

FIGYELŐ

A JÁTÉKMUNKA BOSZORKÁNYKÖRE

*Kiss Anna: Másik idő. Válogatott írások
Kortárs Kiadó, 1999. 324 oldal, 1148 Ft*

Kiss Anna karakteres és ismert alakja az utóbbi évtizedek magyar irodalmi életének. Szív alakú arca, apródfrizurája, a mágusok talárjára emlékeztető indiai ruhái, vagy lakása, melyben nincsenek bútorok, hogy a földön ülve csak az égre lásson a házigazda és látogatói egyaránt – mindez megőrződött az irodalom iránt érdeklődő közönség emlékezetében, bár a költő az utóbbi időben ritkábban lép a nyilvánosság elé.

Sokkal kevésbé nevezhető közismertnek a költő által megalkotott életmű, Kiss Anna költészete – annak ellenére, hogy az 1970–80-as években tekintélyes szakirodalom foglalkozott vele. Úgy érzem, hogy ez a recepció, miközben komoly elemzéseket foglal magában, és alapvetően ennek a költészetnek az értékei iránti nyitottság jellemzi, egészében mégis rátelepszik az olvasatra; a tipikus olvasói Kiss Anna-kép az előzetes olvasat szegmenseiből és a recepció leggyakoribb kategóriáiból sokkal nagyobb arányban építkezik, mint magából a szövegek által generált élményből. Így nem csoda, hogy amikor a költő eddig megjelent kilenc (felnőttek számára készült) verseskötete anyagából összeállította ezt a tizediket, válogatott írásainak gyűjteményét (amivel hatvanadik születésnapján köszöntötte őt a kiadó, bár ezt talán nem illik emlegetni, de a nemzedéki hovatartozás – vagy hova nem tartozás – szempontjából lényeges: Takács Zsuzsa, Tandori, Utassyék generációja ez), sem a kanonizációját megerősítő, sem azt kétségbe vonó reflexiók nem hangzottak el. Úgy tűnik, hogy a hivatásos olvasók megoldottnak látják a Kiss Anna-líra problematikáját; a legutóbbi „nagy dobás”, a GENITIVUS című kötetben közölt Nagy László iránti gyengéd érzelmeit megfogalmazó versei, illetve az ugyanitt megjelentetett, kettőjük kapcsolatát dokumentáló

levelek kiadása után további fejleményt már nem valószínűsítetek ebben a költészetben.

Pedig a MÁSIK IDŐ szerkezete és merítése felveti bizonyos korrekciók szükségességét, elsősorban abban a tekintetben, hogy hová tesszük az életmű hangsúlyait, súlypontjait. A recepciót tanulmányozva az embernek az a benyomása támad, hogy az életmű gerincét a mese- és népdalszerű, a népköltészet legősibb rétegének nyelvi és tranzlogikus világát megidéző rövidebb, *dalszerű* munkák alkotják. (Ebben nyilván az a körülmény is szerepet játszik, hogy publicitásának legfőbb bázisa, a saját köteteit nagyságrendekkel meghaladó példányszámú SZÉP VERSEK antológia, melynek gyakori szereplője volt, nem volt alkalmas terjedelmes munkák közzétételére.) A költő, amikor ezt az anyagot válogatta, ilyen típusú munkáit alig vette figyelembe. Árulkodó adat: a tartalomjegyzék huszonnyolc műcímet sorol fel, pedig a kötet nem vékony. Ilyen terjedelmű verseskötet címszáma két-háromszáz szokott lenni. „*Válogatom, amiben különbözöm*” – rögzíti a válogatás alapvető szempontját a költő a fűszövegben, és ez azt jelenti, hogy legsajátabb műtípusának a nagyobb ívű poémákat, dramatikus játékokat tekinti. Persze egy költő tévedhet is a saját életműve megítélésében, különösen, ha munkáinak irodalomtörténeti szempontú átrostálására vállalkozik. De már csak az anyagismeretből adódó kompetenciára figyelemmel is óvatosnak kell lennie a (bármennyire is jártas) olvasónak, ha szándékában áll a költő efféle kijelentéseit felülbírálni. Én mindenesetre elfogadom a MÁSIK IDŐ-t, mint az életmű legértékesebb rétegét, műcsoportját reprezentáló összeállítást. A kötet anyaga egyébként a pályakezdetés idejét leszámítva egyenesen válogat az életmű egészéből, de az egyes darabok terjedelme szükségszerű eltolódásokhoz vezet; a VILÁGOK-ból (1978) és A VISZONY-ból (1983) kiemelt három-három szöveg a kötet harmadát teszi ki, Az IDŐ (1986) anyagát pedig egészében beemelte a költő. A szerkesztés az időrendet csak nagy vonalakban követi, alapelvei inkább hangulati természetűek.

