

ségéről, a német tudományos élet iparszerűségéről és, még egyszer, a spanyol táj ridegségéről mindezekhez képest. Ha másért nem, ezért a felismerésért érdemes elolvasni Tompa Andrea regényét. Jelentős tett, hogy képes minderre, önmagunkra rányitni a szemünket – biztosan nehezebb lesz ezek után panaszkodnunk. [*Jelenkor*]

BEDECS LÁSZLÓ

Zoli meg én

NEMES Z. MÁRIÓ: *BAROKK FEMINA*

Nemes Z. Márió új verseskönyve a költői életmű eddigi legjelentősebb darabja. *A Barokk Femina* egyszerre értelmezhető egy, a költői világ immanenciáját tételező, valamint egy a nagyon is valóságos félmúltbéli eseményekkel és a szerzői életúttal párbeszédre lépő alkotásként. Ez utóbbi vonatkozást, még mielőtt az explicit történeti-politikai dimenzió jelenlétéről megbizonyosodhatnánk, már pusztán csak az is meglehetősen egyértelművé teszi, hogy a kötet miként jelöli ki a versekben színre vitt események lejátszódásának időintervallumát [2006. szeptember 4. – 2006. október 23.]. A végpont, október 23-a ebben az összefüggésrendszerben azonban nemcsak a könnyűszerrel referenciális keretek közé illeszthető „hatalomátadás” pillanata lesz [„Ez nem FORRADALOM, hanem hatalomátadás.” [18.]], hanem egy új, a könyv által aprólékos részletességgel felépített költői nyelv kiteljesedésének eseményévé, a nyelv forradalmává is válik. A nyelv mint ilyen a forradalom egyetlen lehetséges tere: „Téged is pofoztak már föl, amikor / lezuhantál az ALAPNYELVBE [...] egyedül ott lehetséges a FORRADALOM” [18.]. Ezért is jelenhetnek meg a szupplementumszerű létmóddal bíró *Femina-kommentárok* [Alföld, 2019/11.; Kalligram, 2019/11.], és ezért uralhatja a kötet nyelve – tipográfiástul – az arról készített interjút [Az „őszinteség” kódjai önmaguk ellen fordulnak, Litera.hu], azt sugallva, hogy a nyelv forradalma, mely a *Barokk...*-kal végbement, a szubjektíváció alapműveleteként értelmezhető fordítás ellehetetlenülését, ezzel összefüggő módon pedig a metanyelvek kontamináció általi bekebelezését okozza. A nyelv ezen teljesítménye felfüggeszti az esztétikai és a politikai egyértelmű megkülönböztetését lehetővé tévő értelmezői műveleteket. Az így létesülő megszólalás, hiába olvasható a kötet akár azok kódjait működtetve is, mind a költői nyelv exkluzivitásának, mind pedig instrumentalizálhatóságának (és az előbbieik ironikus perspektíválásának) szemléletmódjától eltávolodik, kritika alá vonva ezek – ugyanazon érme két oldalaként elgondolható – hagyományait [hasonlókra mutat rá: Bartók Imre, *Szomorú*, dunszt.sk; a kötetet az előbbi paradigma keretein belül maradvá értékeli: Pintér Dóra, *Őn- és közmarcangolás*, Múút, 2019/4; és bírálja: Vida Kamilla, *Engedjük szabadon*, ÉS, 2020/1. [Vida szövegének éles kritikájáért lásd: Bartók, i. m.]]. Ez alól a kritika alól értelemszerűen a nyelvi reprezentáció [közlés, kifejezés, ábrázolás] logikája sem vonhatja ki magát [„Így lesz közlésre képtelen / az IRODALOM” [19.]]. *A Barokk Femina* nagyszabású tétje innen nézve nem más, mint hogy lebontsa és újralétesítse a költői beszéd lehetőségeinek alapjait, és ezáltal a költészet egy, a magyar irodalom történetében radikálisan újnak tekinthető, annak horizontján túlmutató formáját teremtsen meg.

