

MARTZY RÉKA

„Nő voltál, írtál, jóvátehetetlen” – A nő hangja és ars poeticája

Gergely Ágnes *Kobaltország* című kötetéről

Jelen tanulmányban Gergely Ágnes 1978-ban megjelent, *Kobaltország* című, egyik legheterogénabb, ugyanakkor szerkezetét tekintve egyik legegységesebb művét elemzem. Vizsgálatom során arra keresem a választ, hogy a kötetben megkonstruált térben a nő milyen szerepekből, aspektusokból és hogyan képes artikulálni saját hangját, illetve meghatározni ars poeticáját. Először, a kötet recepciótörténetén keresztül, rávilágítok arra, hogy noha a kortárs és későbbi kritikák egyöntetűen Gergely pályájának fordulópontjaként tartják számon a *Kobaltország* megjelenését, átfogóbb és mélyebb értékelés nem született róla. Ezenkívül a recepciók figyelmen kívül hagyták a kötet női perspektívájának vizsgálatát. Ebből kifolyólag a francia és posztstrukturalista feminista irodalomkritika alapján értelmezem a szöveg világát, ezen belül a női hangok pozícióját. Az általam válogatott szövegek szoros értelmezésével lehetséges vizsgálati szempontokat kínálok arra, hogy Gergely kötetében a megkonstruált, hierarchikus közegben a nő mint szubjektum hogyan képes meghatározni saját hangját és ars poeticáját.

A kötet recepciótörténete

Gergely Ágnes *Kobaltország* című műve az író nő ötödik verseskötete, amelyet a recepció a pálya fordulópontjaként emleget, ám mégsem született róla átfogó értelmezés vagy kritika, sem a kötet megjelenése-

kor, sem utána. Gergely pályaképének kutatása is hézagos gazdag életműve ellenére.

Nem egy teljesen új kötetről van szó, az előző kötetekből emel át verseket, amelyek elfoglalják helyüket a kobalttérben (BUDA 2004: 123–124). A kötet nemcsak önmagában jelent művészi fordulatot, hanem Gergely további kötetkompozíciói miatt is, amelyekben egyszerre működteti és értelmezi újra a *Kobaltország* szövegeit. Az *Árnyékvárosban* (1986), *Királyok földjében* (1994) (VÖRÖS 1995: 1135) és az *Útérintőben* (2006) újra-konstruálódnak a korábbi versek más-más közegekben, és ezáltal folytonosságot teremtenek a közel teljes életműben (VILCSEK 2007).

A kötet megjelenése után közvetlenül kevés recenzió vagy kritika született róla, inkább az 1980-as évek második felétől átfogóbb kontextusból érintik csak vagy értelmezik (NÉMETH S. 1978: 1329–1331). A kritikák fókuszusa egyrészt a kötet „szerkesztési elve”, a könyvé, amely az alcím ellenére nem költemények gyűjteménye, hanem egységes mű, másrészt a belső dialogikusságból fakadóan a beszélő szubjektum(ok) relativizálódása. Könczöl Csaba és Lengyel Balázs kritikája, esszéje (KÖNCZÖL 1986; LENGYEL 1988) a kötetet önmagában értelmezi, illetve a vizsgálati szempontokkal mélyebb elemzési lehetőségeket kínál, ugyanakkor a sokszor tét nélküli, tartalmatlan, argumentációval alá nem támasztott kijelentések, mint például „Gergely Ágnes azért helyezte el megállapításait úgy a versben, ahogy elhelyezte, azért írta meg a kötet etoly módon, ahogy megírta (olyan dialektikusan), mert felmérte az igazságok érvényességének korlátait” (LENGYEL 1988: 470), valójában nem reflektáltak. A további kritikákban, tanulmányokban a *Kobaltország* értelmezése a későbbi kötetek tükrében jelenik meg. Vörös István 1995-ös kritikájában a Könczöltől idézett ciklikusság felől közelíti meg, és csupán a kötet szerkesztési elvére tér ki, amit Gergely a későbbi kötetekben újraír, ezáltal új értelmezési keretet kínál fel (VÖRÖS 1995: 1135). Buda Attila íróportréjában Gergely életművét nem kronologikusan, hanem a kötetkompozíciók alapján elemzi, így lesz a *Kobaltország* a pályakép központi eleme, origója. Halmai Tamás monográfiájában Gergely Ágnes közel teljes életművét feldolgozta (HALMAI 2012: 21). A Bevezetésben kitűzött célnak, miszerint a pályaképről „leírást” szándékozik adni, eleget tesz, ugyanakkor a túlzott

tisztelgő, méltató regiszter elbizonytalanítja a kritikai szemlélet érvényességét. Halmi a *Kobaltország* recepciótörténetéből szintén kiemeli, hogy többen a pálya fordulópontjának tekintik, melyet konkrét kritikai idézetekkel mutat be. A Vilcsék Bélától származó idézethez csatlakozva a költői pályát „késői” kezdésnek titulálja, tehát Gergely munkásságát a költő életrajzi adatai felől értelmezi, nem pedig a szövegek fejlődése felől. Halmi a citált részleteket magyarázat nélkül hagyja, monográfiájából nem derül ki, hogy mit is jelentene ez a fordulópont.

A műfaji sokszínűsége, a kötet kísérleti konstrukcióján túl vajon miért nevezhető fordulópontnak? Miben mer újat mutatni, és mennyiben írja újra hagyományait? A kötet recepciótörténete egyhangúlag elismeri és fontos poétikai váltásnak ítéli a kötetet, ugyanakkor egy nagyon fontos ponton megbicsaklik – nem képes kilépni abból a hierarchikus, patriarchális irodalmi világból, amit maga a kötet folyamatosan megkérdőjelez, és amelyre reflektál. Németh kritikájában (NÉMETH S. 1978: 1329–1331) Gergely költészetét Adyéhoz, Kosztolányiéhoz és Radnótiéhoz hasonlítja, olyan kanonizált férfi szerzőkéhez, akiknek az említése megemeli költészetének jelentőségét. Lengyel esszéjében nem mutat rá azokra a léttapasztalatokra, problémákra, amelyek tulajdonképpen a kötet dimenzióit és alapkérdését is építik, tehát nem mutatja azokat a női nézőpontokat, illetve azokat az ars poeticus igényű fókuszpontokat, amelyekben a könyv kilép a heteronormatív, hierarchikus világrendből, és női perspektívából szólal meg.

