értékesnek lehetne tartani. Pedig – mint arra Györke Ágnes utal – „Érdemes (...) közelebről is szemügyre venni, hogy mit is rejt magában ez az ártatlannak tetsző szöveg, illetve a Gárdonyival foglalkozó szakirodalom. A »magyar Homérosz« érinthetetlen alakja és eposzá vált regénye mögött ugyanis egész huszadik századi irodalomtörténetünk során politikai-ideológiai kérdések lappangtak, és nincs ez másként a jelenben sem: a regény hangos ünneplése és a kritika zavart hallgatása nemcsak arról árulkodik, hogy a »nem-

## I. (KÍSÉRLET)

zet regénye« nem találja helyét a huszonegyedik században, hanem felvet jó néhány kérdést a regény ideológiai tartalmát és beágyazottságát illetően is”.<sup>77</sup>

Az utóbbi évtizedek irodalomelméleti irányzatainak egymásra torlódása, a 90-es években tapasztalt „irodalomelméleti bumm” jelensége ugyanakkor azt is maga után vont, hogy egyetlen beszédmód, egyetlen megközelítésmód sem sajátíthatja ki önmaga számára az értelmezés menetét. A Gárdonyi-életmű újraértelmezése is minden bizonnyal az egymástól eltérő nézőpontokon és értelmezői nyelveken keresztül képzelhető el, vagyis a különböző irodalomelméleti irányzatok (a recepcióesztétika, a dekonstrukció, a kulturális antropológia, az új-historizmus, a feminizmus, a posztkolonializmus, az ökokritika, a multikulturalizmus, a pszichoanalitikus kritika, a kognitív irodalomtudomány...) eltérő megközelítésein keresztül.<sup>78</sup> Jó esetben az ilyen típusú újraértelmezési folyamat egymást kiegészítő, egymásnak sok esetben ellentmondó véleményeket mozgósít, vitákat hoz létre, amelyek zajló mozaikszerűségükben képesek kimozdítani a klasszikus műalkotást az időbeli távolság idegenségéből és a muzeális dermedtség állapotából.

Egy olyan értelmezésajánlat, amely Gárdonyi *Egri csillagok* című regényét erotikus szöveggként értelmezi, talán elsőre meredeknek tűnik, de nem áll teljes ellentmondásban a recepcióval. Kispéter András szerint „A regény lapjait átszövi Bornemissza Gergely és Cecey Éva tiszta, mindent beragyogó, oda-

<sup>77</sup> Györke Ágnes: Homéroszi eposztól a Nagy Könyvig. In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András: *A magyar irodalom története II*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 625.

<sup>78</sup> Erre példákat is tudunk hozni: Bókay Antal az *Egri csillagok* orientalizmusáról írt a Lettrében (2008. Tél), Szűk Balázs pedig az *Egri csillagok cigányképét* vizsgálta a Látó 2012. februári számában.

## ERŐSZ HATALMA AZ EGRI CSILLAGOK CÍMŰ REGÉNYBEN

adó szerelme. Az első jelenetben Gergellyel a patakban fürdő öt éves Vicuskát nyolc év múlva látjuk csak viszont a királyné udvarában, a kis János Zsigmond bölcsőjénél. A gyermekkori játszótársi vonzalom rajongó szerelemmé, egymás iránti hűségfogadalommá érlelődik ekkorra a két fiatal szívében, amely később a legnagyobb tűzpróbákat is kiállja. Gárdonyi megálmodott, de soha meg nem valósuló szerelmi eszményét, a férfi és nő teljes lelki és testi harmóniáját rajzolja meg Gergely és Éva szerelmében.<sup>79</sup> Z. Szalai Sándor szerint „A hőstettek végrehajtását csupán valamilyen külső körülmény nehezíti meg, vagy személyi környezetük késlelteti. Mint ahogy Éva és Gergely állhatatos szerelmét az udvari intrika felhőzi be: az érzések ingadozása kizárt. A közös fogság predestinálja – s a közös kaland élménye a délkeleti veszélyes portyán csak megerősíti – együvé tartozásukat. Az elibük tornyosuló akadályok is hasonlóak, mindkettejük számára egyformán leküzdhetők”.<sup>80</sup>

A regény közismert első sorainak erotikus töltetű jelenete az ősi aranykor képzetét idézi fel.

A patakban két gyermek fürdik: egy fiú meg egy leány. Nem illik tán, hogy együtt fürödnek, de ők ezt nem tudják: a fiú alig hétesztendős, a leány két évvel fiatalabb.

Az erdőben jártak, patakra találtak. A nap tüzesen sütött. A víz tetszett nekik.

Először csak a lábukat mártogatták bele, azután beleereszkedtek térdig. Gergelynek megvizesedett a gatyácskája, hát ledobta. Aztán az ingét is ledobta. Egyszer csak ott lubickol meztelenen mind a kettő.

<sup>79</sup> Kispéter András: *Gárdonyi Géza*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. 77.

<sup>80</sup> Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi Géza*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 150–151.

## I. (KÍSÉRLET)

Fürödhetnek: nem látja ott őket senki. A pécsi út jó messze van oda, s az erdő végtelen. Ha valaki meglátná őket, lenne is nemulass! Mert a fiúcska csak hagyján – az nem úrfi; de a leányka az a tekintetes Cecey Péter úr leánykája – kisasszony –, és úgy illant el hazulról, hogy senki se látta.

Még így csupaszon is látszik rajta, hogy úrileány: kövér, mint a galamb, és fehér, mint a tej. Ahogy ugrándozik a vízben, a két kis szöszke hajfonat ide-oda röppen a hátán.

– Derdó – mondja a fiúnak –, úttyunk!

A Gergőnek nevezett, soványka, barna fiú háttal fordul. A leányka belekapaszkodik a nyakába. Gergő megindul a part felé, a leányka meg a víz színén lebeg és rugódozik.<sup>81</sup>

Györke Ágnes a paradicsomi állapotokat értelmezve egyrészt a bibliai teremtéstörténet felől olvassa ezt a jelenetet, másrészt a pszichoanalitikus kritika terminológiai szótárát hasznosítva utal a szimbolikus előtti tartományra:

A patakban lubickoló gyermekek úgy jelennek meg, mint az eredendő pár, akik a felnőttek ismeretlen és idegen világgal szemben, az erdei tisztás és patak ártatlan világában teremtik meg naiv és törékeny paradicsomukat: ezt húzza alá a gyermekek meztelensége, a rengeget kicsinyítő képző és gyakorító ige, a lábak »belemártogatása« a vízbe, Gergely »megvizésedett gatyácskája«, és így tovább. Mintha valamiféle modern teremtéstörténet első bekezdéseit olvasnánk, a bűnbetés előtti édenkert történetét, amely egyrészt bibliai allúziókat hoz játékba, másrészt pedig (Lacan terminusával élve) szimbolikus előtti világrendbe enged bepillantást, amelyben a gyer-

<sup>81</sup> Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*. Móra Kiadó – Kárpáti Kiadó, Budapest–Uzsgorod, 1978. 5.



## ERŐSZ HATALMA AZ EGRI CSILLAGOK CÍMŰ REGÉNYBEN

mekek számára még nincs jelen az »illik/nem illik« kérdése: »Nem látja ott őket senki. A pécsi út jó messze van oda, s az erdő végtelen. Ha valaki meglátná őket, lenne nemulass!« (7). A gyerekek ártatlan és törekeny paradicsoma szinte kívül kerül a felnőttek világán, afféle preszimbolikus dimenzióvá válik, amely úgy tud »édeni« maradni, hogy kiiktatja a törvények által szabályozott világot. Bár az elbeszélő tisztában van a gyermeki paradicsom törekenységével és a rajta kívül eső világgal (»nem illik tán, hogy együtt fürödnek, de ők ezt nem tudják«), a gyerekek számára ez ekkor még nem létezik; a »bölcsőként« szolgáló édenkert jelenti számukra azt a világrendet, amelyben még nincsenek korlátok, és amelynek ártatlan tisztasága megalapozza a regényben később visszatérő magyar nemzet vízióját.<sup>82</sup>

A jelenetnek azonban létezik egy másfajta olvasata is, amely talán még ősbibb a bibliai utalásnál: a platóni *Symposion* szellemfilozófiai dialógusaiból ismertté vált ősi mítoszról van szó, amelyet Arisztophanész mesél el. Eszerint az őskorban „az emberi nemek száma három volt, nem kettő, mint most, férfi és nő, hanem volt még egy harmadik is, amely egyesítette magában a kettőt. Ennek csak a neve maradt fenn, ő maga eltűnt. Valamikor ugyanis az androgünosz, azaz férfinő külön nemnek számított, amelynek alakja is és neve is mindkét nemből: a férfiből és a nőből állt.”<sup>83</sup> A mítosz szerint ekkor még minden ember négy kézzel és négy lábbal rendelkezett, gömb alakjukból adódóan „karikázva haladtak előre”, s olyan felfuvalkodottak voltak, hogy megostromolták az

<sup>82</sup> Györke, *i. m.* 631.

<sup>83</sup> Platón: *A lakoma. Phaidrosz.* (Ford. Telegdy Zsigmond) Ikon Kiadó, Budapest, 1994. 33.

## I. (KÍSÉRLET)

Eget, s az istenek leigázására törekedtek. Ezért Zeusz megbüntette, kettéhasította őket: „Miután az emberi természet így kettéhasított, ki-ki sóvárgott a másik fele után: egymást átkarolták, és úgy tartották átölelve, mert csak egyesülni áhítoztak, és inkább meghaltak az éhségtől és tétlenségtől, mert egymás nélkül semmit sem akartak csinálni.”<sup>84</sup>

Az *Egri csillagokban* ilyen androgün lényként jelenik meg Gergő és Vicuska. Nem ismerünk a regényben olyan jelene-  
tet, amikor lélekben egymástól távol álltak volna, és az egész mű úgy is értelmezhető, mint azoknak az akadályoknak a legyőzésére tett erőfeszítésként, amelynek célja a teljes önfeladás, a teljes egyesülés, a vágynak, Erósz hatalmának alávetett férfi és nő egymást keresése. A regényben egyetlen pillanatra sincs kétely a két főszereplőben önmaguk érzéseit illetően. Bármilyen akadállyal találkozunk a történetben, az mindig külső (emberi vagy történelmi) kényszerek mentén artikulálódik, s a két főszereplő dialógusa ebben a tekintetben minduntalan a szerelmi vágy és a hűség megerősítésében érdekelt:

És még egynehány lépést mentek hallgatva. Gergely a fejét rázta:

– Érzem, hogy te nem leszel az én feleségem.

És sóhajtott.

– Én meg érzem, hogy az leszek - felelte vigasztalón a leány.

A fiú ránézett. A szemébe nézett.

– Ígéred nekem?

– Ígérem.

– Lelkedre?

<sup>84</sup> Platón: *Lakoma*. (Ford. Jánosy István) <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19>

## ERŐSZ HATALMA AZ EGRI CSILLAGOK CÍMŰ REGÉNYBEN

- Lelkemre.
- És ha a szülőid mást akarnak? És ha a királyné mást akar?
- Megmondom nekik, hogy mink már megegyeztünk.<sup>85</sup>

Ugyanezt az állapotot erősítik a belső monológok és a narrátor szövegei is:

Azon az ünnepi estén, mikor Gergellyel találkozott, fölébredt benne a régi érzés: hogy egy ő Gergellyel. Gondolt ő előbb is rá, de hogy mindenfelől kényszerítették, nem bírt szabadulni. Gergelynek se háza, se földje, se maga asztala; gyámság alá kötött, fiatal legény. Még csak levelezniük se lehet. Kezdet meg hajolni a sorsának.

De Gergely megjelenése minden más erőt lerontott.

A nő a szívével gondolkodik. Évának azt mondta a szíve: Ez a te igazi párod! Ha az egész világ ellene beszél is, neki vagy teremtve!

És ő kitepte magát az okoskodásokból, és követte azt a belső szót, amely hatalmasabb volt a királyné szavánál, hatalmasabb az anyja szavánál is.<sup>86</sup>

A szerelem az *Egri csillagok*ban tehát végletesen egysíkú és szinte monolitikusan tökéletes, ahonnan nincs tovább: a tökéletes összeolvadás, a kétely nélküli önfeladás, az én határait a szerelmi párkapcsolatban feloldó, az ógörög mítoszok androgünoszainak mintájára létrejövő férfinő áll előttünk, amely egy ősi, paradicsomi, aranykorbeli állapotot képvisel. Ez a regény narrációjára is alapvető hatást gyakorol, hiszen önmagában nem túl sok lehetőséggel bír egy ilyen probléma nél-

<sup>85</sup> Gárdonyi, *i. m.* 144.

<sup>86</sup> *Uo.* 207.

## I. (KÍSÉRLET)

küli szerelem. Vagyis a regény szerkezete szükségszerűen ennek a tökéletes lénynek a megbontására irányuló kísérletekből, illetve azok kudarcából áll, olyan narrációs hullámvázis által, amely az „elszakadás – egymásra találás” viszonyait játssza el, feszültséget keltve az olvasóban. (Ebből a szempontból a gyermek Gergőt magával vivő Dobó, majd Somogyi Gábor pap, később Ceceyék, illetve Izabella királyné házassági terve, valamint Dobó az egri várostrom idején ugyanazt a szerepet játsszák el – az elszakítási jelenetek előmozdítói válnak.) Másrészt éppen az erotikus regényként való értelmezés lehetősége miatt is válik az *Egri csillagok* körkörös szerkezetűvé, az örök visszatérés képzetének a megvalósulásaként: a regény végén visszakerült Jancsi alakjában szimbolikusan Bornemissza Gergő és Cecey Vicuska talál egymásra – újrajátssza a regény eleji jelenetet.

Az *Egri csillagok*nak ez a tökéletes szerelmet középpontba állító szerkezete azonban nem áll önmagában az életmű egészében. Gárdonyi legtöbb regényének, illetve elbeszéléskötetének szintén központi gondolata a szerelem lehetetlensége, a férfi–nő kapcsolatok összetett viszonyainak megjelenítése, a boldogságkeresés, a vágy, a férfi és nő vágyának beteljesíthetlensége és beteljesíthetősége. Ha Gárdonyi műveit Erősz hatalma, az „erotikus narráció” szempontjából helyezük el, akkor *A lámpás* (1895), *A láthatatlan ember* (1902), az *Az a hatalmas harmadik* (1903), az *Isten rabjai* (1908), a *Hosszúhajú veszedelem* (1912) című „agglegény-elbeszélések” és az *Ida regénye* (1924) egy olyan lépcsőzetes sorozatot hoz létre, amely a teljes szerelmi reménytelenségtől a bonyolult egymásra találási folyamatok fokozatain át a születéstől a halálig megbonthatatlan szerelmi egység, a tökéletes szerelem idejéig terjed. Ezek a művek a reménytelen szerelem különböző fokain állnak – de végső soron mind az *Egri csillagok*-féle

## ERÓSZ HATALMA AZ EGRI CSILLAGOK CÍMŰ REGÉNYBEN

idealizmushoz viszonyítódik, hiszen ebben a sorban az *Egri csillagok* a végpontot képviseli, egy tökéletes, platóni-arisztóphanészi értelemben vett összeolvadást, amely minden két-tévágási kísérletet kiáll, a tökéletes szerelem mitikus képét – amely a brutális, barbár idők próbáját is kiállja.

---

## *A posztmodern identitásköltészet lehetőségei*

A huszadik század kilencvenes éveitől a magyar költészet uralkodó paradigmájának minden bizonnyal az a lírai nyelvhasználat tekinthető, amely az irónia, paródia, intertextualitás és a nyelvvel mint anyaggal folytatott játék bázisán állva terjesztette ki érvényességét. Gyökerei egészen a hetvenes évekig nyúlnak vissza, a korai posztmodern szövegalkotásba, s egyik jellegzetes eljárása, hogy fiktív lírai szubjektumok álarca mögé bújva végezte el a lírai nyelv átalakítását. Egyik legismertebb változata ennek a Weöres Sándor által megteremtett fiktív költői imágó, Lónyay Erzsébet, azaz Psyché, aki hangsúlyozottan nyelvként van jelen, a 18. század végi lírai nyelvhasználat szinte tökéletes imitációjaként. A maszkyszerű fiktív lírai identitás, illetve a lírai imitáció a huszadik század második felének fontos értelmezési kereteként működhet. Parti Nagy Lajos Troppauer Hümére, Virágos Mihály, Dumpf Endrője, Hizsnyai Zoltán Tsúszó Sándora, Kovács András Ferenc Caius Licinus Calvusa, Jack Cole-ja, Lázáry René Sándora, Orbán János Dénes Troppauer Hümérje, Csehy Zoltán Pacificus Maximusa, Karafiáth Orsolya Lotte Lenyája stb. mellett azokra a lírai játékokra is gondolhatunk, amelyek egy kanonikus szerző maszkjában jelentek meg. A *Már nem saját* című 1994-es antológia például József Attila 1945 utáni verseinek megírására tesz javaslatot, Varró Dániel *Változatok egy gyerekdalra* című ciklusa pedig a *Boci, boci tarka* egyes változatait klasszikus és kortárs magyar költők maszkja mögé bújva imitálja, parafrázálja, intonálja újra, pontosabban a Balassi Bálintra, Csokonai Vitéz Mihályra, Berzsenyi Dánielre stb.

## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

jellemző megszólalásformák és nyelvhasználati módok parodisztikus imitációit teszi a lírai nyelvhasználat tétjévé. A maszk-szerű identitásjáték a kilencvenes évektől kezdődően annyira elterjedt a magyar költészetben, hogy sok esetben az identitás megnevezetlenül, anonimitásban reprezentálódik, vagyis a költő nem érezte szükségét annak, hogy megnevezze, névvel lássa el fiktív identitását – hiszen a lírai szöveg eleve imitációként olvastatja magát. Ilyenek például a nonszensz játékos intonációjával élő, valamint a rontott nyelvet színre vivő identitásjátékok – Parti Nagy Lajos és Kukorelly Endre szövegeitől Varró Dániel, Havasi Attila és Keresztesi József verseiig vezet az út. Az imitáció lehetőségeinek kiszélesítése nyomán az ún. populáris regiszterek (popkultúra, gyereknyelv, szexualitás stb.), illetve az ezekhez kapcsolódó szubstandard nyelvhasználati formák is részt vettek az említett lírai nyelv- és identitásjátékban, amely főként ironikus megszólalásmódként, parodisztikus reprezentációként, a nyelvhasználat természetességének a paródia által való kétségbevonásaként van jelen. A nyelvjáték iróniája ezekben a szövegekben szinte vírusként forgatja fel a hagyományban rögzült irodalmi kódokat, és a líraiság minden szintjén jelen van: a líra kontextusa, a szerző pozíciója, a nyelv helyesnek tételezett használati módja kérdőjeleződik meg ezáltal. A nyelv szabad formálásának és formázásának felszabadított eljárásai egy, a referencialitás alól felszabadított, areferenciális nyelvből felépülő líra lehetőségét mutatták meg. Éppen a játék miatt ennek a lírai nyelvnek a jelöltje maga a nyelvjáték, pontosabban egy nyelvjáték részeként, a nyelvjáték ironikus-parodisztikus logikájából következően jelenik meg. A lírai szövegbe kódolt identitás is, ebből következően, a nyelvjáték részeként funkcionál, s nem a reprezentáció, hanem a szimuláció stratégiája mentén épül fel. A líra mint polivalens kulturális és textuális identitásjáték

## I. (KÍSÉRLET)

jelenik meg, identitáskreatúrákkal folytatott posztmodern játékként. Ez azt jelenti, hogy a lírai én bricolage-identitásként van jelen ezekben a szövegekben. Olyan identitásként viselkedik, amelynek folyton változó léte régi és új szövegelemekből barkácsol folyton változó identitást önmagának.

Ez a parodisztikus-ironikus, nyelv- és identitásjátékból felépülő referenciális, imitált, szimulált lírafelfogás a kilencvenes évek elejétől megkerülhetetlen költészeti paradigmaként van jelen a magyar irodalomban, s talán nem túlzás azt állítani, hogy a kortárs magyar költészet uralkodó köznyelvévé vált, illetve hogy a posztmodern lírafelfogás kiterjesztéseként is értelmezhető. A fentebb vázolt állapot azonban talán túlságosan is homogén lírai formációra engedne következtetni, ezért mindenképpen szükségesnek látszik, hogy az irodalomtörténeti formalizálás lehetőségeit tágítva a temporalitás szempontjait hangsúlyosabban figyelembe véve nézzünk szembe a posztmodern szövegformálás belső differenciáival.

Az 1970-es évektől kezdődően szembesülhetünk olyan szövegalkotási tendenciákkal, amelyek már a korai, ún. első posztmodernben is értelmezhetőek: a lírai szöveg mint szimuláció jelenik meg, maszkokkal és fiktív identitásokkal folytatott játék részeként. Az epikában az önmagát író szöveg megjelenése, a „nagy elbeszélések vége”-konceptió, valamint az ún. valószínűségkérdésnek, a realista írásmódnak a mély krízise figyelhető meg. A magyar lírában Weöres Sándor *Psychéje* (1972) tekinthető a korai posztmodern szövegformálás reprezentatív alkotásának. A mű világa reális és fiktív egymásba keveredésével játszik el, nyelvhasználata az imitációs technikákon alapul, s egyik központi problémája az identitás megjelenésének és megjeleníthetőségének kérdése – amelyet a nyelv problémájaként kezel. A nyelv alakításmódja az ún. első posztmodernben a nyugatos líra továbbírásaként funkcionál, a for-



## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

mai sokszínűség és a nyelv létesítő erejének gazdagsága jellemzi. Ennek következtében a hagyomány felhasználása, szövegbe építése különösen fontos szerephez jut: a szövegbe írt intertextusok célja a poeta doctus identitásának szövegbe építése. Nem véletlen tehát a megszólalás értelmességébe vetett bizalom, amely a költői műalkotás méltóságában, kitüntetett szerepében manifesztálódik. A magyar líra azon szövegei, amelyekben az első posztmodernre jellemző jegyek leginkább felismerhetők – Orbán Ottótól egészen Tózsér Árpádig – a posztmodern szövegalkotás afféle szoft változatát képviselik, hiszen a hagyományos szépségeszmények és a metafizikai kérdésfelvetések életben tartása okán a posztmodern jellemzők egy hagyományos-klasszikus verseszmény továbbélésének az igénye miatt gyakran dekorációként jelennek meg.

Az ún. második posztmodern az első posztmodern jelentkezése után, a nyolcvanas évek második felétől követhető nyomon, s a neoavantgárd lírai technikák áthelyezéseként is értelmezhető egy szimulatív-popularizált szövegtérben. A második posztmodern felhasználja az első posztmodern szövegalkotási jellemzőit, de radikalizálja és kitágítja azok jelentés-eit, s értelmezése kapcsán a leginkább használt fogalmak közé az areferencialitás, az irónia, paródia, pastiche, a deretorizálás és depoetizálás, a metafikcionalitás, a populáris regiszter és a nyelvjáték tartoznak. Bár tény, hogy Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötete is mutat a második posztmodernre jellemző jegyeket (inkább a neoavantgárd és a második posztmodern határán helyezkedik el), ez a fordulat leginkább Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre és Garaczi László lírai szövegeihez köthető. Nem véletlenül használom a fordulat kifejezést, hiszen a magyar irodalmi közmegegyezés ezt a szövegalkotási módot tekinti posztmodernnek, illetve nem egy lírai életmű az így felfogott posztmodern nyo-

## I. (KÍSÉRLET)

mán vált egy lehetséges posztmodern kánon jelentős elemévé. A második posztmodern a kilcvenes évektől kezdődően a kortárs magyar irodalom legprogresszívebb vonulata, legalábbis abban az értelemben, hogy az ún. fiatal irodalom legnagyobb hányada ezen a nyelven szólal meg, Orbán János Dénestől egészen Varró Dánielig. Az ún. alacsony és magas műfajok keveredése, a nemiség kódjainak felforgatása, a parodisztikus identitásjáték, a nyelv töréseiből, elvételeiből, valamint a hagyomány kiforgatott elemeiből történő szövegalkotás hasonló vonásokat mutat a magyar próza hetvenes évek végén lezajlott, közmegegyezésen alapuló ún. posztmodern fordulatával.

Harmadik posztmodernről körülbelül a kilencvenes évektől kezdődően beszélhetünk, s ebben az esetben az irodalomelmélet „kulturális fordulat”-a által meghatározott kérdésfelvetések jelenlétével szükséges számolnunk. A hatalom megjelenésének és megjelenítésének kérdésköre izgatja, a „másik”, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok felmutatása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. A szimulációs technika reprezentációelvűvé válik, vagyis a fikció és a referencialitás határán zajlanak a jelentésadás folyamatai. A harmadik posztmodern a patriarchális, totalizáló, asszimilacionista, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. A nyelven keresztül az azt létrehozó identitást, médiumokat, társadalmi erőket és hatalomgyakorlási technikákat olvassák. Az identitásprobléma kezelése a harmadik posztmodernben lényeges eltéréseket mutat az első és második posztmodern identitásfelfogásához viszonyítva. A harmadik posztmodernben visszaszerzi jogait a szerző életrajzi identitása, vagyis a fiktív lírai maszkok helyébe a szerzői önéletrajz identitásképző elemei lépnek. Borbély Szilárd *Halotti Pompa* (2004) című verseskötetében a halálélménynek és a gyilkosság bot-

## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

rányának a kötethez fűzött jegyzetekben felsejlő megrázó tapasztalata, Lövétei Lázár László *Két szék között* (2005) című verseskötetének a betegség önéletrajzi elemekből felépülő identitásképletei, Kemény István verseiben pedig a kulturálisan marginalizált identitások utalnak vissza a szerzői tapasztalat és identitás rendkívül fontos szövegszervező erejére. Az említett költők mellett feltétlenül említést érdemelnek azon szövegek, amelyek a szexuális vagy etnikai identitásproblémákat viszik színre, illetve a marginalizált kollektív és egyéni identitásproblémákat és stratégiákat jelenítik meg (posztmodern feminista, leszbikus és gay irodalom). Bár a férfiidentitás megjelenítésére is hozhatók példák – Peer Krisztián *Hoztam valakit magammal* (2002) című kötetének egyes verseire lehetne utalni – különösen a női identitással folytatott játék válik egyre fontosabbá a kortárs irodalomban (Tóth Krisztina verseire, Kiss Noémi, Gordon Ágáta, Bán Zsófia prózáira gondolhatunk).

Térey János költészete a kortárs magyar lírában betöltött kanonikus pozícióját valószínűleg éppen annak köszönheti, hogy a Térey-líra az elsők között, szinte párhuzamosan alakított ki olyan identitásköltészetet, amely méltó versenytársa lehetett az ironikus-parodisztikus-intertextuális-nyelvjátékos-areferenciális-szimulált posztmodern lírának, az ún. második posztmodern költészetének. A Térey-féle identitásköltészetre már egészen korán, a *Szétszóratás* (1991) című első kötettől kezdődően jellemző az identitásképző terek felbukkanása. A *Centrál teraszán*, a *Siófok, 1988*, az „*Utazás Erdővidékre*”, a *Hermína út* vagy az *Anzix, Debrecen* című versek már címükben is jelzik azt az igényt, hogy a különféle terek, utcák, városrészek, városok, országrészek túlmutassanak önmagukon, s a szerzői-szereplői identitások jellegzetességeiként lépjenek be a lírai szöveg erőterébe. Természetesen efféle identitásképző terek nemcsak címben és címként jelentkeznek:

## I. (KÍSÉRLET)

„A kiirthatatlanul  
pórusaimba mart vidékre  
érek. Színéhez hasonul  
megint a bőröm és ma végre

az érő este ott nyel el.  
Az állomáscsarnok homálya  
befon. (...)”

(*Szilencium*)

Legizgalmasabb példái ezeknek az identitásképző tereknek *A valóságos Varsó* (1995) című kötetben található. A kötet legtöbb versében a terek olyan egyéni vagy kollektív identitásoknak adnak hangot és helyet, amelyek átminősítik, antropomorfizálják azokat. Hogy mennyire tudatos eljárásról van szó, azt az is bizonyíthatja, hogy nem egy szerzői-szereplői identitás nagy kezdőbetűvel jelenik meg (persze ebben kifejeződik a sokat emlegetett Ady-hatás is). Így népesítik be a könyvet a fiak és lányok, a falka és a ragaszkodók, a vezér és a főnökasszony, a Boldogok és a Különc, a Nagymesterek és a Méltóságosok, a Szemfényvesztők és Megszomorítottak. Térey kötetbeli versei rendkívül sokat bízna a névben megjelenített identitásokra, ún. erős identitásokként jelennek meg, nevükben hordva sorukat és végzetüket. Hasonlóan erős identitásképző jelentésekre figyelhetünk fel a kötetben megjelenített, kizárólag kollektív identitásként értelmezhető kifejezések esetében is. A Cég, a Szervezet, a falka, a hiénák csapata az agresszív, militáns összetartozás kikezdhethetlen erejét konstituálják:

„Aki méltósággal ragaszkodik,  
a végső kánonban megszerzi szólamát.  
Választhat fegyver- és halálnemet.

## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

Már nem éhenkórász kenyérleső.  
 Ragaszkodom, az advent küszöbére léptem,  
 ragaszkodom, a méltók egyike vagyok.”  
*(A ragaszkodók élete)*

Az identitásképző terek jelenléte más Térey-kötetben is telen érhető, nem egy esetben a kötet címe kívánja előértelmezni ebből a szempontból a kötet cím alá rendelt szöveget, gondoljunk csak a *Drezda februárban* (2000), a *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai tégig* (2003) vagy *A Nibelung-lakópark* (2004) címvariációkra.

Az identitásképző terek mellett az identitásképző nevek említhetők szinte egyenrangú szereplőként a Térey-féle identitásköltészet kialakításában. Ezek esetében is kiindulhatunk a kötet címek által nyújtott jelentésérből, hiszen a *Téreyő* (1998), a *Paulus* (2001), illetve a már említett *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pirnai tégig* és *A Nibelung-lakópark* esetében is egy-egy név, sőt az első esetben a szerzői név terjeszti ki érvényességét az egész kötetre. Ebből a szempontból említhető még a *Termann hagyományai* (1997) című elbeszélésgyűjtemény címe is, hiszen a szókezdő szótag a *Téreyő* és a *Termann hagyományai* esetében is a szerzői név első felét tartalmazza, vagyis a cím is a szerző nevére utal. Ez a megoldás a szerzői név által körülhatárolt identitásra irányíthatja az olvasói figyelmet, hiszen a szerzői név kétszeresen jelenik meg a kötetben foglalt szövegeket előértelmezve: magában a névben és a címben is.

A névvel folytatott poétikai játék egyik legszebb példája a *Paulus* című verses regény, elbeszélő költemény, illetve „regényes verseskötet”, amelyben maga a név szerkezeti összekötő elemként funkcionál, olyan struktúrát hozva létre, amely a név által jelenik meg, s teszi lehetővé a három személy összekap-

## I. (KÍSÉRLET)

csolását: a három Paulus – Paulus Sanctus, Paulus „Wehrmacht” és Paulus „Hacker” – a név által vonatkozathatók egymásra. Azt mondhatjuk, hogy a *Paulus* valójában a név „regénye”. Ebben a minőségében pedig egy másik kortársi, alapvető jelentőségűnek tartott mű kerül az értelmezés látóterébe: Esterházy Péter *Harmonia caelestise*. De míg Esterházy regénye egy vezetéknev, az Esterházy név regénye, addig Térey Paulusa a keresztnév (ez még akkor is így van, ha Friedrich Paulus esetében vezetéknevről van szó).

Az identitásképző terek és identitásképző nevek azonban nem önmagukban teszik lehetővé egy reprezentációelvű identitásköltészet megjelenését a Térey-poétikában: harmadik, döntő jelentőségű összekötő kapocsként a nem, pontosabban a férfiidentitás megjelenése szolgál. A Paulus név hármásában is a férfiidentitás három aspektusa jelenik meg: a szent, a harcos és a bűnöző (hacker). Nagyon érdekes, hogy például a *Paulus*ban a nő szinte meg sem jelenik, pontosabban társként nem. Az egyetlen női szereplő Ludovika, de – jellemző módon – még ő is csak „félíg” nő, hiszen neve meglehetősen „férfias”, militáns jelentésű (a két világháború közötti tisztképzőt asszociálja). Mindhárom szerepet összeköti tehát a nő hiánya: a szent életét a „bűnös nő” nem szennyezheti be, a harcost a „gyenge nő” csak akadályozná, míg a bűnöző számára a nő csak test, amelyet élvezeti tárgyként, áruként szemlél. Főleg a VI. fejezetben olvashatunk Paulus „Hacker” macsó identitására utaló sorokat:

„»Tűzhelyt őrző asszony kalandja  
Egy ölelést jelent, mi mást?«”  
(*Paulus*)

## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

Pál a „szabadversenyt” élteti a szerelemben, s az óbudai Szigeten talál paradicsomi állapotokra:

„Minimálprogram: beetetőszerék.