A könyv számtalan kihívást állít az olvasó elé. Ezek közül a legalapvetőbb a lírai éngondolhatóságát illeti. Habár a *Barokk...* megszólalásmódja grammatikai értelemben nem szakít a személyesség kódjaival, benne az én széttagolódása és megtöbbszöröződése figyelhető meg. Ennek több oka van. [1.] Az én integritásának garanciáját jelentő organikus műalkotás eszménye egyrészt a kötet azon intertextuális szövegalkotási technikája miatt szenved el traumákat, mely Nemes költészetének már korábban is szerves része volt. Ez egyszerre jelenti idézetek és önidézetek szerepeltetését. Vegyük észre, a cím maga is önidézet: az *Alkalmi magyarázatok...*-kötet *Barokk Femina* című versére mutat vissza. [2.] Nyilvánvaló, hogy a *Barokk...* lírai énje nem kezelhető egyetlen, önidentikus entitásként. Ez azonban nem a metamorfózisok és hibridizációs eljárások logikájából következik [ezek önmagukban még mit sem változtatnának a megszólalás nyelvi karakterén], hanem abból, hogy a versek énje nem egyszerűen csak hasadásokon megy keresztül, amelyek kiterjesztik, heterogenizálják és kollektivizálják létének egyre táguló körét [Zoli, Zoli-Zoli, Zoli-Zoli-Zoli, Zolik], hanem eleve nem rögzíthetők egy szubjektum megnyilatkozásaként. Ha figyelmesen olvassuk a kötet verseit, mint látható lesz, akár arra is találhatunk példát, hogy az én egy olyan pozíciót foglal el, amelyet egy másik vers a „JUDITOK” alakzatához és jelentésköréhez társított. A naplóforma, amelyet a kötet paratextusával imitál, a napló-, de inkább: a naplóregény-hagyomány [*Privát. Részletek egy verses regényből*, Tiszatáj, 2018/11.] felől tehát sokkal inkább saját működésképtelenségének emlékműve, mint egy, a költői megszólalást stabilizálni képes műfaji keret [a naplóforma szubjektumlétesítő – és önHITELESÍTŐ – erejének felszámolására hívja fel a figyelmet Urbán Bálint kiváló tanulmánya is: *A barokk és az ideológia*, Kalligram]. A *Tiszatáj*-publikáció alcíme által implikált regényszerűség tekintetében ugyanez állapítható meg, noha a „TELEP”-szál kétségtelenül értelmezhető autobiografikus keretek között. [3.] A kötet hálózatos szemantikai építkezése a jelentés megalkotásának és felbontásának egyidejű mozgását viszi színre, vagyis egyszerre értelmezhető egy rendszer megalkotásaként és a káosz elszabadításaként. A versbeszéd ezáltal túllép önmagán, eltávolodik elsődleges nyelvi utalásstruktúrájától. Ennek az externalizáló mozgásnak az értelmi egységek folytonos újrakontextualizálódása és ebből következő szemantikai újrendeződése a motorja [erre remekül mutat rá: Fülöp Barnabás: *Hidranász és ősvár*, Litera.hu].

A *Barokk...* szövegekői kapcsolatait illetően nem csupán az irodalmi idézetekre és allúziókra, hanem a szerző teoretikus és mozgalmi [*Hungarofuturista Kiáltvány*] munkásságára vonatkozó kérdések is felmerülhetnek. Ez a sajátos helyzet részben annak köszönhető, hogy – mint azt a recepció kiemelte – Nemes költői és értekezői munkássága között nincsenek igazán éles határok, ezek jellemző stratégiáik és érdeklődési körük tekintetében nagyfokú hasonlóságot mutatnak. A szerző *Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguru-szigeten* [Prae, 2017/1, 90–107.] című tanulmánya például könnyűszerrel olvasható egyfajta önmegértési kísérletként is, de általában is elmondható, hogy Nemes kiterjedt és sokrétű értekezői munkássága, valamint az irodalmi élet szervezésében betöltött szerepe, kulturális tevékenysége rendkívül erőteljesen befolyásolja költészetének domináns értelmezői kódjait. Annál is inkább, mivel Nemes – és ez csak bonyolítja a helyzetet – saját költészetének egyik legjobb értelmezőjeként mintegy rendre elbizonytalanítja a költő és az értekező közötti megkülönböztetés Kantra [*Az ítéleőrő kritikája*] visszavezethető eljárásait, még hozzá markáns, koherens és hatékony

interpretációs kereteket felkínálva a recepció számára. Habár ezektől teljes mértékig elzárkózni nem lehet és nem is kell, a *Barokk Feminát* ezek által vezetve megközelíteni meglehetősen problematikus gesztus, hiszen egy effajta közelítés lényege szerint zárja el az utat a szóban forgó korpusz saját kérdéseinek érvényre jutása előtt. Amíg azt feltételezzük, hogy a mozgalmi szövegek és értekezői megnyilatkozások (és Nemes Z. Márió esetében ide tartoznak az interjúk is) felől egyenes és problémátlan út vezet a művekhez, rosszul értjük a *Barokk...* poétikájának irodalom-, tudás-, történelem-, politika- és társadalomkritikai következményeit („de hát / minden HAZUGSÁG volt eddig is” [29.]). Az életmű különböző szférái közötti összetett és sok szempontból meglehetősen terhelte viszony értelmezhetőségének kérdései, melyek mint kérdések a szerzői tevékenység és önértelmezés autoritásának fenntartása és megerősítése helyébe kell hogy lépjenek [tudomány vs. ars poetica, kritika és önkritika, a diszkurzív rend aláásása és szabályozása; intézményes pozíciók és intézményen kívüliség, kanonizáció és önkanonizáció, a hatalmi ágencia heterogenitása], és amelyek megválaszolhatósága végső soron a korpusz nyelvi létmódjának megértésén áll vagy bukik, a recepció egy következő és lassan nagyon is időszerűvé váló szakaszára tartoznak.