A nő hangja hierarchikus terekben

A kötet szüzséjének fontos szervezőelve a prózai betétekben megjelenő párbeszéd, amely kontextualizálja a szövegvilágot és annak terét. Kobaltország világa Enceládó karaktere felől konstruálódik meg, aki paradox módon saját világának megismerhetőségét relativizálja. A kötet prózai betétjeiben a bolond, a szerető és a feleség párbeszéde betekintést nyújt abba a világba, amely a kötet végére felszámolja saját hangjukat. A kötet egészében megjelenő női hang megkonstruálásának vizsgálata meghaladja e tanulmány kereteit, ezért a továbbiakban néhány szöveg

vizsgálatával világítok rá a kötetben megjelenő női hangok lehetséges értelmezésére.

Az *Egy jazz koncert után* című szöveg az irodalmi élet hierarchikus rendszerét mutatja be, ahol a nőnek a saját hangját kell megtalálnia, illetve az írói világban való érvényesülést problematizálja.

A szöveg a pályakezdést meghatározó találkozásokat, az irodalmi szocializáció egyes szegmenseit eleveníti fel, amelyeket az igazgyöngy metaforával jelenít meg, „formája riasztóan gyöngéd, de tetszetősen illeszkedő fémlapokba nem csiszolható, nem hagyja magát, emlékszik rá, miből született”. Az igazgyöngy motívum gömbölyű alakja utal a női testre, illetve az általában nőknek szánt dicsérő, kedveskedő megnevezésre is. Az igazgyöngy formájához ambivalens külső viszonyulást kapcsol, tehát a külvilág számára ijesztő és kiismerhetetlen. Ebből az idegenségből következik, hogy a külvilág nemcsak saját működésének rendszerébe akarja zárni azt, hanem annak alakjára is akarja formálni. A metafora tétje tehát az idomulás elutasítása, a saját, organikus alaphelyzet megőrzése, más szóval a női perspektíva megtartása. A kérdés tehát az, hogy ez a „miből” hogyan tud ars poeticává válni.

A második szövegtestben a Füst Milánnal való találkozás elevenedik meg. A találkozás aktusa nem a történet elbeszélőjének szándéka, hanem annak szerkesztőjéé, így ebben a „kikényszerített” helyzetben kell megtalálnia saját pozícióját. Az elbeszélő és Füst Milán alakja egymás ellentéteiként jelennek meg: míg az első fiatal, egyetemi éveit töltő, pályakezdő nő, addig a másik egy öreg, sikeres és megbecsült férfi író. A két karakter kontrasztja párbeszédükben tovább fokozódik. Füst kérdésfelvetésére, amelyben először az elbeszélő kulturális tájékozottságát méri fel, a szerkesztő válaszol. Ez a motívum erősen implikálja a hangjától megfosztott nőt, ami a szövegegység végére hierarchikus viszonylatba ágyazódik. „A kisasszony szerint mitől jó a vers?” – Füst kérdése nem értelmezhető költői kérdésként, sem olyan kérdésként, ami megválaszolható. A kérdés diskurzus helyett olyan uralmi pozíciót akar kialakítani, amelyben a válaszadó kényelmetlen, intellektuálisan alulpozícionált helyzetbe kerül, hiszen a kérdésre nem lehet vitathatatlan, univerzális választ adni. Az elbeszélő válasza tehát kiszól a szöveg kontextusából, a kapu

kinyílásának képével megidézi egyrészt a rácheli szenvedély megélését, a női test önmagára ébredését és a magdolnai szenvedést, melyben a traumatizáltság hordozója saját teste. A válasz tehát összekapcsolódik a női test kibontakozásával, megismerésével, és összefüggésbe hozható a női írás vizsgálatának alapvető szempontrendszerével.

„Jöjjön közelebb – legyintett Füst Milán, és kézcsókra nyújtotta a kezét. Megdermedtem. – Térdeljen le. Hallja? Hajtson térdet” – az idézett részletben megjelenő aktusban patriarchális, hierarchikus társadalmi kódok működnek, melyek értelmezhetőek a pszichés erőszaktevés egyik formájaként: a letérdelés motívuma ebben a kontextusban a férfi–női tekintélyelvű viszony megtestesítője. A térdhajtás és a kézcsók mozdulatsorozatában megidéződik az egyházi köszöntés, tiszteletadás rítusa: a püspököket és a pápát vagy az uralkodót illető mozdulatsor, amely a hierarchia testi aktusaként értelmezhető. A szövegegység nyilvános lefokozással és megszegyenítéssel zárul, melyben a kérdésre adott válasz elutasítása jelenik meg. A női hang ebben a találkozásban elnémul, az irodalmi világban kialakult férfiközpontú hierarchikus rendszerben nem tud érvényesülni, legitim partnerként jelen lenni. Elaine Showalter tanulmányában a feminista olvasat meghatározását négy különbségre építi, a biológiai, a nyelvészeti, a pszichoanalitikus és a kulturális tényezőkre (SHOWALTER 1994: 424). Gergely ezen szövegéhez szorosan kapcsolódik a biológiai és a kulturális különbözőség tényezője, hiszen a térdhajtás és az elnémítás aktusa egyszerre testi és kulturális kód. Tehát a szöveg feminista olvasatában nem pusztán az irodalmi tér belterjessége jelenik meg, hanem a patriarchális berendezkedés nőket leuraló motívuma is. Showalter tanulmányában Cixous-t megidézve a női írás egyik alapproblémájaként a férfiak által berendezett és létrehozott társadalmat azonosítja, melyben a nőktől elvették saját hangjukat – itt a tényleges antropológiai, etikai szabályokra utalva –, és ezzel együtt az íráshoz való jogukat. A nők írás közben abba a férfiak által megkonstruált térbe akarnak belépni, amelyben nincs valódi szabadságuk. Cixous megoldása, a *prise de la parole*, tehát a szó megragadása, egy olyan biológiai, nyelvi, pszichés és kulturális dekonstrukció, amelynek során a nők tulajdonképpen belépnek a társadalomba, és ezzel együtt kilépnek némaságukból,

melynek eszköze maga az írás (CIXOUS 1997: 363). Gergely szövegében tehát a nő elbeszélő a Füsttel való találkozás során ebben az elnémitott szerepben, míg a Kassákkal való találkozás után az ebből kibilleni látszó narrátorként kategorizálható.