Az első beállítás, amit ez a gyűjtemény he-

lyesbíthet, hogy Kiss Anna afféle réten termett vadvirág lenne, az utolsó tiszta torkú népének, aki mintegy a magyar parasztság legősibb kultúrájának médiumaként éli újra az archaikus költőiség ihletét, s így nem megtanulva reprodukálja, hanem a feledettségből kiemelve – vagy együtt emelkedve, együtt születve és növekedve vele – elsődleges módon alkotja meg ismét a természeti ember költészetét. „*Első olvasásra látszólag érthetetlen, furcsa, hol balladásan nyomasztó, hol ironikusan groteszk versek közé kerül az ember* – írja Kabdebó Lóránt. – *Nem népies, de népi, nem a népdaltól-népmondáktól ihletett, de népdalt, mondókát, ráolvasást teremtő kezdetekben ez a versvilág. [...] egy fiatal költőben még egyszer felfakad az eredeti teremtő ösztön, visszaszó-lítja magához az otthoni világ ereje, feltör belőle a valaha megismert szó, hogy médiumként rajta keresztül szólalhasson meg, talán utóljára.*” (KISS ANNA VERSTORZÓI, *Kortárs*, 1974/11.) Van ebben igazság, különösen az első évek publikációira nézve, de az én ízlésemnek kissé túl erősek a misztikus mozzanatai ennek az olvasatnak, és persze semmiképpen sem adja kimerítő leírását Kiss Anna költészetének. A válogatott írások anyagában feltűnően sok az allúzió, a művelődéstörténeti utalás; elsősorban a finnugor és az indiai mesék, mondák, mítoszok alakjai – és logikája, alakzatai, fordulatai – jelennek meg igen gyakran. Ez pedig nem ösztönös rá-érzésre, hanem műveltségre és tudatos munkára vall. Ki is emeli ezt a némi távolságot tartó pozíciót a TOVÁBB! című poéma, melynek indításában egy kamera *objektívjén* keresztül figyel a költő, és az ő jóvoltából az olvasó az egyébiránt mélyen szubjektív mítosztöredékeket, a *tollbugyogós bagolyasszonyka* legendás tetteit. (A JELENLÉT című kötetből [1993] került a válogatás első ciklusának régi versei közé.)

A recepcióban igen gyakori megállapítás, hogy Kiss Anna magányos, rokontalan alkotó. Bírálói, elemzői ebbe természetesen nem nyugodtak bele, s így elképesztően heterogén névsor állt össze, melynek középpontjában talán Nagy László áll, de szóba kerül Samuel Beckett, Tandori Dezső és Szentkuthy Miklós is. A teljes életműnek csak töredékét kitevő válogatás szellemi rokonsági hálózatának feltérképezése természetesen egészében sem lenne elégséges alap ahhoz, hogy ezeket a megállapításokat érvénytelenek tekintsük. Nem is törekszem ilyesmire. Én azonban sokkal in-

kább egyes világirodalmi tendenciák, mint magyar irodalmi törekvések erőterében látom állni ezt a műegyüttest; tehát amikor egyes forrásait sokkal gyengébb hatásúnak tekintem a szakirodalomban leírtaknál (elsősorban a népinek nevezett hagyományt látom inkább csak a felületi jegyek némelyike alapján szóba hozhatónak), ugyanakkor a világirodalmi rokonságot sokkal szélesebb spektrumon vélem felismerni.

Úgy látom, hogy a Kiss Annához leginkább hasonló irodalmiság angolszász nyelvtérleten, elsősorban Nagy-Britannia kis régióihoz kötődő mikrokultúráiban található, bár észak-amerikai párhuzamokat is felfedezhetünk, például a beatirodalom vidékén és az etnikai kisebbségi kultúrákat felfedező törekvésekben. Első és legfontosabb szellemi-lelki rokonának azonban Dylan Thomast tartom. Az a képzeletbeli „*archaikus, talán »középkori«, mindenesetre az ipari társadalom előtti faluközösség, amelyben mindenkinek kimért helye és kialakult szerepe van*” (Pomogáts Béla: KISS ANNA VERSMÍTOSZAI, *Alföld*, 1977/4.) ugyanilyen szeretetteljes idegenkedéssel, csúfondáros nosztalgiával megjelenítve az ő epikus magból kibontott és dramatikus munkáiban, némelyik fiatalkori kisprózájában, mágikus-mitikus poémáiban vagy hangjátékaiban (eminensen A MI ERDŐNK ALJÁN-ban) áll elénk. Ez a mentalitás az angol nyelvű irodalomból sohasem tűnt el teljesen, és amikor Pályi András a KÍSÉRTENEK kapcsán azt írja: Kiss Anna „*egyszerre lapozza fel a nyílván gyermekkorból őrzött tilalmas babonák-»könyve« emlékezetbeli lapjait és a hétkötes »Szentek Életét«*” (KISS ANNA: KÍSÉRTENEK, *Kortárs*, 1977/6.), ezt az angolszász irodalom egyik, ha nem is az érdeklődés előterében, de folytonosan meglévő hagyományáról egészében is elmondhatta volna. A pogány és keresztény mítoszlemek egyidejű jelenléte a század nagyjai közül Dylan Thomas vagy William Butler Yeats munkáira éppúgy jellemző, mint Wystan Hugh Auden antikizáló verseire, és így tovább.

Szintén angol, de ettől elágazó szál köti Kiss Anna mitikus-nonszensz poémáit az angol nonszensz hagyományához. Lewis Carroll ALICE-e a maga mesevilágba tévedt bumfordiságával és körülményeinek képtelen voltával számtalanszor eszünkbe juthat, akárcsak Edward Lear bizarr lényei; és a DÖDŐ DÖDŐ főszereplője, „*ég apám kislánya, / kampókezü vaslánya*”

