

Deczki Sarolta

NATURA MORTE¹

„...ilyen paradox minden, ezért jó élni...”
(Forgách András: ZEHUZE)

Parti Nagy Lajos

EMLÉKMŰ

*Mint háncspapucs, hogy mégse kőre lépne,
oly elhagyott, oly megmozdíthatatlan,
égnek mered már szúrós, póre lépte
a bőrkemény, kórtermi alkonyatban.
Két rüsztt, egy orr, egy ágyék műemléke.
Test, ágy, kanül, a gyűrött ágyhuzat van
hűlő helyén, az exit pár kelléke,
a léten túlról áramló huzatban
meglebbenő, a körmök fésűjébe
a kurta sóhajtáskor bennszakadt haj,
mintha még ott is, most is nőni kéne,
hol gyűrűt vet és elsimul a Léthe,
hol fut tovább, s ő elvegyülni abban
már siklik át az úrön, mint a szappan.*

Ha megpróbálunk a mondható felől a mondhatatlan felé tájékozódni, eligazodni a nyelven, a nyelvben, mert olykor mégis muszáj, akkor nem biztos, hogy kikeveredünk „zegzugos utcácskáiból és tereiből”.² Azt tudjuk, hogy városban vagyunk, s mivel az ember nem bír egy helyben megmaradni, jövünk-megyünk egyik helyről a másikra, s közben olykor arról is megfeledkezünk, hová tartottunk eredetileg, vagy tartottunk-e egyáltalán valahová. Célirányos közlekedés helyett lófrálás, melynek során egy talponállóból akár egy puccos butikba is tévedhetünk. Az egyik helyről csak úgy találomra kerülünk a másikra, s teljesen esetlegesnek tűnik a téblábolás topográfiaja. Valami mégis van. Valami mégis *adja magát*, s a bolyongás az értelem sűrűjében éppen ehhez a valamihez kísérel meg közelebb férkőzni. Cikcakkban, ahogyan Husserl gondolta el a fenomenológiai értelemfeltárás útját, vagy rejtekutakon, ahogy pedig Heidegger később.

A nyelv tehát miközben feltár, el is takar, homályban hagy, s erre a homályra is utal valahogyan. S a bonyodalmakat fokozandó, a jelek működésük közben egymásra is mutogatnak, s nem csak több réteg, de több értelemegység is létrejöhet egymással párhuzamosan. Ám nehogy véresen komolyan vegyük és izzadságosan megfejteni igyekezzünk ezt a játékot, mert akkor pórul járunk. Aki nagyon akarja, annak úgyse megy. Aki viszont együtt játszik a nyelvvel, az egyszer csak elkezd megilletődötten pislogni, merthogy valami olyasmibe botlott, amire csak annyit lehet mondani első körben, hogy *aha!* Kiderülhet, hogy nincs válasz a kérdésekre, vagy több párhuzamos és egyaránt érvényes válasz is van, kiderülhet, hogy az apória dolgok végső állapota. Hogy előbb-utóbb olyan ambivalenciák szövedékében találjuk magunkat, melyek semmiképpen sem

feloldhatók. Amint jobban megnézzük a dolgokat, mindinkább lefoszlik róluk a megszokott jelentés, és új értelem rakódik rájuk. Vagy éppen értelmek, többes számban. S arra is jó esély van, hogy ezek egymás ellenében lépjenek föl. Tiszta, önmagával azonos megmutatkozás helyett – bahtyini kifejezéssel – az „ambivalens teljesség”³ bejelentkezése. Melyben aztán van minden, s mindennek az ellentéte is előadódhat. Ez azonban korántsem afféle frivol játszadozás. Ellenkezőleg. A dolgok ambivalens karakterét nem elfedni, elfülfenteni, hanem így tudomásul venni vagy adott esetben vállalni – ez lehet az értelmezés tétje. Mert egyszerűen így vannak, így *adódnak*. S ez a pusztá adódás, mely az akaratos megértés vonatkozásában értelemdeficitként jelentkezhethet, a maga komplikált mivoltában talán éppen a dolgok legalapvetőbb létmódjára utal. Ami előtt a nyelv kénytelen lefékezni, mert azt nem tudja semmiféle logika simára fésülni, nem működik semmiféle diszjunkció, semmiféle kétértékűség. Sok minden igaz és érvényes lehet egyszerre, mert egyszerűen csak ilyenek a dolgok. A nyelv azonban mindennek ellenére igenis alkalmas arra, hogy közelebb vigyen ehhez a tapasztalathoz, utat törjön addig, ameddig a kifejezés megengedi. Létre tud hozni és szorosra tud fonni egy olyan utaláshálót, melynek szövedékében sejtethetővé válik az a tapasztalat, melynek eredendően ambivalens karaktere nem deficit, hanem pozitív létmód. Vagy inkább sem nem pozitív, sem nem negatív: egy vállrándítással lehet ezt a belátást legegyszerűbben elintézni: ilyen az élet, ilyenek a dolgok. Márpedig úgy tűnik föl számomra, hogy Parti Nagy Lajos EMLÉKMŰ című versének éppen ez az egyik tétje: úgy jön létre egy hihetetlenül törekeny tapasztalat, hogy az olvasás és értelmezés során mindvégig ambivalenciák tömkelegével kell számolnunk, és megpróbálnunk értelmi lehetőségeket azonosítani az általuk gerjesztett erőterben. Ha a városhasonlatnál maradunk: egyszer csak olyan érzésünk támad, hogy elkavarodtunk valahová, ahol jó nekünk, intenzívek a hely energiái, ránk mosolyog a *genius loci* – de hogy hogyan, azt nehezen tudjuk utólag rekonstruálni, hiszen annyi helyen jártunk. Ott vagyunk valahol, és jó ott. Kész.