Beszéded a vadon szava:

Kússzál, kislány, hason haza!”

(*Paulus*)

A Térey-életmű más darabjai is a férfiidentitás poétikai értelmezésének és értelmezhetőségének lehetőségeiként jelennek meg, s gyakran kapcsolódnak össze az agresszió értelmezésének kérdéseivel. A téma egyrészt a kifelé irányuló brutalitás átpoetizálásában érhető tetten (ennek áldozata általában a változatos szavakkal illetett nő [úrnőm, asszonyom, húgom, nővér stb.]), másrészt a nemi viszonyrendszer macsó rendjéből való kikeveredés feltételei jelennek meg, harmadrészt pedig a magány és a kiszolgáltatottság is beleíródik a férfiidentitás lehetséges jelentéseibe. Ha mindezt az identitásképző helyek kontextusában értelmezzük, akkor meghatározó erejű jelentésekkel szembesülhetünk. A kocsmák, a hónapos szobák, az erkélyek a legtöbb esetben (kivételem például a Ráckert) olyan névvel nem bíró, elzárt helyek, amelyek strukturálisan minduntalan keresztezik a névvel rendelkező térséget. Ebből a szempontból egyrészt a névvel bíró városok válnak e topológia szimbolikus erővel felruházott területeivé (Varsó, Drezda, Debrecen, Ó- és Újlipótváros az állandóságot írják bele a szövegbe), másrészt a gyakran cserélődő névtelen helyszínek, a kocsmák, alkalmi szobák, a költözködés, az úton levés narratíváját jelentik meg.

Ha az ún. harmadik posztmodern kontextusában szemléljük és értelmezzük a Térey-lírát, akkor még inkább láthatóvá válnak ennek a lírának a lehetőségei. Térey a kilencvenes évek elején/közepén az elsők között hozott létre reprezentá-

## I. (KÍSÉRLET)

cióelvű posztmodern identitásköltészetet, szembeszegülve a második posztmodern szimulációelvű nyelvjátekktöltészetével. Ezzel a poétikával tulajdonképpen nagy kockázatot vállalt a lehetséges kanonizáció tekintetében: egyrészt a posztmodern kánonból való mellőzést (amennyiben ebben az időben az ún. második posztmodern jelent meg „a” posztmodern irodalomként), másrészt pedig a progresszív poétikaként való értelmezhetőséget kockáztatta (talán nem véletlen, hogy a Térey-recepció jelentős vonulata egyfajta retropoétikaként értelmezte a Térey-lírást: visszatérésként az alanyi költészethez, visszanyúlásként Adyhoz stb.). Olyan identitásköltészet jelent meg verseiben, amely a férfiidentitás értelmezhetőségének lehetőségeiből teremt originális lírást – s ezzel, paradox módon, a kortárs női identitásirodalommal vonható párhuzamba, amely a Térey-költészet felől is értelmezhető. Térey maskulin költészete (és nyugodtan hozzátehetjük, maskulin prózája) azonban általában nem egy marginális, elnyomott identitásnak ad hangot (bár erre is találni nem egy példát, leginkább a *Drezda februárban* versei adnak módot egy ilyen értelmezésre), hanem egy önmagát kitüntetett pozícióban találó és manifesztáló férfiidentitásnak, amely magától értetődőnek tekintett agressziója révén látja el jelentésekkel a világot. Ebből a szempontból a Térey-költészet nemcsak az ún. harmadik posztmodern női irodalmától különbözik el, de Kemény István, Peer Krisztián, Borbély Szilárd vagy Lövetei László ide sorolható köteteknek poétikájától is, amennyiben ez utóbbiak a marginalizáltak, szenvedőnek, elnémítottak kívánnak hangot adni. A Térey-poétika úgy vezeti vissza a testhez a költészetet, hogy az nem játékként (mint a kortárs női irodalomban), nem is szenvedéstörténetként (mint a kortárs, férfiak által írt identitáslírában), hanem vitális konstrukcióként áll olvasója elé. A hatalmi játékok túloldalán található



## A POSZTMODERN IDENTITÁSKÖLTÉSZET LEHETŐSÉGEI

agresszív identitásokat szólatatja meg (emiat Orbán János Dénes költészetével is párhuzamba vonható), egy modernista projektum utóhangjaként. Ebből a szempontból azonban Térey utolsó kötetének, az *Ultrának* (2006) a versei mutatnak több jelet a változásra.

A Térey-költészet nyelvfelfogása (illetve ezen belül a mondat jelentősége, s különösen a mondatritmus szerepe) érdekes adalékokkal egészítené ki a posztmodern identitásköltészet lehetőségeit érintő felvetéseket, a felvázolt értelmezési keretet, illetve az ún. második és harmadik posztmodern közötti különbségtétel lehetőségeit. És – talán – az nem is lenne egy másik történet...

---

## *Az „aparegény” műfaja a kortárs magyar irodalomban*

A szépirodalmi változásfolyamatok vizsgálata minduntalan azal a kérdéssel szembesíti az értelmezőt, hogy vajon az új hangok, új műfajok, új megszólalásformák mennyiben feleltethetők meg a hagyomány már felismerni vélt konstrukcióival, illetve mennyiben kényszerítenek rá saját értelmezői előfeltevéseink újragondolására, mennyire kényszerítik ki a szépirodalmiság újfajta felfogásának egy-egy lehetséges koncepcióját. Vajon az új, csoportosan feltűnő jelenségek hatására újra kell-e gondolnunk a kortárs irodalom természetéről vallott elképzeléseinket, vagy éppen ellenkezőleg, megerősíti addigi vélekedésünket és irodalomról gyártott fikcióinkat?

Az utóbbi évtizedben a kortárs magyar irodalom egyik legjelentősebb „műfajává” kétségkívül az „aparegény” vált. Az időzjel feltétlenül indokoltnak tűnik ebben az esetben, hiszen némiképp kétséges, hogy a téma létrehozhat-e sajátos műfajt. Másrészt, mint azt Tamás Zsuzsa megjegyzi, „Sejtelmünk szerint az aparegény fogalmával olyan vallomásos, önéletrajzi jellegű prózai műveket illetünk az utóbbi időkben, amelyeknek témája az elbeszélő én (vagy a főhős) és az apa viszonya”.<sup>87</sup> Tehát eszerint az utóbbi évtizedben kialakuló kortárs aparegény mint műfaj olyan jellegzetes írástechnikai elemekkel hozható párhuzamba, amelyek némiképp eltérnek a műfaj hagyományos konvencióitól.

Egy másik állásfoglalás szerint viszont az aparegény nem a kortárs magyar irodalom egyik jellegzetes képződménye, ha-

---

<sup>87</sup> Tamás Zsuzsa: *Prózatételek*. Solymosi Bálint: Életjáradék. 2008. [http://www.kritikaonline.hu/kritika\\_08junius\\_krit\\_rovat.html](http://www.kritikaonline.hu/kritika_08junius_krit_rovat.html)

## AZ „APAREGÉNY” MŰFAJA A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

nem általában az európai irodalom és kultúra egyik legfontosabb témája, s ezért sokkal tágabb kontextusban értelmezhető. Mint arra Esterházy Péter, a témánk szempontjából alapvető fontosságú *Harmonia Caelestis* (2000) szerzője egy interjúban utalt: „Az aparegény ugyanis nem műfaj, ellenben az apa az műfaj. Az európai kultúrában az apa egy főműfaj. Minden az apáról szól, ez egy apakultúra, és az apa nagyon erős tabu alatt áll, az apa érinthetetlen.”<sup>88</sup>

A továbbiakban amellett próbálok érvelni, hogy bár az apa alakja, az apa figurája természetesen az európai és a magyar irodalom egyik fontos témája, az aparegény megjelenése a kortárs posztmodern magyar irodalomban olyan, irodalomtörténeti távlatba helyezhető paradigmatiszta változásra utal, amely az egész magyar irodalom szempontjából fontos eseményként értelmezhető mind írástechnikai, mind nyelvszemléleti szempontból. Felvetődik a kérdés: vajon miért árasztották el 2000 után az aparegények a magyar irodalmat? Miért nem tudták a kortárs magyar írók kivonni magukat a műfaj igéző hatása alól?

Még felsorolni is sok az ide sorolható alkotásokat. Esterházy Péter: *Harmonia caelestis* (2000), Vámos Miklós: *Apák könyve* (2000), Esterházy Péter: *Javított kiadás* (2002), Rakovszky Zsuzsa: *A kigyó árnyéka* (2002), Györe Balázs: *Halottak apja* (2003), Kukorelly Endre: *TündérVölgy* (2003), Spiró György: *Fogság* (2005), Grecsó Krisztián: *Isten hozott* (2005), Dragomán György: *A fehér király* (2005), Hajtman Béla: *„Már nyugosznak a völgyek”* (2005), Jánossy Lajos: *Hamu és ecet* (2006), Solymosi Bálint: *Életjáradék* (2007), Ferdinandy

<sup>88</sup> Esterházy Péter: „*Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok*”. Esterházy Péterrel beszélget Vickó Árpád. 2000. <http://www.zetna.org/zek/fo-lyoiratok/51/esterhazy.html>

## I. (KÍSÉRLET)

György: *A bolondok királya* (2007), Hernádi Krisztina: *Kánonon túl – Aparegény* (2008), Marék Veronika: *Kippkopp, hol vagy?* (2010), Ayhan Gökhan: *Fotelapa* (2010), György Péter: *Apám helyett* (2011), Deres Kornélia: *Szörapa* (2011), Egressy Zoltán: *Szaggatott vonal. Aparegény* (2011).

Ha a dédnagyaparegényt is hasonló késztetésként fogjuk fel, akkor Szécsi Noémi *Kommunista Monte Cristó*jával (2006), ha az édesapja fotóival illusztrált N. Tóth Anikó-regényt is ide tartozónak véljük, úgy a *Fényszilánkokkal* (2005) is tovább építhetjük az aparegények Babel-tornyát. Vagyis a korpuszba így már huszonegy kötet tartozik – ami tizenegy év termése. Hogy az apa figurája mennyire fontossá vált a kortárs magyar irodalomban, jól mutatja, hogy a felsorolt huszonegy könyvből kettő verseskötet: Ayhan Gökhanak és Deres Kornéliának az Apa alakját kutató és a fiú/lány identitására rákérdező könyvei nem regények, hanem ugyanebbe a projektbe sorolható verseskötetek. Lírai aparegények tehát, egy műfaj határait feszegetik, s tágítják.

Ha azt a folyamatot tekintjük kiindulópontnak, amelynek során az Apa figurája a szemiotizáció változatos lehetőségein keresztül különféle jelentések hordozójaként jelenik meg, akkor különösképp az emlékezésben<sup>89</sup> feltáru-  
ló szakrális, ünnepi tér megjelenésére figyelhetünk fel. Az Apa alakja a jelenlét és a hiány szakralitását őrzi, bár sok esetben fonákjáról, negatív élményként, vagyis a deszakralizáció szövege idézi fel az Apa alakjának szakrális kiterjedését. Az emlékezet mint szöveg-generáló erő lép fel, s így e regények elválaszthatatlanok az önéletrajzi kód, a lejeun-i önéletrajzi paktum értelmezése nélkül.

<sup>89</sup> Tamás Zsuzsa: *Elapátlanodva – Az „aparegények” mint rendszerváltó regények.* [http://www.prae.hu/prae/portfolio.php?menu\\_id=15&cuid=697&fid=4180&ctype=1](http://www.prae.hu/prae/portfolio.php?menu_id=15&cuid=697&fid=4180&ctype=1)

## AZ „APAREGÉNY” MŰFAJA A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

Szakralitás, emlékezet és tapasztalat a világszerűség által válik az identitás összetett értelmezésének feltételévé. Vagyis e regények célja nem maga a nyelv, hanem mintegy túlnyúlik azon, az apába és a fiúba/lányba, és e viszonyok bonyolult hálójában szemléli azt az identitásképletet, amely idegen és saját egyszerre. Az Apa testi és szellemi megtapasztalása az önértelmezés, az idegen és a saját kérdéseit veti fel élesen, miközben ez a hermeneutikai viszony nem valamiféle békés horizontegyesítés, illetve megvalósított párbeszéd lehetőségeként jelenik meg, hanem a nem-értés, a történetmondó egyéni érdekei mentén. Az Apa az elhallgattatott, a nem létező, a nem értett, a beszédől megfosztott, leggyakrabban halott szereplő saját történetében. Gyászmunka és deszakralizáció, halál-szöveg és emlékezőterep – ez a kortárs magyar aparegények jellegzetes területe, amelyen a megszólalás és a jelentésadás végbemeget.

Hogyan nyer mindez irodalomtörténeti dimenziót? Esterházy Péter *Harmonia caelestis*-ből ajánlatos kiindulnunk, mint olyan szövegből, amely magában rejt az egyetemes határt, amely egyúttal nyelvszemléleti, irodalomtörténeti változást is magában hordoz. A *Harmonia caelestis* ugyanis két részből áll: a *Számozott mondatok* az Esterházy család életéből című „első könyv”-ből és az *Egy Esterházy család vallomásai* címet viselő „második könyv”-ből. A két rész kétféle írástechnikát jelenít meg. Míg az első rész a nyelv játékos aktivitására támaszkodva a hangsúlyozottan fiktív szövegalkotás révén függeszt fel bármiféle megtörtént valóságot, addig a második rész az Esterházy-család valós önéletrajzi eseményeit beszéli el, a Rákosi-rendszerben meghurcolt, vagyonát veszített, kitelepített, fizikai munkára fogott arisztokrata család hétköznapjait.

Az a váltás, kétféle írásmód, amely ebben a regényben megjelenik, a posztmodern irodalom kontextusában értelmezhető

## I. (KÍSÉRLET)

kérdések sokaságát veti föl. Jelesül azt, hogy bár a kortárs magyar irodalomelméleti és irodalomtörténeti közgondolkodás a posztmodern irodalmat egységként szemléli, szükséges differenciáltabban közelednünk a posztmodern irodalom kérdéséhez. Olyan értelmezési lehetőségre tesztek tehát ajánlatot, felhasználva az angolszász posztmodern-felfogások<sup>90</sup> egy irányvonalát, amely a posztmodern irodalom több stratégiájából indul ki a jelenség vizsgálatakor.

Ezt továbbfejlesztve a posztmodern irodalom hármass stratégiájának elméletére tehetünk javaslatot:

1. A korai posztmodern szövegek kapcsán olyan értelmezési kiszögelléspontok jelölhetők ki, mint a hangsúlyozott önreflexió és az önmagát író szöveg megjelenése, az irónia többértelműsítő használata, az egzisztenciális kérdések felvetése, a szerzőség elrejtése, a maszkokkal és az identitással folytatott játék/küzdelem, a „nagy elbeszélések vége”-koncepció, valamint az ún. valóságnak, a realista írásmódnak és a szubjektivitásnak a krízise, illetve újraírása egy megváltozott feltételrendszer keretei között. A szépirodalomban az egzisztencializmusra adott válaszként is értelmezhető korai posztmodern művekben már megjelenik az önmagát olvasó szöveg koncepciója, a tükör- és labirintusszerűség, a nyitott műalkotás lehetősége, a realizmus újraírására tett kísérlet, az identitáskérdések polifóniája, valamint a metafikció, vagyis az írás folyamataira tett önreflexív megjegyzések, miközben megőrződik

<sup>90</sup> Hans Bertens: *The Postmodern Weltanschauung and its relation and its Relation to Modernism: An Introductory Survey*. In Joseph Natoli – Linda Hutcheon (ed.): *A Postmodern Reader*. 1993. Albany NY, SUNY Press. 26.; Hal Foster: *(Post)Modern Polemics*. *New German Critique* 1984/33. 67.; Thomas B. Hove: *Toni Morrison*. In Hans Bertens – Joseph Natoli (ed.): *Postmodernism: The Key Figures*. 2002. Blackwell Publishers Ltd, Malden – Oxford. 254.

## AZ „APAREGÉNY” MŰFAJA A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

az irodalmi megszólalás dignitása. A kései modern metafizikai igény és a posztmodern intertextualitás között ingázó korai posztmodern szövegalkotásba a magyar irodalomból Ottlik Géza *Iskola a határon*, Bodor Ádám *Sinistra körzet* című regénye, Mészöly Miklós és Gion Nándor egyes regényei, Weöres Sándor *Psyche* című verseskötete, Baka István, Orbán Ottó és Tózsér Árpád 90-es évektől kezdődő költészete, illetve a mágiikus realista és áltörténelmi regények: Háy János, Márton László, Darvasi László regényei sorolhatók.

2. Az ún. második vagy areferenciális posztmodernben válik hangsúlyossá, sőt gyakran radikálissá az önmagára vonatkoztatott, öntükröző szöveg poétikája, amely kizárja a valóság és a realizmus kategóriáit érdeklődési köréből. A költészetre a deretorizálás, depoetizálás, vesszserütlenség, antimimetizmus jellemző, s mind a lírában, mind a prózában rendkívül fontos jelentőségre tesz szert a tudatos intertextualitás, a palimpszesztszerűség, az önreflexivitás, illetve az újraírás. A második posztmodern érdeklődésének középpontjában a nyelv és a szöveg áll, jellegzetes vonása a stílusimitáció, a parodisztikus szövegformálás, a nyelvi poénok és a stíluslektika. A második posztmodernbe sorolható a magyar irodalomból Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című könyve, Garaczi László *Nincs alvás!* című kispróza-kötete, Tandori Dezső költészetének egy szakasza, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, Varró Dániel, Csehy Zoltán, Orbán János Dénes versei, a Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba szerzőpáros drámái.

3. A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet „kulturális fordulat”-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a „másik”, illetve a más-ság természete, a marginális nézőpontok és a traumatizált helyzetek megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kér-

## I. (KÍSÉRLET)

---

désfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága. A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, nyíltan politikaiként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. A szépirodalomban ide sorolható a posztkoloniális irodalom, amely a harmadik világ gyarmatosítás utáni hatalmi viszonyaival, ill. identitáskérdéseivel foglalkozik. Itt lehet megemlíteni a posztmodern feminizmus szépirodalmát, amely a női identitás problematikáját jeleníti meg. További jellegzetesség az autobiográfiai műfajok felértékelődése (napló, emlékirat, lírai és prózai önéletrajz), vagyis egy konkrét identitás szövegbe írása, illetve az identitásköltészet, amely szintén az önéletrajz és a kulturális identitás kérdéseivel szembe-síti olvasóját: Oravecz Imre, Szijj Ferenc, Borbély Szilárd, Csobánka Zsuzsa, Krusovszky Dénes, Bajtai András, Gerevich András műveire lehet utalni.

Az aparegény műfajának megjelenése és felértékelődése innét válik értelmezhetővé: azzal a folyamattal kapcsolatos, amely során a 2000-es évek elején az areferenciális-nyelvjátékos-parodisztikus második posztmodern szövegalkotást fokozatosan felváltja a harmadik posztmodern antropológiai-önéletrajzi indíttatású, az identitásra koncentrááló szövegalkotása. Ez a posztmodern irodalmon belüli váltoásfolyamat olyan erőteljes és átütő erejű, hogy témaként még a nem posztmodern kortárs magyar irodalomra is kiterjesztette hatását – így az általam említett korpuszban is több olyan szöveg található, amely szinte egyáltalán nem kapcsolódik a posztmodern szövegalkotáshoz, sokkal inkább a hagyományos realista szövegalkotás kódjait viszi tovább.



## AZ „APAREGÉNY” MŰFAJA A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

Ez az antropológiai igényű, harmadik posztmodern stratégia lemond az areferenciális posztmodern valóság és fikció bonyolult konstrukcióiról, s helyébe az identitás, a marginális nézőpont, az alárendelt hangja kerül. Egy Esterházy-, Parti Nagy- vagy Kovács András Ferenc-mondat úgy teremti meg a nyelvi teret, hogy a legváltozatosabb módon végzi el a retorikai átalakítást, szinte átszabja a nyelvet. Ezzel ellentétben harmadik posztmodern, így az ide sorolható aparegények nyelve retorikailag a hétköznapi nyelvet konstruálja meg, egy kopogós, alulretorizált nyelvet imitál, a marginális beszélő mondataiként – mint például Györe Balázs vagy Egressy Zoltán regényeiben. Így értelmezi újra az Apa figurájában megjelenő szakralitást az emlékezés és identitás bonyolult kapcsolatrendszerében, kapcsolódva a kortárs magyar irodalom új beszédformáihoz.

---

## *A szlovákiai magyar irodalom és a posztmodern fordulat*

A szlovákiai magyar irodalom terminusa, amely 1918–1920 óta használatos, és a Csehszlovákiában, majd Szlovákiában magyar nyelven íródó irodalomra utal, már születése óta viták középpontjába került. Az irodalomtörténészek, irodalomkritikusok véleménye általában két fő csoportba osztható. A kifejezés használatát preferálók szerint a szlovákiai magyar irodalom olyan sajátos, specifikus irodalom, amely a magyar és a szlovák irodalom teljesítményeiből egyaránt profitál, és az interkulturalitás jellemzi. Olyan kisebbségi irodalomról van szó, amely egyúttal a szlovákiai magyar identitásnak, illetve a szlovákiai magyarok nemzeti és kisebbségi sorskérdéseinek ad teret, s egyúttal a nyelv által fenntartja a szlovákiai magyar kultúrát. A terminus használatát megkérdőjelezők szerint viszont a „szlovákiai magyar” irodalom nyelve a magyar köznyelv, s ezért a „szlovákiai magyar” jelzős szerkezet pusztán földrajzi értelemben használható. Eszerint a szlovákiai magyar irodalomba tartozó alkotások sokszínűek, s nem mutatható ki semmilyen közös speciális vonás bennük. Ráadásul a provincializmust erősíti, ha leválasztjuk a magyar irodalom egészéről.

Az 1948–1989 közötti időszakban, a kommunista diktatúra viszonyai között a nemzetiségi kultúrpolitikára a homogenizáció volt jellemző. A szlovákiai magyar irodalomnak egyetlen, államilag vezérelt könyvkiadója volt (a Madách Kiadó), egyetlen irodalmi folyóirata (1958-tól az Irodalmi Szemle), s egyetlen uralkodó irodalmi stílust preferált a kulturális politika – a szocialista realizmust. Nem véletlen, hogy az európai irodalmi folyamatoktól mesterségesen elzárt szlovákiai

magyar irodalomból nagyon kevés olyan alkotó említhető, akinek művei szinkronban vannak a modern irodalmi fejleményekkel, illetve bele tudtak szólni a magyar irodalom folyamataiba. Logikus következménye ennek az állapotnak az, hogy az irodalomtörténetekben az egyéni teljesítmények helyett gyakran nemzedékek és antológiák mentén tárgyalják ezt a korszakot. Legismertebbek a *Fiatal szlovákiai magyar költők* (1958) antológiában megjelenő „nyolcak” nemzedéke (Tözsér Árpád, Cselényi László), az *Egyszemű éjszaka* (1970) nyomán az „egyszeműsök” (Tóth László, Varga Imre), *Fekete szél* (1972), valamint a *Próbaút* (1986), amely az Iródia-nemzedék, tehát az „iródiások” vagy „próbautasok” antológiája (Hizsnay Zoltán, Talamon Alfonz, Farnbauer Gábor, Juhász R. József).

Ezt a visszafojtott, lehetőségek nélküli helyzetet két irányból érte támadás a nyolcvanas évek folyamán. Egyrészt az 1989-es politikai változások, a „bársonyos forradalmat” követő rendszerváltás felől, amely nyomán Csehszlovákia, illetve 1993-tól az önálló Szlovákia a demokratikus világba került. Megszűnt a cenzúra, a szabad folyóirat- és könyvkiadás következtében kiadók, könyvek, folyóiratok tömege jelent meg – s ezáltal felbomlott a kisebbségi, nemzetiségi irodalom homogenitása is. A kilencvenes évektől kezdődően a Madách, később Madách-Posonium Kiadó mellett már jelentősnek számított a Kalligram, a Lilium Aurum, a NAP Kiadó és az AB-ART. Az Irodalmi Szemle mellett további irodalmi folyóiratok jelentek meg, mint a Kalligram, a Szőrös Kő, később az irodalomelméleti Partitúra, majd pedig az Opus. A nagy számban megjelenő könyvek újra felszínre hozták a szlovákiai magyar irodalom történetét végigkísérő kérdést: a dilettantizmus és provincializmus problémáját.

Sokkal bonyolultabb azonban a szépirodalomban végbemenő változásfolyamatok megfigyelése. A magyar irodalomtörténet-

## I. (KÍSÉRLET)

írásban ma már általánossá vált az a vélemény, amely szerint a 70-es években olyan paradigmaváltás történt az irodalomban, amelyre a posztmodern (próza)fordulat terminus látszik a legmegfelelőbbnek. Az 1970-es években Mészöly Miklós és Esterházy Péter, később Nádas Péter, Krasznahorkai László, Lengyel Péter, Garaczi László prózájában, illetve Tandori Dezső, Oravecz Imre, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre és Kovács András Ferenc költészetében végbemenő változás alapvető jelentőséggel bírt a magyar irodalom egésze számára. Az avantgarde-ra jellemző hagyománytalanságot, lázadást és az örökös újítás kényszerét az a posztmodern tapasztalat váltotta fel, amely szerint minden irodalmi szöveg örököse az irodalmi hagyománynak, éppen ezért a posztmodern írók tudatosan építettek be szövegeikbe idézeteket (intertextualitás) – Esterházy Péter nem egy műve idézetek mozaikjából épül fel (*Függő, Harmonia caelestis*). A posztmodern magyar irodalomra emellett jellemző a paródia, az irónia és a nyelvi humor felhasználása (Parti Nagy Lajos), a töredékes nyelvi formák kedvelése (Kukorelly Endre), a populáris és elit irodalmi nyelvek és műfajok keverése (Parti Nagy Lajos: *Sárbovárdi Jolán: A test angyala*), az álnevek és maszkok felhasználása (Kovács András Ferenc – Jack Cole, Lázary René Sándor, Alekszej Asztrov, Kavafisz...). A posztmodern szöveg gyakran utal a megírás folyamatára, arra, hogy pusztán fikcióról van szó, belekomponálva a műbe a megírás körülményeit (metafikció), valamint jellegzetessége az ugrálás, határátlépés a fikció és a valóság szintjei között (metalepszis).

A posztmodern irodalomnak az irodalmi önértést átalakító hatása olyan mértékű volt, hogy már a 80-as évektől kezdődően a kánon formáját vette föl néhány irodalomtörténész és teoretikus munkásságának köszönhetően (Balassa Péter, Kulcsár Szabó Ernő), és többé-kevésbé a posztmodern irodalomnak

ez a kánonja határozza meg ma is a szépirodalomról való gondolkodás kereteit.

A szlovákiai magyar irodalom alkotói közül főként Grendel Lajos művei vették ki részüket a posztmodern fordulatból, főként első trilógiája – *Éleslövészet* (1981), *Galeri* (1982), *Áttételek* (1985) – részesült abban a kanonikus műveknek kijáró figyelemben, amellyel a prózafordulat műveit illették. Az *Éleslövészet* és a *Galeri* szerint a történelem nem mesélhető el lineárisan, csak töredékesen, mozaikszerűen, egymásnak ellentmondó nézőpontokból lehet megközelíteni. Vagyis voltaképpen elbeszélhetetlennek tartja, fikcióként leplezi le. Grendel trilógiájának történelemszemlélete valószínűleg jelentősen hatott a magyar irodalomban a 90-es évek végén jelentkező áltörténelmi regényekre, Láng Zsolt, Márton László, Darvasi László, Háy János és mások regényeire.

Grendel Lajos a 90-es években több alkalommal is megírta a „rendszer váltás regényét”, fanyar iróniával, majd új trilógiával jelentkezett. A New Hont-trilógiává összeálló regények – *Tömegsír* (1999), *Nálunk, New Hontban* (2001), *Mátyás király New Hontban* (2005) – a kisember nézőpontján keresztül, az irónia nyelvi regiszterein keresztül mutatják be a dél-szlovákiai magyarok 1945 utáni megpróbáltatásait, az 1945 utáni reszlovakizációt, lakosságcserét, deportálást, az 1968-as orosz bevonulást, az 1989-es rendszerváltást, illetve a fiatal demokrácia ellentmondásait. Grendel ezekben a műveiben visszatér a realista próza mikszáthi hagyományához, a történetmeséléshez és az anekdotához.

Amíg Grendel Lajos szinte első műveivel a posztmodern kánon részévé vált, addig Tózsér Árpád folyamatos változtatások, önkorrekciók révén jutott el a posztmodern költészethez. Első verseire a jellegzetesen rímes-ütemhangsúlyos verselésű népiesség volt jellemző, ezekben a hagyományos szülőföld-te-

## I. (KÍSÉRLET)

matika uralkodott. Ezt követte a 60-as években a Juhász Ferenc és Nagy László költészetére jellemző ún. népies szürrealizmus, amely merész képzettársítások és gazdag metaforikájú nyelv által jelent meg. (*Mogorva csillag*, 1963) A Pilinszky János- és Nemes Nagy Ágnes-versekre jellemző tárgyias líra főként a 70-es évek Tözsér-költészetében mutatható ki (*Érintések*, 1972). A 80-as években a közép-európaiság gondolata a mágikus realizmus és az avantgarde elemeivel is érintkezett – az ekkor megteremtett alteregó, hasonmás nem véletlenül kapta a Mittel Ármin nevet (*Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról*, 1989)

A 90-es évektől kezdődően Tözsér költészetét a posztmodern irodalomba sorolhatjuk. A stíluskeveredés, a világirodalmi hagyomány versebe építése (idézetek, antikizálás, klasszikus művek szereplőinek megjelenése verseiben, játék az identitással, műveltségelmény, irónia) rendkívül átgondolt versépítkezésre utalnak (*Leviticus*, 1997). Tözsér szinte minden verse a filozofikus, bölceleti lírába tartozik, amely a végső kérdéseket (születés, halál, sors) próbálja megfogalmazni.

A posztmodern irodalom terébe a 80-as és 90-es években további olyan alkotók érkeztek a szlovákiai magyar irodalomból, akiknek a pályakezdése erre az időszakra tehető. A már említett, önszerveződő Iródia-nemzedék egyik legjelentékenyebb alakja, Hizsniai Zoltán olyan nyelvcentrikus, gyakran ironikus-parodisztikus, néha nyelvjárási elemeket is versebe építő lírát hozott létre, amely sajátos szint képvisel a kortárs magyar költészetben. A hagyományt játékba vonó, erőteljes nyelviségű szövegek mellett főként Hizsniai Zoltán nevéhez kapcsolható az 1988-ban megteremtett fiktív szlovákiai magyar költő, Tsúszó Sándor alakjának és életművének a megalkotása. Tsúszó Sándor olyan kollektív álnév lett a kortárs magyar irodalomban, amelynek maszkjában több tucat költő és próza-

író is publikált szövegeket – többek között a szlovákiai Talamon Alfonz, Csehy Zoltán, Z. Németh István, a magyarországi Parti Nagy Lajos, a jugoszláviai Szombathy Bálint, a kárpátaljai Balla D. Károly. Ráadásul a fiktív költőről fiktív tanulmányok is készültek, amelyek egész irodalmi kapcsolathálót rajzoltak Tsúszó Sándor alakja köré, s fiktív köteteinek elemzését, életművének irodalomtörténeti elhelyezését is magukra vállalták.

A fiatalon, 1996-ban elhunyt Talamon Alfonz Samuel Borkopf álnéven közölt *Barátaimnak egy Trianon előtti kocsmából* (1998) című elbeszélésfüzere a grendeli próza recepciójához hasonló, jelentős kritikai visszhangot váltott ki. A multikulturális, magyar-német-zsidó kisváros, a Monarchiabeli Diószeg fiktív-ironikus anekdotáit, egy baráti társaság humoros, egyúttal nosztalgikus kalandjait a visszaemlékező Borkopf meséli el. Az oldalakon át indázó talamoni hosszúmondatok nyelvi teljesítménye szintén fontos szerepet játszott a mű pozitív visszhangjában.

A 90-es évektől kezdődően az említett négy szerző életműve összekapcsolódott azzal a kiadóval, amely fokozatosan a kortárs magyar szépirodalom egyik legjelentősebb alkotóműhelyévé vált. A Szigeti László által vezetett Kalligram egy marginális helyzetből, határon túli kiadóból fokozatosan a térség egyik legjelentősebb szellemi-kulturális centrumává vált. Olyan szellemi műhelyé, amely kihasználva a kultúrákötés állapotát a kisebbségi lét alárendeltségi pozícióit centrális helyzetté volt képes transzformálni. A kiadó által 1992-től megjelentetett Kalligram folyóirat is fokozatosan vált olyan fórummá, amely nyitottságával, a kulturális párbeszéd elősegítésével, illetve provokatív magatartásával, esztétikai radikalitásával szólította meg olvasóit. Mind a kiadó, mind a folyóirat alapvetően szól bele a magyar irodalom alakulás-

## I. (KÍSÉRLET)

történetébe, s a progresszív irodalmi, kulturális és politikai folyamatok generálójának szerepébe került. Tevékenységük által a határhelyzetek, határfeszültségek, kulturális különbségek vitaképes pozícióba kerültek, s az európai szellemiség, a tudás, a progresszivitás és az értékközpontúság generálójává váltak.