ka” is sokkal tartozik az angol nonszenszköltészet figurakezelésének. T. S. Eliot sem csak a MACSKÁK KÖNYVE poétikája révén vonható ebbe a látókörbe, hiszen például AZ ALVADT VÉR SZÍNE és az ÁTOKFÖLDJE egyes helyei konkrétan is összekapcsolódnak; Lenor néni jóslata Madame Sosotris jelenetével párhuzamos, míg a vigasztalanul hétköznapni nőalakok monológia az ÁTOKFÖLDJE második, EGY SAKKPARTI című részében záróráig locsogó hölgyek jelenetét idézi. A KANDÚR ÉS A LÁMPAVILÁG atmoszférájában, de nyelvében is felidézi a RAPSZÓDIA EGY SZELES ÉJSZAKÁN sűrű sötétségét, bizonytalan archaizálásait. És folytathatnám. De ugyanitt tűnnek fel a PARADISO szakadt alakjai és maga Jack Kerouac is mint a jelenet kulcsfigurája. Ez azonban már inkább élményszerű, mint irodalmi vándormotívum. A MACSKAPRÉM KALAPOS HÖLGY, bár természetesen nem tiszta műfajú alkotás, elsősorban mégis színpadi monológnak mondható, és rokonsága Samuel Beckett darabjaival, a KRAPP UTOLSÓ TEKERCSÉ-vel vagy az Ó, AZOK A SZÉP NAPOK-kal több mint nyilvánvaló. Mellékalakja is éppolyan láthatatlan, mint az utóbbié, sőt ebben az esetben a Hallowe'en napi maskarádéknak megfelelően halott is. Végül ezeknél kissé távolabbról, de mégis ide kapcsolom Stevie Smith filozofikusan nonszensz poétikáját.

Többek véleményével ellentétben semmiképpen sem azonosítanám azonban Kiss Anna színpadi (már amennyire az) világát az abszurd, illetve a groteszk színjátszás hagyományrendjével. Annál sokkal közvetlenebb, életszerűbb, stilizálatlanabb, vagy, ha úgy tetszik, helyzetiben és figuráiban kevésbé absztrakt. Nem mondom ellent Nyilasy Baláznak, aki szerint „a drámakísérletek két fő forrásból táplálkoznak. Az egyik a népi színjáték (bohózi elemek, komikus állandó tulajdonságok, a jellem hiánya), a másik pedig az abszurd dráma (cselekmény-nélküliség, állandó pótcselekvések, az első rész ismétlődése a másodikban stb.)”. (ÚJABB ANNA-TEXTEK, Alföld, 1979/1.) Ezek az ismérvek bizonyos mértékig csakugyan jellemzik Kiss Anna egyes játékait, illetve azok forrásait. Kiss Anna azonban mindig árnyaltabb és összetettebb játékokat játszik, mint a gondolatiságában ab ovo zárt népi színjáték. Az abszurd irányzatai pedig elválaszthatatlanok egy helyzettől: a művészi önkifejezés háború utáni válságától; egy korábbi alkotói és interpretatori attitűddel szemben konstituálódnak. Ez a művészet első-

sorban magáról a művészetről és csak másodsorban az egzisztenciális alapjaiban megrendült emberi létezésről szól. Kiss Anna játékaiknak a horizontja nem igazán széles, de a belterjességnek ez a típusa idegen tőlük. Inkább egyfajta (de kezeljük fenntartással ezt a szót) naiv komplexitás írhatná le őket. „Lira, dráma, epika szövi át minduntalan egymást, mintha minden őállapotában volna még, amikor nem hasadt elemeire semmi, s a mű nem az élet reflexiója, de maga az élet volt...” – írja Varga Lajos Márton a Kiss Anna-recepciót egészében jellemző lila miszticizmussal, de a lényegyet tekintve találóan. (KISS ANNA ÚJ KÖNYVEIRŐL, TÜKÖRKÉPEK, A VI-SZONY, Alföld, 1984/5.) Tehát miközben előképekről, utalásokról, akár még allúziókról és idézetekről is beszélhetünk, az igazán sikerült munkák esetében az originalitás, a meg nem előzöttség benyomásával lépünk ki a szöveg világából. Ha őállapotot nem is, de a természetesség, az ösztönösség benyomását éljük át, amihez persze rafináltan tudatos poétikai megalkotottság útja vezet.

Ha áttekintjük a meglehetősen terjedelmes és (stiláris különcségeivel együtt is) sok kortársánál elgondolkodtatóbb megállapításokat tartalmazó Kiss Anna-recepciót, leggyakrabban három mozzanattal találkozunk: a világformálás mitizáló, archaizáló természetének említésével; az alkotó szerepének prehistorikusként, de legalábbis kereszténység-túl terjeszkedőként jellemzett hangoltságával: „...kedvenc szerepköre a boszorkányság...” – mondja Pályi András (KISS ANNA: KÍSÉRTENEK, Kortárs, 1977/6.); és munkássága műfajhatárokon átnyúló, elsősorban képzőművészeti tendenciák felé való nyitottságának rögzítésével: „...magányos kísérletező a magyar lírában... Ugyanakkor rokonságot tart számos mai magyar képzőművész törekvéseivel. Anna Margit és Berki Viola, Gross Arnold és Gyulai Líviusz, Schéner Mihály és Bornemissza László művészi elképzelései bizonyára fölötté elütnek egymástól, de mégis rokonítja őket az a téveszthetetlenül csak rájuk jellemző zárt világ, az az eredeti és egyszemélyes mitológia, amelynek tárgyaiból, alakjaiból, ornamenseiből újra meg újra fölépítik vízióikat, amelyek ható elemek hol vásári művészetekben, hol bábszínházban, hol régi kontárképekben, hol a gyermekrajzban, hol a folklórban, hol a modern technika őstörténetének folklórjában felismerhetjük vagy akár azonosíthatjuk is, de mégsem idézték, ironikus