A harmadik szövegegység tere ellentétben áll az előző szövegegységével, hiszen míg Füsttel zárt, „faburkolatos” helyszínen, addig Kassákkal kertben találkozik. A két tér atmoszférája szembeállítható, hiszen a zárt irodalmi világot képviselő és működtető közeggel szemben itt nyitott, társadalmilag széleskörűen befogadó szféra jelenik meg.¹ Az elbeszélő munkásságát – a műfordítást – Kassák (Füsttel ellentétben) méltatja, ugyanakkor a narrátor ezt a méltatást „bélyegnek” tartja, s valódi tartalom nélkülinek véli. „Mit érzett, mikor az első fordítását publikálta?” – a kérdés teljesen más hangvételű és célú, mint az előző szövegegységben. Kassák az elbeszélő érzelmeire, az átélt vagy megtapasztalt sikerre kíváncsi, sőt arra, hogy mit jelent *számára* az irodalom, a fordítás. Ebben a dialógusban nem hierarchizált beszédmód jelenik meg, hanem a kölcsönös figyelem megteremtése, a közös gondolkodás, amelyek során valódi párbeszédbe tud lépni a két szereplő. Az elbeszélő válaszában („megkondulnak a harangok és leszakad az ég”) az irodalmat, az alkotást mint a szubjektumot alapjaiban megrázó hatást definiálja. A harang megidézi a szakrális szertartások előtti imára hívást, illetve az ég leszakadásával összekapcsolódva a katasztrófát, az összeomlást. Ez az apokaliptikus hasonlat az elbeszélő szerint csak az első munkákra vonatkoztatható. Kassák ezt az állapotot nem fogadja el, és az elbeszélőre olvassa azt a nézetet, hogy a művészetnek nem határai vannak, hanem lehetőségei, és ezen lehetőségek között lehet csak megtapasztalni azt az érzést, amit az irodalom vagy az alkotás tud nyújtani. A szöveg zárata ellenpontozza a Füsttel való találkozást: „Nem hiszem, hogy kezét fogtunk volna”. Az utolsó sorban az udvariassági szabályok megtörésén túl nem találkozik a két test, mindkettő megmarad saját terében, tehát nem alakul ki az a hierarchikus viszony, ami a társadalmi kódok alapján működik.

A záró szövegegység visszatekintő önreflexió. Az elbeszélő felteszi ugyanazokat a kérdéseket, amiket az irodalmi mesterektől kapott, és meg is válaszolja azokat. „Csak régi vállalkozókedvem emlékét próbálom

őrizni, ahogy egy város őrzi a maga pöttömnyi múltját, francia vasrácsaival, spanyol belső kertjeivel, előregedett néger zenészeivel, akkor is, ha az egész csak turisztikai látványosság, s az utcában tulajdonképpen minden szétgurul” – az idézett részletben a két emlék jelentőségét lefokozza, valójában olyan pillanatai az életének, amik jól mutatnak az irodalmi közegben vagy az irodalmi érvényesülés tereiben, de valójában nem autentikusan megélt élmények, ezáltal az emlékek hamissága dekonstruálja azt a teret, amelyben az elbeszélő alkotni, írni képes.

A fordítás mint nyelvi dekonstrukció

Röviden kitérnék a hasonló irodalmi teret bemutató, a *Kapusikátor* című szövegre, melyben szintén naplószerű bejegyzésben az elbeszélő a davenporti íróprogram egyik emlékét idézi fel. A szöveg ismét arra a hierarchikus irodalmi közegre reflektál, és azt próbálja körvonalazni, hogy hol van ebben a világban a nő helye és hangja. Az elbeszélő rávilágít arra, hogy az irodalmi térben nemcsak létszámban redukált a nők száma, hanem pozíciójukban is. „Drámaíró kollégám felolvass a színdarabjából, kisszámú közönségnek; a bajnok szerepét olvassa, én a rabszolganőt” – a rabszolganő motívuma visszatér a zárlatban, így keretezi a szöveget: „Azután rabszolganő vagyok a bajnok udvarában”. Tehát az irodalmi közegben, még az intézményesített keretek között is, hierarchizált a férfi–női viszonya, hiszen a nő szabadságától, hangjától megfosztott minőségben léphet csak színre. Ezt a hierarchiát tovább fokozza a szövegben megjelenő fordítás motívuma. A nyelv és annak változatai az elbeszélő által megélt valóságot nem tudják bemutatni. Az elbeszélő (rabszolganő) tere az a kapusikátor, ami minden oldalról leszűkíti a szubjektumot: „Davenport, Budapest, kapusikátor – mennyi félbemaradt csoda. Ez most már mindig így lesz.” Az elbeszélő lemondó hangvétele összekapcsolódik a szöveg előtti narrációs betétben megszólaló nő szorongásával. A női hang nyelvi jelek nélkül nem értelmezhető, a nyelvi jelek pedig a nő felől értelmezhetetlenek. Az irodalmi közeg tere, sőt, a kitágított tere olyan kapusikátor, amelyben a nő képtelen az önkifejezésre, szubjektumát nemcsak a társadalom, hanem a nyelv is korlátozza.