Tózsér Árpád legtöbb kötete az elmúlt két évtizedben a Kalligram Kiadónál jelent meg, Grendel Lajos a lap első főszerkesztője volt, jelenleg a szerkesztőbizottság elnöke, s 1991-től minden kötete a kiadónál jelenik meg. Hizsnai Zoltán 1995–2003 között a lap főszerkesztője volt, s kötetei által is Kalligram-szerzőnek tarthatjuk. De nemcsak a szlovákiai magyar irodalom legfontosabb szereplőinek a kötetei jelentek meg a kiadónál, hanem általában a kortárs magyar irodalom egyik legfontosabb kiadója is: többek között Kukorelly Endre, Borbély Szilárd, Németh Gábor, Schein Gábor, Lovas Ildikó, Lövétei Lázár László, Krusovszky Dénes, Csobánka Zsuzsa, illetve szlovák nyelven Esterházy Péter, Nadas Péter, Mészöly Miklós kötetei is a Kalligram kiadásában látnak napvilágot.

A kortárs fiatal szlovákiai magyar irodalom legfontosabb alkotói szintén a Kalligram környezetéből kerülnek ki, s eddigi köteteik a posztmodern irodalom kontextusában értelmezhetők. A költőként, műfordítóként és irodalomtudósként is jelentős Csehy Zoltán az antik hagyomány újraírásával, illetve az erotikus szövegek ironikus játékoságával jelent sajátos színt a kortárs irodalomban (*Hecatelegium*, 2006). *Hárman az ágyban* (2000) című műfordításkötete, amely ógörög és latin erotikus-obszcén verseket tartalmaz, paradigmaváltásként is értelmezhető a kortárs magyar műfordítások között. Mizser Attila (*Hab nélkül*, 2000) és Vida Gergely (*Horror klaszszikusok*, 2010) versei a posztmodern nyelvcentrikus, ironikus lírafelfogása, valamint mediális meghatározottsága felől



értelmezhető. Polgár Anikó *Régész nő körömcipőben* (2009) című kötetének versei különösen a szülés és a szoptatás élménye kapcsán szembesítenek a női sors és tapasztalat lehetőségével és kényszereivel. A szlovákiai magyar irodalom alkotásai éppúgy háromféle posztmodern stratégia mentén értelmezhetőek, mint a magyar, illetve világirodalom: a metafizikus, klasszikus hagyományokat is őrző korai posztmodern Tözsér Árpád költészetében; a nyelvjátékos, töredékes, maszkok mentén artikulálódó areferenciális posztmodern Grendel Lajos *Áttételek* című regényében, Csehy Zoltán, Mizser Attila és Vida Gergely költészetében; a traumatikus tapasztalatokat megjelenítő, az alárendeltnek hangot adó antropológiai posztmodern stratégia Polgár Anikó költészetében érhető tetten.

Az írott irodalom mellett a testköltészet, a vizuális költészet, illetve a performance posztmodernizált változatai is jelen vannak a szlovákiai magyar irodalomban, főként Juhász R. József tevékenysége által. Valódi posztmodern gesztusként is értelmezhető legutóbbi, nagy mediális nyilvánosságot keltő akciója, amikor az áradó Dunába egy esernyőt a feje fölé tartva állt be. Az akció ugyanis a mémszerű elterjedés, a médiumok manipulációjának formáira, illetve az online közösség kommentjeire, reakcióira kíváncsi – vagyis az „értelmezés értelmezése” a célja. A Dunának szánt emberáldozat rituális újrarájzása, az örvénylő Dunának felajánlott test ebből a szempontból csak kiindulópontja a „kommentműalkotás”-nak, amely lényegéből adódóan lezárhatatlan.

Mint látható, az 1989 utáni politikai és kulturális fejlemények, illetve a „posztmodern állapot” olyan identitáslehetőségeket biztosít az ide sorolható irodalmi megszólalások számára, amelyek szétfeszítik egy zárt szlovákiai magyar irodalom képzetét.



---

## *II. (kritika)*



*Az irodalomtörténet mint mozaik*  
*Gondolatok a Magyar irodalom című irodalomtör-*  
*ténet 1945 utáni fejezeteiről* (Gintli Tibor [szerk.],  
Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010.)

Az a folyamat, amelynek során magának az irodalomtörténetnek a műfaja kérdőjeleződött meg a nyugati irodalmi gondolkodásban, több tényezőre vezethető vissza. Bár már az orosz formalisták is felvetették a szépirodalom szerzői név nélküli történetének lehetőségét, a válságnak is nevezett legújabb kori folyamat elején minden bizonnyal ott találjuk Hans Robert Jauss *az Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* (1970) és Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* (1979) című tanulmányait.

Jauss dolgozatában elvárások bonyolult hálózatát rajzolja fel, amely az irodalomtörténet számára olyan célokat fogalmaz meg, mint a mű korábbi elvárási horizontjának rekonstruálása, egy előfeltételezett közönségre tett hatásának módja és mértéke, a műfaj és konvencióinak ismerete, a recepció történetének tudatosítása, a szövegnek egy megfelelő „irodalmi sorba” helyezése, a múlt, a folyamat és a jelen perspektíváiban való elhelyezése etc. Mint látható, ezek a jaussi elvárások egyetlen mű esetében is rendkívül időigényes, összetett, bonyolult kérdéseket vetnek fel, hálózatok és kapcsolódási pontok egész rendszerének vizsgálatát teszik kötelezővé. Ha egyetlen szöveg elvárt értelmezése is ekkora apparátust igényel, elképzelhetjük, mekkora apparátust kell megmozgatnia egy életmű esetében a monográfusnak. S hogy témánknál kössünk ki: szinte felmérhetetlen, milyen óriási apparátussal és a kapcsolódási pontok, horizontok milyen felmérhetetlen tartományával kell szembeülnie az irodalomtörténésznek, akinek több tucat szerző

## II. (KRITIKA)

és életmű, valamint akár több száz szöveg értelmezése nyomán kell megalkotnia művét. Talán nem túlzunk, ha azt állítjuk, hogy az elvárásoknak ez a tömege voltaképpen lehetetlenné is teszi az irodalomtörténeti feladatot.

Lyotard elhíresült, *A posztmodern állapot* című szövege egészen más irányból bontja meg az irodalomtörténet műfajának legitimitációját, hiszen magának a jelenkornak a tudásállapótól vonja meg a nagy elbeszélések iránti bizalmat. Ha ez így van, akkor vajon lehet-e nagyobb elbeszélés a szépirodalom területén, mint az irodalomtörténet, amelyhez konvencionálisan az értéknek, esztétikumnak és a tudásnak valamiféle szintetizáló és monumentális jellege társul, az emlékhely és a mauzóleum értelmében.

A jaussi és a lyotard-i koncepciók felől érkező elbizonytalanítások mellé a kánon esztétikai funkcióját ideológiáiként leleplező, valamint a kontextus és identitás jelentőségére utaló elméleti irányzatokra utalhatunk, a posztkolonializmustól az újhistorizmuson és a kulturális antropológián át a posztmodern feminizmusig. Ezek nyomán az egységes kánon és az esztétikai ítéletalkotás úgy rendül meg, hogy szinte képviselhetetlenné válik a hagyományos irodalomtörténetek szintetizáló igénye, s helyébe a különböző nézőpontok ütköztetése, valamint az identitás, a kontextus hangsúlyos szerephez jutása kerül. De vajon hogyan képviseljen és jelenítsen meg egyetlen irodalomtörténetész eltérő, sok esetben egymást kizáró nézőpontokat és kánonokat? Hogyan, milyen módszer válik alkalmassá az irodalomtörténet számára, hogy egymást kizáró, lehetséges értékeket, ideológiákat és eszményeket jelenítsen meg párhuzamosan?

Mindehhez ráadásul a műfaji interferenciáknak azon háttérhelyzetei is társulnak, amelyek a populáris és elitista alkotások keveredésében, kontaminációjában érhetők tetten,

## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

megbontva a sok esetben örökölt hagyományos fogalomkészletet. A ponyva, a krimi, a science fiction, a cyberpunk, a fantasy és más műfajok képletesen szólva már kopogtatnak, sőt esetenként bebocsátást nyernek (gondoljunk csak a Rejtő Jenő-fejezetre *A magyar irodalom története*iben) az irodalomtörténet ajtaján, s olyan kihívást jelentenek az irodalomtörténet-írás számára, amelyek nyomán újra kell gondolni a műfaj lehetőségeit. Persze csak abban az esetben, ha e négy tényező együttes jelenléte nyomán nem vetjük el végérvényesen az irodalomtörténet műfaját mint olyan műfajt, amely egymással összeegyeztethetetlen elvárásoknak úgy van kitéve, hogy azok tulajdonképpen a hagyományban megképződött alapjait vonják kétségbe.

A huszadik század nyolcvanas éveitől kezdődően egyre erőteljesebben kérdőjeleződött meg az irodalomtörténet műfaja, illetve az irodalomtörténet-írás lehetősége a magyar irodalomban is. Míg *A magyar irodalom története* című hatkötetes, „spenót”-nak is nevezett vállalkozás marxista-pozitivistá szemléletmódja ismert okok miatt nem vehetett számot a kurrens irodalomelméleti tapasztalatokkal, addig a nyolcvanas–kilencvenes években a felvázolt válsághelyzettel is alig néhány irodalomtörténeti alpmű, például S. Varga Pál (*A gondviseléshittől a vitalizmusig*) és Bíró Ferenc (*A felvilágosodás korának magyar irodalma*) irodalomtörténetei néztek szembe – a 20. századi magyar irodalomról pedig talán csak Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkája említhető, amely hermeneutikai-recepcióesztetikai alapokra támaszkodva próbált érvényes választ találni az irodalomtörténet-írás válságára.

Az irodalomtörténet-írás válságáról szóló elméleteket azonban – úgy tűnik – az utóbbi néhány év teljesen felülírta, hiszen nem egész öt év alatt több átfogó irodalomtörténeti mun-

## II. (KRITIKA)

ka született, mint a megelőző két-három évtizedben, s különösen a 20. századi irodalmat tárgyaló irodalomtörténetek nagy számára hívhatjuk fel a figyelmet. Sz. Molnár Szilvia: *Bevezetés a kortárs magyar irodalomba* (2005), Gintli Tibor – Schein Gábor: *Az irodalom rövid története – A realizmustól máig* (2007), a Szegedy-Maszák Mihály által főszerkesztett *A magyar irodalom története – 1920-tól napjainkig* (2007), Mészáros Márton: *Mai magyar irodalmi olvasókönyv. Bevezetés a kortárs magyar irodalom olvasásába* (2010), Grendel Lajos: *A modern magyar irodalom története – Magyar líra és epika a 20. században* (2010), a Gintli Tibor által főszerkesztett *Magyar irodalom* (2010) – hogy csak a legismertebbeket említsük. Talán vége az irodalomelmélet válságának, tehetjük fel a kérdést, a fent említett irodalomtörténetek megoldást találtak a bevezetőben tárgyalt nyugtalanító felvetésekre?

A műfaj válságának valószínűleg nincs vége, amennyiben az irodalomtörténet műfajától azt várjuk, amit a 20. század hetvenes éveigi elvártak: a nemzeti irodalom egységes esztétikai kánonjának megingathatatlan képét. A kortárs irodalomelméletek többsége azonban úgy képes megkerülni a felvetődő teoretikus problémákat, hogy céljai közt nem szerepelteti a mindenre kiterjedő figyelmet, helyette egy lehetséges nézőpont felől megnyíló lehetséges irodalomtörténet képe jelenik meg. Amely irodalomtörténet – tehetjük hozzá rögtön – más irodalomtörténetekkel párhuzamosan alkot olyan mozaikot, amely az irodalomról, kánonról, esztétikumról, értékről stb. kialakított tudásnak valamiféle dialógusát közvetíti. Merthogy az említett irodalomtörténetek éppen a felvállalt egyéni értelmezési ajánlat által lépnek párbeszédhelyzetbe más irodalomtörténetekkel.

A továbbiakban az ún. akadémiai irodalomtörténet, tehát a felsorolásban utolsóként említett *Magyar irodalom* című kötet 1945 utáni fejezeteivel kívánok foglalkozni, melyek a mind-



## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

összesen tíz fejezetnyi anyagból az utolsó három fejezetet tesz ki. Mindhárom fejezetet – *A második világháború befejezésétől a 70-es évek elejéig* (8.), *A közelmúlt irodalma* (9.), *Kortárs irodalom* (10.) címet viselik – az a Schein Gábor jegyzi, aki az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb irodalomtörténészeként Gintli Tiborral *Az irodalom rövid története* című két-kötetes irodalomtörténetet is jegyzi a most tárgyalandó akadémiai irodalomtörténet mellett. Értelmezésemnek nem tárgya, hogy a két irodalomtörténet Schein Gábor által írott fejezetei mennyiben fedik egymást, illetve hogy a három évvel korábban megjelent irodalomtörténet hogyan íródik bele a 2010-es kötetbe, mennyiben módosulnak hangsúlyai. Két ilyen volumenű munkában, amelyet az említett szerző személye köt össze, a vonatkozó korszak esetében szinte elkerülhetetlen, hogy bizonyos hangsúlyok, értelmezések, kérdésirányok, akár mondatok is visszhangoznak a másik műben; ezt egészen természetesnek tartom. Vizsgálódásom inkább arra irányul, hogy az akadémiai irodalomtörténet 1945 utáni, Schein Gábor által írt fejezetei hogyan közelednek tárgyukhoz, a magyar irodalomhoz, milyen jelentésekkel látják el azt, hogyan reflektálnak saját pozíciójukra, milyen nyelv, módszer és elmélet lehetőségeiben képzelik el magukat.

Az már az előző, Gintli Tibor által írt 7. fejezettel – amely *A 20. század első felének magyar irodalma* címet viseli – való összehasonlításból is kitetszik, hogy Schein Gábor más módszert választott: míg a Gintli-fejezet hangsúlyozottan egy-egy elkülönülő, originális poétika felől, az ún. életmű kontextusából szemléli tárgyát, addig Schein Gábor hármas szerkezetben tárgyalja az 1945 utáni magyar irodalmat. Ez a szerkezet a kontextus – életmű – szöveg hármasára épül, amelyben a kontextus a szépirodalmat körülvevő intézményrendszert, az irodalmi élet jellegzetességeit, egy-egy irányzat poétikai jellemzőit, egy-

## II. (KRITIKA)

egy műfaj általános értelmezését, a történelmi és politikai helyzet specifikumait vagy éppen az irodalom mediális szerkezetének bemutatását is jelentheti. Ezekben a fejezetekben Schein Gábor rendkívül felkészült, pazar anyagismerettel rendelkező irodalomtörténészként jelenik meg, aki az eredeti források és kortárs értelmezések mintaszerű felhasználásával és szembesítésével tűnik ki. Rendkívül elegáns az a mód, ahogyan a korszak irodalmpolitikai praktikáit irodalomtörténeti kontextusban tárgyalja (mint például *Az irodalmi nyilvánosság szerkezete és szovjetesítése* című fejezetben), és akár merésznek is nevezhetjük, hogy rögtön második alfejezetként József Attila és Babits Mihály 1945 utáni recepcióját tárgyalja. A két, az 1945 utáni korszakot már meg nem élő költő ellentétes utat bejáró kanonizációja, illetve dekanonizációja, ezek tárgyalása a mind erőteljesebb aktuálpolitikai beavatkozások erőterében abszolút telitalálat, és jól példázza a korszak anomáliáit.

A kontextus – életmű – szöveg felosztás hierarchikus viszonyt is hordoz magában. A kisebb jelentőségűnek érzett írók, költők általában csak az említés szintjén maradnak a fentebb említett, kontextust tárgyaló fejezetekben, ezzel ellentétben a legjelentősebbnek tartott alkotók önálló fejezeteket kapnak, amelyekben több alkotásuk elemzése leggyakrabban az írói pálya, az életmű egészen belül értelmeződik, míg ezeket az életmű-fejezeteket olyan – a kanonizáció szempontjából köztesnek nevezhető – fejezetek szakítják meg, amelyek egy-egy alkotó egy-egy jelentősnek érzett szövegét értelmezik. Jellemző példája ennek a 9.2.2. fejezet – *A szövegszerűség változatai* –, amely Mészöly Miklóssal kezdődik, folytatódik Lengyel Péter *Macs-kakó*, Spiró György *Az Ikszek*, Grendel Lajos *Éleslövészet*, Nádas Péter-, Kertész Imre-, Esterházy Péter-regények, ill. Temesi Ferenc: *Por*, Bodor Ádám *Sinistra körzet* és Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényének elemzésével. Mészöly Miklós,

## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

Nádas Péter, Kertész Imre és Esterházy Péter több alkotással szerepelnek (Esterházy például a *Fancsikó és Pinta*, a *Termelési-regény*, a *Bevezetés a szépirodalomba* és a *Harmonia caelestis*), míg mások (Lengyel Péter, Spiró György, Grendel Lajos etc.) a legjelentősebbnek ítélt műveikkel jelennek meg a kötetben. Ugyanez a helyzet a drámát tárgyaló fejezetekben, viszont gyakorlati okok miatt más a helyzet a lírával, itt minden esetben a szerzői név szerepel alfejezetcímként, s általában több kötet és vers poétikai olvasatával találkozhatunk.

Az az értelmezői nyelv, amelyet Schein Gábor használ, összecseng a kötet elején olvasható szerkesztői *Előszóval*, amelyben Gintli Tibor a következőképpen nyilatkozik: „A szerzők közös meggyőződése, hogy a közérthetőség összeegyeztethető a szakszerűség követelményével, ezért arra törekedtünk, hogy az általunk beszélt nyelv könnyen befogadható legyen. Nem volt célunk valamely meghatározott elméleti irányzat programszerű követése, ugyanakkor igyekeztünk mindazt hasznosítani, ami az utóbbi évtizedek kutatásaiból tárgyunk szempontjából használhatónak bizonyult.” (19.) Valóban, a Schein Gábor által írt fejezeteket irodalomelméleti szempontból akár eklektikusnak is nevezhetjük, hiszen a 20. századi elméleti irányzatok közül többet is hasznosít, de afféle light verzióban, az irodalomtörténeti szintézis érdekében. Így például a különféle kontextusokat felvázoló fejezetekben gyakran találkozhatunk az újhistorizmusra jellemző elméleti alapvetésekkel, amelyek azzal foglalkoznak, hogy egy-egy korszakban milyen módon jelenhetett meg a szöveg, az anyagi tevékenységek milyen rendszere, a kényszerítések milyen módozatai mentén gondolható el a szöveg megjelenése. A konkrét műelemzések során Schein Gábor azt a huszadik századi hermeneutikai álláspontot érvényesíti, amely az értelmezés lezárhatatlanságát és az értelmező időbe vetettségének tapasztalatát képviseli.

## II. (KRITIKA)

Mindezt a recepcióesztétika nyomán is dialogikus viszonyként képzelem el, jelen és múlt párbeszédeként. A recepcióval való korrekt párbeszéd és az irodalmi művek hatástörténeti aspektusának érvényesítése átszövi mindhárom fejezetet, és egymással gyakran több évtizednyi távolságban levő szövegek között létesít dialogikus viszonyt. Példaként említhetnénk azt a megjegyzést, amely Déry Tibor *A befejezetlen mondat* című regényét Nádas Péter *Emlékiratok könyve* és *Párhuzamos történetek* című regényeivel (863.), Tar Sándor életművét a móríci örökséggel és újraértelmezéssel (949.), vagy a kilencvenes évek történelmi regényeit (Osztójkán Béla, Márton László, Láng Zsolt, Darvasi László és hozzátehetjük a Schein által nem említett Háy János vagy Talamon Alfonz nevét) Grendel Lajos *Éleslövészet* című regényével hozza kapcsolatba. Ezek a párhuzamok egyszerre tanúskodnak a tárgyalt korszak korpuszának alapos ismeretéről és az újraértelmezés igényéről.

Úgy tűnik, Schein Gábor különösen nagy figyelmet szentelt annak, hogy az 1945 utáni magyar irodalom egymás mellett párhuzamosan futó eltérő beszédmódjai, poétikái, kánonjai irodalomtörténetében is helyet kapjanak. Így például az 1945-től 1970-ig tárgyalt időszakban a költészetet *A nyugatos lírai hagyomány újragondolásának lehetőségei* (Szabó Lőrinc, Weöres Sándor) és *A költészet beszédmódbeli megújulásának lehetőségei és változatai az 50-es években és a 60-as évek első felében* fejezetekben tárgyalja. Ez utóbbi fejezetben Nagy László, Juhász Ferenc, Kormos István, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes és Vas István költészetével foglalkozik. Talán az eltérő poétikák láthatóbb megjelenítése okán az újnépies hagyománytudattal rendelkező lírai életműveket (Nagy László, Juhász Ferenc, Kormos István) egyértelműbben is el lehetett volna különíteni az újhordas alapozottságú poétikáktól (Pilinszky

## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

János, Nemes Nagy Ágnes), miután a konkrét szövegelemzésekben erre sor is került.

Az eltérő lírai poétikák és kánonok megjelenítése *A közelmúlt irodalma* című fejezetben viszont már szerkezetileg is dokumentált, hiszen a 20. század hetvenes–nyolcvanas éveiben Schein négy jellegzetes lírai beszédmodot (és ezzel együtt, tehetjük hozzá, kánont) különít el:

1. az újhordas poétikai hagyomány továbbélését Rába György, Lator László, Székely Magda, Gergely Ágnes, Takács Zsuzsa és Balla Zsófia költészetében;

2. a népi líra újraértelmezésének igényével fellépő lírai beszédmodot Csoóri Sándor, Nagy Gáspár és Baka István életművében;

3. a neoavantgárd költészetpoétikák jelenlétét Erdély Miklós, Hajas Tibor, Nagy Pál, Tolnai Ottó és Szilágyi Domokos műveiben;

4. *A nyelvi tudat és a hagyományértelmezés alapjainak átalakulása* című fejezetben a posztmodern szövegformálás felé mutató poétikákat Petri György, Várady Szabolcs, Tandori Dezső, Oravecz Imre és Orbán Ottó költészetében, illetve Weöres Sándor *Psyché* című kötetében.

E négy kánon együttes jelenléte kettős stratégiának köszönheti jelenlétét. Egyrészt annak, amely a kortárs irodalom fenomenológiai felfogásából indul ki, azaz a jelenlét logikájából, s rendkívül körültekintően bánik az irodalmi változás és érték értelmezésével. Schein Gábor ezt így fogalmazza meg: „Ennek ellenére nem árt óvatosan bánni a »fordulat« és a »váltás« metaforáival. Ezek ugyanis kétségtelenül alkalmasak egyfajta fejlődéstörténet felvázolására, vagyis arra, hogy csekély számú vagy akár egyetlen egyirányú utcára egyszerűsítsék egy korszak irodalmi térképét. Ez pedig nem csupán azért kerülendő, mert minden ilyen egyszerűsítés az irodalom széles te-

## II. (KRITIKA)

rületeit szorítja feledésbe, teszi jószerivel hozzáférhetetlenné, vagy csupán egy sor tagjaként engedi, hogy bizonyos művekre rátekintsünk. Kerülendő lehet azért is, mert nem kényszeríti a változás történeti dinamikájának alapos feltárását, megelégszik egy, bár látszólag nagy erejű, valójában nem feltétlenül jelentős teherbírású, az esztétikai ideológiáknak fokozottan kitett, zárt és egyszerű elbeszélésszerkezettel.” (935.)

Bár Schein Gábor ezen a helyen egyfajta komplexitásigény, összetett látásmód és szintézis, a „több utca” érdekében érvel, a gondolatmenetében említett veszélyek és meglátások valószínűleg minden irodalomtörténet kikerülhetetlen sajátjai. Még azoké is, amelyek több „utcát” írnak bele történetükbe. Nem véletlenül, hiszen az élő irodalom folyamatszerűsége, változásai és mozgásai képesek kitörölni egy-egy korszak korpuszának jelentős részét, s hiába az irodalomtörténész széles merítése, ha egy későbbi kor szépirodalma szabja szűkebbre a hagyományt. Gondoljunk csak bele, hogy az 1945 előtti irodalomból mi maradt meg 2011-re abból az óriási szövegtömegből, amely nem a Nyugat folyóirathoz kötődik. Hol van, milyen súllyal van jelen például Herczeg Ferenc vagy Zilahy Lajos prózája a 2010-es Magyar irodalom című irodalomtörténetben? Magának a szépirodalmi változásfolyamatnak a törtélesekkel teli története fordul oda, hogy gyakran egy korszak szépirodalmának szinte a fele törlődik ki az irodalmi hagyományból. Így aztán mindösszesen kétszer említődik Herczeg Ferenc neve, Zilahy Lajos pedig nincs is jelen a tárgyalt irodalomtörténetben. Vagyis a Schein-féle széles merítés sem válhat egy korszak hitelesebb, igazabb elbeszélésévé, ha maga az élő irodalmiság „szorítja feledésbe” „az irodalom széles területeit”.

A másik stratégia, amely lehetővé teszi Schein Gábor számára a párhuzamos, több irányú utcák elvét, tulajdonképpen a számonkérés retorikája. Mert ugyan jelen vannak, beleíródnak

## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

a népi líra megújítói irodalomtörténetébe, de más poétikákhoz képest gyakrabban fogalmazódnak meg utalások ennek a költészeteszménynek az ellentmondásait illetően. (999.) Jól példázza ezt, hogy ebben az alfejezetben a leghosszabban tárgyalta kötet Baka István *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című verseskötete, amely kapcsán Schein arra a megállapításra jut, hogy benne a „történelemben élő szubjektum eredet és nyelv nélkülségének egészen új, a posztmodern filozófiák lényegét érintő tapasztalatai szólalnak meg”. (1002.)

Mіндеz azonban azt is mutatja, hogy Schein irodalomtörténetébe sosem mechanikusan, hanem értelmezett viszony által kerülnek be az egyes alkotások és életművek. Hiszen ha az újnépies Csoóri- vagy Nagy Gáspár-költészet kapcsán ellentmondásokat fogalmaz meg, ugyanígy az intertextuális posztmodern Parti Nagy Lajos kapcsán is megteszi ezt. Mint írja, Parti Nagy Lajos „Nyelvi eljárásai *Grafitnesz* (2003) című kötetének tanúsága szerint az ő kezén is, fiatalabb költők verseiben megnyilvánuló hatásában pedig még inkább automatizálódhatnak, maguk is konvencióvá válhatnak, jóllehet a konvenciók ironikus, allúziókkal teli szétbontásából és újraépítéséből jöttek létre”. (1057.) Vagyis a Baka István kapcsán pozitívumként emlegetett posztmodern tapasztalat ebben az esetben automatizálódottként jelenik meg, éppen a Schein-féle értelmezés összetett, az irodalmi jelenségek természetére folyton rákérdező attitűdje által.

Ennek a sokféle poétikát, nézőpontot, beszédmódot és kánonot egy többirányú, többféle hagyomány felől értelmezett irodalomtörténetbe beleíró alapállásnak az egyik legérdekesebb jelensége a női irodalom hangsúlyos megjelenítése. Nem olvastam még magyar irodalomtörténetet, amelyben ennyi nő szerepelt volna. És éppígy ritkán találkozok az olvasó olyan magyar irodalomtörténettel, amelyben roma író „a magyar ci-

## II. (KRITIKA)

gányság történelmi regényének” (1046.) megalkotása révén került volna be. Ha az eddigiekben arról volt szó, hogy Schein Gábor hermeneutikai-recepcióesztétikai értelmezésajánlatokkal élt munkája során, akkor itt a posztkolonializmus és a posztmodern feminizmus szempontjai merülnek fel. Illetve arról van szó, hogy a politikai korrektség egészen elegáns módon van jelen Schein vállalkozásában.

Bár a tárgyalt irodalomtörténet – fontosnak érzem többször is utalni erre – rendkívül kiegyensúlyozott, és az összetett látásmód értelmében sokféle poétikának ad helyet, bizonyos megoldásai valószínűleg némi meglepetéssel is szolgálnak. Ilyennek érzem például azt, hogy Hajnóczy Péter, illetve *A halál kilovagolt Perziából* című regénye *A realista prózahagyomány tovább élése és megújulása* című fejezetbe került – az a Hajnóczy, akit az ún. Péterek nemzedéke képviselőjeként általában a posztmodern prózafordulat részeként szokás emlegetni irodalomtörténeti aspektusból. Az pedig talán még meglepőbb, hogy a szinte irodalomtörténeti közhelyként funkcionáló „posztmodern prózafordulat” terminusát nem használja értelmezései során a szerző, még Esterházy Péter műveinek elemzésekor sem. Helyette inkább csökkenteni próbálja az efféle fordulat és paradigmaváltás lehetőségét és jelentőségét – nem lehet véletlen, valószínűleg nagyon tudatos az 1945 utáni irodalom korszakolása: 1945 – 1970 – 1989 –. Mindez azonban talán nem is olyan meglepő azon – a már részben idézett – gondolatok fényében, amelyeket a szerző a paradigma, a fordulat és a váltás kapcsán képvisel.

Megjegyzésre méltó továbbá, hogy bár Schein Gábor az 1945 utáni irodalmi élet kapcsán felvázolja a folyóiratok struktúráját, illetve az egyes irodalmi vitákat, ahogy a jelenkor felé közeledünk, az irodalmiságnak ezek az aspektusai mintegy kikopnak irodalomtörténetéből. Így például az 1989 utáni irodalom kontextusait tárgyalva olvashatunk az irodalmi szöve-



## AZ IRODALOMTÖRTÉNET MINT MOZAIK

gek tárolásának megváltozásáról, az internet kínálta lehetőségekről, a könyvkiadókat irányító konzorciumokról – de csak általánosságban. Ezért aztán az olvasó nem értesülhet például az 1989 utáni magyar irodalmi folyóiratokról, más irodalmi lapok mellett például a Nappali ház című irodalmi folyóiratról sem, de például a kilencvenes évek irodalomelméleti „bumm”-járól vagy az ún. kritikavitaról sem.

Nagyon érdekes továbbá, hogy az 1989 utáni prózából tulajdonképpen csak két vonulatot tart irodalomtörténeti eseménynek: az önéletrajzi (Závada Pál: *Jadviga párnája*, Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*, Kukorelly Endre: *TündérVölgy*, Németh Gábor: *Zsidó vagy?*) és a történelmi regény (Osztojkan Béla: *Átyin Jósának nincs, aki megfizessen*, Márton László: *Testvériség*, Láng Zsolt: *Bestiarium Transilvaniae* [sic!], Darvasi László: *A könnyemutatványosok legendája*) megújulását. A *Kortárs irodalom* című fejezetbe ebből következően novellaelemzés nem került. És az is meglepő lehet, hogy nemcsak az ún. kritikavita, de az arra lehetőséget adó Garaczi-kötet, a *Nincs alvás!* sem említődik Schein Gábor irodalomtörténetében. Garaczi prózaíróként való mellőzése azért is érdekes, mert a szerző *Fesd feketére!* című drámájának elemzése során olvashatjuk, hogy Garaczi a „90-es évek elején prózaíróként vált ismertté és népszerűvé”. (1061.) Hasonlóan meglepő, hogy Oravecz Imre kapcsán meg sem említődik, egyetlen szó sem esik legendás, *1972. szeptember* című verseskötetéről, amelyet a magyar szerelmi líra egyik jelentős mérföldkövének tekint a kritika. Miközben Orbán Ottó kapcsán egy oldallal később azt olvashatjuk, hogy „kései költészetében az erotika képkincse és retorikája közvetít, mégpedig olyan módon, amire az erotikát a költészetből többnyire inkább ügyetlenül kirekesztő vagy metaforákkal feldíszító magyar irodalomban korábban nem volt példa”. (1022.)

## II. (KRITIKA)

Az talán minden nagyobb formátumú munka sajátja, hogy a szöveget átszövik a különféle hibák, pontatlanságok. Néhány helyen hiányzik a lapalji jegyzet – mint például a 858. oldalon a Lukács György-idézet és a Horváth Márton-utalás mellől, miközben az előző oldalon ott szerepel egy hasonló Horváth Márton-utalás esetében a pontos forrás. Meglehetősen gyakoriak az elgépelések, félreütések – a költészet kifejezés például három helyen is kötészetként szerepel (996., 1004., 1054.). Ezen túl számomra furcsának tűntek a történeti regény (928.) és a mitikus realizmus (1046.) kifejezések is a történelmi regény és a mágikus realizmus helyett.

Ezek az apróbb hibák azonban nem kisebbítik a vállalkozás nagyságát és sikerességét. Schein Gábor olyan irodalomtörténettel vett részt a *Magyar irodalom* vállalkozásában, amely feltétlen elismerést kelt. Nem rejti el, hogy csak a jelen felől olvashatja a múlt szövegeit, de azt is tudatosítja, hogy az irodalom története a recepció története is. Nemcsak a magyar irodalom szövegeit illetően rendkívül tájékozott, hanem az irodalomtörténet-írás felvázolt válságával is szembenéz, hiszen irodalomtörténetét több kis elbeszélésből, kontextusok, életművek és szövegelemzések sokaságából rakja ki, s így teremti meg a magyar irodalomtörténet egy originális mozaikját. Vállalkozása az utóbbi évek irodalomtörténeteinek egyik leg-sikerültebb darabjaként értékelhető.