distanciával jelennek meg azok, hanem valamilyen csodálatos módon mint naiv, humorisztikusan fölfo-gott természet”. (Radnóti Sándor: FABÁBU. KISS ANNA VERSEIRŐL, *Tiszatáj*, 1974/11.) Ezek a gondolatok, de különösen az utóbbiak, Kiss Anna műveinek Achilles-sarkára mutatnak rá: nyelv, irodalmiság és szemlélet széttartó tendenciáira. Csak a mai irodalomértés szemszögéből nézve látszik ez egyértelműen hibának. Bacsó Béla például kifejezetten dicsérőleg állapította meg: „Hasonlóan a nép mindent étellel felruházó szemléletéhez, ő is a természeti világ minden tárgyát és élőlényét értelemmel-étellel ruházza fel, de úgy, hogy e természetszemlélet sohasem sorvadhat el egy közvetlen természettelátás szintjéig. [...] Nyelvi anyaga sokszor a népin belül maradván a modern ironikus-abszurd felé mozdul el, anélkül, hogy stílusát megtörné.” (KISS ANNA: KISÉRTENEK, *Kritika*, 1976/10.) Ez az archaikus, sokak szerint civilizáció előtti fogantatású kultúra tehát egy sohasem első személyű, mindig szerepjátszó narrátori pozícióban s nagyon erősen stílusban tartott, irodalmias, néhol avantgardista megalkotottságú nyelven szólal meg. Ezért kapta fel annyi elemző a Radnóti Sándortól származó, impresszionáló, de igencsak szokatlan gondolatot a képzőművészeti rokonságról, ami irodalomról szólva jószerével éppúgy csak metaforaként értelmezhető, mint a mások által Nagy Lászlóra alkalmazott terminus, „a tiszta forrás bartóki szintézise”.

Ha végigtekintünk a recepció elismerő kijelentéseim, voltaképpen nagyon hasonló természetű érvekkel találkozunk. A konkrétan nem definiálható, transzdiszciplináris dicséret gondolati alakzatai ezek. S éppen ezért meg-gondolandók, felülvizsgálatra hívók.

Mit érthetünk azon, hogy egy költészet, egyfajta költőiség az olvasóban jó szájízt, letisztult zenei élményt (aminek semmi köze sincs a mű konkrét fonikus effektusaihoz!) vagy emlékezetében felvillanó, „jövő-menő” képeket hagy? Adekvát módja ez egyáltalán a szövegre alapozott olvasatalkotásnak? Miért van az, hogy egy lírai, epikus és dramatikus természetű szövegekből épülő írói életmű elismerő és színvonalas recepciójában nem esik szó ennek a költészetnek a melodikájáról, rímeiről, ritmikájáról; költői eszközeiről: versmértékeiről, metaforikájáról; retorikai alakzatairól, stílusáról; történetvezetéséről, figuráiról, jellemeiről, dramaturgiájáról? Tárgyalja

ez a recepció a művek megalkotását megelőző eseményeket, a költő gyermekkori élményeit, kulturális közegét, származását többféle – szociológiai, néprajzi, kulturális antropológiai, kultúrtörténeti – értelemben is, továbbá személyének (részint valós, de sokkal nagyobb részben képzeletbeli személyének) lélektani hangoltságát, életélményeit és közérzetét. Vizsgálták pszichoanalitikus, kultúrantropológiai, pszichohistorikus, sőt archeológiai posztulátumok alapján, de mellőzték az irodalomesztétika, irodalomelméletek kategóriáit. Vajon miért? Nem lehet teljes értékű irodalomnak tekinteni ezt a költészetet, hogy ennyire más-ként kellett vizsgálni? De ha nem költészet, akkor mi? És ha az irodalmi teóriák elemző eljárásainak a segítségével nem lehetett elég dicsérnivalót találni rajta, akkor miért kellett a dicséret lehetőségének új útjait keresni a lesújtó ítélet kinyilvánítása helyett?

Kiss Anna költészete kisiklik a kezünkből, de míg az éppen alkalmazott elemző módszerek segítségével (bármelyek legyenek is azok) súlyos fogyatékoságokat ismerünk fel, addig az egészről alkotott távlatos összbemérésünk mégis kedvező marad. Ez a jelenség igazán alkalmas tárgya lehet a további vizsgálódásnak.

Először is, akár ránézésre, akár hallás után igyekszünk tipizálni Kiss Anna szövegeit (ez később nem lesz mindegy), három fajtát különíthetünk el.

Az elsőbe az egyszerűség kedvéért prózának nevezhető alakzatok sorolhatók. (Azt hiszem, ezekre gondolt Radnóti Sándor, amikor említett írásában némi öniróniával bevezette a „rímtelen makáma” kategóriáját.) Írásképzükre nézve margótól margóig tördelt szövegek ezek, meghatározásuk mégsem egyszerű. Olyasféle nyelven íródtak, mint a népmesék legarchaikusabb típusai, tehát rendkívül mozzanatos, kérdésekkel, felkiáltásokkal, szólásmondásokkal, mondókákkal, szállóigékkel tarkított nyelvezeten. Egy példa a SÖTÉPPEJ LÓ-ból (megjegyzem, a KISÉRTENEK című kötetben, első megjelenésekor még MÖGGYPEJ LÓ volt a címe, ami szerintem nem is ugyanaz, és sokkal hangulatosabb kifejezés): „*Jiha! Hijjog az asszony, akaratában lekushad a fű, nehezül a lőfej, lábak ólma, vér sápadása, jaj!*” Talán részletes elemzés nélkül is érthető, hogy miért nem könnyű ezt a nyelvet prózainak nevezni. Egyébként ezek a munkák hangulatukban, nyelvükben, a bennük meg-

idézett kultúrában Ladik Katalin erotikus méssével tartanak közeli rokonságot.