Az intertextualitás mint a szemiotikai rendszer lehetséges újrakonstruálása

Az elbeszélő megidéz egy Emily Dickinson-verset, amelyhez elsősorban nem a fordítás aktusát köti, hanem az értelmezés feltárását: „Egy Emily Dickinson-versben tapogattam ki a hajszálgökökerekét.” Gergely *Tigrisláz* (GERGELY 2008) című kötete műfordítói munkásságát mutatja be, annak módszertani és esztétikai gyakorlatait. A kötetben Gergely *Daddy* című esszéjében említi a Sylvia Plath-fordítás kapcsán Emily Dickinsont: „Megszorul, mint a szorongás. Akkor gondoltam először Emily Dickin-sonra? Talán igen.” A *Székfoglaló előadás a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián I.* székfoglaló előadásának vázlatában az *Érzelmileg közöm van az idegen vershez* című fejezetben Emily Dickinson *Success is counted sweetest* kezdetű versének fordítását mutatja be. A fordítás metódu-saira most nem térnek ki, az eredeti szöveg értelmezéséhez nem kap-csolódik szorosan, viszont a fejezet első bekezdését fontosnak tartom kiemelni: „A nagy amerikai költő, Emily Dickinson (1830–1886) *Success is counted sweetest* kezdetű, 1859 körül írt versét az 1960-as években nemcsak Károlyi Amy: én is lefordítottam. *Success*, mondja a vers első szava. Siker. Károlyi Amy egy életen át visszahúzódva dolgozott zseniális költő-férje, Weöres Sándor árnyékában. Megéri? Nem tudom. Körülbelül negyven-negyvenöt éves koromig belső vezérlés nélkül bukdácsoltam a pályán. Sosem voltam »fiatal költő«.” Az idézett részletben Dickinson, Károlyi és saját munkásságát állítja párhuzamba, mindegyik költői pá-lyája magányos, izolált és marginalizált, amelyhez szorosan kapcsolódik az előző esszében említett szorongás érzése. Ez a kirekesztettség, hang-talanság szintén azt a férfiak által meghatározott alkotói közegben való érvényesülést problematizálja, amit az eddig elemzett szövegekben be-mutattam. Emily Dickinson megidézése tehát nemcsak a fordítás miatt kapcsolódik a kötet világához, hanem a költő alakja miatt is. Emily Dickinson életét és költői pályáját (lásd: BOLLOBÁS 2015) lehet a női hang, a női szerepvállalás szimptomatikus történeteként is értelmez-ni. Az életrajzi és pályaképi vonatkozást nem részletezem, helyette arra fókuszálok, hogy Gergely hogyan és miért idézi meg Dickinsont.

Gergely csak a második versszakot idézi meg, amely így elveszti az első versszak kontextusát. Dickinson versében valamilyen érték – drágakő – megőrzése és elvesztésének tapasztalata jelenik meg. Ez a megőrzés a beszélőn kívül az anyagiségben történik meg, ami az öntudatlan állapotban megszűnik: az érték valójában sosem volt teljesen a lírai én tulajdona, hanem annak emlékezete, az elvesztésének tapasztalata az övé. Mivel Gergely csak a második versszakot idézi meg, így a kontextus eltűnik – vajon az elbeszélő fordításában mi őrzi, az anyag vagy a kéz? A személyes felelősségre kerül a hangsúly, hiszen a „marad” segédige feltételezi a lírai én hiányállapotát, az érték birtoklását. Viszont, mi a birtok tárgya? Az első versszak kontextusa nélkül, illetve az „ékszertelen” fordítással nem feltételezhető a drágakő vagy hasonló értéket képviselő kő képe. Az elbeszélő fordítása kitágítja az értelemzési lehetőséget: az ékszer a női testet kiemelő, csinosító tárgy, a társadalom által jól meghatározható attribútuma, de ugyanakkor kapcsolódhat a rabszolganő bilincseinek képéhez, ami a női szabadság korlátozását tágabb kontextusba helyezi, és emellett a nem házias nő kezének képe is megidéződik. A különböző női prosopopeiák egymásra olvasódnak, a fordítás valódi módszere ismét átértelmeződik, Dickinson szövegének megcsonkítása új vizsgálati keretet biztosít.

Ahogy a prózai betétben megjelenő szorongás alap léttapasztalata a versbeli asszonynak, úgy a szöveg elbeszélőjének is. A versfordításban Gergely a „szorongó kézzel” szókapcsolatot használja, amely egyszerre idézi meg a fizikai (a kéz szorításának izommunkája) és a pszichés, mentális szorításérzetet. Tehát a kötetben megszólaló női hangok összecsengenek, hiszen a kötet világában, így az irodalmi közegben, az író nő nem alakítója a nyelvi és kulturális térnek, hanem megbilincselte, a férfi viszonyítási ponthoz folyton visszatérő, statikus ágense.

A nő hangja és Emily Dickinson alakjának összefüggései

Emily Dickinson alakja a kötet egyik központi versében újra megjelenik, megszólítottként. A *Wadsworth tiszteletesné levele Emily Dickinsonhoz* (78) című szerepvers a címből kiindulva egy többszörösen hierarchizált

szerpeből szólal meg: egyrészt a férjezett asszony, másrészt a vallásos élethez szorosan kapcsolódó hívőként, s innen szólítja meg Emily Dickinson alakját. A vers első két sora eltávolítja egymástól az alkotót és a nőt, írói munkásságát és az életrajzát. A „tüdő” zárt anyagrendszerét, az élet elsődleges feltételét párhuzamba állítja a „toronyszoba” szintén zárt terével, ami megidézi a mesékben gyakori női szerepek elsődleges terét, a prototipikus lányét, akit ebből a zárt térből kell kimentenie a prototipikus férfinak. A „nem fizetünk érte” sor a megbecsülés nélküli munkát jelképezi, hiszen Dickinson munkásságának megidézése nem feltételezi azt a társadalmi honorációt, amit a kortársai férfiként megkaptak. Ezzel szemben, az „Inkább” határozószó után, olyan viselkedési mintákat mutat fel, amelyek ellenpontozzák ezt a megbecsülést. A versben megjelenő fojtás aktusa és a légtér szorító, meleg közege visszautal az első sorban megidézett tüdő képére, amely ebben a fullasztó közegben nem tud funkcionálni. A beszélő ettől a közegetől távolodik, hogy képes legyen az életre, ennek eszköze az „alkalmas szemüveg”, tehát a saját látásának korrigálása, a másik perspektívába való helyezkedés, a „vízszintes kiút – akár a fakanál!”. A fakanál motívuma a hagyományos női szerepre utal, a konyhára, ami itt összefügg a prózai betétben megjelenő tűzhely párhuzammal, tehát arra a leszűkített térre, ahol a nők nem fulladnak, amely saját toronyszobájuk, biztonságuk.