Fekete Barbara nyelvi laborként jellemzi Parti Nagy lírai műhelyét.⁴ Én ebben a laborban úgy tudnám elképzelni a költőt, mint egy aranycsináló mestert, a sarokban egy vigyorgó fekete macskával. Olykor felrobban valami, olykor keletkezik, de nem feltétlenül az, amire számított, színarany meg aztán végképp nem lesz semmilyen vegyületből – de közben nagyon is izgalmas folyamatok játszódnak le, és akár még fel is lehet fedezni ezt-azt. Érti ugyan a mester az anyagok természetét, ám sose lehet teljes biztonsággal tudni, miből mi lesz, milyen konstellációk jönnek létre. De nem akarom túlfeszíteni ezt a hasonlatot (kezd is már sántítani), mindössze Parti Nagy lírájának páratlanul gazdag nyelvi kreativitását akartam úgy-ahogy érzékeltetni. Ismét Fekete Barbarára hivatkozom, aki azt írja a GRAFITNESZ nyelvéről, hogy „*csak bátorítanak olvasót, befogadót a minél kötetlenebb képzettársítások behívására, hisz maguk is előnyben részesítik a tudatfolyam szabad kiáramlásának termékeny állapotát, természetes nem korlátok, megszorítások nélkül*”.⁵ Hasonlóképpen írja le a szóban forgó nyelvi működést Angyalosi Gergely is. Az olvasó, mikor belép ebbe a nyelvi univerzumba, „*egyrészt otthon érzi magát (egyetlen olyan) trükk« sincs, amellyel már ne találkozott volna), másrészt tökéletesen ki van billentve ebből a megnyugtató otthonosságból (valamiképpen minden máshogy van, mint ahogy megszokta)*”.⁶ Van is szabály, meg nincs is, s ami van, az is máshogy, ami meg nincs, az úgy nincs, hogy nemléteben utal magára. Parti Nagy nyelvi városa nem íróasztalon tervezett lakótelep, hanem folyton felfedezésre váró, új meg új arcokat mutató metropolis.

Van tehát tizennégy sorunk, plusz a cím. Első megközelítésre a sorok kórházi pillanatsfelvételt rögzítenek. Egy szokásos kórterem szokásos felszereléssel, s az sem különösebben rendkívüli, hogy egy halálesetnek vagyunk a tanúi. A tetem még ott fekszik az

ágyon, de lépte már égnek mered, azaz kevésbé irodalmian: feldobta a talpát. Semmi más, ennyi.

Egy pillanatsfelvétel, vagy ha úgy tetszik, csendélet. Ám korántsem egy perverzül akkurátusan kidolgozott németalföldi valahonnan a XVII. századból, hanem néhány nagyon pontos vonallal és színfolttal vászonra rögtönzött dráma. A tárgyak összessége ugyanis a maga pillanatnyiségében színpaddá válik. Melyen ugyan nem történik semmi, hangsúlyozott az állóképszerű pillanatnyiség, ám a kompozíció mégis szertartást idéz, mely egy szakrális dimenzió felé nyílik meg. Legalábbis engedhet erre következtetni a „*kellék*” szó. Valamennyi rögzített tárgy ugyanis: „*az exit pár kelléke*”.

Az exit kifejezés pedig egyaránt jelent távozást, valamint ez az orvosi nyelv műszava is az elhalálózásra. Átlépés egyik létállapotból a másikba. A túlsó partra. S Nagy László frázissá kopott kifejezésének szóba hozása korántsem pusztá értelmzői önkény: nagyon körmönfontan, mintha nem is egészen erre vonatkozna, messziről ráközelítve, belesimítva a verssorok lüktető ritmusába, még hozzá úgy, hogy szinte fel sem tűnik, hiszen rímhelyzetben van, és a sorvégi szótagok egybecsengése ki is oltja kicsit azt a dramatikus pátoszt – amit különben a *Léthe* emlegetése gerjeszthet. Mintegy feltűnés nélkül van beledolgozva a vers ritmikai egységébe. Formailag tökéletesen illeszkedik a versbe, máskülönben azonban igen nagy feszültséget generál maga körül.

Első körben azért, mert ellenpárját képezi magának az „exit” szónak. Exit: hideg, részvétlen és tárgyilagos műszó a halál megjelölésére. Egy olyan nyelv eszközkészletébe tartozik, mely az ember testi-lelki történéseit az orvosi diagnózisok távolságtartásával regisztrálja, s ezzel egyszersmind maga is hozzájárul ahhoz a világállapothoz, amit Max Weber varázstalanodásnak nevezett. S annál is harsányabb a jelenléte, mert a versben egyszer sem fordul elő a halál szó vagy bármely más, a köznapi beszédben megszokott szinonima rá. Így az „exit” és a „Léthe” kulcsszavak, mert ezek utalnak arra, hogy milyen történés játszódik le a kórteremben, ezért számomra egyértelmű, hogy szerepük kiemelt: voltaképpen ezek alkotják a vers két tartópillérét. Csakhogy az egyik pillér antik lelet, míg a másik betonból öntött oszlop. A két szó közötti szemantikai feszültség nagyobb nem is lehetne: egymástól tökéletesen eltérő világképek terminusai, s két teljesen különböző hagyományt játszanak ki egymás ellen.