*A paródiáról és a parodisztikus  
beszédmodokról...*

(Zólya Andrea Csilla: *Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmodok az erdélyi irodalomban*,  
Korunk – Komp-Press, Kolozsvár, 2012.)

Bár a parodisztikus irodalmi megszólalásformák végigkísérik a magyar irodalmat, talán sosem váltak annyira részévé a szép-irodalmi jelentésalkotásnak, mint az utóbbi évtizedek posztmodern irodalmában. Az irodalomtörténeti közmegegyezés által első posztmodern szöveggént is közismertté vált Esterházy Péter-mű, a *Termelési-regény* (1979) például több szinten viszi színre a parodisztikus alkotásmód lehetőségeit: a cím a szocialista realizmus egyik jellegzetes műfajára utal parodisztikusan, a regény nyelve pedig a különféle nyelvi regiszterek (bürokratikus nyelv, sportnyelv, tudományos nyelv, szleng stb.) parodisztikus keveredésének és egymásra rakódásának variációiból épít magának originális nyelvi teret. A parodisztikus szövegalkotás néhány kivételtől eltekintve (Krasznahorkai László, Nádas Péter, Bodor Ádám, Oravecz Imre) a legtöbb posztmodern szerzőnél az egész életmű kontextusában is megkerülhetetlen jelenség. Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolán álneve alatt megjelentetett *A test angyala* (1990) című kisregénye, *Ibusár* és *Mauzóleum* című drámái, maróan ironikus és parodisztikus *Hősöm tere* (2000) című regénye, nyelvi poénokból építkező parodisztikus versei (pl. *A dublini vegyszeres füzet* című ciklusa) műnemeken és műfajokon átívelő parodisztikus szövegalkotásra engednek következtetni. Garaczi László rövidprózái, *Mintha élnél* (1995) és *Pompásan buszozunk!* (1998) című regényei, Kukorelly Endre,

## II. (KRITIKA)

Kovács András Ferenc, Németh Gábor, Podmaniczky Szilárd több szövege is a parodisztikus szövegalkotás kontextusában értelmezhető.

Nem véletlen, hogy az 1990-es években, illetve a később jelentkező fiatal generációk szinte kézhez kapták a paródiát, s hogy ezek a nemzedékek, Orbán János Dénes, Csehy Zoltán, Kiss Ottó, Varró Dániel, Keresztesi József, Fekete Vince, Hazai Attila, Szécsi Noémi, a Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba szerzőpáros, Vaskó Péter, Nyerges Gábor Ádám, Tasnádi István, Kiss László, Muszka Sándor és mások a parodisztikus posztmodern nyelvhasználat tágításában, szélesítésében játszottak fontos szerepet. Talán nem tűnik túlzásnak, ha a kilencvenes évek magyar irodalmának uralkodó szólamaként a humoros-parodisztikus szövegalkotást tartjuk, s jellemző kortársi tapasztalatnak azt a tényt, hogy a kilencvenes években az a felolvasás számított sikeresnek, amelyet a nézők hangos nevetése kísért. Vagy ahogyan Varró Dániel nyilatkozott (idézi Zólya Andrea Csilla): „De én tényleg nem akarok több lenni egy szerethető költőnél. Nekem fontos, hogy értsék, miről írok, és olykor nevensenek is rajta.” (168.) Vagyis – egyáltalán nem ellentmondva a kortársi tapasztalatnak – a siker a felcsattanó nevetés függvényében értelmeződik mindkét szerzőnél.

Zólya Andrea Csilla *Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmodok az erdélyi irodalomban* című kötete ennek a mindent elárasztó kortársi parodisztikus-humoros nyelvfelfogásnak egy regionális szeletét, az erdélyi magyar irodalomban jelentkező parodisztikus beszédmodokat vizsgálja, miközben szövegének szükségszerűen komparatív módszereket is érvényesítenie kellett. Ez egyrészt a posztmodern paródiáfelfogások erdélyi és a magyarországi változataira vonatkozó elvárás, másrészt magán az erdélyi irodalmon belül is szükségszerű az ösz-

## A PARÓDIÁRÓL ÉS A PARODISZTIKUS BESZÉDMÓDOKRÓL...

szehasonlítás, összevetés módszertani lehetőségeinek alkalmazása, hiszen a szerző nemcsak az 1989 utáni, de az ötvenes évektől kezdődően a nyolcvanas évekig tartó korszakot is bevonta az értelmezésbe, több fontos észrevételt téve mindkét területen.

Az 1989 előtti erdélyi magyar paródiailrodalom is elválaszthatatlan attól a társadalmi kontextustól, amely az irodalom intézményesült lehetőségeiben nyilvánul meg. Azonban – mint erre Zólya Andrea Csilla nyomatékosan utal is – a kommunista diktatúra időszakát sem lehet homogén korszakként értelmezni: „A parodisztikus bírálatoknak a hatalom által még megengedett határa tulajdonképpen nagyban függ a hatalmon levőnek a biztonságtudatától, a saját pozíciójában való biztosítottságától. Jól megfigyelhető ez, ha összehasonlítjuk az *Előre* ötvenes és hatvanas évekbeli – a parodisztikus beszédmódokban igen gazdag – számaina a nyolcvanas években megjelentekkel. Oly mértékben szembeötlő az, hogy a társadalmi feszültség, a társadalmi nyomás és a velük járó hatalmi pozícióföltés növekedésével arányosan hogyan is csökkent a humor bármiféle, képi vagy szöveges formában megengedett jelenléte. Ez utóbbiból, vagyis a karikatúrák és parodisztikus szövegek használatából vagy hiányából könnyedén vissza lehet következtetni a hatalom erőviszonyai alakulásának efféle tendenciáira is.” (52.)

Még erőteljesebb cezúra, törés íródik azonban a kommunista diktatúra idejében született humoros-parodisztikus szövegkorpusz és az 1989 utáni parodisztikus szövegek közé. Mint arra a szerző utal, az erdélyi irodalomban az 1989 után induló generációk esetében egyáltalán nem beszélhetünk az 1989 előtti gazdag parodisztikus irodalom folytatásáról. Az 1989 után született parodisztikus szövegek egészen más tétek és kihívások mentén jöttek létre, s olyan szakadás jött lét-

## II. (KRITIKA)

re ezáltal a két korszak között, amely lehetetlenné tette a folyamatosság, a hagyománykövetés, illetve az áthagyományozódás műveleteit. Zólya Andrea Csilla szerint „A két generáció paródiailrodalma közötti törés, vagyis az előző (erdélyi) paródiáíró nemzedék teljesen figyelmen kívül hagyása a társadalmi tényezők együtt hatásaira vezethető, a társadalmi struktúra és a társadalmi ellenőrzöttség egyénre gyakorolt nyomásának eltérő voltára, illetve az abból adódó összetevők hatásaira”. (65.) Ezt azzal egészíti ki a szerző, hogy „A jelenkori paródiailrodalom bírálatának a súlypontja tehát a társadalmi ellenőrzöttség és követelmények változásával már máshova tevődik, sokkal inkább az irodalmi tér, a szövegek és egyáltalán a nyelv, a különböző »modoros« nyelvhasználatok képezik e beszédmód célpontját és mozgásterét.” (67.) Vagyis – tehetjük hozzá – a társadalmi változás által generált folyamatok szinte egybeestek a szépirodalomban végbement paradigmaváltással: a posztmodern szövegcentrikus játéka, nyelvi poénjai is a kilencvenes évektől kezdődően váltak általánosan elfogadottá az új generáció kezén az erdélyi magyar irodalomban.

Míg tehát az 1989 előtt paródiák „szelepmegnyitó” szerepére (Zólya Andrea Csilla kifejezése) figyelhetünk fel, addig a kortárs erdélyi irodalomban sokkal nyelvcentrikusabb játékok figyelhetők meg. Különösen két írói csoport tevékenységének vizsgálata válik ebből a szempontból tanulságossá. Az Éneklő Borz nevű „élő irodalmi folyóirat”, illetve „hangos folyóirat” (Kovács András Ferenc, Láng Zsolt, Visky András, Salat Levente, Jakabffy Tamás, Kisgyörgy Réka...) leginkább „alkalmankénti dramaturgizált felolvasások”<sup>91</sup> idejére állt össze, míg az Előretolt Helyőrség (Orbán János Dénes, Sántha

<sup>91</sup> Hizsnay Zoltán: *Az Éneklő Borz futára a Vasmacskában*. Kalligram 1996/4. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1996/V.-evf.-1996.-aprilis-Eneklo-Borz/Az-Eneklo-Borz-futara-a-Vasmacskaban>

## A PARÓDIÁRÓL ÉS A PARODISZTIKUS BESZÉDMÓDOKRÓL...

Attila, Fekete Vince, László Noémi, György Attila...) tudatos marketinggel tervezte meg saját jövőjét. Bár a két csoportosulás akár szembe is állítható egymással, témánk szempontjából legalább két olyan jellegzetességgel feltétlen rendelkeznek, amely hasonlatossá teszi őket egymáshoz.

Az egyik a parodisztikus megszólalásmód kiterjesztésében játszott fontos szerepük. Hogy csak néhány példát ragadjunk ki: Kovács András Ferenc Lázáry René Sándor-versei, Orbán János Dénes Troppauer Hümérjének alkotásai és Sántha Attila Székely Ártija egyaránt a parodisztikus szövegalkotás megkerülhetetlenségével szembesít. A másik: mindkét csoport legfontosabb alkotóinak karrierje egy új típusú kanonizációra utal az 1989 utáni időszakban. A határok légiesülése és eltűnése azzal járt, hogy Kovács András Ferenc költészetének kanonizációjában megkerülhetetlen szerepet játszott a magyarországi recepció, kis túlzással Magyarországon keresztül kanonizálódott vissza az erdélyi irodalomba, verseskötetei a kilencvenes években a pécsi Jelenkor Kiadónál, az utóbbi években pedig a budapesti Magvetőnél jelentek meg. De hasonló tendenciák mutathatók ki Orbán János Dénesnél is, akinek a kötetei pécsi, pozsonyi és budapesti kiadóknál láttak napvilágot, vagy Sántha Attilánál, akinek székely nyelvjáráson alapuló *Székely Árti*-ciklusa a budapesti Ulpius-háznál kiadott *Kemál és Amál* (2004) című kötetben szerepel. Hogy a politikai határok eltűnése az irodalmi életben mennyire alapvető tapasztalatként jelent meg alig pár évvel a rendszerváltás után, arra jó példa a szlovákiai, pozsonyi Kalligram folyóirat, amelynek 1996. áprilisi számát az Éneklő Borz-csoport írásai alkották, de rögtön az 1997. januári Kalligram szám Serény Múmia-blokkal<sup>92</sup> jelentkezett, amelyben az Előretolt Helyőrség szerzői szerepeltek.

<sup>92</sup> A blokk összeállítói Fekete Vince és Lakatos Mihály.

## II. (KRITIKA)

Nem véletlen tehát, hogy Zólya Andrea Csilla az erdélyi és magyarországi parodisztikus irodalmi folyamatok esetében kevéssé tudta alkalmazni a komparatisztika lehetőségeit, hiszen a kilencvenes években az erdélyi magyar irodalom már benne élt a magyarországi irodalmi folyamatokban, szerves részét képezte azoknak, az elkülönülés-elkülönítés szinte lehetetlennek tűnik – sőt talán hibás megközelítés lenne. Érdemes azonban elidőznünk afelett, hogy a hatás milyen bonyolult interaktív viszonyokat tesz lehetővé. A fentebb említett három példát – Kovács András Ferenc Lázary René Sándorát, Orbán János Dénes Troppauer Hümérét és Sántha Attila Székely Ártiját – ugyanis nem minden hátsó szándék nélkül soroltam fel az előbb. Mindhárom jelenség azzal szembesít bennünket ugyanis, hogy milyen természetes módon kötődött rá az erdélyi magyar irodalom a magyarországi parodisztikus-álneves, nyelvjátékos irodalomra, ebben az esetben leginkább Parti Nagy Lajos műveire, aki például szintén írt Troppauer Hümér-verseket a nyolcvanas években: az 1986-os *Csuklógyakorlat*-kötetben szereplő *Holnap indul a század csuklógyakorlatra* című vers alatt éppúgy ott szerepel az „– írta Troppauer Hümér –” formula, mint Orbán János Dénes több verse alatt is az „Írta Troppauer Hümér”. De a Székely Árti-féle nyelvhasználat éppígy evidensen előzménye a Nyerges Gábor Ádám alteregójaként színre lépő ”irgalmatlan nagy” ”népikötő” Petence Sándor nyelvjárási (főként dunántúli) regisztereket mozgósító és a helyesírási konvenciókat leromboló költészetének is. Amely költészet Weöres Sándor ifj. Kanalas Bélájának, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánjának szintén egyenes ági leszármazottja, de rokonságban áll a dilettáns versbeszédet – vö. Orbán János Dénes: *Sándor vagyok én is...* (2012) – parodisztikusan használó posztmodern lírával (Hizsnyai Zoltán – Tsúszó Sándor: *Vasvella állt a kapufélfába*), valamint a 19. száz-



## A PARÓDIÁRÓL ÉS A PARODISZTIKUS BESZÉDMÓDOKRÓL...

zadi petőfieskedőkkel is, példaként Lisznyai Kálmán *Palókdalok* (1851) című kötetét lehetne említeni. És akkor a szintén székely nyelvjárási elemekből építkező erdélyi Muszka Sándor-féle parodisztikus szövegalkotás helyére ebben a kontextusban még rá sem kérdeztünk – lásd a *Sanyi bá* (2013) című kötet címszereplőjének identitását. Vagyis a regionális magyar irodalmak határait nem a politika, hanem a felhasznált irodalmi nyelv húzza meg.

Zólya Andrea Csilla éppen ezért, nagyon logikusan nem is foglalkozik a határon túliság, a regionalitás, illetve a kisebbségi irodalom elméleti kérdéseivel. A paródia kapcsán a genetike-i intertextualitás, a foucault-i hatalomelmélet, a de man-i ironia és prosopopeia, a derridai emlékezéselmélet, a pfeifferi médiumkeverés és a hutcheoni posztmodernparódia-felfogás elemeiből indul ki. Ez az elméleti tér kiválóan megfelel arra a feladatára, hogy a klasszikus retorikaelméletekből ismert ironia, paródia, szatíra, illetve humor fogalmát a kortárs irodalomelméleti diskurzusokba helyezze, s azokon keresztül értelmezze újra. Zólya Andrea Csilla azonban nem tesz kísérletet egységes elméleti tér felrajzolására, az említett teoretikus implikációk a szöveg különböző pontjain vetődnek fel és épülnek be az értelmezésekbe.

A kötetnek ez a mozaikszerű felépítése nemcsak az elméleti tér kialakításában érhető tetten. A szerző valószínűleg nem hisz az elejétől a végéig lineárisan felépülő nagy szerkezetben, ezért a kötet – bár a téma azonos – sok esetben inkább tanulmánykötetként, mint monográfiaként olvastatja önmagát. Ennek a felépítésnek sok előnye van, a mozaikszerűen elrendezett tér, a részproblémáknak szentelt figyelem, az elágazások kreatív ereje mindenképp ide sorolható, viszont néhány esetben hátránnyal is jár – legalábbis a jelen kötetben. Egyrészt a szöveg nem ad átfogó, élesen kidolgozott képet a té-

## II. (KRITIKA)

máról, egyetlen szerzőről, illetve korszakról sem, nem rendszerszerű a felépítése. Másrészt éppen a mozaikszerűségből adódóan gyakoriak az (ön)ismétlések, ugyanaz a példatár és értelmezés jelenik meg többször is, a kötet több pontján. Némely esetben a nyelvi megformálás kevéssé erőteljes, egy szigorúbb szerkesztő keze nyomát is elviselte volna a szöveg. Az utolsó fejezet pedig, ahol Varró Dániel, a Reményi József Tamás – Tarján Tamás szerzőpáros és Kiss László paródiáiról, illetve parodisztikus köteteiről olvashatunk, nem illeszkedik a címbe emelt régió irodalmához.

Ennek ellenére Zólya Andrea Csilla kötete fontos hozzájárulás a téma szakirodalmához, és a kötetben egymásra rétegződő értelmezések sok esetben megkerülhetetlenek lesznek a későbbi recepció számára – ilyennek érzem például az Orbán János Dénes *Én egy virág vagyok* és *Én egy virág vagyok II.* című verseiről, illetve Székely Csaba *Én egy virág vagyok III.* című paródiájáról közölt értelmezést, valamint annak az irodalomelméleti diszkurzív térnek a kialakítását, amelyről a fentiekben már szó volt.

Zólya Andrea Csilla kötete abból a szempontból is rendkívül inspiratív, hogy a kortárs magyar irodalom parodisztikus megszólalásformáinak újragondolására kényszerít. Ebből a szempontból az előző példákon túl a nonszensz szövegalkotás lehetőségeire hívhatjuk fel a figyelmet: Varró Dániel, Vaskó Péter, Havasi Attila és Keresztesi József szövegein keresztül az angol nonszensz irodalom (Edward Lear, Lewis Carroll), illetve az ún. svéd típusú gyermekversek és az ún. sóderparti próza szövegeinek újraírására egy megváltozott kulturális és irodalmi térben.

De az ironia és a paródia fent említett példái ellenében az utóbbi évtizedben egy végletesen antiironikus és antiparodisztikus magyar irodalommal is számolnunk kell, egy olyan

## A PARÓDIÁRÓL ÉS A PARODISZTIKUS BESZÉDMÓDOKRÓL...

tudatos irodalomfelfogással és nyelvkezeléssel, amelynek traumatikus, az alárendeltség viszonyait megjelenítő, megrendítő szövegei elutasítják a parodisztikus jelentésformálást (Borbély Szilárd, Csobánka Zsuzsa, Bajtai András, Gerevich András és mások szövegeire gondolok). Hogy ez hogyan hat vissza a kortárs magyar irodalom, az erdélyi irodalom és a paródia viszonyaira, minden bizonnyal további tanulságos értelmezéseket eredményezhet.

---

*Sorozatgyilkosság a Parnasszus tövében*  
(Orbán János Dénes: *Sándor vagyok én is...*,  
Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy –  
Erdélyi Híradó Kiadó – Irodalmi Jelen Könyvek,  
Kolozsvár – Arad, 2012.)

Az esztétikai tapasztalat megjelenítésének és felmutatásának érdekében az ún. elit irodalom számára rendkívül fontos a nyitottság, amellyel a nyelvi tér legtágabb tartományait képes belakni és hasznosítani. Egy ilyen specifikus nyelvi tér, amely az irodalmiság határterületein helyezkedik el, a dilettáns nyelvhasználat, vagy helyesebb inkább dilettáns nyelvhasználatokról beszélni, hiszen nem egységes jelenségről van szó.

A dilettáns nyelv és a dilettáns irodalom felhasználásának kétségkívül nagy hagyománya van a magyar irodalomban, amely hagyomány leginkább az ironikus és parodisztikus formákkal tart rokonságot, de talán sosem vált akkora jelentőségűvé, mint a posztmodern irodalomban. A posztmodern magyar irodalom legjellegzetesebb megnyilvánulásai közé ugyanis az intertextualitás, a parodisztikus-ironikus beszédmód, az álneves-maszkos szövegalkotás mellett éppen a dilettáns nyelvvel folytatott kreatív játék tartozik, miközben az előbb említett jellegzetességek gyakran együtt, egymásra kopírozódva jelennek meg. Parti Nagy Lajos legendás Sárbogárdi Jolánjának *A test anygala* című kisregénye például olyan álneves szövegként lép működésbe, amely a ponyvairodalom és a füzetes lányregények dilettáns nyelvének parodisztikus újraírása által képes megszólítani olvasóját. Kukorelly Endre verseinek rontott nyelvi anyaga a dilettáns irodalomba tartozó alkotások problematikai stilisztikai megoldásaival is kapcsolatba

## SOROZATGYILKOSSÁG A PARNASSZUS TÖVÉBEN

hozható. Kovács András Ferenc palimpszesztként felépülő szövegeiben, illetve Lázary René Sándor-verseiben is tetten érhető többek között az archaikus és dilettáns nyelv együttes, produktív felhasználása. A kollektív maszkként megjelenő fiktív költő, Tsúszó Sándor több versének intonációja, illetve fikcionált recepciója is értelmezhető a dilettáns irodalom kontextusában. Sántha Attila Székely Árti-versei a székely nyelvjárási elemek és a dilettáns nyelvhasználat keveredéséből építik fel sajátos nyelvi világukat. Legutóbb pedig Petrence Sándor versei alakítottak ki olyan lírai nyelvi teret, amelyben a nyelvjárási elemek, a népi irodalomra jellemző intonáció és a dilettáns nyelvre jellemző szövegalkotás lép párbeszédbe.

Orbán János Dénes *Sándor vagyok én is...* című, Kivezetés a költészetből alcímet viselő kötete is a magyar irodalomnak ebbe a vonulatába sorolható, olyan kísérletként jelenik meg, amely a dilettáns irodalom és a dilettáns nyelvhasználat lehetőségeinek felmérésére és újrahasznosítására tesz ajánlatot. A kötet – talán tudatosan, talán kényszerből – töredékes formában, négy, egymást érintő, de egymás mellett elcsúszó kontextusban foglalkozik a témával: egyrészt humoros-tréfás esszéikben, áltanulmányokban; másrészt dilettáns szövegek szerkesztői kommentárjai által; harmadrészt dilettáns szerzők verseiből összeállított miniantológia formájában; negyedrészt pedig Orbán János Dénes saját dilettánsvers-imitációinak közlésével.

A kötet összeállításának ötlete és kiindulópontja minden bizonnyal az Irodalmi Jelen folyóirat legendás, Sándor vagyok én is... című rovata, amelyben a versszerkesztő Orbán János Dénes idézte és kommentálta a beküldött szépirodalmi anyagot – döntő többségükben dilettáns szövegeket. A rovatnak címet adó vers kiválasztása abszolút telitalálat volt a szerkesztő részéről, Szoboszlai Sándor verse a dilettantizmus, az epigo-

## II. (KRITIKA)

nizmus, a bárgyúság és a lírai gondolatlanság olyan tipikus keveredése, amely végigkíséri az összes közölt verset:

„Sándor vagyok én is, ha nem is Petőfi,  
Nem a nagy Petőfi, hanem Szoboszlai.  
De a szívem épp úgy, mint a nagy költőé,  
A feleségemé s szeretett hazámé.”

Orbán János Dénes nyelvteremtő ereje ennek nyomán egy új kifejezéssel ajándékozza meg a magyar irodalmat: ez a „sándorkodás”, illetve a „Sándor-irodalom”, amely a dilettantizmus, illetve annak uralkodó magyar formája, a petőfieskedés egyik megnevezéseként funkcionálhat a továbbiakban. A Sándor vagyok én is... rovatban közölt szövegek ennek nyomán a kötetbe a Sándorirtás cím alatt kerültek be, s tulajdonképpen egy-egy szövegrészletből és annak szerkesztői kommentárjából állnak.

A *Sándorirtás* cím valódi telitalálat arra a szövegunkára, amelyet Orbán János Dénes végez. A dilettáns szöveget olyan maró kritikával látja el, amely néha a durvaság határait súrolja: „Namármost: ilyenkor el kell csenni azt a seprűt, és be kell tenni a lány lába közé. Valószínűleg pofon vágja, de ha mázlija van, az is lehet, hogy elrepül vele. De mindenképpen lesz téma” (60.); „A múltkori kérdésre nem válaszolt. Hogy nagyon nehéz ezeket a verseket kitolni a kloákán?” (93.); „Mi igazán nem próbáljuk Önöket megakadályozni abban, hogy tyúkok legyenek, ha már költővé válni nem sikerült...” (101.) Ezekben az esetekben az az érzésünk, hogy a szerkesztő ágyúval lő verebekre, és a poétikai szempontból származó, irodalmi mércével nem mérhető verseket pusztán felhasználja saját verbalitásának prezentálására, a maró gúny lehetőségeinek tesztelésére, felsőbbrendűségének kinyilvánítására. A magas lóról beszélő professzionális költő és versszerkesztő stílusa, amely

## SOROZATGYILKOSSÁG A PARNASSZUS TÖVÉBEN

nem mentes a személyeskedéstől és a gúnyos megjegyzésektől, olyan önbizalomról árulkodik, amely sokszor visszatetszést is kelthet. (Tulajdonképpen szinte elképzelhetetlennek tartom, hogy ha a kortárs magyar irodalomból egy befutott költő vagy irodalomtörténész rákényszerülne egy ilyesféle rovat vezetésére, akkor hasonló hangot ütne meg a tehetségtelen szerzőkkel szemben.)

Másrészt talán tévedésben vagyunk, amikor a kommentárok intonációját a szerkesztői munka szokásos fogalmaival próbáljuk meghatározni. Orbán János Dénes ugyanis kommentárjaiban is nyelvet teremt, sokszor archaikus, nyelvjárási szavak segítségével, számára a versszerkesztői munka olyan lehetőség, amely által egy sajátos kommentárnyelvet alakít ki. Hiszen már a rovat címe és a Szoboszlai-idézet is nyilvánvalóvá teszik, hogy ha egy tehetségtelen verselő vagy prózaíró küldi ebbe a rovatba szövegét, akkor valódi poétikai akasztásban lesz része. Vagyis ebben az esetben inkább a nyelvi agresszió a humor, a leállíthatatlan játékelv felé való kitágításáról beszélhetünk.

Hogy nem annyira szigorú értelemben vett értelmezői szöveg munkáról, mint inkább egy téma poétikai megteremtéséről van szó, arra azok az esszék és tanulmányok is jó példák, amelyek a kötet elején találhatók. Ebben a szerző saját szerkesztői tapasztalatát, a kortárs könyvkiadás gyomorforgató anomáliáit, a szerzői imidzsépités visszasságait is taglalja. Azért rendkívül fontos írások ezek, mert a kortárs irodalmi tér visszatetsző jelenségeiről kötetlenül, szimpatikus szabadsággal ír a szerző, olyan nyelvi teret talált önmagának, ahonnan ezek a jelenségek elmondhatók, és továbbgondolásra készítetik az olvasót.

Az esszék és tanulmányok némelyike persze tökéletes általulmány, álesszé, amelyet a humoros-parodisztikus nyelv-

## II. (KRITIKA)

használat, illetve a kettős beszéd lehetőségeinek felhasználása jellemez. A *Hogyan írjunk és publikáljunk verset?* című tanulmányban például úgy keverednek a valóban megfontolandó gyakorlati utasítások a dilettáns alkotókra jellemző eljárásokkal, hogy valódi parodisztikus áltanulmány jön létre a szövegből.

A kötet harmadik része antológia, amelyben a legkarakteresebb dilettáns költők műveiből kapunk kommentált áttekintést. A Szoboszlay Sándor, Kozma Hugó, Pál Sándor, Varcza László, Fegyverneki Szabó András, Bocsó Imre, Bartos Csaba István, valamint egy bizonyos Gy. J. verseiből összeálló anyag valóban mély merítés, amely lehetőséget adhatott volna a dilettantizmus jelenségének szélesebb értelmezésére. Orbán János Dénes azonban, ahogyan a kötet tanulmányaiban és a Sándor vagyok én is... rovat kommentárjaiban sem, úgy itt sem vállalkozik erre, inkább töredékes formában szembe-sít a dilettantizmus jellegzetes vonásaival, elméleti kérdéseivel, ideológiai és stilisztikai variációival.

Ha ezekből a fragmentumszerű megjegyzésekből, ki- és beszólásokból valamiféle listát próbálnánk összeállítani, a dilettantizmus listáját, akkor eléggé változatos képet kapunk. Eszerint a dilettáns szövegformálásra jellemző a múlt hangjainak, poétikáinak pusztá utánzáson alapuló megismétlése – a magyar irodalomban leginkább Petőfi költészete ihlette meg a dilettáns alkotókat, s a petőfieskedők, Petőfi-utánzók áradata özönlötte el a magyar dilettáns irodalmat egészen napjainkig. Az utánzás gyakran odáig megy, hogy sorokat, sőt strófákat tulajdonítanak el közismert költők verseiből, amelyeket az eltulajdonítás gesztusa nyomán saját alkotásként prezentálnak.

A dilettáns alkotások további jellegzetességei a nyelvi szélsőségek, határátlépések, amelyek vagy túlságosan egyszerűek,



## SOROZATGYILKOSSÁG A PARNASSZUS TÖVÉBEN

naivak, bugyuták – vagy éppen ellenkezőleg: túlsúfolt, gondolat nélküli örült nyelvi tákolmányok, amelyek impozáns méretei minduntalan megbicsaklanak. Orbán János Dénes kötetében mindkét esetre több példát is találhatunk.

„Nyújtózkodó esti fényben  
Csilingel a gyöngyvirág,  
»De szép ez a muzsikaszó!«  
Suttogja a holdvilág.  
(G. T.: *Az egér és a hold*)

Illetve:  
„sugárfertőzött mellényként  
öltöttem magamra  
a gyöngy-tokájú kozmosz vad spermaillatát  
és megmásztam  
a ribanckodó semmi  
napkitörésektől véres kaptatóit”  
(Gy. J.: [*Töredékek*])

Mindkét esetben a semmitmondás veszélye kísért, hiszen vagy meg sem jelenik az esztétikai jelentés, vagy kioltják egymást a nyelvtárgy egymás ellen feszülő belső jelentései.

Nem véletlenül vált ki a legtöbb dilettáns szöveg nevetést, humoros hatást: az akaratlan paródia sok dilettáns szöveg kísérőjelensége. Ebben az esetben a fel nem ismert hiba, elvétel mint a szöveg kísérőjelensége, kiirthatatlan mellékeseménye jelenik meg. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a dilettáns alkotások esetében arról van szó, hogy a szöveg túlságosan is átlátható, nem gördít akadályt a befogadó elé, mivel elhasználódott, kiégett, túlságosan ismert elemekből próbál jelentést kreálni, s éppen ez a – akár bergsoni értelemben vett – görcsösen mechanikus ismétléskényszer válik nevetségessé.

## II. (KRITIKA)

De a dilettáns alkotások problematikája még ettől is mélyebb és nyugtalanítóbb, s éppen azt hiányolom Orbán János Dénes könyvéből, hogy a dilettantizmus jelenségének erre a mély és nyugtalanító kérdésére nem reflektált. Két síkon jelenik meg ez a probléma, s mindkettő a temporalitással, a művészet időbeliségével, illetve kontextusfüggőségével kapcsolatos. Az első kérdés: Miért számít dilettánsnak ma az a szerző, aki szinte tökéletesen imitálja Petőfi stílusát, hiszen ha kétszáz évvel ezelőtt írja ezeket a verseket, minden valószínűség szerint fontos szerző lenne? A második kérdés: Hogyan lehet az, hogy vannak olyan művészek, akiket saját művelt kortársaik dilettánsnak tartottak, ma pedig a kánon részei?

Véleményem szerint ezekre a kérdésekre csak úgy lehet válaszolni, hogy azt mondjuk, nem létezik valamiféle priori dilettantizmus, nincs valami öröktől fogva beazonosítható dilettáns szövegalkotási mód – hanem az, hogy mi számít dilettánsnak, időtől és kontextustól függ: vagyis minden korban és konkrét irodalmi helyzetben más és más számít dilettánsnak, s az idő és kontextus változásai minden bizonnyal felül is írják mai vélekedésünket. Eszerint az irodalmi érték mozgó minőség, s így minden bizonnyal a dilettantizmus meghatározási kísérletei is azok.

Ha viszont ez így van, akkor az Orbán János Dénes szövegeire, kommentárjaira jellemző magabiztosan gúnyos hangvétel magabiztossága és gúnyossága sem tartható fenn, vagy csak nagyon korlátozott mértékben. Még akkor is így van ez, ha a kötetbe sorolt szövegek szinte mindegyike e sorok írója szerint is vérbeli dilettáns alkotás.

Amilyeneket Orbán János Dénes is megpróbált imitálni. (Mai napig emlékszem arra a jelenetre, amikor az Irodalmi Jelen öt éves évfordulóján OJD a Sándor vagyok én is... rovat dilettáns szövegeiből olvasott fel a közönségnek, és a szűnni

## SOROZATGYILKOSSÁG A PARNASSZUS TÖVÉBEN

nem akaró röhögés nyomán némiképp tréfásan, némiképp méltatlankodva jegyezte meg: nagyobb sikerem van, mintha a saját szövegemet olvasnám fel.) És akkor felmerül a harmadik nyugtalanító kérdés: vajon a dilettáns szöveg imitálása dilettáns szöveg-e? És ha nem, akkor azért, mert gyenge imitáció, vagy valami más ok miatt? Talán a dilettáns nyelvhasználat magas fokon, tudatosan és a következetesen végigvitt nyelvi logikája az, ami distanciát jelenthet dilettáns szöveg és annak imitációja között.