A kötet szövegalkotási technikájának újdonsága a szerző munkásságában elsősorban nem a változatos hagyományokkal fenntartott intertextuális kapcsolatokban, hanem az önújrírás és ezzel összefüggő önújraértelmezés rendkívül erőteljes gesztusaiban keresendő. Szembetűnő persze a magyar irodalmi modernség alkotóinak erős jelenléte, de külső utalásokra példákat maga a szerző is hoz a már idézett *Litera-interjúbán*. Ilyen a kommentszekciók világa vagy a kötet „skizoesztétikai kánonja”. Rendkívül fontos azonban, hogy Nemes költészetének műfaji-regiszterbéli „radikális hibriditása” [Mohácsi Balázs: *Radikális hibriditás*, Műút, 2015/1, 67–72.] az eredetkeresés aktusait a kötet törekvéseivel alapvetően szembemenő kísérletekké is avatja. A *Barokk...* poétikai és világnézeti tekintetben is szokatlanul tág merítésű intertextuális hálója [hogy csak néhány példát említek: a *Jelenések könyvétől* Vörösmarty, Antonin Artaud-n, H. Rider Haggardon, a Charlotte Beradt könyvében [*Das Dritte Reich des Traums*] szereplő zsidó ügyvéden, továbbá Makovecz Imrén át Csoóri Sándorig], mint Urbán [*i. m.*] kiemeli, éppen a – domináns hagyományvonalakat, azok mellett elköteleződve, kitermelő – politiko-irodalmi diszkurzív kikülönülés, identitásalkotás alapstruktúráját függeszti fel. Nagyon pragmatikusan fogalmazva azt lehetne mondani, a beszéd innen nézve mindig túlmutat az annak értelmezési kereteit rögzíteni próbáló ökonómiai renden, és ezért nem is annyira az válik lényegessé, hogy az irodalmi megszólalás mely hagyományvonalatokban horgonyozza le magát [bár azok kétségtelenül magukban is jelentések], hanem az, hogy ezeket – komplexitásuk a végsőig növelve – miként dinamizálja egymás viszonyában. Ily módon itt nem az *eredet*, hanem a jelentésalkotási és -kioltási *folymat* lesz központi jelentőségű. Ennek kitüntetett esete például az idézésteknika egy önreflexív kommentárja [„ANYA paradicsomot passzírozott, és / ilyenkor mindig kibuggyanak a »szabadság / vörösre érett keményhasú gyümölcsök«. / A Kassák-idézet helytelen használatát el-/ítélem” [8.]], továbbá az, amikor az ALAPNYELV-hez hozzákapcsolódó Juhász Gyula-idézet egy *Alkalmi...*-vers [*Záradék C.-nek*] újrírásába megy át [„mert az EREKCIÓ / nem vész el, csak átalakul. Ott van a szóközökben, / a nulla belsejében, minden félrecsúszott nyakkendőmben, / és elvétett szavamban. Mert ami nem

tisztul tovább, / az már nincsen, és ami felesleges, az most / történik meg.” [11.]. A „mind megtörténik” „most / történik meg”-gel [Kiemelés – B. G.] való felcserélése az előbbieket a felesleg poétikájához és abban uralkodó performativitáshoz kapcsolja: a *Barokk...* versbeszéde nem reprezentálja a felesleget, hanem termeli, méghozzá az inherens heterogenitása által előidézett nyelvi események formájában (ez alól az ALAPNYELV sem képez kivételt). Az eredetkereső olvasói stratégia menetrendszerű játékba jötte ezáltal egy jól előkészített csapdába vezet: a diszkurzív lehorgonyzás műveleteinek kísérlete önnön működésképtelenségével, a nyelv kisajátításának esetlegességével és erőszakosságával, tehát az értelemalkotó és -lebontó felesleg redukciójával szembesít. A beszélő én tekintetében a szövegköziség ezen összefüggésrendszere azzal a nyilvánvaló következménnyel jár, hogy identitása, radikális nyelvi hibriditása révén sokkal inkább találkozási, ütközési vagy metszéspontként, a beszélt/megidézett diskurzusok révén heterogénként érzékelhető, át- és átrendeződő belső viszonyokkal bíró és e viszonyokat a maguk poétikai-politikai feszültségeivel együtt a feleslegtermelés folyamatába becsatornázó tartományként gondolható el, mint a naplóforma által implikált narratíva jól körülhatárolható alanyaként (léte részben épp ezért marad visszavezethetetlen mind a kötetben színre vitt politikátörténeti [társadalmi], mind pedig a pszichopatologikus [személyes] történetelemekre). Ezt a tartományt ugyanakkor – és ez a *Barokk...*-ot élesen elhatárolja az 1990-es évek nyelvjátékos artisztikumától – nem a nyelv szuverenitása, hanem a diskurzusok explicit politikai tételekkel is bíró összjátéka, konfliktusa és egymásra hatása határozza meg.