Arról a kontextusról, melyet az exit szó hoz magával, már volt szó. Az pedig közismert, hogy a Léthe mit idéz fel: az alvilág folyója a görög mitológiában, melyen, ha átkel a lélek (a túlsó partra), akkor elfeled mindent. Teljes metamorfózison megy keresztül: míg a test a létből a nemlébe kerül át, addig a lélek emlékezetét, azaz identitását veszíti el. Ahhoz azonban, hogy ez a nem e világi átváltozás egyáltalán megtörténhessék, olyan közegre van szükség, ahol ez magától értetődő: ahol még van varázs a világban. Ahol a transzcendencia jelenléte nem is csupán az ünnepnapokra korlátozódik, hanem az élet minden mozzanatát áthatja – mint az ókori görögség életében. Az emberi test életének természetes állomásai nem medikalizált események, hanem szakrális dimenzióval rendelkeznek. A születés, szülés, felnőtté érés, a szüzesség elvesztése, betegség, sebesülés, öregedés, halál: egyik sem pusztá önmagában való változása a testnek, hanem olyan összefüggésben nyer értelmet, melyben az emberi élet istenek és démonok uralma alatt áll. A test nem az orvosi tekintet tárgya, hanem szakrális események színtere.

A versben tehát egyszerre történik meg a szakrális szféra megidézése és elutasítása. Két egymástól teljesen eltérő beszédmód egyidejű jelenlétéről van szó, melyek azonban nem kioltják egymást, hanem ott mutatják fel minden jelenség eredendő ambivalenciáját, ahol ennek igen nagy tétje van. Ez a két szó s a két általuk játékba hozott hagyomány megkísérlti értelmezni, egységes keretbe foglalni azt, ami abban a kórteremben történt.

De mint ahogyan a maga módján mindkettő rögvest kész egy kompakt válasszal, épp-úgy kiderül ezek korlátozottsága s így esetlegessége is. Egyik sem alkalmas teljes egészében magyarázatot nyújtani arra, ami éppen megtörtént, mert az túl van minden diskurzuson. S éppen e két, egymásnak feszülő beszédmód képes adekvát módon utalni erre a túlnaniságra. A polarizáció egyik végpontján a pusztá tetemként értett test, a másikon a halhatatlanságba erőszakolt lélek: mindkét modell részleges, s ez éppen a szembenállásban mutatkozik meg a legplasztikusabban. A test és a lélek természetét nem képesek megmagyarázni, ám együttesen a határig vezetik a közlést. S mi van a határon túl, mit tartogat számunkra a túlnan? Megrendülést, úgy érzem. Mert a közlés határainak a feszegetése s a kudarc beismerése többet mond minden magyarázni, megmutatni akarásnál. A diskurzivitás átadja helyét az affektivitásnak. A mondható a mondhatatlannak.

Ezért is használtam fentebb a szertartás szót. Hiszen olyan dráma játszódik le, melyben – akár szakrális, akár teljesen steril dimenzióban képzeljük el, akár szimpla exitként, akár átkelésként a Léthén – mindenképpen metamorfózisról van szó, még hozzá a lehető legnagyobb horderejű változásról. Létből nemlébe. A két szféra pedig topográfiailag is elkülönül: ahol a lét nyomai találhatóak, az az e világi kórterem. Csakhogy voltaképpen a másik világ, a másvilág is csak nyomokban van jelen, a pusztá utalás szintjén: annyit tudunk meg róla, azt is rendkívül homályosan, hogy a lélek vagy valaki, aki a halott, az úrron siklik át.

Van tehát egy olyan helyszín, ahol a halál eseménye megtörtént. Ez az, amit az első hét sor csendéletszerűen leír, pusztán a tárgyi világ lajstromával utalva arra, hogy voltaképpen mi is játszódott le nem is olyan régen. Az állókészszerű jelleget erősíti a névszók nagy száma, míg az egy létige mellett mindössze két cselekvést kifejező igét találhatunk, ám azok is inkább a statikusságot hangsúlyozzák. A cezúra pontosan a vers felénél van. A nyolcadik sortól sokkal dinamikusabbá válik a leírás: megszorodnak az igék, és élénk mozgalmasságot fejeznek ki. Léptékváltás is történik: a kórteremtől a végtelen ürgig tágul a horizont. Ám mindkét helyszín csupán a nyomát őrzi vagy sejteti valaminek, ami voltaképpen történik. Köztes térben és időben vagyunk, mely pusztán a nyomait villantja fel annak, ahogyan az innenső túlnanba fordul át, ám magát az eseményt nem lehet tetten érni. Még csak meg sem tudjuk fogalmazni, hiszen olyan szövegvilág szövődik köréje, mely (miközben sokféle értelem felé nyitja meg magát) egységes jelölőként lép föl. Mondhatjuk, hogy a halálról van szó, de amint kimondjuk, máris laposnak tűnik, és alkalmatlannak arra, hogy arról szóljon, ami van. Vagy már nincs. Ami történik, arról a költemény egésze tud számot adni, vagy legalábbis utalni tud rá, más szó vagy diskurzus nincs erre. Csupán nyomok.