A második típusba határozottan versszerű darabokat sorolok. Általában kötött szótagszámú, olykor időmértékbe csúszó, máskor csak a szótagszámhoz igazodó sorokból épülnek ezek. Két példa: „*válik a szemhéj / lentre és fentre / kúpos erős csőr / bontja a héjat*” (NAGY MADÁR); és: „*füstökkel feketedtem / paraszam megsürgettem / hétágú szolgálóra / üstöt hengerítettem*” (ÉGJÁRÓ). A rímek is jól mutatják magukat a két példában: sokszor a magánhangzók hangrendjére sem ügyelő asszonánok, ahol vannak egyáltalán, (néha egy szótagos) ragrímek ezek; valódi rímek alig fordulnak elő, és sohasem vezetnek végig az egész versen. („...*Hajlik a rímes formák felmondására... s ahol rímél, ott legtöbbször szándékosan henyén úgy odavetve az összecsengést*” – írja idézett bírálatában Radnóti Sándor.)

Végül a harmadik szövegtípust azok a darabok alkotják, melyek tördelésükből adódóan ingadozó hosszúságú, de mindig meglehetősen rövid sorokból építkező verseknek látszanak. Egy példa: „*Ide figyelj, / Kuporgó, / nem igaz, hogy a / bolond árnyéka / becsesebb a bolondnál, / inkább, hogy Borza / most is a régi, / kupát / köszönt rád, / kockázik veled, / fenébe azzal a / régi üggyel!*” (BORZA.) Azt lehet mondani, hogy ha egyszerűen figyelmen kívül hagyjuk a sorhatárokat, ezek a szövegek (melyek egyébként műfajukra nézve talán lírai hangvételű drámai monológoknak nevezhetők) sokkal inkább prózának hangzanak, mint a margótól margóig tördelt szövegek. Azokban a beszélők jelenléte is sokkal kifejezettebb volt – holott kilétük ott jelzetlen, alakjuk elhatárolatlan maradt –, mint a drámai monológokban vagy akár a BASARÓZSÁK-ban, ami pedig a szó hagyományos értelmében vett színpadi játék.

Ez a három szövegtípus egyébként óvatosan egy laza kronológiának is megfeleltethető, amennyiben a kötet első darabjai a második, az ezt követő néhány az első, míg az ez után következő és a terjedelem háromnegyedét kitevő darabok a harmadik szövegtípusba sorolhatók, és ez – igaz, kivételekkel – az életművön belüli kronológiának is megfelel, bár a terjedelmi arányok az életmű egészét figyelembe véve ettől eltérők.

Ebből kiindulva már a szóképzletről is mondhatunk valamit. A kronológia szerint legkorábbi darabok szóbázisa meglehetősen

redukált és egyedi. Fontos hatáselem a változatlan vagy csak kevésbé átformált ismétlés; mérget lehet venni rá, hogy ha egy szó vagy szókapcsolat egyszer előfordult, pláne ha olyan ritka és jellegzetes kifejezésről van szó, mint a „*muhar*” vagy a „*sózsák-fejű ló*”, az még többször fel fog bukkanni, méghozzá hamarosan. A későbbi művekben ez a jelenség kevésbé lesz jellemző, a különöz tájnyelvi kifejezések szerkezetfordozókból díszítő funkciójúakká redukálódnak, míg a szöveg egésze ízlésesen választékos, de némiképp irodalmias egyenruhát ölt; és ahogy a színpadi játékokban a nyelvhasználattal történő jellemzés és egyes pontokon az archaizálás is az írói program részévé válik, úgy veszt egyre többet eredeti erejéből, spontán elementaritásából. Ez a folyamat természetesen kísérője egy gondolati jelenségnek, hiszen a költő egyre kevésbé egy „*ősi ihlet médiumaként*”, és egyre inkább a szelídség és a megbocsátás gesztusaival tudást és bölcsességet felmutató kortársunkként jelenik meg olvasói képzeletünkben. Ezek a jelenségek pedig a válogatott írások szűk terjedelmében karikatúrisztikusan sarkítva mutatkoznak meg.

A nyelvhasználat változása tehát nem öntörvényű jelenség; a gondolatiságban jelentkező elmozdulásra reflektál. Míg az első szövegek egy történelem előtti gondolkodásmód nyelvi hordozórtegét emelik ki a nyelvből, és restaurálva ismét szólni engedik, addig a későbbi történelmi tárgyú színjátékok birtokunkban lévő történelmi ismeretek mozgósításával elevenítenek meg élethelyzeteket, és ezekhez a nyelvi anyagot a szerző ízlése, intuíciója és tudása együttes felhasználásával szerkeszti meg. Nem lehetne tehát elképzelni, hogy az évek hozta tudatosodás bölcsessége a kezdeti szövegek elementáris nyelvén kapjon hangot, hiszen két egymást kizáró attitűdről van szó. De hogyan jelenik meg a művek gondolatiságában ez a nyelvi és mentális eltolódás?