Mint már említettük, a posztmodern irodalom egyik fontos stratégiája az irodalmat nyelvjátékként gondolja el, s ebből a szempontból a dilettáns szövegekre jellemző nyelvhasználat is kiaknázandó lehetőség. Ráadásul a posztmodern irodalomnak ez a stratégiája az ironikus-parodisztikus megszólalásformák sokaságát alakította ki, s ehhez a szövegműkhöz a dilettáns alkotásokra jellemző nyelvhasználati formák is jól jöttek. Különösen a nyolcvanas évek második fele, és főként a kilencvenes évek volt ennek a(z általam areferenciális) posztmodernnek nevezett irodalomnak az uralkodó korszaka, amelynek nyelvi terét többek között Esterházy Péter, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, a fiatalabbak közül Varró Dániel, Csehy Zoltán, Gergely Edit, Mizser Attila, Vida Gergely, a Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba szerzőpáros vagy éppen Orbán János Dénes szövegei alakították ki. A *Sándor vagyok én is...* ihletettségekben is ennek a szövegalkotási módnak és nyelvhasználatnak az intencióit őrzi és viszi tovább.

A 2000-es évektől kezdődően azonban többek között Kemény István, Szijj Ferenc, Borbély Szilárd, Erdős Virág, a fiatalok közül Krusovszky Dénes, Csobánka Zsuzsa, Bajtai András és mások nyomán olyan új (általam antropológiainak nevezett) posztmodern stratégia jelent meg a magyar irodalomban,

## II. (KRITIKA)

---

amely az alárendelt nézőpontoknak, a traumatizált (nemi, etnikai) kisebbségi identitásoknak és az önéletrajzi aspektusból elbeszélte történeteknek biztosít nagyobb nyelvi teret. Ebből a szempontból a *Sándor vagyok én is...* című kötet sokszínűsége, sokhangúsága ellenére is megkésett vállalkozásnak tűnhet, amely talán éppen ezért nem váltott ki számottevő kritikai aktivitást, ezért nem tudta megteremteni saját recepcióját.

*Az „érzékelés újratanulása”*  
(Deczki Sarolta: *Az érzékiség dicsérete,*  
Kalligram, Pozsony, 2013.)

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

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

A husserli megtisztítás számára azonban a közelség érzék-szervei, tehát a bőr, a fül, a nyelv és az orr a „közelség inti-

## II. (KRITIKA)

mitásának” (196.) veszélyét jelentik: „az érzékszervek közül csak a legtisztább, a szem által nyújtott észleletek elégitik ki a követelt szigorú tudományosság igényeit.” (205.) Ebben a filozófiai elgondolásban a normativitásnak különösen fontos szerepe van, hiszen mint azt Dorion Cairns nyomán Deczki Sarolta megjegyzi, az érzékelő apparátus bármiféle „eltérése az ideálistól, azaz a felnőtt, éber, érett ember testi konstitúciójától abnormálisnak minősül – így a gyermek, az öreg, az alvó, a fogyatékkal élő stb. észlelése”. (218.) Azt mondhatnánk, 2013-ban itt megállhatunk, hiszen a husserli purifikáció vállalhatatlan és túlhaladott álláspontja semmiféle kapcsolatba sem hozható azzal, amit ezekről a kérdésekről itt és ma gondolunk. Ráadásul Deczki Sarolta idéz egy politikailag nem korrekt Husserl-idézetet is 1935-ből, amely végleg szertefoszlatta minden illúziókat: „Szellemi értelemben nyilvánvalóan Európához tartoznak az angol domíniumok, az Egyesült Államok stb. is; nem tartoznak viszont oda a vásári menaszériák eszkimói, indiánjai vagy a cigányok, akik állandóan keresztül-kasul csavarognak Európán.” (218.) Nem véletlen, hogy a husserli filozófiával többször is szembenéző Jacques Derrida számára ez az idézet a szellem trónfosztásának egyik tünetévé válik, s a „rasszizmus” terminusa is előkerül a derridai értelmezésben.<sup>93</sup> Bár a kérdésnek más oldalai is vannak, hiszen a zsidó származású Husserl éppen a nácizmus diadalmenetének számító 1930-as években, mintegy a másik oldalról teszi meg ezt a megállapítást, amely sajátos vakságáról is árulkodik; Vajda Mihály pedig az európaiságról értekezve árnyalja a kérdést egy újabb nézőpontból<sup>94</sup> – mindenesetre a normativitásnak

<sup>93</sup> Vö. Jacques Derrida: *A szellemről*. Heidegger és a kérdés. Ford. Angyalosi Gergely – Babarczy Eszter. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 83-85.

<sup>94</sup> „Husserl nem vérségi, hanem életforma alapon »zárja ki« Európából az említett csoportokat. Ha ezt sem tesszük, akkor nagyon nehéz lesz

efféle felfogása egész korszakokat választ el egymástól. Talán nem tévedünk nagyot, ha itt és most túl gyorsan általánosítva a század első fele (Husserl) és korunk különböző problémakezelésében a modernizmus és a posztmodern teljesen eltérő, szembenálló látásmódját véljük felfedezni.

A husserli fenomenológiával való foglalatosság ezen a helyen mégsem hiábavaló – hiszen mintegy a visszájáról mutatja fel azt a filozófiai teret, amely a husserli megközelítéseitektől is inspirálódva a posztstrukturalista és dekonstrukciós szövegalkítás egyik kiindulópontjaként jelenik meg. Ebből a szempontból valóban izgalmas az a szellemi háromszögelés, négyzögelés, sokszögelés, amellyel Deczki Sarolta a husserli filozófiát Michel Foucault, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, egyszóval a francia elmélet írásaival vonja közös szövegtérbe és játékbá. A husserli purizmus fenti gondolatait ugyanis rögtön Foucault felől értelmezi újra, s ezzel nemcsak felnyitja, de egyúttal a kortársiság kategóriájába is vonja. Hiszen, ahogy Deczki Sarolta Takács Ádámmra hivatkozva megjegyzi, míg Husserl a rend, a tudás és a normativitás kategóriáit a transzcendentális szubjektivitásra alapozza, „addig Foucault éppen azt mu-

---

bármit is kezdeni a »nyugati kultúra«, az »európai kultúra« fogalmával. Mondjuk ki: ez a kultúra eredetében igenis a fehér ember kultúrája, amelybe – s ezzel az állítással elhatárolódhatunk a rasszizmustól – természetesen faji hovatartozásától függetlenül bárki integrálódhat. De európainak tekinthetjük-e a pakisztáni apát, aki megölte lányát csakis azért, mert az állítólag szeretkezett egy fiatalemberrel, ha ez a pakisztáni család történetesen a londoni East Enden él? A történetet Salman Rushdie írja le Szégyen című regényében, s ha azt Rushdie kommentárjával együtt idézném – másutt megvettem –, még mélyebben beleláthatnánk a probléma bonyodalmaiba.” In: Vajda Mihály: *Retteg, s ezért a természet urává és birtokosává akar válni*. Magyar Tudomány 2004/5. 558. <http://www.matud.iif.hu/2004-05.pdf>

## II. (KRITIKA)

tatja fel, hogy minden rend, tudás és normativitás éppenséggel a világ felől nehezedik a szubjektivitásra, s annak konstitúcióját eleve meghatározzák a történetileg kialakult institucionális formák, diskurzusok”. (220–221.) Vagyis az identitás, a másság, az alárendeltség olyan kategóriáival szembesülünk, amelyek a husserli filozófiában törlés alá helyeződtek.

Ebből a szellemi „sokszögelésből” olyan felismerésekkel szembesülünk, amelyek bár nem teljesen újszerűek, de rendkívül fontosak a kortárs magyar irodalom értelmezésekor. Deczki Sarolta kötetének a bevezetőben említett második vonulata éppen azért izgalmas és hasznos, mert értelmezései mögött mindig ott érezni a belakott filozófiai tér teljesítménynövelő energiáit. A szépirodalom értelmezéseiből többek között az is feltárul, hogy a progresszív filozófiai és szépirodalmi szövegek horizontja mindig is szükségszerűen együtt mozog, együtt él, egymásból nyer inspirációt. A magyar irodalom legfontosabb alkotói mindig is benne álltak a filozófia és az irodalomelmélet által feltett kérdések és válaszok erőterében – gondoljunk csak Kölcsey Ferenc, Madách Imre vagy József Attila filozófiai írásaira, Arany János, Babits Mihály, Szerb Antal irodalomtörténeteire, Kármán József, Kosztolányi Dezső, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes esszéire. Az a szellemi térkép, amelyen együtt mozognak 20. századi francia teoretikusok és kortárs magyar írók, az irodalom létmódjának természetes és kívánatos állapota, s hogy egy konkrét példát is hozzunk: a könyvben elemzett *Hajrá Jolánka!* című elbeszéléskötet szerzője, Darabos Enikő például a Deczki Sarolta által is többször idézett, rendkívül relevánsnak tartott Michel Foucaultról írt kiváló tanulmányt.<sup>95</sup> Arról a

<sup>95</sup> Darabos Enikő: *Aszketikus filozófia mint az arc nélküli igazság „próbája”*. „Michel Foucault” mint szerző-funkció. Pro Philosophia Füzetek 2003/36. 53–63. <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/darabos.html>



## AZ „ÉRZÉKELÉS ÚJRATANULÁSA”

Foucaultról, akinek egy fontos mondatát mind Deczki Sarolta,<sup>96</sup> mind Darabos Enikő többször is idézi az írás és identitás viszonya kapcsán: „Kétségkívül sokan vannak, akik mint én, azért írnak, hogy többé ne legyen arcuk.”<sup>97</sup>

Vagyis olyan kérdésekkel kell szembenéznünk a kortárs magyar irodalom kapcsán, amelyek az álnév, a maszk, a másság, a Másik, az alárendeltség, a test, az önéletrajziség, az erotika és obszcenitás megjelenítése kapcsán vetődnek fel. Deczki Sarolta olyan kérdésekkel szembesít bennünket, amelyek megkerülhetetlenek a kortárs magyar irodalom értelmezése során. A foucault-i önvallomás ugyanis így folytatódik: „Ne kérdezzék, ki vagyok, és ne mondják nekem, hogy maradjak ugyanaz: ez az anyakönyvek morálja; ez készíti hivatalos papírjainkat. Hagyjon bennünket békén ez a morál, ha írni kezdünk.”<sup>98</sup> Ebből a három mondatból a kortárs magyar irodalom segítségével egy egész világot építhetünk fel. Bár Deczki Sarolta nem foglalkozik álneves szerző kötetével (persze Parti Nagy Lajos kapcsán kinek ne jutna eszébe Troppauer Hümér, Sárbogárdi Jolán, Dumpf Endre, Virágos Mihály?), de az a típusú identitás- és nyelvjáték, amelyet a kötetben vizsgált *Az étkezés értalmasságáról* című Parti Nagy-írás mozgósít, elképzelhetetlen ezek nélkül az álneves szövegek nélkül. S talán nem merészség kijelenteni, hogy tulajdonképpen csak szerzői döntés kérdése, hogy Parti Nagy Lajos nem Fibinger álnéven publikálta szövegét. A szereplő végigvitt szólama, monológja és teljes nyelvi világot megteremtő

<sup>96</sup> A szerző kétszer is más formában idézi Foucault-t, mint ahogyan a hivatkozott magyar fordításban olvasható: „kétségkívül sokan vannak, akik, mint én, azért írnak, hogy ne legyen többé arcuk”. (221., 231.)

<sup>97</sup> Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001. 27.

<sup>98</sup> Uo. 27.

## II. (KRITIKA)

originális nyelvjátéka ugyanis méltó párja a Sárbogárdi Jolán vagy Dumpf Endre-szóleleményeknek.

És valóban, a legtöbb álneves szöveg valódi tétje a nyelvtéremtés és az identitásteremtés kettősségében figyelhető meg, Weöres Sándortól Csehy Zoltánig, Esterházy Pétertől Kovács András Ferencig, nem beszélve az olyan feloldatlan álnevekről, mint amilyen Jake Smiles vagy Rosmer János. Az identitásteremtés pedig sok esetben szembeszegülésként jelenik meg, nevezhetjük akár foucault-i szembeszegülésnek is, az intézmény és a hatalom moráljával. Deczki Sarolta többek között *A néma tapasztalat* című írásában foglalkozik ezzel a kérdéssel egy nem álneves műnek, Tompa Andrea *A hóhér háza* című regényének interpretációja során. A romániai diktatúrával szembesítő alkotás interpretációja során nem véletlenül állapítja meg a tanulmány írója, hogy „női regény”-ről (38.) van szó: az alárendeltségek bonyolult hálója rajzolódik ki a szövegből, s ez a regény is minden bizonnyal odasorolható a női irodalom új kánonjához, amely a kilencvenes évek végétől formálódik napjaink magyar irodalmában. A „női tapasztalat”, a „női kiszolgáltatottság” (39.) és a „női regény” terminusai éppen a foucault-i belátások tükrében tűnnek használhatónak: az intézményesített elnyomás különféle – nemi, politikai, nemzetiségi, etnikai, vallási stb. – szintjei a marginalizáltság felől értelmezhetőek, az alárendeltnek adott hang nyelvisége felől. Mindez Tóth Krisztinától egészen Csobánka Zsuzsáig több emlékezetes szövegben mutatta meg lehetőségeit a kortárs magyar irodalomban.

A nemi alárendeltség tapasztalata napjaink magyar irodalmában is szinte szükségszerűen kötődik rá test és írás kapcsolatának kérdéseire. Ebből a szempontból talán különösen izgalmasnak tűnhetnek azok az alkotások, amelyek a férfi alárendeltség tapasztalatát és lehetőségeit is belekomponálják a

szövegekbe. Deczki Sarolta két – minden bizonnyal korszakos – kötettel is foglalkozik ennek kapcsán. Oravecz Imre *1972. szeptember* című verseskötetének monologikus elbeszélésmódja „a közlés határáig vezeti vallomását: a mondhatón keresztül utal arra, amit lehetetlen kimondani” (59.), vagyis a nyelvi probléma elsődlegesnek tűnik ebben az esetben is. Jelesül egyrészt annak kérdése vetődik fel, hogy az autobiográfiaiként megjelenő szöveg hogyan épül be az irodalmiságba, hogyan építi be önmagába az irodalmiság kódjait, mitől válnak ezek az egy lélegzettel elmondott mondatok a magyar szerelmi líra megkerülhetetlen alkotásaivá. Másrészt pedig: az erotikus-obszcén nyelvhasználat (és nem a kíméletlen őszinteség) által hogyan módosítja elképzeléseinket irodalmiságról, irodalmi nyelvről, nemi identitásról.

Ugyanezek a kérdések Nádas Péter monumentális regénye, a *Párhuzamos történetek* értelmezése során is felvetődnek. Deczki Sarolta itt is a kiindulópontig, az origóig és vissza, egyfajta archeológiai és genealógiai szövegmunkát végez, amikor a Nádas-regény kapcsán rávilágít az ókori görög filozófia nagy vitájára, a Platón–Arisztotelész-vitára a mimézis fogalma kapcsán. Míg Platón „azért kárhozza a művészeteket, mert nem képesek magát az igazságot közvetíteni, hanem egy műalkotás pusztán a másolat másolata, az utánpótlás utánpótlása” (163.), addig Arisztotelészt a „*praxis* érdekelt elsősorban”, „ahogyan az emberek a maguk mindenkor itt és mostjában élnek”. (163.) Arisztotelész is a mimézisből indul ki, de számára az irodalom egy filozofikusabb, mélyebb, általánosabb jelenség utánpótlása, azoké a dolgoké, amelyek megtörténhettek volna, amelyek az emberi lélek mélységeit fejezik ki a „megmutatás”, „megnyilvánítás” által, ahol „a szó, a logosz művészetén keresztül valamilyen mélyebb, filozofikusabb igazság, *aletheia* közvetítésére képes”. (164.) Deczki Sarolta innét, efelől a mélység

## II. (KRITIKA)

felől véli értelmezhetőnek a nádasi mikroszkopikus közelségű írásmódot, amelyben „a hajszálpontos leírások inkább a halatlan precizitással kidolgozott németalföldi csendéletek perverziónjára emlékeztetnek. A mélyben pedig ott fortyog a magma: a sárkányfogvetemény rettenetes természete, a hideg és kiábrándító igazság az emberről”. (165.)

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

---

*A hús emlékezete*  
(Molnár Illés: *Hüllők és izzók*,  
Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2013.)

Molnár Illés *Hüllők és izzók* című verseskötete olyan, ritkaságszámba menő kíméletlenséggel idézi fel a létezés alapvető lehetőségeinek és kereteinek eltűnését, hogy ennek a tapasztalatnak az elmondhatatlansága a jelentéstermelés folytonos társává válik. A számkivetett, az alárendelt, az idegen keresi a jelentést ezekben a versekben, aki annak tudatában szólal meg, hogy egyrészt a létezéshez való jogot, másrészt a nyelvhez való jogát is elveszítette. Az emberi dimenzióit elveszítette táj jelenik meg ezekben a versekben, ráadásul úgy, hogy megjelenése egyúttal el is törli az emlékezés lehetőségét:

„A várost, ahol felnőttről, téglánként hordták el.  
A kórház, ahol felsírtál, a földdel lett egyenlővé.  
Megárvult, csonka kövek között hüllők napoznak,  
az évszak végére megsárgul a fű, emlékezőféhérjéid  
egyesével oltogatja ki egy gondos ujjbegy, mióta nem  
nézel vissza.” (6.)

Az emlékezés eltörlése nyomán szembesülhetünk az örökös jelennek, a történelmen kívüliségnek, sőt történelemnélküliségnek az elviselhetetlenségig fokozott képzetével, egy olyan világgal, amelyben az idő a szenvedés egyetemessége miatt bár mikor visszavonható testi tapasztalat csupán:

„Az idő ráncosra áztatja bőröd,  
az érintések viszolyogtatóvá, a mozdulatok ívei  
könnyedebbé válnak.” (7.)

## II. (KRITIKA)

Feltehető a kérdés: milyen, hogyan néz ki egy ilyen világ létezője? Hogyan néz ki az a vándor, a létezőskalandok megélője, aki egy olyan devasztált, apokalipszis utáni világban él, amelynek történelme már véglegesen jelentéstelen?

A Hüllők és izzók verseinek beszélője mintha az utolsó ember pozíciójából szólalna meg. Körülötte semmi sem emberi, nincsen emberi minőség, nincsenek emberek, csak romok és önmaga szenvedéstapasztalatának folyton megújuló formái. Egy halhatatlan, magányos létező tart terepszemlét egy civilizáció és kultúra utáni világban. Ennek a halhatatlan, magányos beszélőnek minden tapasztalata testi – önmaga testén keresztül, a testi létezés nyelven kívülségében kell tudatosítania önmaga és a felidézett világ kapcsolatait. Nem véletlen, hogy a kötet egyik legfontosabb téje az, hogyan lehet ennek a nyelvtelen, poszthumán létezésnek mégis nyelvet, költői nyelvet adni.

Míndez két felismerést is magával hordoz. Egyrészt megfigyelhetjük, hogy a kötet olyan retorikai eljárásokat alkalmaz, amelyek a különböző érzékszervek felfokozott egymásra olvasásából teremtenek világot:

„A fehér kimondottan meleg szín. Nézd, ahogy olvad,  
hallgasd meg, ahogy néven nevez téged is, szemed  
fehérje lepi el a tájat, szűrt fényt szítál széjjel, egynemű,  
holdbéli tájat archivál, zöngétlenné tesz mindent.” (47.)

Vagyis a versekben minduntalan összekeverednek a különféle érzékszervi tapasztalatok, amelyek szinesztéziászerűen építik fel a szöveg tereit:

„A fény íze így lesz mustár. A rügyek nyelvén  
szól, erős faként nő bal szemed gödréből.” (47.)

Az egymástól eltérő érzékelésmódok együttes megjelenése sosem látott lehetőségeket nyit meg a tapasztalás irányába, érzékszerven túli világokat tapasztal és teremt meg önmaga számára. Viszont éppen az így megjelenő, meghatványozott érzékelés egyúttal brutális módon át is alakítja a testet, miközben folyamatosan tolja ki a test teljesítőképességeinek határait:

**„Megnyílik mindkét szemed,** belátja  
vakságát. Megnyílik harmadik szemed,  
meglátja, ahogy egész testeden szemek  
nyílnak. Először mint megannyi hólyag,  
dudorodnak ki bőrrödből, majd, mint fekélyes,  
gennyező sebek, nyitják fel a meghasadt  
hámréteget. Így lesz látássá egész  
tested, látva a fény minden rezdülését  
és a legsűrűbb színt: a hangot.”

(50., kiemelés az eredetiben – N. Z.)

Egyszerre van jelen tehát minden érzékszerv, a test minden felfogószerve, és a nyelv helyett ezek a szervek működnék értelmezőszervként, értelemadó entitásokként, szinte önálló életet élve, egyúttal kijátszva a nyelvet.

Ezzel szorosán összekapcsolódva jelentkezik a másik nagy problémakör, a Hüllők és izzók egyik központi kérdése is, amely ennek a költészetnek az egyik nagy paradoxona: a civilizáció utáni, nyelvtelen és szövegtelen létben, amely pusztán testi – hogyan lehet ezt a világot mégis nyelvként megfogalmazni, milyen módon lehet ennek a nyelvtelen, posztumán létezésnek mégis poétikus, költői nyelvet adni. Erre az erőfeszítésre figyelhetünk fel akkor, amikor a szöveg folyton beleütközik a nyelvbe, magába a nyelv szóba, amelyet kijátszik, értelmez, megkerül:

## II. (KRITIKA)

„Nem gondolsz a gyökerekre, nem látsz el a lombokig, a kéreg érdekel, a törzsanyag, utak csatornázata, védelmi rendszerek és rejtett üregek. A gombák szimbiózisa, darazsak és természetek letűnt civilizációi, az ujjlenyomatodba költöző hátrahagyott, hurokszerkezetű járatbirodalmak, a nyelv következményei a testben, a repedésekben kirügyező mustármagok, a jóég tudja, attól függ.” (15.)

A tér meghatározásának, bejárásának nem követelménye annak belakása. A szövegalkotó tekintete sokkal inkább a felmérő és egyúttal elszenvadó szubjektum nézőpontja. Ez a szubjektum az elveszített nyelv híján a test emlékezetébe kapaszkodik.

„Amit magadon hordasz, a hegy maradéka, töredéke, a testedre írt sebek halványuló emléke, mit szorgos sejtjeid koptatnak szoros beosztásban. Az élet alapján öregedés, megnyugvás a feloszlásban, a felismerés nehéz ékszerét hordod: sebeid is elporladnak. Kettő ami örök: erősz és erózió a keresztbeállt igeidők viszonylagos terhe alatt. És gerinced görbéje, hegek viselete.” (23.)

A nyelvtelenség nyelve, a nyelv elvesztése utáni értelmes beszéd, a költészet elvesztése utáni költészet, az emberi elvesztése utáni ember, a világ megsemmisülése utáni világ – a versek beszélője ebbe a posztapokaliptikus térbe születik bele. Semmit sem tud arról, hogyan és honnét kapta a nyelvet, testet és tudatot, amely közvetíti számára ezt a világot. Nem tudja magáról, hogy ember, mégis az. A „kitett ember” ő, akit névtelenek, ismeretlenek fölneveltek, majd ott hagyták a világ-



vége utáni reménytelenségben. A vadonban felnevelkedő emberkölykök fordított sorsú, kései utódaként akár.

„Az útra nincsenek szavak,  
az állomás neve is félkész.  
A magánhangzók nélküli  
táblákra rámutatni is  
kimondhatatlanul nehéz.” (40.)

Molnár Illés kötetében rendkívül fontos szerep jut az aposztrofé alakzatának: a kötet összes darabja egyes szám második személyben íródik. Az önmegszólító költészetnek a radikális újraértelmezésére ismerhetünk itt: hiszen a kötet minden darabját, szinte minden sorát összekötő elbeszélőhelyzet, narratív szituáció által Molnár Illés könyve a kortárs magyar líra azon kötetkompozícióihoz kapcsolódik, amelyek mintegy lírai regényként állnak olvasójuk elé. A lírának ez az elregényesedése ebben a kötetben is jelen van, filmszerű narrációt hozva létre egy táj feltérképezéséről és a devasztált, posztumán tájnak a térképezés kapcsán megélt élményeiről.

De mégis: ki ez a halhatatlan, magányos létező, aki önmagához beszél: s folyton elveszíti emberi dimenzióit? Egy testből összerakott nem emberi létező, egy emberi kontúrjait csak nyomokban őrző kreatúra, aki birtokolja...

„a felismerést, hogy az élet a hibákba van rejtve,  
és akárhogy csapkods a nyelveddel, a jelentést  
végül a botlások szegmensei adják, a barázdák egy  
agyonhallgatott lemezen, egy agyongyötört arcon.” (7.)

Ez a csapkodó nyelv és a lemez mint technikai médium közösen idézik fel a vers lehetséges beszélőjének identitásképletét:

## II. (KRITIKA)

amely emberi dimenzión inneni és emberi dimenzión túli, illetve egyúttal azt, hogy ennek a verseskötetnek a tétje rendkívül tág: egy nagy ívű világmagyarázat, a világnak egy mindent átfogó filozófiai elképzelése. Innét értelmezhető a verseskötet címe is: *Hüllők és izzók* – az embert, emberi történelmet körülölelő minőségek, szubjektumok, létezők határolják. Egyrészt az ember előtti korszak létezői: a hüllők mint óriásgyíkok, dinoszauruszok. Másrészt az izzók utalnak az ember utáni korszakra: a gépek, robotok, testgépek és géptestek jövőbeli világára.

Molnár Illés verseskötetének nincs olyan verse, amelynek ne lenne emlékezetes sora vagy inkább sorai. Ebben a verseskötetben a beszélő eszelős monotonitása kapcsolódik egy olyan típusú testíráshoz, amelyben minden érzékszerv részt vesz. A kötet verseit olvasva személyes létünk katartikus meg tapasztalásának lehetünk részesei – egzisztenciálisan megráz, létünkben érint meg ez a verseskötet. A költészethez és léthez való elemi viszonyunkat fogalmazza újra, nyelvet talál egy nyelv mögötti tartományban, a gének szemiotikája keresi vissza az utat a bennünk élő hüllőhöz, és előre a posztumán, emberen túli kyborghoz, akivé/amellyé leszünk. Így válik ez a kötet a hús emlékezetévé, megrázó olvasmányélménnyé.

*A létezésről elkápráztatott nyelv*  
(Takács Zsuzsa: *A test imádása / India,*  
Magvető, Budapest, 2010.)

Takács Zsuzsa verseskötete már a címadás bizonytalanságával és szokatlanságával is felhívja magára a figyelmet. Különös, kettős címről van ugyanis szó: *A test imádása* és az *India* mint lehetséges címek egymás mellé helyezve mintha a műalkotás egységének az eltörlése felé mutatnának. A név által elbizonytalanított tárgy a jelölő–jelölt automatizmusait illetően éppúgy elbizonytalaníthatja az olvasót, mint a címbe foglalt állítás tartalmát illetően. Hogyan lehet egyetlen műalkotásnak, jelen esetben egy verseskötetnek két címe? A megnevezés szokatlansága, illetve a két cím közé ékelődő fekete vonal a névadás egyirányúságát bizonytalanítja el, s ezáltal az olvasói pozíciót aktivizálja és hangsúlyozza.

Persze rögtön két ellenvetést is megfogalmazhatunk. Az egyik a kötet borítójának szövegével – tudományos szóhasználatban paratextusával – kapcsolatos, amely szerint *A test imádása* címváltozat az új kötetre, az *India* címváltozat pedig egy még újabb, még el sem készült kötetre, pontosabban annak első ciklusára utal. Ügyetlenség, bizonytalanság tehát a címválasztás, vagy éppen ellenkezőleg, egy még meg sem jelent új kötet professzionális reklámozása nyomán jött létre? Esetleg mindkettő?

A másik ellenvetést a kortárs magyar líra azon kötetei felől fogalmazhatjuk meg, amelyek önmagukban megálló ciklusokat tartalmaznak – mint például Parti Nagy Lajos *Grafitnesz* című kötetének Dumpf Endre maszkjában írt *Őszológiai gyakorlatok* című ciklusa, amely egy készülő kötet nyomaként foglal helyet a Parti Nagy-könyv végén. De másik oldalról hasonló pozíció jön létre Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című kötetében, amely

## II. (KRITIKA)

eredetileg két ciklusból állt, majd második kiadásakor már egy önmagában megálló, teljesen új harmadik ciklus – a *Hászid-Szekvenciák* – is helyet foglalt a változatlan cím alatt megjelent kötetben.

A címbe foglalt szavak – a test, az imádás és India – olyan keretet biztosítanak a kötet versei számára, amely feltétlen értelmezésre szorul. A test általában központi problémaként funkcionál az európai gondolkodásban. Útalhatunk itt a középkorra, amikor is a test megalázása, megkínzása, destrukciója egy jelentősebbnek érzett lélekfelfogás nyomán következett be. A 20. századi gondolkodásban ezzel ellentétben éppen a test, az élvezet és a fogyasztás felértékelődése válik az értelmezés központi problémájává bármiféle lélek ellenében. Bár paradox módon egyes testkarbantartó procedúrák meglepően hasonlítanak a középkori aszketikus kolostori magatartásmintákra. A vizuális kultúra és a média központi szerepe által a testről való gondolkodás kiszélesedik a 20. században, s a fogyasztói kultúrában a testkarbantartás, az öregedést megakadályozó beavatkozások, a testátalakító plasztikák tematizálják a testről való beszédet.

Innét nézve *A test imádása* rendkívül eltalált kötet cím, még akkor is, ha Takács Zsuzsa versei nem foglalkoznak a fentebbi állapottal. Kötetének első részében a test mint ima, imádás a szerelmi érzés mindent elsöprő ereje felől értelmeződik. A keresztény gondolkodásban a proskünészis (gör. leborulás) és az adoratio (lat. csókkal illetés) szavakkal kifejezett magatartás a Magyar Katolikus Lexikon szerint vallásos értelemben az istenség előtti leborulás, annak az embernek a spontán gesztusa, aki Istennel találkozott, akinek látható alakban megjelent az Isten, vagyis a teofániával áll kapcsolatban.

Mint ahogy a kereszténység Jézus testének sebein keresztül tapasztalta meg a hit igazolását, úgy Takács Zsuzsa kötetének első harmadában az emberi test jelenik meg és magasztosul fel, a sze-

retett test, az öröm teste. Verseiben a test a szeretéssel, az örömmel, a gyönyörrel lesz egylényegű:

„Egy-egy tökéletes arc, amelynek  
rabszolgája lennél. Csak el ne árulja  
magát! A porcelán maszk mögött ne legyen

ragadozó száj. Képzeld, a megközelíthetetlen  
szépséget látod. Adj Istennek hálát, hogy van.” (11.)

A kötet első ciklusában, amely a Maszk I. címet viseli, a szerelemben feltáruló test tökéletessége jelenik meg és értelmeződik. A maszk ontológiai problémája is innét érthető meg: a maszk a test nyelve, amely a szerelmes elvakultság számára mindig egyértelműnek és tökéletesnek tűnik, legalábbis addig, amíg test és maszk szétválaszthatatlanul egymásban vannak jelen. Amint azonban megbomlik a testet szerelemmel olvasó szubjektum kapcsolata a szeretett másik testtel, az kettéválik maszkká és testté:

„Fondorlatos módon a szerelemről  
beszélsz. Szemmel láthatóan cáfolni  
akarod, hogy visszautasítottál, amikor

még éltél.” (18.)

A maszk Takács Zsuzsa verseinek olvasatában tehát nem az a maszk, amelyet a kortárs magyar irodalom használ, nem Weöres Sándor Psychéje, Esterházy Péter Csokonai Lilije, nem Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánja, Virág Rudolph-ja, Dumpf Endréje, nem Kovács András Ferenc Jack Cole-ja, Lázary René Sándora..., hanem mindig a másik maszkja. Nem a szöveget elmondó lírai én elbizonytalanodásából fakadó identitásjáték, ha-

## II. (KRITIKA)

nem a biztos lírai körvonalakkal rendelkező én világtapasztalatóból, a lírai énnel a Másik megtapasztalásából fakadó létélménye. Ez a létélmény a kötet első harmadában a szerelem interperszonális viszonyaiban ölt testet, két test, két lélek viszonyaiba, párbeszédébe, Szabó Lőrinc-i vallató fájdalommal, megszólított és megszólaltatott feszültségében.