S éppígy jelzés- vagy nyomszerű maga a kórházi környezet: pusztá kulissza, melynek egyik kelleke maga a test is. Jelzésszerű felsorolást kapunk: nem kimerítő, ám a leltárba felvett tárgyak tökéletesen alkalmasak arra, hogy afféle stilizált díszletül szolgáljanak a nagy átváltozáshoz. A másik helyszín pedig szinte teljesen elmosódott, utalásszerű. Már ha egyáltalán helyszínről beszélhetünk. Hiszen nem derül ki sok minden, csupán annyi, hogy valami még történik, aminek már nem sok köze van a kórházhoz, de a tetemhez sem, egy másik dimenzióban járunk. „Túl a léten”, de ennek is csak a huzata, a pusztá nyoma van jelen érzékileg, a leírás számára hozzáférhető módon.

A többi meglehetősen homályos: mindvégig zavarja a megértést, de sehol annyira, mint az utolsó két sorban az alany hiánya az igék előtt. Nem tudjuk, ki az, aki „*mégse kőre lépne*”, kinek mered égnék a lépte, kinek van sok minden „*hűlő helyén*” – de nagyjából ki tudjuk egészíteni a hiányos mondatokat: nyilván az elhunytól van szó. Ám az utolsó

előtti két sorban már igen nagy gondot okoz eldönteni, ki „*fut tovább*” és „*siklik át az úrron*”. Mert aligha ugyanaz, mint a vers első felében. Grammatikailag nyilván ugyanarról az alanyról van szó, spirituálisan azonban teljesen más lényről. Nyilvánvaló, hogy az, akinek a vers első felében a puszta testi, materiális jelenléte kerül be a tárgyak közé a lajstromba, az nem lehet azonos azzal, aki fut tovább (hol?), elvegyül, és siklik. Ez a meglehetősen fürge és mozgékony valami nem ugyanaz, mint a kórházi ágyon fekvő valaki. Az azonosítható volt nagyjából, míg ez – éppúgy, mint a szappan – nehezen megfogható. Levált a puszta korpuszról, ám csak sejtjük, hogy a lélek lehet, addig azonban nehezen merészkednék, hogy a személyes, halhatatlan lelkünkről volna szó. Nekem az a benyomásom (s ez tényleg csak benyomás, amit nehezen tudnék érvekkel alátámasztani), hogy ha valóban lélekről van szó, s ez a lélek konkrétan az elhunyt lelke, akkor is hordoz magában valami személytelen jelleget, ami nem kötődik semmilyen identitáshoz, azonossághoz. Inkább afféle életszellem, animikus lélek, mely a test halála után nagy megkönnyebbüléssel iparkodik vissza oda, ahonnan származik. Elvégre a Léthében akar elvegyülni, ez pedig az emlékezet megsemmisítése s vele együtt az identitás feloldása.

Az alany hozzáférhetetlensége teszi elmosódottá a helyszínt is: csak enigmatikus megállapítások arról, hogy mi történik, kivel és hol. Sodró verssorok, melyek ritmikusan hömpölyögnek, és teljes fedezéket nyújtanak egymásnak. A mondat még az előző értelmi egységben kezdődik, s úgy történik meg a regiszter- vagy inkább létmódváltás, hogy a logikai egység egy csöppet sem sérül, s ez azt sugallja, hogy nincs semmiféle változás. A mondat lendülete ugyanis egy csöppet sem törik meg, a grammatika szinte sulykolja a folytonosságot – ami azonban értelmileg valahol nagyon is odalett. S aztán a második részben az enjambement-ok is zavarba hoznak azzal, hogy szorosan egymásba szövik a sorokat, s ezzel megtévesztően imitálják az események egymásra következőségének értelmi-logikai világosságát, holott erről szó sincs. Igaz, az ellenkezőjéről sem: a homály sem teljes. De hát ilyen paradox minden.

Ez pedig formailag is megjelenik a versben. Mely – még ha nem tűnik is fel első pillantásra – szonettformában íródott. Klasszikus és minden igényt kielégítő szonett. A szonetról pedig tudjuk, hogy a lehető legkötöttebb versforma, s múltja igen tiszteletreméltó. Megköti a költő kezét, de ezzel együtt rámutat azokra az elrugaszkodási pontokra is, ahol újítás jelenhet meg. Éppen ezért rejlik számos izgalmas lehetőség benne, melyet az utóbbi évtizedek magyar költészete igyekezett is kihasználni és sokféleképpen variálni. E versben úgy találkozunk a szonettformával, hogy az voltaképpen bujkál előlünk. Egyrészt hiányzik a szokásos – ám persze egyáltalán nem elvárt – 4+4+3+3 tagolás, egyben van az egész. S a mondatok hossza (ebből összesen három van: a leg-rövidebb egysoros, a középső négy-, míg az utolsó kilencsoros), a számos enjambement is zavarba hozza a ritmusérzékét, hiszen egészen máshol vannak az értelmi, mint a ritmikai egységek határai. Így aztán nehéznek tűnik elsőre kipreparálni a mondatkígyókból a veretes szonettet, de annyira nem is bonyolult feladat. Ám a költő még a szonettformával is ironikusan játszik: egyrészt tehát rejtegeti, másrészt azonban túl is teljesíti az e formával kapcsolatos elvárásokat.⁷ Ugyanaz a rím vonul végig az egész versben – azaz a terzinákban is –, amit az első nyolc sorban elkezdett. Képlete: a b a b a b a b a b a a b b, csupán a „bennszakadt haj” lóg ki a többinél valamivel tompább, asszonánccabb jellegével. Az ambivalencia pedig a formai megoldásokon kívül abban is felfedezhető, ahogyan a köznapinhoz közelítő, dísztelen és helyenként az egészségügy tolvajnyelvét imitáló beszédmód belepréselődik a szigorúan kötött, klasszikus formába. Mely azért érezhetően jól tűri a fricskákat.