A korai szövegek narrátora és figurái rendkívül nehezen identifikálható, archetipikus lények. Tevékenységük jórészt létük vegetatív szintjéhez kapcsolódik, egyfajta kultúra és civilizáció előtti létmódban egzisztálnak; motívációjuk és ethoszuk, ha beszélhetünk egyáltalán ilyesmiről, egészében prehistorikus. A későbbi – elsősorban persze a színpadi – munkákban, de sokszor az olyan nyúlfarknyi lírai darabokban is, mint az ÁTTÜNÉSEK ciklust alko-

tó miniatűrök, a mű historikus szemléletű, egy többé-kevésbé körvonalazható *történelmi* helyzet rajzolódik ki bennük, legyen az egy fiktív középkor szférája, mint a BORZA és a KUPORGÓ esetében, polgáriás idill, mint A HOLDIG A SZÖVŐSZÉK KATTOGÁSA, napjaink (persze lazán értett) valósága, mint A MACSKAPRÉM KALAIPOS HÖLGY esetében, vagy egy konkrétan meghatározható történelmi dátum, mint a BASARÓZSÁK-ban Esztergom ostroma, Balassi halálának napjai.

A műidő jellegének változásával párhuzamos elmozdulás az alkotói attitűdben a jelenlét társadalmi szituáltsága felé mutat. Az első szövegek is a női princípium jelenlétéről beszélnek, a beszélő pozíciója feltétlenül nőként létezésről árulkodik; a hangsúly azonban magán a léten van. Tehát a DÖDŐ DÖDŐ főhőse (és egyben beszélője) „*kampókezű vaslányka*”; az ÉGJÁRÓ szintén első személyben megszólaló belső hangja a „*kovaföldi asszonnyal*” azonosítható; a művek tárgya azonban az *ember* létezésének lehetősége, a léttel való megküzdés esélyei. Ha a másik végpontot, a BASARÓZSÁK-at tekintjük, ott jól meghatározható társadalmi pozícióban lévő asszonyok igyekeznek megőrizni a maguk női pozícióját egy felforgatott világban – országúton, háborúban, otthontalanul. Ahol és amikor a szerepek nemek szerint élesen különválnak: a nők szülnék, igyekeznek megőrizni kulturális örökségüket és mindazt, amiért élni érdemes, a férfiak pedig megerősokolják, teherbe ejtik, kirabolják és, ha úgy alakul, el is teszik láb alól őket. Tehát ha nem hangzik nagyon rosszul, a BASARÓZSÁK feminista mű, a szónak nem az elavult, mozgalmi értelmében, hanem ahogy a fogalmat manapság használják az irodalom teóriái. Némiképp sarkítva azt mondhatnám, hogy Kiss Anna verseinek központi alakja eleinte nőnemű élőlényként egzisztál, aztán nőként gondolkodik, végül a társadalomban női szerepet betöltve tekint magára és világára. Az utolsó versekben aztán a mindezen való túllét bölcsessége határozza meg a gondolkodó pozícióját, csak esetleges és marginális célzásokkal a nemi szerepre. „*A világot / hány éve is / felejttem?*” – kérdi A BORZ-ban, és ez már az utánlét rezignációja. (Persze nem szabad megfeledkezünk arról, hogy a művek kronológiája némiképp fiktív és imaginárius, tehát nem beszélhetünk fejlődésről vagy lépcsőzetességről, célorientált alkotói törekvésről.)

Ha azután kilencvenfokos fordulatot teszünk, és a szövegeknek azt a több mint háromnegyedét, ami valamilyen értelemben drámai elemeket mozgósít, csakugyan színpadi műként szemléljük, első benyomásunk megint csak kedvezőtlen lesz. A darabok színpada statikus, alakjaik – már ahol használhatunk egyáltalán többes számot, hiszen jórészt egy szereplőjük van – változatlanok, konfliktusaik pedig ebből az adottságból fakadnak, s így a történetek nem is vezethetnek sehová: végeredményben vagy visszaáll a játék kezdetének szituációja (megengedem: az abszurd színház szokásaihoz hasonlóan), vagy az alávetetteknek ki kell menekülniük a játékból, olykor szó szerint, máskor a halál által.

Említett recenziójában Pályi András azt írja, hogy Kiss Anna „*úgy pergéti az eseményeket, hogy a commedia dell'arte hagyományát juttatja eszünkbe*”, és nyilván ezzel a problémával birkózott Nyilasy Balázs is, amikor a népi és az abszurd színház hagyomány ismerveit sorakoztatta fel. Azzal a megszorítással, hogy az abszurd drámaköltészetnek semmiképpen sem a Ionesco, hanem a Beckett és Michel de Ghelderode nevével fémjelzett irányzatára gondolunk, el is fogadom ezt a megállapítást. Mégis közelebb állónak látom egy másik hagyományhoz, a passió, a misztériumjáték dramaturgiájához, mely lényegét tekintve maga is ötvözi az emlegetett népi játékmódokat, ugyanakkor már magában foglalja a később abszurdnak nevezett játékmód és dramaturgiai logika alapelveit. Hiszen az abszurd, a groteszk színház sajátosságaihoz hasonlóan az alakok ott is szélsőségesen redukált személyiségek, akár egzisztenciális helyzetükből eredően, mint az abszurdnál, akár a hatalomnak való totális kiszolgáltatottságuk következtében, mint a groteszk esetében; játszó és néző együttes játékmunkájának az tétje, hogy lényegében véve csak absztrakt elvek formájában megragadható tényezők, mint a létevettség, a bezártság, a sorsszerűség vagy éppen az ellenőriz(het)etlen hatalomnak való alávettség adta szorongást, rossz közérzetet sikerüljön a nézők számára átélhetővé tenni, és a játékban efféléktől szenvedő alakok iránt a befogadók rokonszenvét elnyerni.