A fentebbiek teszik elkerülhetetlenné a költői életmű újírását és -kontextualizálását. Ennek referenciái széteszlanak a korábbi kötetek között – ugyanakkor nem korlátozódnak feltétlenül azok körére: a „MAGYARÁZATOK”-kal kapcsolatos szakaszok, amelyek a 2006-os kötet újraértelmezéseiként jelennek meg („A MAGYARÁZATOK ezért se MAGYARÁZHAT / meg semmit, hiszen a HAZUGSÁGON, / nincs mit MAGYARÁZNI” [14.]), például egyszerre utalnak az *Alkalmi...*-ra, valamint Petri György *Magyarázatok M. számára* című könyvére (a monogramok használatának átmentése az *Alkalmi...*-ből csak tovább erősíti ezt a kapcsolatot). Ugyanakkor, mint fentebb jeleztem, az önidézetek hálójából kiemelkedik a 2006-os kötet *Barokk Femina. (és lantzene)* című verse, amellyel kapcsolatban a *Barokk...* így fogalmaz: „Érzésem szerint eddig túl keveset beszéltek a / BAROKK FEMINÁRÓL, noha hamarosan lényegbe- / vágó következményei lesznek. Vegyük először a lantzenét. Ezt már most mindenütt hallani, amin nem is lehet / csodálkozni, hiszen a ROHADÓ NÉP szíve tele dallal. / Vagyis ez az ALAPhang. És már akkor megadatott, / mielőtt megszülettünk volna, valahol a hideg erdőben. [...] Játszódik mindez Pápán az ezredforduló / környékén.” [16.] A még sortörését illetően is egy másik műre (József Attila: *Anyám*) utaló vers ekként a *Barokk Femina* Walter von Schatten („egy kóborlovag, aki bele- / égett a páncéljába” [16.]) és Frau Mesmer közötti párbeszédét azonosítja a lét diszpozíciójaként. Amennyiben ez a párbeszéd nem más, mint „ALAPhang”, vagyis az ALAPNYELV alapja, az alap, amelyben és amely által a nyelv létesülhet, az *Alkalmi...* verse szervezi – megelőzve és megelelőlegezve („Az ALAPNYELVET meg nyilván / nem beszélük, de legalább az ALAPNYELV / beszélí őkét” [22.]) – a *Barokk...* megszólalását (az ALAPNYELV és lantzene összekapcsolódásához lásd még: 48.). A referenciaművet a szereplők szavai egymásnak ellentmondva zárják (Walter von Schatten: „Lehetünk / bármilyen tárgy, az árnyéka mindig vetület. Nem a

mondat számít, hanem ahogyan érted.” Frau Mesmer: „Én már nem mondok semmit, Uram. / [Azt hiszem, itt már el se várhatod.] / Ez már egy másik nyelv és párhuzam, / amiben nem vagyok kifejezhető. / Stilizálhatod, ahogy akarod, / minden erdőben van egy hideg fa, / de te fogsz választani aközött: / a teste leszel vagy az árnyéka.”] A *Barokk Femina* az azonos című kötet megszólalásának diszpozícióját szervezve a reprezentáció határain való túllépés alapprogramját írja a művek szövetébe. WvS a mondatot a tárggyal, az értelmet pedig a tárgy vetületével azonosítja, a nyelvvel kialakítható viszony eredendő szubjektivitása mellett foglalva állást. FM ezzel szemben arra mutat rá, hogy ő ezek között a keretek között többé nem „kifejezhető”. Ennek a rejtélyes megállapításnak az az oka, hogy ő, ellentétben beszélgetőtársával, aki neve révén – a *[der] Schatten* árnyékot, árnyat, árnyalakat jelent – messzemenően illeszkedik a tárgy–vetület–viszony kereteibe, nem értelmezhető ezek között. FM tehát pontosan arra céloz, hogy WvS-t a nyelv irányíthatatlan mozgása a tudtán kívül beléptette az általa felvázolt, megvilágító erejűnek szánt képbe, és így e kép értelmezhetőségét, annak függvényévé avatta, hogy saját nyelvi megtestesülését annak részeként („a teste leszel”) gondolja el vagy sem („vagy az árnyéka”). A nyelv innen nézve ugyan valóban bír – a szubjektivitással eredendően összekapcsolódó – reprezentációs dimenzióval, azonban ennek kizárólagossá emelése szükségszerűen dönt emellett, hogy a nyelv nem jelölő, csupán viszonyokban feltáruló, ugyanakkor az értelemalkotást nagyon is befolyásoló, hiszen azt a döntés mozzanatában minimum felfüggesztő tartományáról nem vesz tudomást. A nyelv Frau Mesmer szavainak tanúsága szerint tehát nem gondolható el pusztán a reprezentáció logikája szerint. Sőt, a nyelv szubjektumfüggetlen nyelvisége éppen hogy megakasztja, felfüggeszti és újraindítja a tárgy és vetület, mondat és értelem, alak és árnyék, jelölő és jelölt közötti egyértelműnek látszó viszonyokat. Ha a reprezentáció struktúráinak felbontása a nyelv – a fenti értelemben diszpozícióként elgondolható – nyelviségéhez tartozik, a *Barokk...*-ban a képi ábrázolás rendre megfigyelhető túlhajtása és önmagába omlása, mintegy a szövegalkotás alapprogramjaként, a nyelv e tartományának szóhoz juttatását célozza. Azt is lehetne mondani, hogy nyelv Nemes Z. Márió új kötetében éppen ott tárul fel nyelvként, ahol a reprezentáció médi-umaként összeomlik („bonyolultabb és ritkább találkozásokat / kínál, keskeny kötélhez hasonlókat, / *kötélhez, amely tüzet fog ugyan, de / el nem szakad.*” [Kiemelés – B. G.]).