Elviseli az olyan jelzős szerkezetet, mint a „*bőr kemény, kórtermi alkonyat*”. Ez egyaránt utal helyre és időre: kórteremben vagyunk, estefelé. A „*bőr kemény*” jelző azonban nagyon sajátos atmoszférát teremt, melynek szaga van, színe és sűrűsége. Emberi testek kipárolgása, tisztítószerek szaga, vizelet-, láb- és szájszag érződik: a szösszetétel első fele szinte bevonzza ezeket. A második fele pedig ridegséget fejez ki, ez azonban nem a fémek és kövek keménysége, hanem szerves eredetű. Sőt megkockáztatom, emberi bőrről van szó, így valahogy az emberi léleknek vagy testnek vagy egyáltalán életnek táruul fel valamilyen szögletes, rideg dimenziója, mely a kórtermekben lakozik.

Vicces továbbá a vers utolsó sora, lezárása: a lélek vagy valaki vagy valami „*már siklik át az ürön, mint a szappan*”. Akár a szonettformához viszonyítjuk, akár pedig az ábrázolt eseményhez, a halálhoz, mindenképpen várakozásokat olt ki ez a csattanó. Hiszen – mint fentebb már jeleztem – a vers utolsó sorai arra látszanak utalni, hogy a lélek elszakad a testtől, átlép egy mitikus dimenzióba, belegázol a Léthebe, a hangnem kezd emelkedetté válni, majd az utolsó sor nagy lendülettel lecsapja a magas labdát. Mechanikai értelemben teljesen igazolt a hasonlat; aki próbált már fürdőkádban szappant elkapni, az nagyon is találónak érezheti. Stílárisan és tematikusan azonban törést jelent: két teljesen különböző beszédmód egymás mellé rendelését.

Azt állítottam fentebb, hogy a szóban forgó vers (mint eddig is megmutatkozott: értelmi, logikai, grammatikai, poétikai, topográfiai, ideológiai stb.) ellentétekre épül, ezeket simítja olykor észrevétlenül is egymás mellé, vagy játssza ki egymás ellen. Felmutat egy diskurzuslehetőséget, hogy aztán visszakézből rögvest opponálja is. Mintha nem tudna kitartani egy hangnem, egy értelmi mező mellett, hanem húzd meg, ereszd meg játékot játszana, mint ama neurotikus férfi/nő, aki akarja is, meg nem is. Csakhogy neurozísról persze szó sincs. Nagyon is tudatos ez a játék. S főként: játék, azaz eleve kizárt mindenféle kényszeresség. A különböző regiszterek egymásnak feszítése, párbeszédre invitálása értelmi lehetőségek kioltódását és keletkezését egyaránt lehetővé teszi. Ennek a sokféleségnek a játékba hozása pedig azt is feltételezi, hogy egy diskurzus nem elég és nem is lehet elég egy adott dolog felmutatására. Bárminek az adekvát megközelítése feltételezi a többszólamúságot, az „ambivalens teljesség” felmutatását, ám azzal a belátással együtt, hogy minden felmutatásba bele van kódolva a kudarcs.

Ez érhető tetten többek között az emlékmű–műemlék fogalompárosban is. Köztük is jelen van egy elég erőteljes szemantikai feszültség, ám ezt mégsem érzem olyan kiélezettnek, mint fentebb az exit–Léthe páros esetében. Mi is egy emlékmű? Emlékművet általában nagyon fontos és nagyon komoly dolgoknak/eseményeknek/személyeknek szoktak állítani. Az emlékművek – mint ez nevükben is benne rejlik – emlékeztetnek: nem hagyják feledésbe merülni a múltat, mert a közösség úgy ítéli meg, hogy identitása szempontjából nagy jelentőségű az emlékezés. Az emlékművek pontosan ezért szakrális jelentőségű teret hoznak létre maguk körül, de mindenképpen zárványként határolják körül a maguk terét és idejét a profán tértől és időtől. Az emlékmű idejét az jellemzi, hogy sűrűn tolnak egymásra a különböző rétegek, és kibillentenek a jelen tapasztalatából, megnyitva azt egy nem órával mérhető időnek. Van tehát egy olyan olvasata, mely a fentebb már említett varázstalanodás előtti világot idézi, van azonban egy másik is, mely éppen ennek a visszavonása. Az emlékművek erőfeszítést igényelnek ahhoz, hogy képesek legyünk felvenni azt a ritmust, amit terük és idejük megkövetel. S erre vagy nem vagyunk mindig alkalmasak, vagy nem is éri meg. Van, amikor az emlékmű önmagára mutogat, és csupán imitálja a szakrális dimenziót. Lapos, közhelyes és unalmas az a komolyság és megilletődöttség, amit elvár. Az emlékezés nem eleven, hűsbavágó tapasztalat, hanem frázisok szentimentális ismételtetése.