Kiss Anna játéka, monológjai vagy szituált narrációjú költeményei elsősorban eszközhasználatukban térnek el ettől. A lírai mono-

logok, mint a DÖDÖ DÖDÖ vagy az ÉGJÁRÓ dramaturgiailag a népballada megfelelői, és bár szereplőik végtelen létben, redukált világban élnek, sokkal inkább a kezdet (akár úgy is, mint *kezdetelegesség*) jut eszembe róluk, mint a vég. A történelmi játékok szereplői pedig nyilvánvalóan az időben léteznek, igaz, hogy szűk, de mégiscsak létező játéktérben. Dramaturgiai, műfaj történeti és esztétikai kérdés persze, hogy nevezhetjük-e a tragédia alfajainak a passiót és a misztériumjátékot, melyek kimenetelükben ugyan tragikusak, hiszen hőseik végül rosszul járnak, de az Arisztotelész ΡΟΕΤΙΚΑ-ján alapuló elméleti irányzatoknak ez még nem elég a tragédiához.

Az a fajta drámai konfliktus, mely azután vezet el a lesújtó végkifejletig, hogy egyes jellemű és nagyszabású hőseit egymásra uszította, azok harcukban megmutatták legértékesebb tulajdonságaikat, hogy végül a néző megérezhesse bármelyikük bukásában a veszteség súlyát – ez a tragikus alaphelyzet Kiss Anna játékaiban nincs jelen. Ahogy a passióban és a misztériumban sincs. Ezekben az esetekben a magányos hős magával a sorssal, nota bene a saját sorsával szembeáll, és úgy bukik el, hogy bukása maga a világtrend szomorú beteljesülése. Ebben az értelemben sorolom ezekkel egy kategóriába Kiss Anna színjátékait és költői monológjait, és ezt a benyomást erősíti az az immár világszerte ismert körülmény is, hogy az ő játékpassióinak pseudo-Krisztusai mindig emberek, méghozzá nem is igazán nagyszabású karakterek.

Kiss Anna játékaiban a transzcendencia, illetve annak hordozója a saját nemlétével, hiányával, illetve távollétével *van jelen*, paradox módon, de ez a paradoxon nem öncélú, hiszen a hiány olykor éppolyan intenzív jelenlété válhat, mint a legimpozánsabb alak megjelenése a színen. Óvatosan megkockáztatom, hogy amennyiben a játékok csakugyan tragédiák, úgy a bennük rejlő tragikus mozzanat éppen ennek a transzcendenciának a távolléte a belátható, a szereplők (illetve monológok esetében a szerző vagy az őt képviselő narrátor) által lakott világtól. (Végül tehát magam is eljutottam a fentebb említett állapotba: a dramaturgiai gyengeségek meglétének fenn tartásával lehetőséget találtam a művek visszatekintve kedvező megítélésére. Az egyszerűség, kivételesség érzése megteszi a magáét.)

Kiss Anna a kötet fűlszövegében mintegy összefoglalja a válogatás szempontjait: „*Életem fordulójához érve, szükségesnek találtam, hogy legalább a magam számára összegezzem, mi a legsajátabb hang, látásmód, elkötelezettség, ami csak az enyém a magyar irodalomban. [...] ha már az vagyok, aki a jelenben, szabad asszonyember voltában, az idegeiben, a kultúrák közös mélyén egyszerre keresi, találja meg, éli az egyetlen embert, s mert költő, éli a költészetben is – olyan nagyon nincs min tétovánom. Válogatom, amiben különbözöm.*” A különbözőség vagy akár csak az eredetiség is mint önérték az utóbbi évtizedek művészeti tendenciái közül a neoavantgárd irányzataiban volt jelen. Nem ez az egyetlen szempont, mely Kiss Anna költészetét és ezt az irodalmi magatartást összekapcsolja. Sőt ha némiképp tágitjuk az avantgárd horizontot, Kiss Anna vonzódását az afrikai és finnugor népek folklórjához annak a feszült figyelemnek a megfelelőjeként is elgondolhatjuk, mellyel a klasszikus avantgárd nagymesterei, Picasso, Miró és mások fordultak előbb az egzotikus bennszülöttkultúrák, majd saját szülőföldjük archaikus, illetve pszeudoarchaikus művészeite felé, hogy megismerjék, tanulmányozzák s végül műalkotásaikba transzponálják azok időn és régióon átható motívumait. A neoavantgárd művelői követték klasszikus elődeiket ezen az úton; a zenészeket sorolni sem érdemes, a képzőművészeket Radnóti Sándor már előszámálta (persze ez a névsor is folytatható), a költők közül pedig elég Balaskó Jenőre vagy Ladik Katalinra gondolni. Érdekes, hogy éppen a népi-nevezett irányzatok fiatalabb művelői milyen kevéssé törekedtek arra, hogy ezen az úton kövessék avantgardista pályatársaikat.

Ha tehát elfogadjuk, hogy ez az irodalmiság is Kiss Anna legsajátabb territóriumához tartozik, akkor azt is állítjuk ezzel, hogy legalább három (esetében szakadásmentesen összekapcsolódó, kört, ha úgy tetszik, *boszorkánykört* alkotó) hagyománytípusban – az archaikus művészet, az avantgárd és a magyar történelmi létet tematizáló irodalom hagyományában – áll benne, hogy némi népi ízt én is megengedjek magamnak, *kötésig*. Ha pedig végezetül ismét ide illesztem a fűlszöveg állítását: „*Válogatom, amiben különbözöm*” – vagyis hogy ez a komplexitás lenne az ő legsajátabb *különbözősége* az irodalom jelenlétében, ez az ő generális, minden irányú különbözőzésének nyil-

vánvaló tapasztalatát is magában foglaló deklaráció vagy a kortárs magyar irodalom egészéről, vagy Kiss Annának erről az irodalomról alkotott képéről, tudásáról mond valami nagyon elgondolkodtatót, sőt *különösét*.