„Te szörny” – a beszélő Dickinsont nem emberi lényként, hanem mutánsként szólítja meg, ésszel felfoghatatlan, mesei elemként, amely olyan entitás, ami félelmet kelt. A beszélő ezt a belső félelmet olvassa rá a megszólítottra. A beszélő szerint az alkotó nő számára nem fontos a biztonság, a társadalom fizikai korlátait képes feloldani, és belépni abba az irodalmi, kulturális térbe, amely a toronyszobán kívül esik. A vers egyik kulcsmondata, „a frissen lelt / identitás robosztus partja közt vonultál / egyre beljebb – egyre lejjebb – s józanon is / a tiszteletes úr kobalt-homlokából / pattintgattad / egy égtáj honalapító szigorát” az, amelyben megjelenik a patriarchális társadalomtól független nézőpont kialakítása. A „frissen lelt identitás” szó szerkezetben a nő nem a társadalom által definiált személyiségaspektusa mutatkozik meg, hanem egy új, egy saját, egy önmagát meghatározó alak körvonalazódik, amely képes

a konzervatív, patriarchális világ „szigorát” levetkőzni, felnyitni, pattanásig ingerelni. Az alkotó nő szabadsága nemcsak a neki szánt térből való kilépést jelenti, hanem a saját identitásának a meghatározását. A tiszteletes alakjában megjelenik az egész kobaltvilág, ami így összekapcsolódik Enceládóval. A „hát nem láttad, hogy másképp is lehetne?” kérdés szembesítő intenciói után a beszélő olyan viselkedésmintákat fogalmaz meg elvárásként, amelyek valójában önreflektíven, saját életét mutatják be. Ebben a keserű hangvételő összegzésben olyan tipikusan női hagyományos helyzeteket jelenít meg, ahol a cselekvő szubjektum helyett a szolgáló, passzív én jelenik meg: teát keverni, beteget ápolni, ülni. Az „én vagyok a biztonság” kétségbeesett ismételtetése önmeggyőzés-ként értelmezhető, hiszen a biztonság nem belülről megélt formákban jelenik meg, hanem a külvilág által körülépített panelekben. Ezt a vélt biztonságot az alkotás fenyegeti: „ráverni / a kezedre, ha máshoz ér, ha tollhoz ér”, az idézett sorban megjelenik a testi érintés és az írás motívuma is, a nő védett állapota a vágy és az írás aktusa nélkül tartható fenn, hiszen az alkotás olyan szabadságot ad, amely alapjaiban rengeti meg saját identitását, ezzel együtt valódi biztonságát. A feleség léte a folyamatos, egyhangú haladás, a „jelentéktelenné mángolt” időben, amelyben minden cselekedete elvárt, és emiatt statikusan modellezhető, és amelyben „tudja, / amit elkerült”. A feleség tragikus felismerése a záró sorokban fokozódik. Dickinson alkotását a létet ellehetetlenítő, és ezen belül mindent elpusztító produktumként mutatja be, amelyben ugyanakkor megjelenik az a rögeszme utáni sóvárgás, a belső vágy, az a fájdalomig húzott motiváció, ami megszabadítja a szubjektumot a toronyszobától, a férfiakhoz viszonyított nézőponttól. A vers záró sorában megjelenő gúny, létezését lekicsinyítő reflexióban saját statikusságát látja viszont: „nő voltál, irtál, Jóvátehetetlen.” Ez a sor kilép a feleség által megidézett levél közegéből, kilép a kobaltvilág szűk teréből, és a valóság hierarchikus közegébe üvölt. A női írás rögeszme, amely nem felel meg a társadalmi, kulturális elvárásoknak, ebből kifolyólag saját nyelve és saját tere/teste máshogy, más módon határozható meg.

Ahogy Emily Dickinson, úgy Gergely szövegeiben is a genderkonstrukciókat metaforák, tehát már ismert alakzatok azonosításával és katakrézis-

sel, azaz új névalkotással hozza létre. A katakrézis nyelvi hiányból alakul ki, olyan valóságdarabokra és léttapasztalatokra világít rá, amelyekben a nő eddig nem létezett (BOLLOBÁS 2015: 171–172), vagy legalábbis Gergelynél abban az alkotói közegben, amelyben a nő saját perspektívájából, szubjektumából kiindulva nem legitimálható. A kobaltvilág – Kobaltország – így igenis parabolájává válik a valóságban megtapasztalt irodalmi közegnek, hierarchiának, és a benne alkotó nőnek, aki nemcsak saját testét és terét fedezi fel általa, hanem saját hangját, és ezzel együtt azt a nyelvet, ami által leírható az ő (női) világa.

„A költészet ennyi” – a női hang ars poeticája,
a kötet világának értelmezési kerete

A kötet zárószövege, *Egy szállásmester feljegyzései* című vers, kilép a kötet világából, és lebontja annak elemeit, más szóval a vers értelmezi nemcsak a kötet konstrukcióját, hanem az alkotás folyamatát is. A verset bevezető prózai betétben a király, a bolond, a szerető és a feleség alakjai eltűnnek, ahogy a kobaltvilág is. Egy új megszólaló lép be, a szállásmester, aki létét ezen karakterek viszonylagosságában validálja: „voltak, tehát vagyok”.

Gergely Ágnes *Költészet és veszélytudat* című tanulmányának előszavában (GERGELY 1986a: 8–9) értelmezi a *Kobaltországban* megjelent vers mottóját, amely téves fordítás, Gergely az eredeti „Logistics” szót szállásmester értelmezésben fordította, ezzel felülstilizálta Okigbo eredeti sorait, sőt újabb értelmezési keretet adott neki. Ezt követően egy tanulmányában szintén megemlíti ezt a sort, de kibővíti a félrefordítás okait. A „Logistics” szó tulajdonképpen katonai szállásmestert jelent, ami összefüggésbe hozható a költészettel mint szállást adó közeggel: „Képzletemet elragadta a széles körű metafora. A hadseregként menetelő versek, s a költő, aki beszállásolja őket egy nép, egy ország, egy kontinens tudatába. A költő, aki versein keresztül végre önmagának is szállást talál. Tizenkét részes elbeszélő költeményt írtam” (GERGELY 1986b: 394–395). A fordítás mint az irodalmat át- vagy újraíró metódus hozzákapcsolható a Dickinson-szöveg fordításának lehetőségeihez. Tehát a mottóban

megjelenő militarista metafora párbeszédbe lép egyrészt a szövegben megjelenő háborús traumákkal, másrészt annak ars poeticájával.