Úgy tűnik föl számomra, hogy a cím mindkét lehetséges értelmezési lehetőséget igénybe veszi – és természetesen ki is játssza egymás ellen. Hiszen milyen esemény fölött is áll az „emlékmű” mint cím? Valakinek a halála. Hogy kinek, az nem derül ki egyértelműen.⁸ Lehetett bárki; fiatal, öreg, férfi, nő. Kosztolányi verse jut eszembe: „*nem volt nagy és kiváló, / csak szív, a mi szívünkhöz közel álló*”. Vagy: „*Ilyen az ember. Egyedüli példány.*” De akár az egész verset ide lehetne citálni. Kicsit párhuzamos is a helyzetük: Kosztolányi is egy nagy becsben tartott tradíciót idéz meg a címmel. A HALOTTI BESZÉD mint a legkorábbi összefüggő magyar nyelvű szöveg kiemelt helyzetben van a kultúrában, a rá való hivatkozás tehát egyszersmind ehhez a pozícióhoz is viszonyítja magát. Kosztolányi pedig tiszteleg is előtte, ám ugyanakkor valamelyes deszakralizálást is végrehajt: mindenféle explicit vallási-mitikus dimenziót nélkülöz a vers: olyan dolgokról emlékezik meg, melyek mindenféle emelkedett diskurzusból kiszorulnak. Olcsó cigarettát szívni, enni egy kis sajtot, álmokat szőni, bort inni: erről bizony nem írnak a történelemtöredékek. Holott az emberek mégiscsak így élnek. Az emberek jókora részének olyan dolgokkal telik az élete, melyeket nem örökítenek meg a krónikák. Ez azonban nem jelent, nem szabad, hogy jelentsen értelemről és értékről való megfosztást. Ellenkezőleg: a hétköznapi élet telítődik értékekkel. Az ember élete pedig nem világrengető események halmaza, hanem sok kicsi, unalomig ismételtető mozzanaté. Halála nem világrengető esemény, ám mégis belengi valamilyen groteszk misztikum, döbbenet, amit a közös emberi nyomorúság felidézése vált ki.

S érdemes megemlíteni egy másik művészt is, akinek életművében nagy szerepet kapott a heroikus, monumentális toposzok kiforgatása vagy éppen emberléptékűre szabása. Braco Dimitrijević bosnyák képzőművész több alkotásának is a hétköznapi élet és a rendkívüliség viszonya a témája, s azt igyekszik felmutatni, hogy teljesen esetleges, mit is érdemesít jelentősnek a kollektív emlékezet. A véletlen szerepét hangsúlyozza az a sorozata, mely teljesen átlagos középületek fotóját azzal kommentálja, hogy itt akár jelentős események is történhetek volna. Az egyszeri embert pedig azzal hozza „világtörténelmi” helyzetbe, hogy az egykori vezérportrékra emlékeztető óriásfotókat aggat ki találmányra kiválasztott járóelőkről frekvenciált közterekre. A köznapinak állít emlékművet, s ezzel egyrészt egy, az európai tradícióban igen erősen jelen lévő és ható érték-hierarchiát rendez át, másrészt pedig az esetlegesség szerepét hangsúlyozza. Erőteljes deheroizáló, demitizáló gesztusként értelmezem művészetét, melynek alaptónusát az egyszerűnek és megismételhetetlennek mélységes tisztelettel alkotja. A felszabadulás mindenféle értelmezői és értékelői konvenció alól, mely összekuszálja az ezért vagy azért kiemelt jelentőségűnek ítélt dolgok, emlékművek köré szövődött narratívát. Megbolygatja az emlékezés rendjét, összezavarja az emlékezőt, és nem adottnak veszi a múlthoz, jelenhez és így a jövőhöz (vagyis: önmagunkhoz) való viszonyunkat, hanem kérdésként kezeli. Ám nem afféle kamaszos tiszteletlenségből. Gesztusában az az igyekezet rejlik, hogy új perspektívákat nyisson fel, melyek új szemszögből láttatják azt a létmódot s annak környező világát, melyet Heidegger „*átlagos mindennapisággént*” egyrészt végre-valahára bevont a filozófiai-fenomenológiai leírások körébe, sőt kiindulópontként kezelte a létkérdés felé tájékozódva, másrészt azonban egyazon gesztussal hanyatlásnak minősítette. A művész gesztusát én úgy értelmezem, mint maguknak a dolgoknak, esetlegességüknek, a pusztá levésnek az elismerését. Egyszerre rendelkezik tehát felforgató és afirmatív erővel.

Hasonlóan látom a jelen vers címe és tartalma között feszülő ambivalenciát is. Akárki haláláról van szó, nem utal ugyanis semmilyen jel arra, hogy valamilyen kitüntetett személy távozott volna az élők sorából. Sőt a környezet leírása inkább arra tesz javasla-

tot, hogy egy teljesen átlagos embert képzeljünk el. Egy olyan halálesetről van szó, mely mindennapos az adott közegben. A helyszín nem rendelkezik semmiféle szakrális dimenzióval, sőt hangsúlyosan profán karakterű. Aki járt már kórházban (márpedig, gondolom, mindenki megfordult már ott), az ismerősnek találja ezt az atmoszférát, mely pár találó vonallal és színfolttal van felvázolva, ám egy percre sem tulajdonít neki emelkedettebb jelleget. Zárt világról van szó, melynek megvan a maga helye és ideje, a saját ritmusa. Másrészt mióta Foucault megírta az intézmények történetét, azóta azt az olvasatot sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a kórház végső soron fegyelmező intézmény is. Az orvos mint hatalommal rendelkező döntőbíró tekintete előtt kicsivé és mezteleonné válik a beteg, és nem csupán a saját kóros testi folyamatainak van kiszolgáltatva, hanem a „rendszernek” is. A rendszer pedig olajozottan működő gépezet, vagy ha nem is éppen olajozottan működő, de gépezet. A beteg, ha bekerül a fogaskerekek közé, akkor lehetett bárki, most már akárki. Tekintetek és eljárások, terápiák és vizsgálatok tárgya. S amikor a beteg meghal, akkor azt az orvosi jelentés az „exit” szóval konstatálja.