Ahogy utaltam rá, a kötet rövidebb-hosszabb szó szerinti átvételeket tartalmaz a korábbi könyvekből. Ráadásul a „SZÉP”, a pszichiátria, a különféle tejek, a fog vagy a kéz, „a LEVIATHÁN”, továbbá a „ROVARARCÚ KURVA” figurája szintén a korábbi kötetekre utal vissza [a telepes időszak költői termésének összefoglaló jelölője a „SZÉPVERSEK”]. A „Juditok” [a *Barokk...*-ban „JUDITOK”], első feltűnését tekintve, az *Alkalmi...*-ből, „Zoli” pedig *Bauxit*-ből származik, míg például a *Barokk...* összefüggéseinek tekintetében rendkívül lényeges vidék („VIDÉK”) legfontosabb vonatkozósi pontjaként a *Bauxit* utolsó ciklusa mellett a *hercegprímás...* azonosítható. A Judit nevű alak az *Alkalmi...* két versében is feltűnik, egyből többes számban [ami a tulajdonnevet mintegy köznévi helyzetbe hozza], megelőlegezve alakjának *Barokk...*-béli mitikus kiterjesztését („JUDITOK papnői” [31.]), ugyanakkor itt, akárcsak majd a *Bauxit*-ban, még megtartva szingularitásának – és ezáltal antropomorfizálhatóságának – lehetőségét: „És hol vannak azok / akik Juditok? [...] Hogy menjünk valamire. A Juditokkal. [...] Ezt a Judit-dolgot le / kéne zárni. [...] Judit álsága kijózanít.” [*Alkalmi magyarázatok* a

húsról); „Judítot kéne felruházni. Valamivel, ahol lakhat. De ő csak férfi szeretne lenni, mert nem szereti a nőket.” [Szabályos közlekedés]. A Zoli-figurához való visszanyúlás ugyanakkor még az ennél is direkter önidéző gesztusok körébe tartozik. A *Zoli meg én* című vers, úgymond Zoli születésének helye, egy, az eseményszerűség időbeliségét a fentebbiekhez [„mind”/„most”] hasonlóan módosító, továbbá egy, a szóban forgó magazint – egy korjelölőnek tekinthető betoldással – determináló változtatást leszámítva szóról szóra átkerül a *Barokk...*-ba [„Gyűjtött már magazint is. De akkor / nem történt semmi.”; „Gyűjtött már BEST magazint is. Akkor / még nem történt semmi.” [23.]]. A szövegtörmelékek, átiratok és allúziók meghatározó erejű kötetbéli jelenléte az önidézetek elgondolhatóságának perspektívájából a versépítkezés moduláris logikájára mutathat rá. A modularitás logikája a leválaszthatóként, mozgathatóként, beépíthetőként – tehát eredeti összefüggésrendszeréhez nem szervesen kapcsolódóként – tételezett szövegegység tekintetében egyszerre nyilvánítja meg az értelemképződés kontextusra utaltságát és a kontextusról való mindenkori leválás mozzanatát (és ezzel a jelentéslétesítés arbitrális jellegét). Ez a textuális mozgás elkerülhetetlenül mutat rá a beszélő én önmagánál létének, jelenlétének, az intencionalitás struktúráinak eredendő hiányára. A jel ismétléskarakterének ez az implicit kiemelése destabilizálja az ént, hiszen szétkapcsolja a személyesség és a megnyilatkozás, a szubjektivitás és a nyelv struktúráit, az előbbit ez utóbbi, valamint az azokat újralétesítő kontextus viszonyában hozzáférhetőként jelentve be. Az önidézés tehát két egymással intim kapcsolatban álló, látszólag identikus, ám különböző, más és más módon referencializálható hangot tételez. Mint ilyen, a *Barokk...* versbeszédébe írja ezek differenciáját, vagyis az én saját magával való egybeesésének képtelenségét.