Bodor Béla

CSAK OLVASHATÓ EMLÉKEZET

*Kukorelly Endre: ROM. A szovjetónió története
Jelenkor, Pécs, 2000. 122 oldal, 1100 Ft*

Számvetés ez, számbavétel? A nyelvvel lehet játszani, de mindig ő nyer, hiszen maga a játék, ő diktálja a szabályokat, még a szabálytalanoknak tűnőket is. Tehát: *ki mit* vesz számba, azaz a szájára, *hogyan* és *miért*. Kezdem a *mivel*: valaki elbeszél egy személyes sorsot vagy egy átlag, egyszerű magyarországi magyar történeteit, észrevételeit, vagy az 1989 utáni magyar politikai helyzetet, vagy a II. világháború utáni magyar rendszer kommunista uralmát, vagy a Tanácsköztársaságtól jelen lévő kommunista beállítottságot, vagy a keleti blokk politikailag szabályozott életét, vagy a Szovjetunió alakulása és bukása közti időszakot, vagy az emberiség egyetemes veleszületett butaságát, amelynek egyik megnyilvánulása a kommunista rezsim(ek) létrejötte és hosszú-hosszú jelenléte. Mindez szóba kerül, de ennél azért kevesebbet rejt magában a könyv. A „*hogyan* pontosan mit?” előtt azonban meg kell találni a *kit*, a beszélőt. Könnyű lenne azt mondani, hogy mi sem egyszerűbb, bármit szövegelnek is a szerzői szubjektum írásba oltásáról, természetesen Kukorelly Endre a véleménynyilvánító, a kommentátor, az ő szájából folyik a beszéd. Elképzeltető, de mit mond erről maga a beszélő: „*Úgy sem lehet elmesélni. Pont ezért igyekszem, aztán majd ettől az igyekezettől ezt-azt elmond helyettem a nyelv. Elmondja, kihagyja, lesz valahogy.*” (7.) Tehát az igyekvő helyettesíti magát a nyelvvel, az ő szájából tényleg „csak” folyik a beszéd. Mihelyt azonban a nyelvet találjuk beszélőként, a *miért* és a *hogyan* is (és a felelősség is) elvileg a nyelvet terheli, a *miről*

nem is beszélve. A nyelv álca, ami mögé el lehet bújni, vagy megkerülhetetlen arc, ami történetesen a sajátunk, csak néha úgy teszünk, mintha mögüle szólánánk. Kukorelly szövege néha így gondolja, néha meg másként. A nyelv és az írás fikatív létű ugyan, de ugyanakkor nagyon valóságos is. Ő is szólhat általunk, és mi is szólíthatjuk őt, hogy legyen segítségünkre. Csak ebben a többtermészetűségében képzelhető el olyan beszéd, ami a nyelvre bízva a kimondhatatlan kimondását.

„*Én nem komcsiztam ki magamat*” (8.) – mondja a beszélő és/vagy társa, a nyelv, amelynek modalitása egyszerre lehet indulattal teli is, meg nem is, hol ilyen, hol olyan, ám jobban áll neki az indulat és a szenvedélyesség, de mindenképpen a *miértre* adhat valami magyarázatot, arra, hogy *ki akar valamit mondani*. De legyen meg az idézett mondat kontextusa is. Így folytatódik: „*Azt hiszem, nem is tudok. Egyszer írtam valamit erről, még a legelső és legutolsó pillanatban, mikor már úgy lehetett komcsizni, hogy nem volt érdemes, arról, hogy mi ez, mi volt és mi maradt, én mi voltam, hogy mi maradt bennem. Igazából azonban hozzá se kezdtem, elfelejtettem, mielőtt megtanultam volna, most pedig ki kellene találnom, aztán kitalálni hozzá azt is, amire vonatkozik. A formát, amiben cirka negyven évig éltem, és ami úgy hullott szét, eltűnt, az emlékezetből tűnt el, hogy csak a képzelet segíthet. A tódtítás, a mese.*” (8.) Ezek szerint, miközben egy már egyszer elmondott/leírt szöveget mond újra, másként, hogy csak úgy, mint akkor, (újra) létrehozassa önmagát és világát, meg kell alkotni a hozzá való nyelvet, ami által (újra) megteremtődhet valami vagy a valami előtti lenyomata. A készítés és az igyekezet tehát szétfeszíti önnön és a nyelv korlátait, vagy legalábbis ez lenne a(z ugyanakkor megvalósíthatatlan) cél. A beszélő (az írás?) két okból utasítja el a múlt rendszerről való beszédet, egyrészt annak beszédmódja miatt, másrészt etikai szemszögből, hiszen mindenki részese volt a múltnak, akár szenvedő alany, akár csak mint a rendszer apró fogaskereke, passzív szemlélődő: „*akik nem csináltak semmit. Vagy majdnem semmit. [...] akik csak úgy, miközben reggel szépen fölkeltek, azután pedig estve lefeküdtek, legitimálták a rendszert. Meg még álmukban is. Azzal, hogy egy levegőt szívtak vele*” (16.) – elvtárs, mint mindenki, aki nem tett elene. Persze ha tett is, akkor azt csakis a rendszer tűrőképességének vagy engedékenységé-