A kötet középső harmadában olyan váltásra lehet figyelmes az olvasó, amely a szerelmi költészet kódjaitól fokozatosan a halálköltészet felé vezet. Különösen a *Gazdánk távolléte* és a *Nyelvtan, haladóknak* ciklusok verseiről van szó. A szenvedélyes érdekeltség drámája itt is ugyanakkora intenzitású, mint a szerelmi lírában:

*„Mindazoknak, akiket a fájdalom nem hagy aludni,  
értelmetlen köröket tesznek éjszaka szobájukban,  
vagy ülnek egy helyben, vagy még azt sem, nyitott  
vagy hunyt szemmel fekszenek az átizzadt lepedőn,  
és ezért megpróbálják kijátszani az érzéki benyomások  
zavaros elegyét: és az idő segítségével folyamodva  
megváltó hajnalra várnak. Akik tapaszt vagy borogatást  
illesztenek sajgó testfelületeikre, beveszik a Contramalt  
vagy nem veszik be, megpróbálnak leszokni róla inkább,  
hogy tudatuk, ameddig még lehet, világos maradjon.  
Vagy megadják magukat, vagy fellázadnak a szenvedés  
ellen, s ezzel drogfüggővé válnak.” (95.)*

A halálélmény által megtapasztalt Másik ebben az esetben létezés nélküli világ, amelyet önmagában, a halálos betegségben vagy a szeretett lénytől való távolságában tapasztal meg a verssek beszélője. Sokrétű dialogikus viszony jön létre ezáltal, amely általában az elmúlás és betegség konkrét helyzeteihez kötődik, s így kapcsolható rá a kortárs magyar irodalom halálver-

## A LÉTEZÉSTŐL ELKÁPRÁZTATOTT NYELV

seire, mint például Lövetei László *Két szék között* című kötetére. Ezeknek a verseknek érdekes sajátossága, hogy a halál árnyékában eltűnő emberi lét tapasztalatával párhuzamosan az embert körülvevő tárgyak kezdenek antropomorfizálódni, a tárgyak vesznek magukra emberi tulajdonságokat: az „éjszakában / égő villany precíz réműlete” (97.), „Mint sakktáblán lép fejbőrömön / a mérég” (105.), „Áldjon víz- / hígunk” (105.), „Elmúlt a nyár. Fázik.” (107.)

A kötet utolsó harmadát – a szerkezetből következően teljesen logikusan – a bevezetőben már említett *India* ciklus vagy kötetrészt zárja. Teljesen logikusan, mert az európai kultúra és ember számára Indiában összegződik mindaz, ami idegen, más, ami egyszerre fenséges és felháborító, ami szinte tagadása mindannak, ami az európai civilizáció jellegzetessége:

„Vak vagyok, sejtetik, míg mindenki lát körülöttem.  
S valóban: mondható-e emelkedésnek, ha házam  
összeomlott, és én a leprások közé megyek haza?  
Az ellopott csatornafedél helyén tátongó

lyuk körül, a bűzben árnyak melegednek.” (148.)

És itt kell egy egészen személyes vallomást megtennem, hogy mellbevágó élményt jelentett ez a könyv számomra. Mert Takács Zsuzsa verseskötetének íve egészen elképesztő módon hasonlít – mint arra Ayhan Gökhan utalt az Irodalmi Jelenben közölt kritikájában – saját, *A haláljáték leküzdhetetlen vágya* című verseskönyvem szerkezetére, amely az ún. halál- vagy betegségversek után szintén Indiával záródik. De éppígy felidézi – Ayhan Gökhan szintén említi – Borbély Szilárd *A Teshez* című verseskötetének megdöbbentő női sorsait, monológjait, vallomásait nemcsak a kötet egésze, hanem különösen a Kalkuttai Te-

## II. (KRITIKA)

réznek hangot adó utolsó ciklus. Takács Zsuzsa verseinek szólalában éppúgy jelen van, beleíródnak Kalkuttai Teréz szavai, vívódó megszólalásai, mint ahogy Borbély Szilárd szövegeiben is megjelennek az önmaguk sorsát mesélő női hangok.

Takács Zsuzsa versei a létezésről elkápráztatottak adott – Halmi Tamás kifejezésével élve – szakrális ekstázis hangja által emelkednek a létezés újragondoló elemi erejű élményé. Versnyelve úgy idézi fel a szenvedés, a gyönyör és a hit képeit, hogy közben az alárendeltnek adott hang által az emberi tapasztalat háttérhelyezeteihez vezetnek. Olyan létformákba, amelyek elhallgatásait visszavezeti a nyelvbe.



---

*A futball misztikája*  
(Kőrösi Zoltán: *Az utolsó meccs [történetek  
a titkos magyar focikönyvből]*, Kalligram,  
Pozsony, 2012.)

Kőrösi Zoltán legújabb kötetének műfaji kérdései azért válnak fontossá az olvasás folyamán, mert az értelmezés lehetséges irányait jelölik ki. Teljesen magától értetődő ugyanis egy olyan olvasat, amely elbeszéléskötetként azonosítja *Az utolsó meccset*, olyan (rövid) szövegek gyűjteményeként, amelynek írásait a téma, a sporttematika, azaz a futball kapcsolja össze. Ebben az esetben a könyvet alkotó elbeszélések szereplőit nem kötik össze szorosabb kapcsolódási pontok, sem az elbeszélésfűzér, sem a regény terminusa nem jöhet szóba a műfaj meghatározása során. Egy elbeszéléskötet esetében leginkább az egymást követő novellák egyéni teljesítményeinek különálló darabjaira fókuszál a figyelem, az „egyéni” teljesítőképeség határozza meg a kötet egészéről formálódó kritikai véleményalkotás irányait.

Nem lehet azonban elsiklani afelett, hogy a kötet a borítóra helyezett alcímen keresztül saját javaslatot is tesz az olvashatóságra, pontosabban a műfaj meghatározásán keresztül egy másféle olvasáslehetőség helyességéről szándékozik meggyőzni olvasóját. Az alcímbe emelt „titkos magyar focikönyv” terminusa, különösképpen a „focikönyv”, mint lehetséges műfaj, akkor is egységként látta a kötetet, ha a „történetek” kifejezés ennek szakadozottságára, fragmentumszerűségére is utal. Ebben az esetben azonban döntő jellegű változás történik az olvasás során: ha a „focikönyv” műfaját fogadjuk el az olvasás zsinórmértékéül, akkor a futball nem témaként (nem a könyv témájaként), sokkal inkább a könyv szereplőjeként áll eléink. Ez az alapvető jelentőségű felismerés azt is magával vonja, hogy eb-

## II. (KRITIKA)

ben az esetben valóban ennek az egy szereplőnek (a futballnak, focinak) az „élettörténete” bontakozik ki az olvasó előtt, egy regény fragmentált, üres helyeket feltételező fejezeteiként.

Annak érdekében, hogy a „titkos magyar focikönyv” olvashatósága ezen a vonalon is fenntartható legyen, s ne élő személy, hanem egy fogalom, jelen esetben a futball legyen a kötet „főszereplője”, nos ennek érdekében ez a főszereplő szuperorganizmusként kezd el viselkedni. Olyan bonyolult kapcsolódási pontokból felépülő hálózatként, amely együttesen képes reprezentálni a futball szinte organikus létezését. Így válnak ennek a hálózatszerű, hálózatként felépülő lénynek az alkotóelemeivé a játékosok (*A leggyorsabb szélső, Összetartozás, Ezüst cipő, Csukák*), a gólok (*A nagy cselsorozat, avagy a világ legszebb gólja*), egy megmozdulás (*Egy történet a szeretetről, Kötéty*), a labda (*Magyar Pamut, A labdáról*), a passzolás (*A nagy passzolás*), a mezcsere (*Egy híresebb mezcsere, Egy másik csere*), a gyúró (*A gyúró titka*), a fűnyíró (*A fűnyírás*), a világítás (*Vilányszünet*), a futballpálya (*Lila, Pálya, A fekete salak, Árnyék, Blaha*), az öltöző (*Öltöző*), a fű (*Sárga*), a futballcipő (*A stoplik hangja*), az időjárás (*Köd, Eső*).

Mindez mise en abyme-szerűen képezi le és egyúttal idézi fel a csapatsportok működési elvét, ahol az egyes csapatok nem pusztán az őket alkotó játékosok egyszerű összegeként működnek, hanem a köztük lévő bonyolult kapcsolódási elv minél tökéletesebb megvalósítójaként. Vagyis hálózatként. Tehát az egyéni értékeket, az egyéniséget és az egyéni tehetséget a hálózatosság erősíti fel és teszi valódi csapatmunkává. Ugyanezen az elven működik a futball is, ahol is a csapat szuperorganizmusát nemcsak a tizenegy játékos, hanem a csapatot körülvevő kiszolgáló személyzet (vezetőedző, kapusedző, gyúró, szertáros stb.), sőt a még tágabb környezet (szurkolótábor, politikustársadalom stb.) alkotja.

Kőrösi Zoltán könyve ezt az elvet a szöveg szintjén valósította meg. Futballkönyvében egyforma fontossággal vesznek részt régi és mai futballisták, ismert és ismeretlen játékosok éppúgy, mint azok a jelenségek, események és tárgyak, amelyek a futball világát alakítják. A kötet elbeszélései így olyan hálózatot alkotnak, amelyek túlmutatnak önmagukon: egyrészt így idézik fel kicsinyítő tükörként a futball világát és működését, másrészt így válnak ezek az elbeszélések egy „könyv” elemeivé, darabjaivá. Tehát kettős értelemben is valódi „focikönyv” jön létre ezáltal.

De az alcím nemcsak saját műfaji értelmezhetőségére tesz javaslatot, hanem a megszólalás nyelvi terét is intonálja, előrevetíti. A „titkos magyar focikönyv” kifejezés „titkos” jelzőjét ugyanis olvashatjuk öntelmező gesztusként is, amennyiben a latin-amerikai mágikus realizmus korai posztmodern stratégiájára figyelhetünk fel a kötet írásaiban. A mágikus, misztikus, csodás elemek magától értetődően helyezkednek el, simulnak bele a hétköznapi világba Kőrösi elbeszéléseiben is. *A fűnyírás* című novellában például a nézőközönség egy része „a Fekete Gyöngyszemnek, az isteni Pelének az összetéveszthetetlen vonásait” fedezi fel a futballpálya frissen nyírt fűvében, míg egy másik oldalról a „szurkolók éppenséggel Puskás Öcsi arcát fedezték fel a fűszálak rajzolatában”. (19.) *A labdáról* című elbeszélésben a felszálló labda megáll a levegőben, ott megfordul, majd átláthatóvá válnak fekete ötszögei, amelyeken keresztül „belátni a belsejébe, s tovább, egészen a fűotcai templom tornyáig”. (14.) Ugyanitt többek között olyan esőfelhőről is értesülhet az olvasó, „amiből addig-addig zuhogott az eső, míg egyszer csak megfordultak a cseppek, és felfelé száguldásukban elragadták a labdát is”. (15.) Sőt: „Olyan szélről is mesélnek, hogy a felkapott focilabda nyolcvanhárom percig nem esett le, ott keringett a pálya fölött, így húzta ki a két csapat gólnélküli döntetlennel. És hogy az volt a legjobb meccs, amit abban az évben játszottak.”

## II. (KRITIKA)

(15.) Az *Eső* című novella szerint az egyik mérkőzésre akkora záporban került sor, hogy „a vízgömbök (...) nem csupán a védtelen játékosokat sorozták meg, de eltérítették a labda útját”. (148.) Sőt: az önálló életet élő eső által született góloknak köszönhetően győzött végül a hazai csapat. A *Mérkőzés* című elbeszélésben egy sosemvolt, az időt és a halált egyaránt kijátszó magyar válogatott lép pályára, hiszen Orth György (1901-1962), Puskás Ferenc (1927-2006), Törőcsik András (1955- ), Détári Lajos (1963- ) és mások játszanak egy csapatban – az ellenfél játékosai pedig „habár megtehették volna, soha nem használták a szárnyaikat, éppen úgy futottak és épen (sic!) úgy rúgták a labdát, mint az emberek”. (186.)

Ezek a természetfölötti, mágikus elemek akkor válnak az egyes történetek szerves részévé, amikor a történetből következő mintegy újraértelmezik azt, új megvilágításba helyezik az addigi eseményeket. Ilyen például az a humoros jelenet a Pápa–Paks mérkőzésen, amikor a szünni nem akaró hóesésben, a „második félidő kezdete után Szűcs Lajos kapus, s valószínűleg az őt segítő Farkas Attila, kihasználva a rossz időjárási viszonyokat, s mondjuk ki, a játékevető figyelmetlenségét, négy életnagyságú, s a pápai háttérőssorhoz a megtévesztésig hasonlatos hó-futballistát gyűrt. Tököliék pedig, miután az őket fedező háttérőssor száma a szó szoros értelmében megkettőződött, sokkal nehezebben tudtak labdához jutni, elkedvetlenedtek és felhagytak a támadásokkal”. (70.)

Más esetekben viszont a mágikus elem sokkal inkább kívülről bevitt egyszerű ötletnek tűnik, amely akár a végtelenségig generálható, s így sok esetben el is veszíti mágikus funkcióját. Ennek legjellemzőbb példája a *Pálya* című elbeszélés lehet, amelyben tizenegy természetfölötti, megmagyarázhatatlan esettel szembesülhet az olvasó, de éppen ezeknek az eseteknek a felsorolásjellege az, ami kioltja a történetekben rejlő mágikusságot. Hiszen egymás után jelenik meg itt az a futballpálya, amely meg-

magyarázhatatlan módon gödröket alakít ki az ellenfél játékosai körül, sőt magába szívja őket – egy másik focipályával, amely mindig azon a felén emelkedik meg, ahol a hazaiak játszanak. Egy harmadik pálya, „ha úgy kívánja a helyzet, odébb tudja csúsztatni a vonalait, csakis azért, hogy összezavarja az idegeneket” (124.), egy negyedik pályán a gólvonal „valósággal elkanyarodott a labda elől”. (124.) Más esetekben viszont a felső kapufa emelkedett meg másfél métert, vagy a szögletzászlók gáncsolták el az ellenfél játékosait. Sőt „Fejér megyében, a megye egyes Szabadbattyán-Sárbogárd II. meccsen pedig állítólag negyed órán át az is megtörtént, hogy a sárbogárdiak minden egyes előrévelése, lapos passza és indítása egyszerűen lepattant a bottyáni pálya felezővonaláról, pontosabban arról a láthatatlan falról, ami a bottyáni térfélnél emelkedett”. (125.)

A mágikus elemek *Az utolsó meccs* novelláiban gyakran kapcsolódnak a patetikus-nosztalgikus jelentéskötéshez. *A labdáról* című elbeszélésben, mint arról már volt szó, a felszálló labda megáll a levegőben, ott megfordul, majd átláthatóvá válnak fekete ötszögei:

„A felszálló ötszögek helyén mindössze a levegő járt: az ötszög alakú lyukakon át lehetett látni a labdán, belátni a belsejébe, s tovább, egészen a főutcai templom tornyáig.

A napsugár, ahogy átsiklik a bőrdarabok között.

Egy kicsi, tétova felhő is.

Az ég elképesztő kéksége.

Egy labdányi levegő.

Egy lyuknyi haza.” (14.)

*A Mérkőzés* című elbeszélésben a mágikus-nosztalgikus-patetikus hang szakrális dimenziókkal egészül ki. A legjobb, legjelentősebb, legfontosabb, kultikus magyar futballisták szerepelnek a magyar válogatottban: „Csend volt, amikor kifutott a magyar csapat, Zsák Károly és Grosics Gyula, a mezőnyben Orth

## II. (KRITIKA)

György, Kocsis Sándor, Töröcsik András, Schlosser József, Puskás Ferenc, Fogl Károly és Fogl József, Hidegkúti Nándor, Bozsik József, Czibor Zoltán, Albert Flórián, Tichy Lajos, Lóránt Gyula, Nyilasi Tibor, Détári Lajos és Buzánszki Jenő.

És oldalt a többiek, mindenki, aki csak számít.” (185.)

Az ellenfél mezítlábas, hosszú hajú, sovány, szárnyakat viselő lényekből, vélhetőleg angyalokból áll. A mérkőzésre „a Tapolcai medencében” kerül sor, a közönség pedig „a környékbeli hegyek oldaláról, a Badacsonyról, a Csobáncról, a Gulácsról és a Tóti-hegyről, Hegyesdről és Szent György-hegyről” (185.) nézi a mérkőzést. Könnyű észrevenni az utalást a csíksomlyói búcsú környezetére, az egyházi ünnepek áhítatos hangulatára, az időtlenség mázával bevont díszletekre. A futballnak efféle nosztalgikus-szakrális, más esetekben filozofikus értelmezése a kötet több helyén megjelenik, szimbolikus világmagyarázatként is akár: „Hiszen nincsen is olyan vallás, amiben ne volna fontos a meditáció, s tudhatjuk, a gondolatlan szabadság egyik legnemesebb fajtája éppen a labdarúgás.” (161.) Amikor a pátosz nem didaktikus kijelentésekben, hanem a cselekmény menetébe beavatkozó történetelemként jelenik meg, akkor az a példázatosság felé viszi el a szöveget (a kötet legtöbb története ilyen, legszebb példái ennek a Lazányi Béla- és a Sajó László-sztori, amelyek egymás párjaként is értelmezhetőek).

A szövegalakításnak ezek a jellegzetességei azonban nem minden esetben találkoznak a kortárs irodalom aktuális, kurrens megszólalásmintáival, mint arra *Az utolsó meccs* eddigi kritikai recepciója is utal. Lengyel Imre Zsolt például megállapítja, ebben a kötetben „még lehetségesek a csodák”, még „használhatók a nagy szavak, és érezhetőek a nagy érzések”, s „a valóságos futball helyére is rezervátum települ, onnan pedig végképp kívül reked minden, ami a világról való gondolkodást egyre bonyolultabbá teszi”. A kritikus „édeskés-inkorrekt ideológia” hordozójaként

azonosítja *Az utolsó meccs* világát, s ezért „rettenthetetlen giccsnek” látja azt. Pethő Anita szerint „egy ismert író csalódást keltően gyenge prózájával találjuk szembe magunkat”. Majd hozzáteszi: „Közhelyekből, időnként teljesen felesleges és értelmetlen töltelékmondatokból állnak össze az elbeszélések.” Kifogásolja továbbá azt is, hogy a kötet elbeszélései „gyakorlatilag egy kapufára íródtak”, valamint hogy „a nosztalgizálás és álmodozás” már-már önkéntelen paródiává válik az elbeszélésekben. Svébis Bence pedig „bántóan modoros belterjesség”-ről beszél a kötet kapcsán, amelyet „egy önmagára záródó világ” megjelenítőjeként olvas.

A kritikának ez a szólama is azt erősíti, hogy míg a kötet nagy gonddal építi fel a futballt mint hálózatos szuperorganizmust játékosokon, futballpályákon, gyűrőkon, emlékezetes celsorozatokon stb. keresztül, addig ez a hálózatos gondolkodás nem terjed ki a futballal kapcsolatba hozható jelentések összetettségére. Ezért jelenik meg a legtöbb mágikus realista esemény pusztán nosztalgikus-patetikus elemként, betétként, ezért válik a legtöbb novella egy könnyen kódolható példázat hordozójává. A „titkos magyar focikönyv” talán éppen azért nem válik valódi titkos focikönyvvé, mert ugyanaz a két-három jelentésréteg (a tehetség mítosza, az önfeláldozás és bajtársiasság apoteózisa, valamint a nemzeti futballromantika) jelenik meg szinte mind a negyvenkét novellában. Ami működőképes két-három novellában, az egyáltalán nem biztos, hogy negyvenkét szövegben éppúgy működőképesé válik.

A kötetre egy alaposabb szerkesztői munka is ráfért volna, rengeteg az apró, de bántó helyesírási hiba, következetlenség, stilisztikai pontatlanság. Az Aranycsapat „legendás jobbhátrvéd”-jének nevével egyszer Buzánszky Jenő (a *Kötény* című elbeszélésben), máskor viszont (a *Mérkőzés* című szövegben) Buzánszki Jenő alakban találkozunk. Hidegkuti Nándor vezetéckneve kö-

## II. (KRITIKA)

vetkezatosan Hidegkútiként jelenik meg az egész kötetben. Az utolsó elbeszélésben pályára lépő magyar válogatottban Schlosser József nevére bukkanhatunk – valószínűleg az FTC és az MTK tizenháromszoros magyar bajnok, hétszeres gólkirály futballistájáról, Schlosser Imréről van szó. Ráadásul a sorvégi elválasztás is hibás: a felsorolásban a vezetéknev „Sch-losser” (185.) alakban található.

Mindezeket túl azonban *Az utolsó meccs* akár valódi közönségikert is arathat, hiszen olyan létező olvasói igényt elégíthet ki, amely fogékony egyrészt a nemzeti futballnosztalgiára és -romantikára, másrészt a futballnak mint létértelmező tevékenységnek a bemutatására. Az elbeszélésekben többször megjelenő „döbrent csönd” katartikus, már-már erotikus élménye is arra utal: a futball misztikája sokkal tágabb jelentésárnyalatokkal dolgozik, mint az egyetlen nézőpont felől belátható lenne.



---

*Önéletrajzi fikció a nő médiumán  
keresztül*

(Hendi Péter: *Átszállás Zürichben*,  
L'Harmattan, Budapest, 2011.)

Hendi Péter *Átszállás Zürichben* című elbeszéléskötetének hátlapszövege izgalmas, multikulturális világot ígér az olvasónak. Ebben a világban „Kosztolányi bolgár kalauzát egy genfi diáklány elviszi Strasbourgba”, „gazdátlan kutyát visz magával Budapestről Texasba a magyarul nem tudó, Amerikába szakadt hazánkfia”, a „genfi Café des Arts-ban egy hordozható számítógép képernyőjén éjszakáról éjszakára íródik” egy történet. S az olvasó ebből a szempontból valóban nem is csalódik: Göteborg, Stockholm, Budapest, a Balaton, Bishopshofen, Zürich és Genf mint helyszínek akár egyetlen elbeszéléson belül is összebogozhatatlanul keverednek össze, sajátos, gazdag háttérrel létrehozva.

A szöveg olyan narrációt működtet, amelyben a különféle idősíkok, illetve a megszólaló én időbeli pozíciói radikálisan keverednek. Ez azt jelenti, hogy nemcsak a felidézett események játszódnak más és más időben, hanem a felidéző én is más és más időbeli pozícióból emlékezik vissza. Vagyis egyrészt az én helyzete azáltal válik bizonytalanná, hogy mikor emlékezik vissza, másrészt azáltal, hogy ezekben az emlékekben éppen melyik későbbi emlékező én emlékei jelenik meg. Ez a játék rendkívül izgalmas és összetett szituációkat is képes létrehozni, gyakran azonban egyrészt kaotikussá, követhetetlenné válik, másrészt pedig a szószaporítás és az érdektelen dolgok pertraktálásához vezet.

Hogy konkrét példákat is hozzak: a kötet egyik legjobb elbeszéléseben, a címadó *Átszállás Zürichben* című szövegben az

## II. (KRITIKA)

apa–fiú viszony jelenik meg egy utazás jeleneteiben. Az utazás azonban nemcsak térbeli mozgást jelent, sőt: sokkal fontosabbá válik az időbeli utazás, amelynek során a családtörténet rejtett eseményei is napvilágra kerülnek. Az időviszonyok egymásra rakódó, bonyolult rétegződésében tárulnak fel a fiú nőügyei, a feleségével és szerelmeivel/szeretőivel eltöltött idő emlékdarabjai – és egyúttal az egykorvult családnak a fiú számára homályos jelenetei. A szöveg egyik legemlékezetesebb jelenetében éppen egy ilyen eseménnyel szembesülünk: „Amikor másnap reggel tovább vitte őket a vonat, az apa más dolgokra emlékezett. Azt a tábort, ahol végül is elhelyeztek bennünket, az amerikaiak tartották fenn, és az egyik este kiválasztottak közülünk öt-hat férfit, mert a dolog úgy állt, hogy éjszaka őrizni kellett a tábort. Mi meg ott álltunk kinn a hidegben és csak másnap tudtuk meg, hogy amíg mi azt lestük, nem jönnek-e az oroszok, addig odabenn szólt a zene, és az amerikaiak táncoltak a feleségeinkkel. Közülük az egyiknek nagyon tetszett az anyukád. A fiú ezt is elképzelte. Kinn az őrséget, odabenn a táncoló párokat meg a zenét, amint jön a tölcésérs gramofonból. Behunyt szemei előtt a fiúnak megjelent az amerikai katona.” (84–85.)

Más esetekben viszont az időben ugrálás funkciótlannak tűnik, mint például a kötetkezdő elbeszélésben, amelynek címe – *A bolgár kalauz Strasbourgbán* – felidézi Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának* elhíresült kilencedik fejezetét, „melyben a bolgár kalauzzal cseveg bolgárul, s a bábeli nyelvzavar édes rémületét élvezi”. A magyar és a bolgár irodalomban is meglehetősen nagy recepciója van a témának – a Szvetla Kjoszeva szerkesztésében 2003-ban megjelent kétnyelvű, *A bolgár kalauz* című kötetben például Georgi Goszpodinov, Bojko Pencsev, Alek Popov, Balogh Tamás, Borbély Szilárd, Cserna-Szabó András, Lackfi János és Láng Zsolt szerepelnek bolgár kalauzos elbeszéléssel. Ezen a közös, bolgár–magyar íróprojekten túl Vathy Zsuzsa és Tóth

## ÖNÉLETRAJZI FIKCIÓ A NŐ MÉDIUMÁN KERESZTÜL

Krisztina novellát írt a témára, Borbély Szilárd *A bolgár kalauz* címmel drámát, és feltétlenül meg kell említenünk Balassa Péter esszéjét is a kilencvenes évek közepéről – mint arra Bedecs László is utal, aki a témáról a Bárka folyóirat 2010/2-es számában összefoglaló tanulmányt írt.

Ebben a kötetkezdő írásban azon túl, hogy egy nagyon fontos, ars poetica-szerű önvallomás hangzik el benne, csupán *kívülről* közelíthetünk a témához. Kívülről olvassuk az önvallomást: „...A bolgár kalauz különösen tetszett neki. De hiszen azt ismerem! Benne van az is a kötetben? Hiszen az a történet rólam szól! Istenem, hogy ez a Kosztolányi engem hányszor megírt! A balkáni vonat utasa, hát nem én voltam ő, aki egy éjszakát végigtársalogtam a bolgár kalauzzal, anélkül hogy két szónál többet tudtam volna bolgárul?! Ha Kelet felé utazom Európában, nem azt teszem-e akkor én is, hogy elnézően alkalmazkodom a nyelvi problémákhoz? Pizkosul megírt engem ez a Kosztolányi! De nem csak Keletre mentemben írt meg! Mert az a bolgár kalauz, aki maga magát meséli a Nyugatnak, nem én vagyok ő is? A sok szerelmes levél és vers, melyeket az elkövetkező évek sivatagai és oázisai írtak velem! Na jó, franciául, de végül is, nem egy kicsit *bulgárul*?” (7.) És kívülről követhetjük, különféle időrétegeken át, hogyan vásárolja meg a narrátor karácsonyi ajándékként Kosztolányi Dezső *A kleptomániás fordító* című, francia nyelvű fordításkötetét. Az ajándékvásárlás meglehetősen túlbonyolított, tele fontoskodó jelenetekkel és kijelentésekkel – mint például amikor „a fiatal eladó elolvasta a címét és elnevette magát. Tetszett neki, és ezzel akaratlanul is társa lett vállalkozásomnak. Mi meg nem történik azzal, aki könyveket árul karácsonyra!” (6.)

A túlbonyolítás, túlmagyarázás, a tömörítés hiánya, a szószaporítás, a lényegtelen, tárgyhoz nem tartozó események hosszas ecsetelése, egy-egy alacsonyán szárnyaló ötlet, olcsó poén sajnos

## II. (KRITIKA)

sok helyen előfordul. Mint az „egy napon azt írom neki egy Emilben – naná, majd Jenőben!” (101.) *A francia fordítónő*ben, vagy az „álomi munka” szókapcsolat (állami alkalmazás jelentésben) a *Hotel Exelsior*ban. Hasonlóan természetlen és aránytévésztésnek tűnik a József Attila-idézet az utóbbi elbeszélésben: „Te jó Isten, én úgy beszélek itt ezekkel a krumpli lányokkal, mint egy kivert kutya. Legalább lennék a szépség koldusa! De nem arról van itt nagyba’ szó. Meg nem bocsátaná ezt nekem József Attila, Ady mennyköves haragja pedig már aszatra csapott volna.” (132-133.) A *Tigrisugrás*ban egy idő után a figyelmes olvasó is elveszíti a fonalat. *A francia fordítónő* című elbeszélésben például egy teljes bekezdés foglalkozik a Moszkva téri keresztződés sávjaival, több bekezdés a fordítás során alkalmazható helyesírási-nyelvhelyességi teendőkről és honoráriumról...

Az *Átszállás Zürichben* elbeszéléseinek egy másik jellegzetessége (az időkeverés mellett) az, hogy fikció és önéletrajz határvidékére helyezik magukat. Vagyis – Lejeune terminusával élve – a kötet szinte minden szövege megköti azt az önéletrajzi paktumot, amely után az olvasó a narrátor és az önéletrajzi én figuráját egymásra montírozza. Ez azt vonja maga után, hogy a könyv elbeszélései az önéletrajz, önvallomás, magánbeszéd, visszaemlékezés, napló műfajaira játszanak rá. Az kétségtelen, hogy az ezáltal megjelenő életút színes, érdekes, bonyolult, s mindenképpen az olvasó érdeklődésére tarthat számot, hiszen az idegenségre, az idegen kultúrára, idegen nyelvre reagáló narrátor, a kalandos életút fordulóit szövegbe író beszélő és a szerelmi életével szembenező főhős pozícióit rétegezik egymásra a kötet elbeszélései.

Több elbeszélésben is találhatunk azonban olyan helyeket, ahol megbicsaklik a hang, és szinte kínossá válik az olvasás. Ez a már említett túlbonyolítás és fontoskodás különösen akkor rontja le a szövegek esztétikai hatását, ha az önéletrajz olyan eseményeihez kapcsolódik, amelyek vagy teljesen érdektelennek tűnnek,

## ÖNÉLETRAJZI FIKCIÓ A NŐ MÉDIUMÁN KERESZTÜL

vagy a szöveg olyannyira közel engedi az olvasót, hogy az már zavarba ejtő és elutasítást vált ki. Számomra mindenképpen ilyenek azok a minduntalan visszatérő szövegrészek, amelyek a narrátor kéziratairól szólnak. Kivel találkozott, melyik szerkesztő dobta vissza az elbeszélő kéziratát és miért, hol nem publikált és hol igen stb. A *Három ábránd* című elbeszélés egyik pontján például arról olvashatunk, hogyan utasította el „Hendi Péter” írását az Élet és Irodalom akkori szerkesztője, Cseres Tibor. Ugyanebben az elbeszélésben a Göteborgs Posten című svéd lap elutasító leveléről is értesülünk, miközben „a Göteborgs Tidningen *elfogadta a Lány a kikötőbent.*” (50–51.) *A francia fordítónő* című elbeszélésből azt tudhatjuk meg, hogy két elbeszélése is megjelent – „az egyiket a budapesti *2000*, a másikat a pozsonyi *Kaligram* közölte. Előtte hiába próbálkoztam velük a *Holminál* és két másik rangos folyóiratnál. . .” (100.) Nem sokkal később azt is megtudhatjuk, hogy „Talán mégiscsak volt abban valami, amikor az *Alföld* azt válaszolta, hogy sajnos nem ütöm meg az ő magasra tett mércéjüket”. (102.) Később kiderül, a narrátor egy novelláját francia fordításban a *Nouvelle Revue Française* jelenteti meg. És így tovább. A szövegnek ezek a részei, például a francia megjelenéssel járó elfoglaltságok – telefonálás, e-mailelgezés – a kötet leggyengébb részei közé tartoznak. Ráadásul minden önkritika (amely által az irodalmi életben kevés sikert elérő figura képe jelenik meg az olvasó előtt) és minden öndicséret (amely tudjuk, mit csinál) – mivel a kötet elbeszélései fenntartják az önéletrajzi paktumot – az életrajzi szerzőt is minősíthetik.

A kötet számomra legizgalmasabb rétege az időkeverés és a (nyelvi, kulturális, történelmi) idegenség szövegbe írása mellett az a megoldás, hogy a fent említett önéletrajzi kódok egymásra rétegződései minduntalan, folyton, leállíthatatlanul nőik erőterében, a női identitáshoz való viszonyban, a szerelmi kapcsolatok hálójában jelennek meg. Így sajátos helyzetbe kerül a nar-

## II. (KRITIKA)

rációs helyzet; a narrátor és az önéletrajzi én közé folyton nők ékelődnek, s a történetek tulajdonképpen kizárólag ezeken a nőkön keresztül jelennek meg. Gyakran egyszerre három nő hálozatában látjuk a férfit megjelenni, mint a kötetzáró, *Kezükben vagy mindhalálig* című elbeszélésben, ahol a Feleség (Éva), a „Nagy Szerelmed (*továbbiakban Pénélopê*)” (169.) és egy alkalmi kapcsolat, Klodín viszonyrendszerébe ékelődik a férfielbeszélő:

„Tudod, mit gondolok én a te Pénélopédról? Kérdezi Klodín. Egyszeriben csupa fül leszel, arról is elfelejtkezel, hogy éppen a karjaid között tartod. Mit gondolsz róla? Kérde, miközben lassan, nem türelmetlenül, éppen csak baráti segítő szándékkal, húzod róla a blúzt, egyre csak lefelé. Azt, hogy nagyon is jó szolgálatot tesz neked, feleli Klodín. Miféle szolgálatot? Amíg őmiféle szenvedsz, arról álmodozhatsz, amiről akarsz. Rólad is? Kérdezed. Próbáld meg, feleli Klodín. Ekkorra már mindketten meztelenek vagytok. Próbálsz és próbálsz beléhatolni, már majdnem sikerül is, amikor felébreszsz... Csak álmodtad... Nem érzel csalódást, bizsereg benned a jóérzés, akár a reménység. Mintha nem is lenne különbség a megtörtént és a csak álmodtad között. Űlsz a konyhában, és azt feleled a Feleségednek, hogy nem álmodtál semmit.” (184.)