A Zolik szerepének kötetbéli felfokozottsága, akárcsak a korábbi vers, emellett ráadásul a szerző középső nevét is megidézi, amely az *Alkalmi...*-hoz kötődő 2004–2005-ös, tehát a *Barokk...* őszét közvetlenül megelőző évek publikációiban [pl. *Életkörülmények; az életközösség*] még nem redukálódott monogrammá. A Zoli név a Zoltán becézett alakjaként, akárcsak a naplóforma, maga is a személyesség struktúráit imitálja, hiszen pusztán a létevel azt sugallja, hogy a szerző legbensőbb, csupán a beavatottak számára hozzáférhető érzéseivel és gondolataival szembesít. A valóság ennél persze, mint arra már egyébként a *Zoli meg én* verscím is utalt, nem is állhatna távolabb: „Általában még a reggeli előtt ki tudok jönni Zoliból, de előfordul, hogy sírnom kell, és nem vagyok elég mérges. A doktor úr elégedetlen velünk.” Zoli *Barokk...*-béli színre lépése is egy ezzel analóg, sőt az én és Zoli differenciáját és elválaszthatatlanságát még erőteljesebb kihangsúlyozó viszonyt jelenít meg: „Miótán meghaltam, Zoli kivonszolta a testemet / a konyhából [...] Még szerencse, hogy mindketten jó erőben voltunk.” [8.] Zoli a mindenkori beszélő én másika, akitől az nem tud és nem is akar megszabadulni. Ez a másik újabb és újabb elemekre bomlik, amelyek egymáshoz képest is különböző karakterrel bírnak [„szóval IRÉNKE NÉNI nem érti, de hát eddig se / értettük, vagy hát az egyik Zoli igen, de ő már nem / nézi, mert neki túl ZSIDÓ lett” [29. Kiemelés – B. G.]]. A Zolik megállíthatatlan termelése az én kiterjesztésének végsőig fokozását eredményezi: a „FORRADALOM” pontosan akkor ér cél, amikor az én és a Zolik beveszik a bevehető zónákat [„Nem, minket nem gátol / semmilyen Én, ha MINDEN a sajátom.” [59.]]. Ezt a mozgást azonban nem egyszerűen csak a szubjektivitás felbomlása hajtja, hiszen a feleslegtermelés

gépezete az én hasadásait testi – tehát, mint a kötet plasztikus képei hangsúlyozzák, nagyon is anyagi – megtöbbszöröződésbe, valamint az élet ezzel egyidejű totális inkorporációjába fordítja („Mert ebben / a jelben fogunk győzni, én meg a Zoli, / midőn nem lesz már ÉLŐLÉNY rajtunk / kívül Budapesten.” [27.]; „Hatmillió tonnányi Zoli vagyok” [62.]; „Zoli látta a Zoli-hordákat” [71.]; „A BAROKK / himnuszok hatására a PÉNISZ méterről méterre haladt / előre [...] A BAROKK behálózta a tíz emeletet minden irányba, / Zolik csüngtek a végén” [74.]. Az élet poétikai szerepének kitüntettségére *A hercegprímás...* kapcsán Lengyel Imre Zsolt hívta fel a figyelmet [*Felbomló tájban*, Magyar Narancs, 2014/45.]. A feleslegtermelés poétikája tematikus szinten egy heterogén identitásstruktúrával bíró kollektív organizmus megalkotása („az ÉLET BAROKK lett” [36.]; „Nincs elég Zoli, elbánni ennyi / Zolival.” [62.]), nyelvileg pedig egy ennek analógiájára elgondolható, de – mint látható lesz – ahhoz képest egészen másként viselkedő nyelv létesülése felé tart („Hogy ÍRD ÉS / MONDD az ALAPNYELV felfalja végre a FIDESZT.” [68.]). Az ALAPNYELV ennek a nyelvnek az allegóriája: ami a részévé válik, szigorú értelemben elveszíti igazságértékét, hiszen nem lehet nem igaz („a / HAZUGSÁG az ALAPNYELV része, tehát IGAZ” [33.]; *Ua.*, 63.). Az ALAPNYELV kívül esik az én és a másik, a szubjektumok és az objektumok, a valóság és a fikció, az igazság és a hazugság megkülönböztetésének rendjén.