A vers egyértelműen elemezhető a holokauszt utáni traumafeldolgozásként is. A gyermeki világ a túlélés eszköze abban a valóságban, amiben a létezés nem alapfeltétel. A versszakokban megjelenő képek, mint a sárga szín, a megjelölt házak, a tiltott könyvek, a vonat, a kályha és a gázkamra csonka metaforája, a kiirtott családok, a kirabolt házak, a tetovált alkar (FERENCZ 2006: 66–67). Dolgozatomban elsősorban nem a holokauszt traumáját fogom elemezni a versekben, hanem azt, hogy a kobaltvilág hogyan képes női perspektívából megkonstruálódni egy olyan közegben, ahol a női hang szintén hierarchizált pozícióban van.

Szállásmester terei – valóságos és imaginárius terek

A versekben megjelenő terek folyamatosan egymásba alakulnak. Míg az egyik világ, amely a beszélőhöz és Líviához köthető, teremt, addig a valóságos világ rombol. Az első három versben (*Egy ország születése; Lovagvilág; Tengeri fekvés*) Kobaltország teremtéstörténete jelenik meg. Ez a teremtés elsősorban az ébrenlét és az álmovilág vékony határvonalán keletkezik, erre utalnak az „A király neve... / A király neve... / Ma éjszaka megálmodom” sorok, itt a beszélő öntudatlan állapotából, álomszerű képekből kezdi megalkotni a világot. Az álmat felváltják a gyermekkori szocializációs közeg szemiotikai jelei, amelyek elsősorban a felnőttvilágból megfigyelt, de a gyermeki perspektívából nem értelmezhetők, ilyenek például a halandzsanyelv, a tisztségnevek. Ehhez szorosan kapcsolódnak az óvodai mondókák játékvilágából vett elemek, amelyeket a gyerekek önkéntelenül is megfeleltetnek a valóságnak. A második versben viszont egy angol mondóka jelenik meg, amit csupán hangzasként képesek értelmezni a gyerekek, tartalmilag nem (a nyelvi akadályok itt párhuzamba állíthatók a fordítás által felvetett problémákkal²). A versszakban ezt az önmagát teremtő világot a valóságban elhangzó nagynéni reflexiója szakítja meg, ami az álmovilág teljességének lehetetlenségét jelképezi. *A Kobaltháború; És mikor elmúlt; Kezdődik a líra; Kérdőív* című versekben a két világ tükröződik. A valóság háborúja átszüremlik a kobaltvilág mi-

tológiájába, a valóság és az elképzelt világ politikai történései összemósdnak, csupán a külső megszólalók, például az anya alakja érzékeltetik a valóság fenyegető, ijesztő közegét. Az anya, a nagynéni és a nagymama szemszögéből nem játéknak tűnik a két lány képzelete, hanem örületnek. A külső valóság és a belső kobaltvilág *A kérdőív* című versben egyszerre olvasható össze és válik szét, hiszen a játékos lista és az igazoltatás aktusával kerül párhuzamba, a valós és a játék adatok összefolynak. A két lány elválása a kobaltvilág elnémulásával azonosítható.

Az *És mégis; Láthatatlan család; Bölcsődal* című, utolsó három vers időben később játszódik. Ezekben a szövegekben a valóságon áttetsző kobaltvilág jelenik meg, amely emlékként közelíthető meg. Az idő hiába múlik, a beszélő ugyanaz a kislány marad, aki kobaltország felől akarja megérteni a világot, nem pedig fordítva, például a tetovált kézjegyeket a kobaltországban megjelenő tudós alakjával azonosítja, a megváltozott létállapotokat felsorolásszerűen, reflektálatlanul idézi. Lívia halála elnémulás, amely csupán passzív állapot, nem pedig a visszafordíthatatlan veszteségtapasztalat, a gyermeki képzelet, kobaltország így konzervál. Az utolsó versben a két világ villanásszerű váltakozása jelenik meg a kérdések sorozatában. A beszélő egyik világot sem érti, egyik világban sem tud kiteljesedni és maradandó lenni, kérdései valójában a két világ között ugrálnak, és a válasz helyett csak újabb kérdéseket kap. Az utolsó strófában, a „S kezdenéd-e a játékot előlről” idézett részletben megjelenik a ciklikusság. Kobaltország nem lineárisan elmesélhető magánmitológia, hanem egy folyamatosan alakuló – ahogy annak szereplői is – közeg, amiben a dekonstrukció és a konstrukció körforgásszerűen váltakozik. A vers utolsó három sorában, „hogy kiki égesse meg önmagát, / mert a *Slóf, slóf májn tájer sífelé-ből* / az lett, hogy *Álmodj magadnak hazát...?*”, az önmagát és hazát szavak rímélése párhuzamba állítja a két fogalmat. A valódi kérdés, hogy lehet-e önmagunk számára hazát álmodni? Kobaltország valójában egy megálmodott haza, amiben jó otthon lenni, vagy csupán egy másik változata annak, amit a beszélő nem tud magáénak érezni?