A nő sajátos médiummá válik a kötetben, amely minduntalan közbeékelődik, elő- és újraértelmez. A könyv főszereplője ugyanis nőként, feleségen, szerelmeken, szeretőkön keresztül képes csak elmondani önmagát, szembenézni önmagával. A férfi–nő viszonyban rejlő többértelműségek, a párbeszéd-képtelenség, a boldogság és boldogtalanság fázisai, a kötélhúzás, a bonyolult, néha egyenesen veszélyes kapcsolatokon keresztül jut a főszereplő férfi olyan nyelvhez, amelyen keresztül megközelítheti önmagát. Vagyis ezt a nyelvet nőktől kapja, s a narráció két pontján (narrátor, életrajzi szerző) található két férfi-én között mindig ott van legalább egy nő.

## *Ami megíródott...*

(Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*,  
Magvető, Budapest, 2011.)

Az a káprázatos, szikrázó és sziporkázó, virtuóz nyelv, amelyet Parti Nagy Lajos a nyolcvanas évek végén alakított ki, s lett a kilencvenes évektől kezdődően a magyar irodalom egyik megkerülhetetlen köznyelve, most újabb területre terjesztette ki hatóerejét, jelesül test, írás és étkezés kapcsolatrendszerébe. Nem árt rögtön az elején felidézni ennek a jellegzetes szépirodalmi nyelvnek a történetét, valamint egyes jellegzetességeit, hiszen *Az étkezés ártalmasságáról* című írásmű is ebben a kontextusban értelmezhető, a szöveg jelentéslehetőségei innét épülnek fel.

A Parti Nagy-féle jellegzetes nyelvhasználat megjelenése az 1990-es évhez köthető, s rögtön, még ugyanebben az évben mindhárom klasszikus műnemben, a lírában, az epikában és a drámában is olyan szövegekként mutatkozott be, amelyek a továbbírás lehetőségeit hordozták magukban. A *Szódalovaglás* (1990) verseinek retorikai játékaival utalhatunk, amelyek a szavak belső felbontásával, a szóhatárok feloldásával, hangcsoportok át-helyezésével felszabadították, felnyitották és egyúttal megnyitották a nyelvet egy összetett olvasáslehetőség irányába, illetve a Sár-bogárdi Jolán álnéven a Jelenkor 1990. júniusi számában közölt *A test angyala* című kisregényre, a dilettáns nyelvhasználat, illetve az ún. füzetes lányregények műfajának nyelvi elemeivel kontaminálódott Parti Nagy-szövegalkotás archetípusára. Még ugyanebben az évben *A test angyalából* hangjáték készült, amely a verseskötet és a kisepika nyelvi lehetőségeit a dramatikus szöveg műfajára terjesztette ki.

A nyelv belső szétszerelésének és puzzle-szerű újraalakításának technikája, amelyet a szerző a „nyelvhús”, illetve a „mancsolás”

## II. (KRITIKA)

poétikai terminus technicusával is jellemzett, kezdetben főként prózai és dramatikus szövegekben jelent meg a mindent felforgató ironia, paródia és humor elemeivel. A *Szódalovaglás* verseinek egzisztenciális kétségbeesése a nyelvkeresés tragikumának megjelenítésével némiképp más terek mentén szerveződött, mint *A test angyala* és a belőle készült hangjáték, viszont a *Se dobok, se trombiták* (1993) és *A hullámszó Balaton* (1994) kisprózái, elbeszélései, valamint a *Mauzóleum* (1995) című dráma éppen azáltal váltak a kortárs magyar irodalom fontos darabjaivá, hogy egyfelől humor és paródia, másfelől egzisztenciális kiszolgáltatottság feszültségében szemlélték tárgyukat. Ez a kettős stratégia a későbbi Parti Nagy-szövegekben is kitapintható, azzal a megállapítással, hogy e két – egészen más státusú – poétikai minőség egyensúlyban tartása, egymásra kopírozása, feszültsége egészen kivételes érzékenységet kíván. Talán innét eredeztethető a *Hősöm tere* (2000) című regény kapcsán elhangzott fenntartások egy része, vagyis éppen a humoros-parodisztikus innovatív nyelv, valamint az ábrázolt diktatórikus viszonyok egymásra kopírozhatóságának kétségessége. Ugyanez a kérdés, tehát a humoros-parodisztikus nyelv és az egzisztenciális kiszolgáltatottság összekapcsolásának problematikussága más irányból, a női irodalom, illetve a feminizmus felől is felvetődött a Parti Nagy-szövegformálást illetően. Különösen a szerzői nem kérdése vetette fel Sárbogárdi Jolán figurájának ellentmondásosságát, pontosabban a női szerző dilettánsként való megjelenítésének problematikusságát. *A test angyala* szerzőjeként, valamint az *Ibúsár* (1995) című darab főszereplőjeként elhíresült Sárbogárdi Jolán alakja, illetve az általa használt nyelv így nemcsak az önfeléd humor és paródia, de a patriarchális és szexista férfi irodalom kapcsán is tematizálódott a feminista irodalomkritikában.

Ezek a kritikák azonban nem vonják kétségbe azt a megállapítást, amely szerint az elmúlt két évtized magyar irodalmának



egyik legoriginálisabb szépirodalmi nyelve Parti Nagy Lajos szövegeiben jelent meg. E nyelv lehetőségeinek fokozatos kiterjesztéseként is értelmezhetjük a szerző alkotói pályáját, hiszen a már említett nyelvhasználati regisztereken és műfajokon túl a fordításirodalomba (több mint kéttucatnyi lefordított színmű szövege révén), a gyermekirodalomba, valamint több lírai és prózai megszólalásformába is beszűrődött a Parti Nagy-féle nyelvhasználat. A drámafordítások esetében használt átírás, megnyelvezés, újraírás terminusok arra a kreatív nyelvi játékra utalnak, amelyek nyomán a gyengécske, a klasszikussá merevedett vagy éppen lefordíthatatlan szöveg az átírás után megelevenedik – gondoljunk csak Michel Tremblay *Sógornők*, Molière *Tartuffé* vagy Ion Luca Caragiale *Karnebál (Farsang)* című drámáinak Parti Nagy-féle átköltésére. A prózai „mancsolás” révén a Parti Nagy-poétika a disztópia műfaján át (*Hősöm tere*), az archaikus szövegjátékban (*A vak murmutér*), a szexus területén (*A fagyott kutya lába*), a századvég kontextusában (*Teufelhúr*), a mese narrációjában (*A pecsenyehattyú és más mesék*) stb. is elhelyezte magát. A műfajoknak és megszólalásmódoknak ez a kolonizációja a lírában is végbement: gondoljunk csak a *Gratfitnesz* (2003) rendkívül gazdag repertoárjára, amely a szonettől (*Merlin, Gerlever*), az időmértékes verselés lehetőségeitől (*Kacat, bajazzó*), a töredéktől (*Notesz*) az archaizáló népies diletáns versig (*A dublini vegyszeres füzet*), a satirikus versig (*Halk, talmi vers az irodalom házához*), a parodisztikus halálvers ciklusáig (*Őszológiai gyakorlatok*) terjed. Sőt, amennyiben *A hullámzó Balaton* és *A fagyott kutya lába* nyomán létrejött Pálfi György-filmre, a *Taxidermiúra* gondolunk, akkor a Parti Nagy-féle szövegformálásnak a film nyelvére tett hatásáról is hosszabban lehetne értekezni.

Minderről azért szükséges részletesen is beszélni, mert éppen az originális, mással össze nem téveszthető Parti Nagy-féle nyelv-

## II. (KRITIKA)

használat révén az 1990 óta megjelent minden Parti Nagy-mű összefüggésben áll az összes többivel, minden szöveg mise en abyme-szerűen, kicsinyített tükörként tartalmazza és felidézi az egész Parti Nagy-korpuszt. De nemcsak az originális nyelv elsőprő erejéről van szó, hanem arról is, ahogyan bonyolult, rejtett csatornák, utaláshálók kötik össze az egyes Parti Nagy-szövegeket egymással. Egy versbe rejtett szótalálmány vagy rontott idézet néhány évvel később egy elbeszélésben bukkanhat fel, később egy drámai monológ részeként, hogy aztán egy Parti Nagy-fordításban is rátaláljunk. A „privátim” vagy a „dafke” szavakról külön tanulmányt lehetne írni, a Parti Nagy-szövegeket összekötő motívumok, szólelemények, mondattörödékek jelentéseiről, filológiai kutatásáról pedig egy tanulmánykötetet (a Parti Nagy Lajos digitalizált műveiben folytatott keresés révén ez egyébként nem is annyira problematikus, bár a fordítások itt sajnos nem szerepelnek).

*Az étkelés ártalmasságáról* is sokféle módon idézi fel a Parti Nagy-korpuszt, úgy írja bele magát a megelőző szövegekbe, hogy rákényszerít: értelmezésünk során önértelmező gesztusok sokaságára figyeljünk fel, illetve olyan olvasási ajánlatokat tesz, amelyek a Parti Nagy-szövegek médiumán keresztül mutatkoznak meg. Maga a helyzet – egy eszméletlenül túlsúlyos férfi, bizonyos Fibinger István egy vidéki kultúrházban (Tömpemizséren) egy fogyasztó és méregtelenítő terméket népszerűsít (Emese Acapulco Diabetikus Gyógyíró), dilettáns álorvosként előadást tart, monologizál, s közben üzlettársát, egyúttal feleségét (Fibingerné Didi Ilikét) szólíttatja a színpadra – több Parti Nagy-szöveg alapszituációját is felidézi. Fibinger monológja, illetve dilettáns „egyetemi” előadása Sárbogárdi Jolán figuráját és „huszerett”-jét az *Ibusárból* éppúgy az értelmezés részévé avatja, mint a versenyzabáló Balatony Kálmán monológját *A hullámzó Balatonból* vagy Karl úr monológját Carl Merz – Helmut Qualtinger darabjából, amelyet Parti Nagy Lajos magyarított. A Fibinger által népszerűsít-

tett fogyasztó termék, amelyről kiderül, hamisított, ukrán unicum, visszajáról utal a *Hősöm tere* kannás borára és annak testnövelő hatására, illetve Tubica Cézárra, aki a termék csodálatos hatását kihasználva szeretne karriert (diktatúrát) építeni. Az az ideológiai szemét, amely leginkább gusztustalan reklámfogásként minduntalan előtolakszik a termékbemutató szövegében, Tubica Cézár és Karl úr szólamát is *Az étkezés ártalmasságáról* részévé avatja, s így ideológiai stratégiaként válik azonosíthatóvá. Fibinger István elhízott teste *A hullámzó Balaton* versenyzabálójának testét idézi fel, illetve a film vizuális médiumán át Pálfi György *Taxidermia* című filmjének óriási méretűre hízott, hájba és zsírba dermedt, mozdulatlan Balatony Kálmánját – vagyis a film vizuális jelentésrétegeit forgatja vissza Fibinger István alakjába. Ezek a példák egyúttal arra is utalnak, a Parti Nagy-szöveg milyen mesteri módon képes beágyazni magát nemcsak saját szöveguniverzumába, hanem olyan területekre is, mint a műfordítás vagy film, s ezek jelentéspotenciálját újraértelmezve és felidézve sokszorozza meg saját nyelvi lehetőségeit.

Ezekre a trükkös, távolba vezető, a filológia misztikájába vezető, de egyúttal rendkívül izgalmas és meglepően tudatosnak tűnő szövegjátékokra nagyszerű példa lehet a név jelentésével és genealógiájával folytatott játék, amely egyébként is rendkívül jelentős kérdés Parti Nagy szövegeinek hatásmechanizmusa kapcsán. Gondoljunk csak a nevek, álnevek és maszkok sokaságában tobzódó életmű eddigi neveire, a szinte etalonná váló Sárbogárdi Jolán névre, a Virágos Mihály, Dumpf Endre nyelvi alakokra, vagy az olyan típusú szereplői nevekre, mint Balatony Kálmán, Mantin Lajos Tasziló vagy Tubica Cézár. Ezek egyáltalán nem ártatlan, nem steril tulajdonnevek, amelyek mentesek lennének a Parti Nagy Lajos-féle nyelvcsavaró szövegjátéktól, hanem maguk is a nyelvi mancsolás és megnyelvezés lényeges szereplői és fontos elemei. Ennek tudatában érdemes a

## II. (KRITIKA)

Fibinger névre koncentrálnunk, amely szintén nem ártatlan, egyszeri, jelentésten név, hanem több mint két évtizede része a Parti Nagy-poétikának. A „Fibinger” első előfordulása a *Szódalovaglás* egy részletéhez köthető, ahol a „fibingerova boldogsága” szerkezet önálló elemként jelenik meg a szövegben, a kötet csillagokkal elkerített önálló „verse”-ként. Másodszor *A hullámzó Balaton*ban találkozunk a névvel, méghozzá az elbeszélés egyik drámai tetőpontján, két alkalommal, a versenyzabáló házaspár Magyarország felszabadításának tiszteletére tett felajánlása kapcsán, közvetlenül negyvenöt kilogrammnyi vörös kaviár elfogyasztása előtt: „Az volt a megállapodás, hogy kenyér, minden nélkül, félt is az asszony, te, ezt nem fogjuk bírni, emlékezzél a Fibinger Ilire, aztán ott maradunk a székenbe.” *A hullámzó Balaton*ban a név második megjelenése szintén a versenysportként bemutatott zabálás jelenetéhez kapcsolódik: „Na, ülünk kinn, csináljuk a hasi légzést, én ipari munkásnak voltam öltöztetve, a Gizi meg szép matyó népviseletbe, parasztnak. Egyszer csak odasúgja az asszony, hogy ő nem tudja, de neki piszkosul rossz a gyomra. Hát milyen legyen hányás után, mondom ott neki. Épp túl voltunk a perisztaltikán. De hogy pont úgy izzad, mint a Fibinger Ili az Országházban. Ne csacsiskodj, mondom, az más volt, őnála szegénynél leblokkádolt a libamáj.”

A Fibinger név tehát a zabálásra, a versenysportra, az óriási méretűre hízott versenyzabáló- testre, illetve az ebből az állapotból adódó tragédiára, halálesetre is utal, s így mintegy előértelmezi *Az étkezés ártalmasságáról* szövegét, a név harmadik megjelenési helyét. De hogyan kapcsolódik mindez a *Szódalovaglás*ban olvasható „fibingerova boldogsága”-hoz? Erre az idézett kötet töredéket megelőző verse ad választ: „durván és közvetlenül kéne / megszólalni valahogy úgy / mint súlylökőnők símogatása / valahogy úgy / hiszen ott van a sikkolásban a gége / minden visszanyelt téblábjá / bekéredzkedése / a sikkolásban”. A két rész-

let egymásban olvasása nyomán a „fibingerova” alak a Fibinger név szlávos, női alakjára utal az -ová végződés által, miközben a megelőző szövegben szereplő „súlylökőnő”-je egyúttal fel is idézi a csehszlovák atlétika egyik ikonikus alakját, a súlylökésben többszörös Európa-bajnok, illetve világbajnok Helena Fibingerovát, akinek 1977-es 22,50 méteres fedettpályás rekordját a mai napig sem sikerült megdönteni. A versenysport eltorzított alakjaként a nőiességet elveszített, túldimenzionált, megdöbbentő test képét megjelenítő sportolónő monstruózus alakja vizuálisan idézi meg *A hullámozó Balaton* versenysportolóit és *Az étkezés értalmasságáról* hájas ügynökét. A félelmetes csak az, és itt válik valóban istenkísértéssé a nyelvi játék, hogy a fikció teste a Parti Nagy-korpusznak ezen a pontjain átcsúszik a realitásba, egy valóságos test felidézésével.

Vagyis a Fibinger név legalább húsz évet várt arra, hogy önálló hangként és alakként kilépjen a virtuális szerzői repertoárból, s materializálódjon. *Az étkezés értalmasságáról* kapcsán – mind a kritikákban, mind a Parti Nagy-interjúkban – többször is felmerült Csehov *A dohányzás értalmasságáról* című műve, Nyuhin Iván Ivanovics monológja, mint amely előképe lenne a szövegnek. Fibinger István alakja azonban egy másik szerzői projektbe is nagyszerűen beilleszthető, a már említett Carl Merz és Helmut Qualtinger-féle *Karl úrral* talán mélyebb párhuzamok figyelhetők meg. Maga Parti Nagy Lajos, aki a 2005-ben fordításában megjelent magyar nyelvű *Karl úr* elé *Qualtinger-cédulák* címen előszót írt, a szöveg egy pontján így nyilatkozik: „Azt se tagadom, járatom az agyam a magyar Karl úron, valamiféle honosításon, Qualtinger-hommage-on.” Vajon Fibinger István lenne a magyar Karl úr? Karl úr, az örök kispolgár, „a szaki, a kisanagyokos”, „kisosztrák”, „kisnáci”, „a közép-kelet-európai őstoppozok egyike”, akinek „önbizalma határtalan”, „hízog és ordenaré, gonosz és közönséges, fröcsög a halálos kedélyességtől”,

## II. (KRITIKA)

a „joviális szörnyeteg”, aki „Nem dönt úgy, hogy gazember lesz, dehogy. Tudatában sincs, hogy gazember, hisz gazemberek csak odafönt vannak, mi itt lent, ugye nem vagyunk politikusok, de élni viszont kell”, „Nincs a világon demokrácia, ahol nélküle választást lehetne nyerni” – írja Parti Nagy Lajos.

A már említett előszóban a Karl úr jellemzésére felhasznált terminológia egy része pontosan illik Fibingerre, viszont sokkal kevésbé jelenik meg infernális gazembersége, pontosabban inkább csak a feleségéhez intézett szólamában van jelen a hétköznapi szörnyeteg – Ilike selypítésére, bulímiás rohamaira, „mélyintim” életére tett utalásaiban. A testi jellegzetességeken túl – Parti Nagy Lajos úgy mutatja be Karl urat, mint akinek „Finom és szakadatlan izzadság glorifikálja kékre borotvált arcát” – mindkét figura nyelvhasználata a szemiozisz túlcsoordulásaként jelenik meg. Karl úr regiszterkeverő nyelve (amely a hochdeutsch és a wienerisch masszaserű keveredéséből eredeztethető) Fibinger rontott-félreszabott magyar nyelvével rokon. Karl úr alakja és monológjának nyelvi összetevői több ponton is előértelmezik *Az étkezés ártalmasságáról* monológját.

Fibinger monológjának és *A magyarság táplálkozása* című előadásának nyelve tehát nem üt el attól az originális Parti Nagy-nyelvtől, amely az utóbbi két évtizedben lírában, drámában, prózában, fordításban, mesében, publicisztikában is megjelent. *Az étkezés ártalmasságáról* egyik telitalálata, hogy a test formátlanságát, ormótlanságát, határtalanságát a nyelv allegóriájaként használja, hasonlóan *A hullámszó Balaton* vagy a *Hősöm tere* megoldásaihoz. Ez a nyelv itt a gasztronómia és az orvostudomány terminus technikusaival egészül ki, pontosabban az ebből adódó humor, irónia és paródia nyelvi elemeivel, amelyek a poénos-ötletes szerkesztés és jelentésadás kifogyhatatlan tárházát is jelentik.

*Az étkezés ártalmassága* azonban ugyanazokat a problémákat is felveti, amelyek az utóbbi években végigkísérik a Parti Nagy-recepciót. Hiszen az emberi kiszolgáltatottság jelenik meg ebben az esetben is a humor forrásaként, az elhízott ember alakja válik a mérhetetlen töménységű gúny és humor cél-táblájává. Vajon mennyire korrekt a testi másságot a humor, az irónia és paródia terepévé tenni? Az elhízást szinte bűnként, illetve egyúttal ironikus nyelvi játékként, poénok sorozataként beállító szöveg képe jelenhet meg az olvasó előtt. Ahogy Bedecs László fogalmaz *A fagyott kutya lába* kapcsán, „a szerző és az olvasó gúnyosan összekacsint a szöveg fölött”, s így az alárendelt személy hasonló helyzetbe kerül, mint Zsadányi Edit szerint *A test anyyala* dilettáns ironője, marginalizált beszélője. *Az étkezés ártalmasságáról* szövegében többször emlegetett obezitás mint kóros elhízás innét nézve civilizációs vagy pszichiátriai betegségként is felfogható testi fogyatékoság, amely itt a leállíthatatlan gúny, önironia és humor forrásává válik.

A recepció egy másik, poétikai jellegű problémaként szokta emlegetni azt, hogy Parti Nagy műveiben a nyelv mindent átható ereje homogenizálja a szereplői szólalomokat. *Az étkezés ártalmasságáról* esetében ez a vád nem állhat fenn, hiszen egyetlen szereplő monológja teszi ki az egész szöveget, a tudatregény vagy a monodráma műfajaival érintkezve. Ami homogenizálódik, az egyrészt Fibinger belső monológja, másrészt feleségéhez, harmadrészt a közönséghez intézett szavai (mint a lehetséges párbeszéd egyik fele), negyedrész pedig maga az előadás. Ez a szereplők rendszeréből és a megszólalás státuszából következő négyféle pozíció egyetlen nyelv által jelenik meg. S bár sok esetben éppen az eltérő nyelvi pozíciók egymásba hatolása a fő humorforrás, *Az étkezés ártalmasságáról* nyelve egyetlen hang lehetőségeit forgatja vissza a szövegbe.

## II. (KRITIKA)

A Parti Nagy-szövegek kapcsán felmerülő kételyek és kérdések harmadik területe is innét értelmezhető, az álnév és maszka alá rendelt szövegek státusza felől. Mert míg *A test anygala* fölött valóban mindig ott szerepel Sárbogárdi Jolán neve, addig a hasonló nyelvi regisztereket bejáró *Az étkezés ártalmasságai* fölél nem a Fibinger István név került. Időközben elkopott, letörlődött az álnév, s ami eredetileg Sárbogárdi Jolán szövege volt, az most már Parti Nagy Lajos írásmódjává vált.

Éppen az efféle megoldatlan kérdések miatt ha *A fagyott kutya lába* kapcsán Radnóti Sándor által feltett költői kérdésre kellene válaszolni *Az étkezés ártalmasságáról* című kötet kapcsán, vagyis hogy ez-e a régóta várt főmű, akkor Parti Nagy Lajos olvasói és rajongói minden bizonnyal „nem”-mel válaszolnának. *Az étkezés ártalmasságáról* sokkal inkább egy magas teljesítőképességű és kivételesen virtuóz nyelv kiterjesztéseként funkcionál, szórakoztató és elkápráztató nyelvi teljesítményként, de hiányzik belőle az a szemléleti összetettség és egyúttal katartikus hatás, amely azoknak a Parti Nagy-szövegeknek a sajátja, melyek a kortárs magyar irodalom élvonalába helyezték a szerzőt. Ráadásul az emlegetett „főmű” talán már meg is született a *Szódalovaglás*, az *Esti kréta* és a *Grafitnesz* versei, illetve *A hullámzó Balaton* és *A fagyott kutya lába* néhány elbeszélése jóvoltából.

Parti Nagy Lajos azon kevés magyar író közé tartozik, akinek minden kötete esemény, akik olyan jelentőséggel bírnak, hogy szinte minden kötetüket a kortárs magyar irodalom egészében szükséges vizsgálunk, pontosabban minden kötetük rákényszerít a kortárs magyar irodalomban zajló folyamatok vizsgálatára. Az az elképesztően árnyalt, virtuóz, csillogó, hajlékony nyelv, amely a kilencvenes évektől kezdődően Parti Nagy Lajosnak, illetve Esterházy Péternek, Kovács András Ferencnek is köszönhetően a kortárs magyar irodalom egyik legnagyobb hatású köznyelve lett, s Varró Dánieltől Orbán János Dénesig, Cseh Zoltánig



tántól Mizser Attiláig, a Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba szerzőpárostól Havasi Attiláig, Kiss Lászlótól Vida Gergelyig a kortárs fiatal magyar irodalom jelentős teljesítményei születtek ennek a hatásnak is köszönhetően, ezt a paródiára, humorra, nyelvjátékra alapozott szövegformálást azonban az utóbbi évek eseményei nyomán mintha lassanként felváltották volna az identitásra összpontosító szövegek, egy másfajta posztmodernfelfogás nyomán. Az utóbbi évtized apregényeinek és naplóirodalmának egy része, a halálvers műfaja, a család- és betegségtematika, a nőiség és melegség szövegszervező ereje, maga az önéletrajzi kód, Oravecz Imre, Kemény István, Térey János és Borbély Szilárd verseskötetei, illetve a kortárs fiatal irodalom, Gerevich András, Krusovszky Dénes, Csobánka Zsuzsa, Rosmer János, Sopotnik Zoltán és mások szövegei egy irónián és paródián túli, nem nyelvjátékra alapozó szövegformálás felől értelmezhetők. *Az étkezés értelmességéről* rendkívül erőteljes módon szembesít bennünket a posztmodern irodalom e kétféle stratégiájának különbségeit illetően, s egyúttal e kétféle nyelv továbbírhatóságának lehetőségeivel. S akkor még nem említettük azt a korainak is nevezhető, már a hetvenes években megjelenő, a kései modern és posztmodern jellegzetességek határfeszültségeiből építkező posztmodern szövegformálást, amelyet a metafizikai jelentésszerűségek, a nyelv klasszikus dignitása, az én tragikus megjelenítése jellemez egyfelől, a posztmodern intertextualitás, metafikció és maszkos-álneves identitásjáték másfelől (Weöres Sándor *Psychéje*, illetve a kilencvenes évektől Baka István, Orbán Ottó, Tózsér Árpád költészete sorolható ide).

A Parti Nagy Lajos szövegeiben megjelenített játékos szövegformálást, amely a posztmodernizmus második stratégiájának jellegzetes eljárása, a korai posztmodernbe tartozó szerzők általában „súlytalan nyelvi játék”-ként, blőd nyelvi ötletek területéként „leplezik le”, míg a harmadik, antropológiai poszt-

## II. (KRITIKA)

modern felől a testi másságot érintő „inkorrekt” humor és paródia tobzódása válik a bírálat tárgyává, mint arra fentebb már utaltunk. *Az étkezés ártalmasságáról* szövege valóban „nem tud” ezekről a tapasztalatokról és elvárásokról, számára a szöveg nyelvi tétjei egészen máshol keresendők, sokkal inkább a nyelv teljesítőképességének kiterjesztésében.

Mindezzel talán akaratlanul azt is állítottuk, hogy Parti Nagy Lajos szövegei rendkívül erősen kötődnek egy nyelvjátkéhoz, amely körülbelül huszonöt éven keresztül minden bizonnyal a legfontosabbnak számított az elmúlt időszak magyar irodalmában. Nem véletlen tehát, hogy felvetődik a kérdés, saját lehetőségén belül mi az, ami megíródott ezen a szépirodalmi nyelven, mi az, ami még megíródhat, s mi az, ami valószínűleg már nem fog megíródni. Parti Nagy Lajos kötete úgy gondolja tovább ezeket a kérdéseket, hogy nem a nyelv, hanem a téma kérdéseként kezeli a megújulás lehetőségét, s így egy jól működő, kipróbált, de néha talán az automatizálódás jeleit mutató nyelvjátékon belül terjeszkedik új területek felé.

---

*III. (Vita)*



*Kilépés egy szűk „hagyomány” teréből*  
(Vitaindító H. Nagy Péter *Hagyománytörténetés*  
című tanulmányához)

„A másik tanulság: hogy a korszerű, egyetemes magyar irodalom (egyik) valóban objektív történetét csakis egy magadfajta, gondolatait újra meg újra revideálni képes, minden új és más iránt fegyelmes, az esztétikában – irodalomtörténetben jártas, elmélyedni tudó irodalmár képes megírni, mint amilyen Te vagy, s nem a pesti szemétdombon ágáló s onnan legföljebb Erdélyig látó 'irodalomtudós', aki úgy képes megírni az újabb magyar irodalom történetét, hogy Kassák Lajos, Hamvas Béla, Szentkuthy Miklós, Erdély Miklós, Bakucz József nevét meg sem említi.”

(Cselényi László Kulcsár Szabó Ernőről Tózsér Árpádot köszöntő beszédében<sup>99</sup>)

Miért van az, hogy ha a valaki a „szlovákiai magyar” irodalomról ír, rögtön névsorolvasásba kezd? Miért van az, hogy ha valaki a „szlovákiai magyar” irodalommal foglalkozik, (belső) hagyományt keres és talál ott is, ahol az nincs? Miért van az, hogy aki a „szlovákiai magyar” irodalommal foglalkozik, minduntalan úgy érzi, gesztusokat kell tennie és tesz is?<sup>100</sup>

H. Nagy Péter *Hagyománytörténetés* című tanulmányának alcíme: „A kortárs magyar líra paradigmái Szlovákiában 1989–2006”.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Cselényi László: Köszöntő. Levél-féle a 60 esztendő Tózsér Árpádnak. In Alabán Ferenc – L. Erdélyi Margit (szerk.): *Élmény és absztrakció*. Vysokáškola pedagogická, Nitra, 1996. 8.

<sup>100</sup> Azt most inkább nem fejtegetném, „ki” miért került be a névsorba, lábjegyzetbe, ezeken a helyeken miért *nem* kapott kritikai észrevételt, míg mások igen stb.

## III. (VITA)

Érdeemes és tanulságos összevetni ezt a tanulmányt H. Nagy Péter *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról* című tanulmányával, melynek alcíme: „Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok”<sup>102</sup>, s amely először 1999-ben jelent meg az Alföldben, s az 1970-es évektől a 90-es évek végéig vizsgálja a kortárs magyar lírát.

A szlovákiai magyar líráról szóló tanulmány harminc (30)<sup>103</sup> szlovákiai magyar költői teljesítményt tart fontosnak az adott időszakból – ezen kívül legalább tizenöt (15)<sup>104</sup> név az említés szintjén is felbukkan még a szövegben, illetve a tanulmányhoz fűzött lábjegyzetekben. Az 1999-es, a magyar költészetéről írt tanulmány húsz (20)<sup>105</sup> költői teljesítményt értékel legalább egy mondattal, emellett tizenkét (12)<sup>106</sup> költő mélyebb elemzés nélküli felsorolásban kapott helyet, négy költő (4)<sup>107</sup> pedig a lábjegyzetben<sup>108</sup>. Vagyis a – körülbelül azonos hosszúságú, és majdnem teljes mértékben párhuzamos időszakokat lefedő – lírai történésfolyamatok összehasonlításából 43:36 arányban a szlová-

<sup>101</sup> H. Nagy Péter: *Hagyománytörténet. A kortárs magyar líra paradigmái Szlovákiában 1989–2006*. Szörös Kö, 2006/6. 36–53.

<sup>102</sup> H. Nagy Péter: *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról. Irányzati struktúrák, lehetséges kánonok, főbb alkotók és kiadványok*. In uő: *Kánonok interakciója*. Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 1999. 45–63.

<sup>103</sup> Tózsér Árpád, Cselényi László, Monoszló Dezső, Gál Sándor, Tóth László, Varga Imre, Kulcsár Ferenc, Barak László, Bettes István, Balázs F. Attila, Krausz Tivadar, M. Csepéc Szilvia, Fellingner Károly, Hodossy Gyula, Ravasz József, Farnbauer Gábor, Hizsnyai Zoltán, Juhász R. József, Mészáros Ottó, Szászi Zoltán, Ardamica Zorán, Macsovszky Péter, Z. Németh István, Szűcs Enikő, Polgár Anikó, Németh Zoltán, Juhász Katalin, Mizser Attila, Csehy Zoltán, Vida Gergely.

<sup>104</sup> Zalaba Zsuzsa, Pénzes Tímea, Leck Gábor, Soóky László, Mécs László, Bábi Tibor, Koncsol László, Zs. Nagy Lajos, Öllős Edit, Haraszi Mária, Bolemant László, Fehér Kriszta, Szeles Annamária, Haris Éva, Vankó Attila. Ebből a névsorból Mécs László és Bábi Tibor nem a tárgyalt korszakhoz tartoznak.