Ahogy fentebb kiemeltem, a *Barokk...* – anélkül, hogy ezt jelezné [erre reflektál is: „ALAPOSAN magamba nézek. Kitapintom a törés, / a be nem vallott elcsúszás meghatározott pontját.” [33.]] – folytonosan újrapozicionálja a megszólalás eredetét. Ennek remek példáját nyújtja ugyanazon jelenet kétféle, két különböző perspektívából való színre vitele, amikor is a beszélők kölcsönösen JUDITOK-ként azonosítják a másikat: „Az éjszakai buszon tegnap elromlott / a világítás, mocsárdobozként süllyedtünk / Újpestig. Egy JUDITOKAT figyeltem a szomszéd ülésen, mocorgásából éreztem, tetszem neki [...] A busz megállt a Gyöngyösi utcánál, és a / JUDITOK leszállt, természetesen követtem [...] Egy zsákutcába csalt, ahol már nem volt merre / hátrálnunk, de hát ez a forró ősz nem az elfojtásról, / hanem a feltámadásról szól.” [12.]; „mint amikor az a JUDITOK / az éjszakai buszról hazáig követett, és aztán / még reggel sem tudtam a darabjaival mit / kezdeni” [40.]. A *Barokk...*-ban nincsen olyan rögzített nézőpont vagy jelölő, amely a többi fölé rendelhető, rálátást biztosítva azokra. A kötet a perspektívaváltásokkal kapcsolatban túl az előzőeken ráadásul az értelmezés – elkerülhetetlen – tévútjait is kijelöli: „A valóság fél a költészettől, EMBERUTÁNZÁSBA / kezd, hogy Zolit szaporítsa. Zoli-harmadolás és / -negyedelés után, Zoli-Zoli-Zoli se tudja már, hogy / melyik feje hol áll. A BAROKK HIDRA vagyunk” [34.]. Az olvasás eszerint nem más, mint az a gyakorlat, amely szembeszegül a nyelv összeomlásának eseményeivel, és mindenáron ragaszkodik a megnyilatkozások stabilizálásához [azok eredetének kijelöléséhez, a hang antropomorfizálásához], vagyis ahhoz, hogy az ént, még akkor is, ha észleli a nézőpontok különbségét, sőt azt is, hogy a versbeszéd Zoliról folyamatosan E/3-ban nyilatkozik meg, Zoliként azonosítja („Csinálj nekem Zolit, ha már én is a Zolid vagyok.” [49.]). A kötet tehát az olvasás előrevetett pályáit saját poétikájának alakításába csatornázza. A Zolik termelése szigorú értelemben eszerint nem a nyelv, hanem az olvasás oldalára kerül, azonban az olvasás szubjektum-előállító teljesítménye már előzetesen nyomot hagy a nyelven, amely megszólal. A *Barokk...*-ban rejlő megkülönböztetés, amely a nyelv nyelviségét elválasztja a nyelv közlőfunkciójától, innen nézve azt implikálja, hogy

a kötet csakis akkor értelmezhető az előbbi szem előtt tartva, ha kiiktatjuk az olvasás reprezentációelvű logikáját. Ugyanakkor a kötet ezt a mozzanatot pontosan azért, hogy önnön terébe belépteti az antropomorfizáló olvasatok teljesítményét, a maga teljességében lehetetlen feladatként jeleníti meg [az ALAPNYELV nem véletlenül eleme saját magának]. A nyelv mint olyan érzékelhetővé válása – a nyelv forradalma – ezért is jelentkezik úgymond az értelemtermelő olvasáson túlról, eseményként [„ritkább találkozásokat / kínál” [Kiemelés – B. G.]]. A Zolik termelése ebben az összefüggésrendszerben az olvashatóvá válás inskripciójának, egyfajta – az olvasásfenomenológiai alakzat határaitól való rámutatás érdekében – túlhajtott prosopopeiának az eredménye, amely egyszerre erősíti fel az antropomorfizáló olvasatok tendenciáit, és siklatja ki azokat, hiszen ahelyett, hogy egyetlen stabil identitás megalkotását vinné színre, az antropomorfizáció műveleteinek burjánzását nyilvánítja meg. A feleslegtermelés gépezete tehát messzemenően ráutalt az olvasásra, sőt bizonyos értelemben azonos azzal. A „BAROKK HIDRA” előállítása eszerint nem a nyelv – ahumán – nyelviségének, hanem a nyelv ellenállásának megtörését megcélzó olvasói stratégiáknak köszönhető.