A női hang mint a szállásmester

A beszélő és a megszólított nő, ezen belül gyermeki nézőpontból szólalnak meg. Lívia és a beszélő együtt alkotják meg azt a világot, amelyben a valóság kegyetlensége játékká formálódik. „»Mi lett a kisleány neve?« – kérdezte apám / a levelében elkeseredetten, / mert távol járt, amikor megszülettem. / Hat hónapos koromban beszélni kezdtem, / ne szakíts félbe, Istenem – *a Név* – / az elnevezés fontos. A király neve / még bizonytalan, de körülötte / magyar, spanyol, francia, svéd lovagok” – az idézett részletben a beszélő és a kobalt király nevének hiánya párhuzamba állítható. A megnevezés ad értelmet a dolgoknak, tulajdonképpen a nekünk, a nyelv által válnak fogalmivá, az emberi élet anyagaivá. A beszélő neve nem hangzik el, illetve Enceládó sem, a névtelenség temporálisan elnyújtja a definiálás, az önmeghatározás aktusát. A kobaltvilág teremtésében a terek és néhány alak kap konkrét nevet.

„Te tudnál? – kérdezte Lívia –, tudnál / *olyat* írni?” – a *Kezdődik a líra* című versben az írás, alkotás aktusa jelenik meg, amely ellenpontozza azt a közeget, amelyben „tiltott könyvek” vannak. Lívia kérdése inkább hat felszólításként, mint valódi kérdésként. A beszélő három rövid versében megjelenik a kobaltvilágbeli szerető alakja, illetve a *Fogadás a kastélyban* című szövegben szereplő K. Vájsz Bikfő. A versek groteszk világa valamilyen szégyenérzetet, titkos megbánást vált ki a két gyermekből. Az alkotás, ami már materiává válik, tehát papíron szerepel, veszélyérzetet kelt, amíg a gondolatban és a játék sodrában jelenik meg, addig szabadság. A két lány a felnőtt valóságot tükrözik és saját képükre igazítják. A prototipikusan férfiakhoz köthető háború intézményét kiforgatják. Az inverz háború, melyben nem halál, hanem osztódás a következmény, az anyaság állapotával állítható párhuzamba. Kobaltország eredettörténetében tehát a valóságban megtapasztalt férfivilág kegyetlensége a női lét értékéhez kapcsolódik, de paradox módon a képzelt világ szereplői ugyanúgy férfiak. A király és a központi teremtő, férfi tisztségviselők alakítják annak háborúját és békéjét, tehát a két lány a valóságban megtapasztalt társadalmi kódokat átmenti a képzelt világba is. „Ahol a férfit megölték, a gyerek neve kuss” – a szöveg ki is mondja ezt a társadalmi kódot, ha a

világ irányítója megszűnik, akkor a társadalmi hierarchia alsóbb rétegei elnémulnak, nem pedig megragadják annak alakítását. Ehhez az értelmezéshez kapcsolható Luce Irigaray gondolata a mimikriőről, miszerint a nőknek, ahhoz, hogy képesek legyenek „behatolni” a férfiak által definiált világba, először el kell fogadniuk az alárendelt szerepet, hogy utána képesek legyenek reflektálni rá, hiszen a nő „ezzel tulajdonképpen kísérletet tesz arra, hogy meglelje azt a helyet, ahol kizsákmányoltként van jelen a diszkurzus által, és ezt anélkül teszi, hogy hagyná magát egyszerűen alávétettként értelmezni” (IRIGARAY 2002: 486–487).

Tulajdonképpen nem női osztódás következik be, hanem halál, így Lívia sem képes osztódni, csak „hallgatni”, elnémulni. A beszélő Lívia halála után is gyermek marad, ahogy már korábban említettem, a valóság és az elképzelt világ elemei összekuszálódnak. A beszélő ebben a felnőtt, reflektálni nem képes állapotban marad, ami összecseng a *Nászéjszaka* című versben a megváratott lányság képével. „Magad tetováltad, / gyufát kormoltál, festetted a vért” – az idézett részletben a tetoválás, ha elvonatkoztatunk a holokausztértelmezéstől, mint a testre vagy éppen testbe írás motívumaként jelenik meg. Ehhez az olvasathoz kapcsolhatók Hélén Cixous-nak az *écriture féminine*-ről kialakított gondolatai, miszerint a nőknek a periferiából, a kirekesztettségből, a gyermekkorból kell visszatérniük, hogy megtalálják azt a világot, azt a viszonyítási rendszert, ahol nem a férfi áll a centrumban, nem hozzájuk képest határozzák meg önmagukat. Ennek eszköze pedig a test, amit a fallocentrikus társadalom már gyerekkorban elvesz a nőktől: szemérmességre, prűdériára, illemre, szexuális visszafogottságra tanítják őket (CIXOUS 1997: 357–380). A tetoválás egyszerre van jelen a test felületén és annak belső anyagaiban, ugyanazzal az anyaggal rajzolódik ki, mint a vers a papíron. A test és írás cixousi értelemben itt ér össze a kötet záróciklusában. A képzelt világ nem a gyermeki idill, hanem a túlélés eszköze, amely beleíródott a testbe, amelyet ő maga írt bele.

Kobaltország mint a mimézis eszköze

A *Bölcsődal* című vers a kötet záróverse, melyben, ahogy már említettem, a valóság és az elképzelt világ kérdései válasz nélkül lépnek párbeszéd-