A vers azonban műemlékként kezeli a kórházi díszletet, kitüntetett helyzetbe hozva ezzel mind magát a környezetet, mind pedig az ismeretlen halottat. A műemlék – az emlékművel ellentétben – készen talált, nem utólagosan, az emlékezés céljából létrehozott tárgy. Műemlék lehet egy olyan régi ház is, melynek lakói teljesen ismeretlenek a nagybetűs történelem számára. A műemlék is tisztelgés a múlt előtt, de nem utólag jön létre az emlékez(t)és narratívája, hanem anyaga valamilyen egykori jelenlét maradványa, melyre utólag rakódik rá egy olyan jelentés, amely kiemeli környezetéből. Nos, ezért is érdekes az a feszültséggel terhes párbeszéd, mely a versben a két fogalom között létrejön.

Az ábrázolt környezet tehát a vers ötödik sorában műemlékként értelmeződik, ami egyrészt kimerevíti az adott pillanatot, megakasztja az események természetes menetét: hiszen az emlékmű a kontinuitás egyenletességéért szavatol, míg a kórterem aktuális állapota a pillanatnyisághoz kötött. A vers néhány vonatkozó sora tehát mintegy ennek a rövidke tartamnak a protézise, mely a nagyobb léptékű állandóság és általánosság felé tágitja azt, ami valójában pillanatnyi és esetleges. Erre ugyanakkor alkalmat ad az is, hogy az elhunyt semmiféle egyéni megkülönböztető jeggyel nem rendelkezik.

Az adott helyzet pillanatnyisága végtelenszer ismétlődhet. A versben változó pillanatok (az exit néhány kelleke) emlékműként való értelmezése éppen az ismétlés felé nyitja meg az időt, emlékezetet és narrációt. Érdekesnek tartom hosszabban idézni Søren Aabye Kierkegaard vonatkozó töprengéseit: „a görög mozgásfogalom (κίνησις), mely a magyarázat szerint megfelel az »átmenet« modern kategóriájának. Az ismétlés dialektikája egyszerű, mert ami ismétlődik, már volt, különben nem ismétlődhetne; az ismétlést éppen az teszi újjá, hogy már volt. A görögök szerint minden megismerés emlékezés, ami azt jelentette, hogy a jelen létezés már létezett; ám ha azt állítjuk, hogy az élet ismétlés, akkor ez azt jelenti, hogy a létezés, mely már létezett, most újra létrejön”.⁹ Ami ismétlődik, az tehát új is, meg nem is. Nagy léptéket véve, a struktúra egészének tekintetében hasonló események tagolják az életet, mely – mint fentebb a szakrális diskurzus esetében láttuk – a test legalapvetőbb metamorfózisaihoz kötődik. Ebből a struktúrából faktikus-testi létünk miatt nem tudunk kilépni, csak megismételni tudjuk saját, személyes életünk szintjén azt, ami már mindig is volt: visszatérünk „a jelen-volt jelenvalólét lehetőségeibe”,¹⁰ mintegy válaszolunk rá.

Nem tudunk nem válaszolni, hiszen a struktúra, a rendszer vagy egyszerűen csak az élet beszippant magába. Testi konstitúciónknál fogva nem tudjuk kikerülni az ismétlést. S mivel a modern korban a test aktuális állaga és állapota az orvosi diskurzus téje, ezért

világos, hogy a test mindenkori átváltozásai medikalizált események, melyek egy erre szolgáló intézményen belül, az egészséges külvilágtól gondosan szeparálva játszódnak le. Manapság többnyire kórházban születünk, és kórházban halunk meg. Kopott, sok nemzedéket kiszolgált tárgyak és sok mindent látott falak között. Ennek a díszletnek műemlékként való értelmezése tehát az ismétlésben rejlő lehetőségeket aknázza ki, és az elmúlttal való töretlen kontinuitás fenntartását hangsúlyozza.

Az emlékmű szintén érdekelt az ismétlésben és emlékezésben, ám nem az eleve adottat emeli meg (és ki), hanem új jelölőt hoz létre. Ez azonban a versben nagyon finom kapcsolatot teremt a két képződmény között. Amennyiben azt, ami voltaképpen műemlék, emlékműként értelmezzük újra, akkor voltaképpen az ismétlés logikáját követjük. Úgy értünk valamit, hogy újraértjük. Az értelmezés aktivitássá válik, mely rámutat saját magára, mint létrehozó aktusra. Tehát nem maga a szüzsé lesz más, hanem a megközelítés gesztusa. A tárgyak összessége, mely műemlékként szolgál, kiemeltetik mintegy kontextusából, és új narratíva kezdetét imitálja. Egyaránt van tehát jelen a régi és az új beszédmód, az emlékezés és a teremtés, az egyszerűség és az általánosság, a jogosult kivétel és a szabály, a rendkívüli és a köznapi, a patetikus és a parodisztikus. Egyszerre történik meg a deheroizálás gesztusa, valamint az „átlagosan mindennapi” jelentőségének megemlése. Sok mindennek ez az egyidejűsége, együttes jelenléte pedig ismét csak az „ambivalens teljesség” fogalmához utal minket.