## NÉMETH ZOLTÁN: KILÉPÉS EGY SZŰK „HAGYOMÁNY”

ki magyar költészet kerül ki győztesen.<sup>109</sup> Ennyire jó, nívós, színvonalas lenne tehát a szlovákiai magyar líra, ennyi említésre méltó alkotó említhető a líra terepén? – tehetjük fel a kérdést. A szerző 2006-os tanulmánya azt sugallja, igen, s bár a harminc elemzett lírai életmű némelyikéről kritikai észrevételt is tesz, ez az 1999-es tanulmányban is tetten érhető, vagyis a stratégia azonos irányokkal jellemezhető.

<sup>105</sup> Orbán Ottó, Tandori Dezső, Petri György, Oravecz Imre, Nagy Gáspár, Zalán Tibor, Szócs Géza, Tolnai Ottó, Határ Győző, Domanokos István, Géczy János, Marsall László, Rakovszky Zsuzsa, Várady Szabolcs, Baka István, Kemenes Géfin László, Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc.

<sup>106</sup> Kántor Péter, Bodor Béla, Nádasdy Ádám, Ferencz Győző, Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor, Lászlóffy Aladár, Tözsér Árpád, Rába György, Borbély Szilárd, Térey János.

<sup>107</sup> L. Simon László, Orbán János Dénes, Kemény István, Mócsai Gergely.

<sup>108</sup> Mellettük, nem a korszakhoz tartozóként említődik például Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János vagy Weöres Sándor neve.

<sup>109</sup> Ha ezeket a számokat összehasonlítjuk Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetének névsorával, még inkább látható az aránytalanság. Az irodalomtörténész az 1945–1991 közötti, majdnem háromszor hosszabb időszakból és a magyar költészet egészéből a következő költőket tárgyalja legalább egy-két mondatnál: Ágh István, Bari Károly, Beney Zsuzsa, Bujdosó Alpár, Csoóri Sándor, Csorba Győző, Fodor András, Garaczi László, Határ Győző, Illyés Gyula, Jékely Zoltán, Juhász Ferenc, Kálnoky László, Kassák Lajos, Kemenes Géfin László, Kormos István, Kukorelly Endre, Lator László, Marsall László, Nagy Gáspár, Nagy László, Nagy Pál, Nemes Nagy Ágnes, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Papp Tibor, Parti Nagy Lajos, Petri György, Pilinszky János, Rába György, Rákos Sándor, Rakovszky Zsuzsa, Somlyó György, Szabó Lőrinc, Szilágyi Domokos, Szócs Géza, Tandori Dezső, Tolnai Ottó, Várady Szabolcs, Vas István, Vitéz György, Weöres Sándor, Zalán Tibor. Ráadásul a negyvenhárom (43) költő között egyetlen szlovákiai magyart sem találhatunk. Vagyis a 46 évnyi időszakból egyetlen szlovákiai magyar költőt sem tart Kulcsár Szabó Ernő érdemesnek arra, hogy – akár az említés szintjén – bekerüljön az 1945 utáni magyar irodalom történetébe: vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1994.

## III. (VITA)

Miért van akkor mégis az, hogy amikor 1999-ben a kortárs magyar líra paradigmáiról, kánonjairól és „főbb” alkotóiról ír H. Nagy Péter, akkor csupán egyetlenegy (1) szlovákiai magyar költőt tart érdemesnek arra, hogy az említett harmincas listára felkerüljön? És ráadásul ez az egyetlen szlovákiai magyar költő is – Tőzsér Árpád – csupán felsorolásban kap helyet: „De a kontinuitás fenntartása mentén bontakozik ki többek között Lászlóffy Aladár, Tőzsér Árpád és Rába György lírája is, melyek szintén a modernség egy-egy »utóhangját« szólaltatják meg az ezredvégen.”<sup>110</sup> Hol van a többi szlovákiai magyar lírikus, de legalábbis Cselényi László, Tóth László, Varga Imre, Barak László, Balázs F. Attila, Farnbauer Gábor, Hizsnyai Zoltán, Juhász R. József? – akik már a kilencvenes évek végére jelentős lírai életművel rendelkeztek, legalábbis H. Nagy Péter *Hagyománytörténet* című tanulmánya szerint? (Csak összehasonlítás-képp: ha a félmillió szlovákiai magyarságból kb. 40 költőt tart említésre méltónak H. Nagy Péter az adott időszakban, akkor – ha az 1989–2006 közötti időszakra hasonló tanulmányra kapna felkérést a magyar líra vonatkozásában – arányaiban kb. 1040 magyar költőről kellene megemlékeznie...)

Különösen Cselényi László hiánya szembeötlő az 1999-es tanulmányból, hiszen H. Nagy Péter Tőzsér Árpád mellett éppen az ő költészetét teszi meg a 90-es évek szlovákiai magyar lírájának alappillérvé, kiindulópontjává: „Az imént tárgyalt két alkotói pálya első közelítésre ki is jelöli azt a horizontot, melyben a továbbiakban részben elhelyezhetők lesznek a felvidéki líra alapvető kérdéssírai. Ez a történeti kontextus *az utómodernség és a posztmodernség, illetve az avantgárd és a neoavantgárd halasztódó paradigmaváltása* mentén gondolható el.”<sup>111</sup> Az idézet második mondatával még talán egyet is érthetnék, bár az utómodernség

<sup>110</sup> H. Nagy, 1999. 57.



## NÉMETH ZOLTÁN: KILÉPÉS EGY SZÜK „HAGYOMÁNY”

helyett (utó = poszt) én a késő- vagy kései modernség terminust használnám, az első mondatnál szemben azonban mélyebb gyökerű kételyeim vannak.

A szlovákiai magyar irodalmat én, mint már egyszer kifejtettem, afféle leágazó irodalomnak vélem értelmezni. A szlovákiai magyar költő szinte sosem a megelőző szlovákiai magyar költőgenerációra figyelt, hanem egyes megelőző vagy vele kortárs magyarországi, esetleg világirodalmi kanonikus szerzőkre és saját generációjának egyes szlovákiai magyar lírikusaira. Így aztán nincs, nem lehet szó hagyománytörténetéről sem vagy legalábbis csak nagyon korlátozott értelemben, olyan hagyománytörténetéről, amely a szlovákiai magyar irodalmon belül zajlana! Mennyi visszatekintő vád jelzi ennek az útját – hogy tudniillik ti, fiatalok, nem olvastátok az öregeket. De hiszen ez így volt negyven éve is! Gondoljunk csak Tózsér Árpád *Jalouisionisták* című versére, ahol mindenkit felsorol, kire figyelt, akár irigykedve, „Prága, Varsó és Párizs költői iskolái”-ra, Tolnai Ottóra, Orbán Ottóra, Szilágyi Domokosra, Oravecz Imrére – de vajon miért nem sorolja fel Tózsér Rimaszombatot vagy Dunaszerdahelyt...? Babi Tibort? Györy Dezsőt? Egyetlen szlovákiai magyar viszonyítási pontként a nemzedéktárs Cselényi László jelenik meg a versben.

Éppígy a 90-es évek fiatal szlovákiai magyar költői, de még a Próbaút nemzedék tagjai sem Cselényi László költészetére figyeltek, hanem Pilinszky János, Tandori Dezső, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, Térey János, Orbán János Dénes stb. lírájára – a világirodalom szerzőit nem is említve. A hagyományörtenés a szlovákiai magyar irodalomban nem veszi túlzottan figyelembe a politikai és országhatárokat. Gondoljunk csak arra: mennyire, milyen mértékben hat a kortárs szlovák líra a kortárs szlovákiai magyar lírára? Nos, nem aka-

<sup>111</sup> H. Nagy, 2006. 39.

## III. (VITA)

rom azt mondani, hogy az idősebb nemzedék által művelt szlovákiai magyar líra esetében ugyanez a helyzet, bár nyugodtan mondhatnám.

Az egyetlen kivétel valóban Tózsér Árpád költészete. De Cselényi László költészetét Tózsér mellé helyezni ebből a szempontból – véleményem szerint – meglehetősen kétséges vállalkozás. A túlzott kanonizációra való törekvés figyelhető meg ebben az esetben H. Nagy Péter 2006-os tanulmányában, s nem a valós hatásfolyamatok szövegszerű felismerése a célja. De hiszen 1999-ben ő maga meg sem említi Cselényit! Rádásul éppen a neoavantgárd és Bujdosó Alpár, Nagy Pál, valamint Papp Tibor kapcsán ír H. Nagy az „automatizmus képletei”-ről, illetve hogy „A 90-es években már az is egyre inkább világhosszá vált, hogy az öntematizációk számos félreértést és ellentmondást rejtenek magukban”.<sup>112</sup> Nos, én éppen így gondolom el Cselényi László költészetét a 90-es években. Kimerült, automatizálódott, az alanyi költészet vallomásos hangjaival operáló, elégikus jellegű neoavantgárddá vált ez a fajta líra. (H. Nagy Péter sajnos nem említi, hogy *Szövegvég* című írásomban nemcsak a „neoavantgárd kimerülésével” foglalkozom [nem saját találmány, könyvtárnyi szakirodalma van], hanem főként a Cselényi-költészet kimerülésével.<sup>113</sup>) Nagyon érdekes az is, hogy H. Nagy Péter éppen a *Nélma?* című tanulmánykötetet hozza fel példának arra, hogy „Cselényi költészete alapvetően járulhat hozzá eme szövegkorpusz kérdésirányainak megértéséhez”.<sup>114</sup> Nos, az említett kötetben nem járul hozzá, sem alapvetően, sem másként. A *Nélma?* című, 380 oldalas kiadványban ugyanis, amelynek alcíme: „Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből”, Cselényi László neve az egész kötetben egyetlenegyszer fordul elő<sup>115</sup>,

<sup>112</sup> H. Nagy, 1999. 55–56.

<sup>113</sup> H. Nagy, 2006. 38.

<sup>114</sup> H. Nagy, 2006. 38.

éppen abban a felsorolásban (tizenegy más név mellett), amelyet H. Nagy Péter is idéz. Vagyis Cselényinek kanonikus pozíciót biztosítani akár a magyar neoavantgárd irodalmon belül is meglehetősen ingatag lábakon áll.<sup>116</sup>

Ezen túl meglehetősen unalmas és improduktív arról beszélni, van-e szlovákiai magyar irodalom, ha nem kíséri valamiféle koncepcionális válasz. De azért kíváncsi vagyok a saját álláspontomra ebben a kérdésben – amelyet sajnos H. Nagy Péter nem fejt ki 2-es számú jegyzetében.<sup>117</sup> Ráadásul a tanulmány-szerző mintha figyelmen kívül hagyta volna a tényt, hogy az utalt tanulmányban tizenegy argumentálható koncepciót tartok védhetőnek ebben a kérdésben – izgatottan várom, vajon melyik az enyém? Persze hogy van szlovákiai magyar irodalom, hiszen születnek magyar szövegek Szlovákiában. Ezek azonban sokszor, nagyon gyakran nem lépnek párbeszédbe sem egymással, sem a szlovákiai magyar valósággal – olyan hihetetlen ez? Olyan hihetetlen, hogy Hizsnyai Zoltán vagy Csehy Zoltán lírája nem érthető meg Cselényi László vagy Kulcsár Ferenc költészetének a talaján állva, míg Kovács András Ferenc vagy Parti Nagy Lajos szövegüniverzuma erre jóval több lehetőséget ad? Csupán erre, erre az olvasói tapasztalatra szerettem volna rámutatni: a hibás általánosítások elviselhetetlen, nem reflektált tömegére – amelyet egyesek úgy fordítottak le a maguk nyelvére, hogy szerintem nincs szlovákiai magyar irodalom. De hiszen H. Nagy

<sup>115</sup> Derék Pál: A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet), In Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 19.

<sup>116</sup> Ha a neoavantgárdon belül is megkérdőjelezhető ez a pozíció, akkor még inkább így van ez a magyar irodalom egészén belül. Derék Pál például Bónus Tiborral kénytelen vitába szállni tanulmánya végén az egyik legfontosabbnak tartott neoavantgárd, Erdély Miklós megítélésé kapcsán: vö. Derék, 2004. 38.

<sup>117</sup> H. Nagy, 2006. 48.

## III. (VITA)

Péter nem is nézett szembe azzal, mi is az a szlovákiai magyar irodalom, mit ért a fogalom alatt!<sup>118</sup> Tanulmányában, az 1989–2006 közti időszakban Tóth László, Varga Imre, Krausz Tivadar, Macsovszky Péter líráját is szerepelteti – meg sem említi viszont például Mila Haugová *Őzgerinc*<sup>119</sup> című, magyar nyelven megírt kötetét...

Igen, mindent összevetve kiváló, kompakt, alapos, összetett kérdésvázlatokat mozgó tanulmány H. Nagy Péter írása. És éppen ezért érzem különösen veszélyesnek...

...a mi kis szlovákiai magyar irodalmunkban, ahol eleve mindenki fontosabbnak érzi magát a súlyánál, mert a kis tér, a szűk tér különösen képes felerősíteni az önmagunk fontosságába vetett hitet. Ráadásul az igazság az, hogy – kis túlzással – alig akad költő, aki ne tudná kiadni „neves” szlovákiai magyar kiadónál gyenge színvonalú kötetkéjét.

Éppen a H. Nagy Péter által is emlegetett fiatal szlovákiai magyar irodalomtörténész- és kritikusnemzedéknek, valamint a fiatal magyarországi kritikusok egyes tagjainak, pontosabban kritikai szövegeiknek köszönhetően az utóbbi évekre a szlovákiai magyar irodalom szövegei valamiféle (hatástörténeti?, esztétikai?, értelmezhetőségi?) mérce által kerültek be az irodalomról való közbeszédbe<sup>120</sup>, irodalmi hatásfolyamatokba (még ha a szlovákiai magyar kiadói gyakorlat általában nem ezt az elvet követi), s nem azért, mert kisebbségi, határon túli, nem azért, mert „ha-

<sup>118</sup> Nagyszerű bevezetésében a feltett kérdésre adott igenlő és nemleges válasz ellenére sem tudjuk meg, ki és mely szöveg a szlovákiai magyar költészet tárgya – míg a „magyar irodalom” esetében ez a kortárs olvasó számára evidensnek tűnik: a magyar nyelven írt irodalom.

<sup>119</sup> MilaHaugová: *Őzgerinc*. Kalligram, Pozsony, 2000.

<sup>120</sup> Önkritikusan be kell vallanom, a H. Nagy Péter által sajnos pozitív értelemben felemlített, majd tíz évvel ezelőtti írásaim, tanulmányaim sem feleltek meg mindig ennek az igénynek. És éppen itt, talán éppen a

## NÉMETH ZOLTÁN: KILÉPÉS EGY SZÜK „HAGYOMÁNY”

zai”, mert szlovákiai magyar – s általában nem egy szűk, territoriális horizonton belül értelmeződtek.<sup>121</sup> Nos, H. Nagy Péter tanulmányát minden érénnyel, *ebből a szempontból* vizsgalépként értékelem. Nem is annyira a téma, mint inkább valamiféle „regionális tolerancia”, az irodalmi érték és hatás mélyebb felmutatását elmulasztó névsorolvasás kapcsán<sup>122</sup>, illetve a kifejtett hatástörténeti konstrukció ingatlagsága miatt. A nem érdemtelenül ismeretlen költők most újra felszínre bukkantak, sőt egy összefoglaló tanulmány keretein belülre kerültek. Nem véletlen, hogy a harmincas/negyvenhármas névsorba felvett szerzők, kötetek közül nem egy található, amelynek szinte alig akad vagy nincs is kritikai visszhangja, tágabb recepcióról már nem is szólva. H. Nagy Péter tanulmánya által újra működésbe lépett az ún. „kettős mérce” – és erről leginkább a szerző két tanulmányának összevetése árulkodik. Lerombolja azt az elképzelést, hogy a szlovákiai magyar költő ne azért kerüljön be kánonba, irodalomtörténetbe, mert szlovákiai magyar, hanem költészetének értékei miatt. És – ha valamire – erre most éppen nem volt szükség.

„felkérésre született” tanulmányok, kritikák, szövegek lehetőségeiben kellene keresni a problémát.

<sup>121</sup> Bár H. Nagy Péter tágabb horizontot is felrajzol – például Tandori Dezső, Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, Orbán János Dénes... neve többször is felbukkan –, a szlovákiai magyar írók mégis leginkább egymásra kopírozódva értelmeződnek a tanulmányban.

<sup>122</sup> Ezekre további példák: Szeberényi Zoltán: *Magyar irodalom Szlovákiában I-II.*, AB-ART, Pozsony, 2000; Cselényi László: *Negyedvirágzás* avagy van-e (volt-e, lesz-e) hát cseh/szlovákiai–felvidéki magyar irodalom? LiliiumAurum, Dunaszerdahely, 2005.

---

## Szellemi öngyilkosság a Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 című kötetben

A magyarországi Szép versek... antológiák mintájára 2004 óta a Szlovákiai Magyar Írók Társasága is hasonló, reprezentatív igényű köteteket kezdett kiadni Szlovákiai magyar szép versek, Szlovákiai magyar szép próza, majd pedig (2007-től) *Szlovákiai magyar szép irodalom* címmel vagy alcímmel ellátva. A legutóbbi kötet és az eddigi időszak kapcsán talán időszerű néhány észrevételt megfogalmazni, illetve kérdést feltenni, akár személyes tapasztalatok alapján is.

Talán meglepő állítás, de számomra minden évben valódi meglepetést okozott, ha valamelyik írásom bekerült ebbe az antológiába. Hogy miért? 2004 óta soha senki, egyetlen esetben sem kérte a beleegyezésem ahhoz, hogy megjelentesse valamelyik szövegem, mindig utólag szereztem tudomást az antológiaközlés kész tényéről. Nem tudom, csak én számítok-e kivételnek, s a többi szerző esetében bírta-e/bírja-e az épp aktuális szerkesztő és a kiadó a szerzők beleegyezését, de alig hiszem, hogy csak rám vonatkozik ez a megkülönböztető figyelemhiány. Úgy látszik, jól bejáratott elvről van szó, hiszen ez a gyakorlat 2004 óta töretlenül működik. De azért érdekelne a kérdés arra a válaszra, hogy: vajon a kötet kiadója, szerkesztője nem fél semmilyen jogi következményektől? Mindenfajta beleegyezés nélkül megjelentetni szövegeket nem meríti ki a lopás tényét? És nem érzi senki sem méltatlannak ezt az eljárást?

Mivel már volt szerencsém más, hasonló típusú antológiában szerepelni, tudom, hogy normális esetben a kötet szerkesztője értesíti a válogatás tényéről a szerzőt, és kéri beleegyezését a közléshez. Ezen túl elektronikus változatban is elkérték a szöveget, elkerülendő az esetleges félregépeléseket. Majd pedig, még a kö-

tet megjelenése előtt, megérkezett a szerződés is. Sőt: jobb esetben a korrektúra is. Később, kérés nélkül, a tiszteletpéldány. Úgy látszik azonban, a Szlovákiai magyar szép irodalom szerkesztői és kiadója forradalmasították a könyvkiadást, és ezeket a csökevényeket kiiktatták az eljárásból. Így a szerző valódi meglepetést élhet át, amikor egyszer csak megtalálja a nevét a már megjelent antológia kapcsán valamelyik kulturális hírben.

Ennek ellenére természetesen jó könyv, jó szövegek gyűjteménye is létrejöhet az ilyen kiadványból. Főként akkor, ha a szerkesztői-válogatói munka nem hagy kívánnivalót maga után. Sajnos a Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 esetében erről nem beszélhetünk. Annyira árulkodó kényszerek mentén szerveződött ez a kötet, hogy ezek fölött egész egyszerűen nem lehet szemet hunyni. Miről, milyen árulkodó kényszerekről van szó? Arról, hogy a kötet válogatója, szerkesztője, válogatásért megbízott felelőse egész egyszerűen nem nézte át becsületesen a kortárs magyar nyelvű folyóiratokat – hogy még keményebben fogalmazzak: még a legjobb magyar irodalmi lapokat sem, hogy utánanézzon, vajon szlovákiai magyar szerzők publikáltak-e máshol is, mint szlovákiai magyar folyóiratokban. Elég lett volna egy napra beülni egy jobb magyarországi könyvtárba, elővenni a 2011-ben megjelent irodalmi lapokat, és nézelődni, olvasgatni.

Így történhetett meg, hogy két olyan kortárs szlovákiai magyar költő is kimaradt az antológiából, akik beválogatása egész egyszerűen szakmai evidencia. „Vétkük” az volt, hogy nem szlovákiai magyar irodalmi folyóiratokban jelentek meg a verseik, hanem a legjobb magyarországi lapokban – „csak” olyan irodalmi folyóiratok közölték verseiket, mint például az *Alföld*, a *Jelenkor*, a *Műút* vagy az *Élet és Irodalom*. Mizser Attila *Szapolyai János és Származék* című versei az *ÉS* 2011. július 22-i számában, a *Dűne* és a *Kiemelt rész* a *Műút* 2011/025-ös számában, a *Corvin köz* és a *Cselek hallgatásra* pedig az *Alföldben* jelentek

## III. (VITA)

meg (2011/9.). Polgár Anikó *Kasszandra a hajón* című verse a Jelenkorban látott napvilágot (2011/2.), az *Eurydice elázik* és az *Eurydice rágyújt* a Palócföld 2011/5–6-os számában, illetve ezen kívül a pozsonyi Kalligramban 2011 decemberében az *Aranyág* és a *Tanácsok Aeneasnak*.

A két költőn kívül azonban kimaradt két prózaíró is. N. Tóth Anikó *Bossz* és *Utazási láz* című kisprózái a Palócföld 2011/2. számában jelentek meg, és „természetesen” nem kerültek be az antológiába. Ugyanez mondható el György Norbert *Bügyi bácsi* és *Hurok* című novelláiról is. Ezek a Palócföld 2011/1. számában láttak napvilágot, és mellőzésük már csak azért is különösen érthetetlen, mert idén éppen György Norbert kapta a Szlovákiai Magyar Írók Társasága által alapított Talamon Alfonz-díjat, s ez a két írás az *Átmeneti állapot* (2011) című, díjazott kötetben is megtalálható. Talán arról van szó, hogy Talamon Alfonz-díjra megfelel, az antológia magas színvonalától viszont elmarad ez a két szöveg?

A Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 összeállítói egész egyszerűen nem nézték át sem az Alföld, sem a Jelenkor, sem a Műút, sem a Palócföld (és még sorolhatnám) 2011-es számait, nem nézték át a legjobb kortárs magyarországi irodalmi lapokat, hogy azokban publikáltak-e szlovákiai magyar szerzők. Ami azért is megdöbbentő, mert ebből az derül ki, hogy egyáltalán nincsenek képbén a kortárs magyar irodalom viszonyait illetően. Egész egyszerűen nem tudom elhinni, hogy más ok lehetett a kihagyásra, mert ha igen, az még súlyosabb lenne az én megítélesem szerint. Mármint az, hogy van egy-két olyan szlovákiai magyar szerző, aki rendszeresen a legszínvonalasabb magyarországi lapokban publikál, de a Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 szerkesztői számára ezek a szövegek kevésbé értékesek, mint amelyek megjelentek az antológiában. Ez még az én képzelőerőmet is felülmúlná.



Sajnos úgy tűnik, valóban az a helyzet, hogy ez az antológia úgy állt össze, hogy készítői nem ismerték a korpusz egészét, amelyből válogatni lehetett volna. A válogatásnak ez az árulkodó kényszere, tehát hogy nem előzte meg alapos munka az összeállítást, abban az esetben is kínos, amikor egy szerző bekerült ugyan az antológiába, de főként olyan szövegei által, amelyek szlovákiai magyar irodalmi lapokban láttak napvilágot. Csehy Zoltántól az antológiába összesen tizenhárom szöveg került be, összesen három folyóiratból – négy a szlovákiai magyar Opusból, három a kolozsvári Korunkból, hat a szlovákiai magyar Irodalmi Szemléből. Az Új Forrásban megjelent *Egy Caravaggio-kép előtt*, *Cantusarcticus II.*, *Emlék*, *Konyha*, a Műhelyben közölt *Orfeo* (2011/3.) és *Angyalok Amerikában II.* (2011/5–6.), a Jelenkorban napvilágot látott *Orfeo (Ária Henze stílusában, Mercurius áriája, Eurýdice nem akar csembalózni)*, a Tiszatájban publikált *Beteg faun Kurtágot játszik, Végül is, Akkor még nem ismerte Don Ottaviót, Carmignola Pienzában hegedül* (2011/3.), valamint *Liszt-perc futamok. Két szonett* (2011/10.) közül egy sem került be a válogatásba. És ha már személyes tapasztalatokról esett szó a bevezetőben: a tavalyi évben nevem alatt az Irodalmi Szemlében, Palócföldben, Bárkában, Jelenkorban, Alföldben, Tiszatájban, Kalligramban, Műútban, Élet és Irodalomban, A Vörös Postakocsiban, Műhelyben, Ex Symposiumban, Új Forrásban és Forrásban megjelent szövegek közül háromra szűkült a válogatás: a Bárkára, az Irodalmi Szemlére és a Forrásra. Igaz, ebben az esetben többségében van a magyarországi korpusz, de valahogy rögtön az az esetlegesség szúr szemet, hogy amint a szerkesztő rátalált egy magyarországi közlésre, azonnal kiválasztotta az egész szövegcsoporthoz, s már nem keresett tovább.

A Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 antológia azt a tapasztalatot közvetíti, hogy szerkesztői számára az Irodalmi Szemle és az Opus jóval színvonalasabb lapok, mint az Alföld és a Je-

## III. (VITA)

lenkor. Hogy az Irodalmi Szemlének és az Opusnak erősebb versrovata van, mint az Alföldnek és a Jelenkornak. Hiszen az említett négy költőnek több verse is ez utóbbi két lapban jelent meg – ezek közül egyetlenegy sem került be az antológiába.

Aki egy kicsit is jártas a kortárs magyar irodalomban, az tudja, hogy így nem szabad antológiát összeállítani.

Sőt: a pozsonyi Kalligramból is mindösszesen egyetlen alkotás került be az antológiába.

És hol van a szegedi Tiszatáj, hol van a győri Műhely, hol van a salgótarjáni Palócföld, hol van a miskolci Műút...?

Az antológia címe, a *Szlovákiai magyar szép irodalom 2012* most már kétszeresen is jelentéssé, „igaz”-zá vált, most már kétszeres szűkítés értelmében. Most már nemcsak szlovákiai magyar szerzők antológiájaként, de akár szlovákiai magyar lapokban megjelent szövegek antológiájaként is prezentálhatja magát. Az antológia hetvenhét (77) szövegéből ugyanis hatvankettő (62) az Irodalmi Szemlében vagy az Opusban jelent meg. Minden bizonnyal a színvonal nagyobb növelése érdekében szembesülünk azzal a ténnyel, hogy olyan lapokból egyetlen szöveg sem került át, mint az Alföld, a Jelenkor, a Műhely, a Műút, a Palócföld, és csupán egyetlen szöveg a Kalligramból és az Élet és Irodalomból – míg az Irodalmi Szemléből ötven (50), az Opusból tizenkettő (12). Hiszen még abban az esetben is ez utóbbi két lap mellett döntöttek a válogatók, amikor az előbb említettekben is publikált a kiválasztott szerző.

Vajon miért nem lehet kilencéves „hagyomány” birtokában olyan antológiát összeállítani a szlovákiai magyar irodalom egyéves szeptetéből, hogy ne látszódjon rögtön, az első pillantásra, hogy az itt megjelenő kortárs irodalmi korpusz a válogató milyen esetlegességei, a felkészületlenség micsoda kényszerei, a válogatás milyen egetverő hiányai mentén strukturálódik? Hogyan lehet antológiát összeállítani a benne szereplő szerzők informálása nél-

## SZELLEMI ÖNGYILKOSSÁG...

kül, nem törődve a szerzői jogokkal? Miért kell még inkább szűkíteni a már így is szűk és zárt területet azzal, hogy felelőtlen mulasztás által fontos szerzők és szövegek maradnak ki?

Mindenki tudja, hogy alig van egy tucat szlovákiai magyar szerző, akiknek a műveit közlésre elfogadják a legjobb irodalmi lapok – miért kell éppen ezeket a szerzőket kizárni az antológiából?

Mindenki tudja, hogy évente alig van egy-két tucat szöveg a szlovákiai magyar irodalomból, amelyet közlésre elfogadnak a legjobb irodalmi lapok – miért kell éppen ezeket a szövegeket kihagyni az antológiából?

Vajon a provincializmus és dilettantizmus fogalmait milyen esetekre találták ki, ha nem az ilyen válogatásra?

Mi másról van szó, ha nem szellemi öngyilkosságról?



*Az írások eredeti megjelenési helyének adatai*

*The Emergence of a New Canon in Hungarian Literature – Women’s Literature.* In: Zsófia Bárczi – Gabriella Petres Csizmadia (eds.): Narrative construction of identity in female writing. Eötvös University Press, Budapest, 2013, 215–248.

*Kunstkamera* (A traumatizált test mint műalkotás). Prae 2014/58., 84–92.

*Erősz hatalma az Egri csillagok című regényben.* In: Bednancs Gábor – Kusper Judit (szerk.): Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről. Ráció Kiadó, Budapest, 2015, 94–100.

*A posztmodern identitásköltészet lehetőségei.* In: Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz. L’Harmattan, Budapest, 2009, 261–269.

*Az „aparegény” műfaja a kortárs magyar irodalomban.* Vár Ucca Műhely 2013/39., 49–53.

*A szlovákiai magyar irodalom és a posztmodern fordulat / Die ungarische Literatur in der Slowakei und die postmoderne Wende.* In: Kárpát-medencei kulturális intarziák / Kulturelle Intarsien im Karpatenbecken: A Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület programsorozata a 2013. évben Magyarország stuttgarter Kulturális Intézetében / Eine Veranstaltungsreihe des Kulturvereins „Freundeskreis Murgebiet” im Jahre 2013 im Ungarischen Kulturinstitut in Stuttgart. Stuttgart – Pilisvörösvár, Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, 2013, 56–61., 62–69.

*Az irodalomtörténet mint mozaik.* Gondolatok a Magyar irodalom című irodalomtörténet 1945 utáni fejezeteiről. Tiszatáj 2011/7., 76–83.

## AZ ÍRÁSOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYÉNEK ADATAI

- A paródiáról és a parodisztikus beszédmódokról...* (Zólya Andrea Csilla: Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmódok az erdélyi irodalomban). Irodalomtörténet 2014/1., 134–138.
- Sorozatgyilkosság a Parnasszus tövében* (Orbán János Dénes: Sándor vagyok én is...). Irodalmi Szemle 2013/9., 39–43.
- Az „érzékelés újratanulása”* (Deczki Sarolta: Az érzékiség dicsérete). Műút 2013/41., 65–68.
- A hús emlékezete* (Molnár Illés: Hüllők és izzók). Kalligram 2013/9., 103–104.
- A létezésről elkápráztatott nyelv* (Takács Zsuzsa: A test imádása / India). Tanítvány 2011/1., 73–76.
- A futball misztikája* (Körösi Zoltán: Az utolsó meccs). Alföld 2013/9. 113–117.
- Önéletrajzi fikció a nő médiumán keresztül* (Hendi Péter: Átszállás Zürichben). Irodalmi Szemle 2013/4., 90–93.
- Ami megíródott...* (Parti Nagy Lajos: Az étkezés ártalmasságáról). Alföld 2012/5., 110–116.
- Kilépés egy szűk „hagyomány” teréből.* Szörös Kö 2007/1., 76–78.
- Szellemi öngyilkosság a Szlovákiai magyar szép irodalom 2012 című kötetben.* Irodalmi Szemle 2012/10., 89–96.

---

*Tartalom*

Előszó	5
<i>I. (kísérlet)</i>	
Új kánon a magyar irodalomban: a női irodalom	9
Kunstkamera (A traumatizált test mint műalkotás)	40
Erősz hatalma az <i>Egri csillagok</i> című regényben	53
A posztmodern identitásköltészet lehetőségei	62
Az „aparegény” műfaja a kortárs magyar irodalomban	74
A szlovákiai magyar irodalom és a posztmodern fordulat	82
<i>II. (kritika)</i>	
Az irodalomtörténet mint mozaik	93
Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmódok az erdélyi irodalomban	107
Sorozatgyilkosság a Parnasszus tövében	116
Az „érzékelés újratanulása”	125
A hús emlékezete	133
A létezésről elkápráztatott nyelv	139
A futball misztikája	145
Önéletrajzi fikció a nő médiumán keresztül	153
Ami megíródott...	159
<i>III. (vita)</i>	
Kilépés egy szűk „hagyomány” teréből	173
Szellemi öngyilkosság a <i>Szlovákiai magyar szép irodalom 2012</i> című kötetben	182
Az írások első megjelenésének adatai	189

Németh Zoltán  
Itinerárium

Kiadta a Media Nova M, Dunaszerdahely, 2015  
Felelős kiadó: Media Nova M, Dunaszerdahely, 2015  
Szerkesztette: Vida Gergely  
Első kiadás. Oldalszám 192  
Borító: MOON Kft., Dunaszerdahely  
Nyomta: VALEUR Kft., Dunaszerdahely, 2015  
ISBN: 978-80-89734-08-5