be. „Tudja-e még Magdolna Líviát?” – az idézett részletben megjelenik *A túlsó part* című versciklus *Magdolna* című verse. A kérdésben megjelenő Magdolna lehet a férfiak által meghatározott női identitás, ugyanakkor az előbb említett vers evokációja miatt a krisztusi világ próbatételeiből kiszakadni vágyó nő jelképe is. Lívia ezzel szemben az örökké gyermeknek maradó, a rácheli értelemben a megkésett lányság állapotát sem elérő alak, aki nőként nem értelmezhető, csupán a neve alapján. A beszélő nem az emlékezés aktusát kapcsolja Magdolnához, hanem a tudását. A kérdés tehát úgy értelmezhető, hogy ebben a társadalomban a felnőtt nő képes-e érteni azt a kislányt, aki fél, aki álmodik, aki nem osztódik, aki elhallgat. A kislány, aki sosem kapott hangot, aki a valóság traumáiból átmenekült a képzelete világába, ahol ugyanazokat a mintákat működteti valójában. „Miket formázik a diófa görcse? / S riadt anyám? és nagyszájú anyád?” – a vers utolsó előtti versszakában a diófa görcse visszautal az *Egy ország születése* című versre, ahol az elképzelt világ a gyermeki ágy mintáiból kelt életre. Ezzel szorosan összefügg a két anyakép, amelyben a félelem és a bátorság ellenpontozza egymást. Az egyik forma a valóságban megélt veszélyérzet, míg a másik a saját hangját hallató, el nem némítható, és ezzel együtt társadalmilag pejoratívan megítélt női karakter. Az utolsó versszakban megjelenik a bölcső, amit a cím is evokál, ahol értelmét veszti az anyai altató: „mert a *Slóf, slóf májn tájer sífelé-ből* / az lett, hogy *Álmodj magadnak hazát...?*”. A fonetikusán átmentett jiddis altató helyett saját világot kell álmodni, mert ebben a valóságban az anya képtelen a gyermek álomba ringatására. Julia Kristeva *Az anyaságról* (KRISTVEA 1997) című írásában az anyatestet úgy határozza meg, mint ami egyszerre rejti magában az anya születésének és a születendő gyermek emlékeit, így valójában a nő–anya viszony kitágul, a várandós anya saját anyja testével is találkozik (KRISTVEA 1997: 69). A női testben létezés, tehát az osztódás maga a gyermeki világ alternatív válasza a valóságban megélt, férfiak által megalkotott világra. Az anyai attribútumoktól megfosztott nő tehát képes-e saját hazát, saját otthont teremteni, ahol van hangja és szabadsága alkotni, sőt képes-e önmagát meghatározni? Az utolsó versszakban a feltételes módú, gúnyos és ironikus hangvétel, „S kezdenéd-e a játékot előlről”, felülbírálja a megalkotott imaginárius tereket, Kobaltországot.

A játék Enceládó játéka a feleséggel, a szeretővel, a bolonddal, az irodalmi közeggel, egyszerűen olyan szféra, amelyben mindenki sérül önmagában és önmagától, hiszen a szereplőkre aggatott stigmák működtetik identitásukat. Ebben a világban nem alakítja senki önmagának, nincs szabadság, sem lehetőség, minden női hang néma és megfosztott. Tehát a kérdés, melyben a ciklikusság tragikumája jelenik meg, egyúttal el is utasítja annak folytatását.

Befejezés

Gergely Ágnes 2022-ben megjelent, *Zsoltár női hangra* című kötete az életmű utóbbi éveinek verseit, illetve műfordításokat közöl. A kötet címe és a kötet szerkesztési elve – hogy a női megszólalásmódokat implikáló szövegek mellé fordításokat illeszt – alapján számolni kell azzal, hogy az eddigi Gergely Ágnes-életművet a női megszólalásmód, a női hang megkonstruálása, a feminista olvasat felől vizsgáljuk. Ezért is tartom fontosnak, hogy a recepcióban fordulópontként értelmezett kötetét, hiányos és felszínes értelmezések helyett, egy új perspektívából kell vizsgálni Gergely lírájának megszólalásmódjait, és hogy az elemzés szempontjai között szerepelnie kell egy női aspektus vizsgálatának is. Kobaltország nemcsak a belterjes irodalmi élet parabolája, hanem tágabb perspektívából az egész társadalom modellje, amelyben a nemi meghatározottságú hierarchia irányít. A női hang definiálásához pedig ki kell lépni abból az értelmezési keretből, melyben a nő pozíciója viszonylagos, berögzött társadalmi kódok működtetik, és a történetei nem elbeszélhetőek, és át kell lépni egy olyan keretbe, ahol a lányság nem várat, a női test érez, felnő, az anya nem fél, hanem a bölcső mellett képes megnyugvást, hazát és otthont énekelni, ahol a nő ír, és nem jóvátehetetlen.

IRODALOM

- BOLLOBÁS Enikő 2015. *Vendégünk a végtelenből*. Balassi, Budapest
BUDA Attila 2004. Gergely Ágnes. *Szépirodalmi Figyelő*, 15, 4. sz., 123–124.
CIXOUS, Hélène 1997. A medúza nevetése (ford. KÁDÁR Krisztina). In: KISS Attila–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Ictus, Szeged

- FERENCZ Győző 2006. Kozma utca 6. *Műhely*, 29, 3. sz., 66–67.
- GERGELY Ágnes 1986a. *Költészet és veszélytudat*. Akadémiai, Budapest, 8–9.
- GERGELY Ágnes 1986b. Az angol és a francia gyarmatosítás közötti különbség pszichológiai konzekvenciái az afrikai költészetben. *Helikon–Világirodalmi Figyelő*, 1–2. sz, 394–395.
- GERGELY Ágnes 2008. *Tigrisláz*. Európa, Budapest
- HALMAI Tamás 2012. *Gergely Ágnes – Kortársaink*. Balassi, Budapest
- IRIGARAY, Luce 2002. A diszkurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. In: BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest
- KÖNCZÖL Csaba 1986. „...száz ablakban...” In: *Tükörszoba*. Szépirodalmi, Budapest
- KRISTVEA, Julia 1997. Az anyaságról. *Lettre*, nyár, 25. sz.
- LENGYEL Balázs 1988. Mozgásterek. In: *Zöld és arany*. Magvető, Budapest
- NÉMETH S. Katalin 1978. Gergely Ágnes: Kobaltország. *Kortárs*, 22, 8. sz., 1329–1331.
- SHOWALTER, Elaine 1994. A feminista irodalomtudomány vadonjában. *Helikon–Irodalomtudományi Szemle*, 40, 4. sz.
- VILCSEK Béla 2007. Konstrukció és rekonstrukció. *Kortárs*, 51, 12. sz. URL: <https://epa.oszk.hu/00300/00381/00121/vilcsek.htm> (utolsó letöltés: 2022. 04. 20.)
- VÖRÖS István 1995. Másfél millió lépés a királyok földjén. *Holmi*, 7, 9. sz., 1135.

JEGYZETEK

¹ A két említett irodalmi szerző irodalmi kontextusát, műveik jellegzetes irányzatait is érdemes lehet összevetni.

² Az idézett részlet Rose Fyleman egyik tündérmondókája. A gyermeki perspektíva vizsgálatánál fontos elemzési szempont lehet a teljes mondóka értelmezése.