S még egy fontos fogalom: átmenet. Mindaz, ami történik, hangsúlyozottan köztes jellegű. A helyszín, az idő, a test és a lélek metamorfózisa – értsük ezt akár szakrális, akár medikalizált kontextusban. Mind-mind nyomok, melyek nem rendelkeznek teljes jelenléttel, csupán utalnak valamire és egymásra is. Nem horgonyozhatók le végső magyarázatnál, hanem tanácstalanul toporogják körül azt, ami voltaképpen történik, de mint ahogyan ezt sem térben, sem időben nem tudjuk megragadni, éppígy hiányzik a megfelelő szó is rá. Kísérletezés van a kódolás szintjén, és állandó elmozdulás: sehol és semmikor teljes jelenlét a történés szintjén. Hiszen – a fentebb írottak tükrében – ha az élet eredendően ismétlés, akkor ez a görög mozgásfogalomhoz kötődik, mely – hogy ismételjünk – „a magyarázat szerint megfelel az »átmenet« modern kategóriájának”.¹¹

Márpedig meglátásom szerint ez az átmenetiség s a belőle következő esetlegesség felmutatása a vers egyik fő vonulata. Itt azonban nem áll meg, hanem mindezzel együtt mutat rá az ezt a tapasztalatot is átható eredendő paradoxitásra. Amint ráközelítünk valamire, egy jelenségre, s több perspektívából szemléljük, rögvest elveszíti magától értetődőségét, és akár egymással konkuráló vagy éppen egymást kizáró értelmezési lehetőségeknek is helyet ad. S hogy mitől jön létre az a nagyon törekeny tapasztalat, valahol a nyelven túl, a Léthén innen, azt meg a jó ég tudja. De megrendítő.

Jegyzetek

1. Ez az írás szemináriumi műhelymunkák eredménye, melyeket a Zsigmond Király Főiskolán tartottam 2009 februárjában. Nagyon hálás va-

gyok hallgatóimnak kiváló ötleteikért, okos hozzászólásaikért és egyáltalán az örömteljes közös munkáért.

2. „Nyelvünket olybá tekintjük, mint egy régi várost: mint zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.” (Wittgenstein, L.: FILOZÓFIAI VIZSGÁLÓDÁSOK. Neumer Katalin fordítása. Atlantisz, 1992. 25., 18. aforizma.)
3. Bahtyin, M.: FRANÇOIS RABELAIS MŰVÉSZETE, A KÖZÉPKOR ÉS A RENESZÁNSZ NÉPI KULTÚRÁJA. Könczöl Csaba és Raincsák Réka fordítása. Osiris, 2002. 136.
4. Fekete Barbara: IDŐZÉS EGY NYELVI LABORBAN. In: *Bárka*, 2003/6.
5. I. m. 118.
6. Angyalosi Gergely: KÓRHÁZSZAG, HAJNAL, KIS NŐVÉRSZÓBA (PARTI NAGY LAJOS: *GRAFITNESZ*). In:

ROMTALANÍTÁS – KRITIKÁK, ESSZÉK, TANULMÁNYOK. Kijárat Kiadó, 2004. 150.

7. Köszönöm Várady Szabolcsnak, hogy erre felhívta a figyelmemet.
8. Érdekes ugyanakkor, hogy hallgatóim nagy része úgy vélte, nagy valószínűséggel idős férfiről van szó. Mikor rákérdeztem, miből gondolják ezt, akkor a vers egészének hangulatára, valamint az előforduló „alkonyat” szóra apelláltak.
9. Kierkegaard, Søren Aabye: AZ ISMÉTLÉS. Soós Anita és Gyenge Zoltán fordítása. L'Harmattan, 2008. 28.
10. Heidegger, Martin: LÉT ÉS IDŐ. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István fordítása. Gondolat, 1989. 618.
11. Kierkegaard: i. m. 28.

B. Greskovics Klára

MARNO-OLVASAT

„Olvassunk Marnót!” (EP)

Domonkosnak

„A bizonyítás terhe szakadatlanul oda-vissza vált olyan összeegyeztethetetlen állítások között, mint az, hogy $A=A$, A legyen csak egyenlő A -val, vagy hogy A nem lehet egyenlő A -val és így tovább. Ez a bonyodalom minden dekonstruktív diskurzusnak jellemző vonása: a dekonstrukció szükségszerűen referenciális módban mondja ki a referálás téves voltát. Ebből a helyzetből nincs menekvés, hiszen a szövegből az is kiderül, hogy a dekonstrukció nem olyasmiről, amiről kedvünk szerint eldönthetjük, hogy tesszük vagy nem tesszük. A dekonstrukció minden nyelvhasználatnak velejárója, ez a használat pedig kényszeres vagy, ahogy Nietzsche fogalmaz, parancsoló erejű (imperatív). Ehhez járul még, hogy a tagadás visszafordulása állításba, ami a dekonstruktív diskurzus velejárója, sosem jut el annak aszimmetrikus ellenpárjához, amit tagad.”

(Paul de Man: AZ OLVASÁS ALLEGÓRIÁI)

FŐ A MEDÚZA

(árnykélemezés)

*A lámpa kialszik, arcod megduzzad,
mint a medúza, melyet visszadobtak
hullámsírjába. Vége Nárciszodnak.*