A *Barokk...*-ban Walter Benjamin szavai visszhangzanak: „A szuverén reprezentálja a történelmet. [...] Ha a modern szuverenitás-fogalom a legfőbb, fejedelmi végrehajtó hatalomra fut ki, a barokk a kivételes állapotról folytatott eszmecseréből fejlődik ki, és azt jelöli meg a fejedelem legfőbb funkciójaként, hogy ezt az állapotot kizárja. Az, aki uralkodik, már eleve arra rendeltetett, hogy diktatórikus hatalom birtokosa legyen a kivételes állapotban, ha azt háború, lázadás vagy más katasztrófák előidézik. Ez a tételezés [Setzung] ellenreformációs. A reneszánsz gazdag életérzéséből felszabadul az, ami világi-despotikus benne, hogy a teljes stabilizáció, egy éppúgy egyházi, mint állami restauráció ideálját bontakoztassa ki annak összes következményében. [...] A barokk vallásos embere azért kapaszkodik annyira a világba, mert úgy érzi, hogy azzal együtt egy zuhatag felé űzetik. Nincs barokk eszkatológia [...]” [Walter Benjamin, *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László = ÜÖ., *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és a jegyzetek írta Radnóti Sándor, Magyar Helikon, 1980, 242–244. [A fordítást módosítottam – B. G.]] A barokk és a szuverenitás schmitti fogalmának Benjaminsnál megfigyelhető összekapcsolása arra emlékeztethet, hogy a *Barokk...* versbeszédének fenti eseményei tulajdonképp szemben állnak a burjánzás totalizáló jellegű formációinak előállításával, hiszen a barokk tendenciája szerint éppen a „világi-despotikus [...] teljes stabilizáció” oltárán áldoz, miközben szükségszerű módon helyezkedik szembe a háborúval, a lázadással és más katasztrófákkal, amelyek az „egyházi” és „állami restauráció ideálját” veszélyeztetik [„mióta bevezették a / BAROKKOT” [42. Kiemelés – B. G.]]. Ráadásul, ha „nincs barokk eszkatológia”, az én igencsak gyakran messianisztikus-prophetikus modalitással bíró beszéde, mely egyfajta végső ítélet perspektívájából hangzik fel [„Mert érzem, hogy a vég közel.” [68.]; „Három király, 18 államfő, 6 kormányfő és több NEMZETKÖZI méltóság színe előtt 23:59-kor megszüntettem Magyarországot. *Sic mundus creatus est.*” [~A világot így teremtették. – 86.]], a barokk világ Benjamin által kiemelt immanenciaigényét töri meg – a *Jelenések* könyvének a kötet utolsó szakaszaiban egyre inkább eluralkodó megidézõ átírása, amely az ént isteni pozícióba helyezi, éppen ezt a vonatkozást hangsúlyozza ki (különösen 77–79.). Az olvasás, a hatalom megnyilvánulása, innen nézve, ha úgy tetszik, barokkosítja azt is, ami nem barokk [immanenssé teszi a transzcendenst], méghozzá szükségszerűen tesz

így, hiszen a kötetben érzékelhetővé váló nyelvi világ csakis barokk világgént kezelhető immanens, értelemfeltételező egységként [„Egyszerűen nem lehet elég mélyre vagy kívülre / kerülni.” [49.]; „Nem hiszek a külvilágban” [73.]]. Ez azt is jelenti, hogy a barokk mindenekelett azért nevezhető „totális struktúrának” (Urbán, *i. m.*), mert az olvasás ellentmondást nem tűrő gépezetének termékeként jön létre [„a BAROKKBAN / nincsen felelősség, csak egyenruha, / Zollik és osztatlan hatalom” [71.]]. Az ALAPNYELV ezzel egyidejűleg ugyanakkor éppen ennek a struktúrának a permanens átrendeződését viszi színre, az önfelépítés és -felbomlasztás szakadatlan folyamatait exponálva.

A *Barokk...* értelmezhetősége a kötet e két, különböző típusú nyelvi működés módja, a beszéd stabilizálása és a jelentésbeszéd összeomlása közötti, feszültségektől terhes térbe íródik. A költészet ekként önmaga ellentendenciájává válik, irodalmon túli irodalomná, amely csak akkor lehet képes szólni politikáról, társadalomról, történelemlről, személyességről és, természetesen, az irodalomról, ha ezt az aktust kiszolgáltatja azoknak az erőknél, amelyek bármikor felbomlaszthatják és újrakonfigurálhatják a kommunikáció alapszerkezetét [„De ha hozzád beszélek, / az nem IRODALOM, ezért SZENTESÍTHETI kézfogásunk / az ALAPNYELVVEL kötött szerződést.” [45.]; „Ő sejtette egyedül a Zollik féltve őrzött titkát, miszerint idén ősszel egyszer és mindenkorra véget ér a magyar IRODALOM.” [48.]]. Nemes Z. Mária új könyvében a mondás lehetséges formáinak kiaknázása [posztmodern], valamint az alanyiség pozíciójának – az előbbi ellenpontjaként jelentkező, és ekként valójában ugyanabba a paradigmába tagozódó – felértékelődése [ezt illeti a recepció az „új komolyság” gyűjtőnévvel] helyett a mondhatóság strukturális rendje és e rend permanens [ön]kisiklatása, [ön]felbomlasztása kerül a középpontba [„A FORRADALOM / megeszi önmagát, de ez csupán a *perpetuum mobile* / BAROKK formája” [78.]]. A *Barokk Femina* képtelen képei, nyelvi komplexitása, intellektuális izgalma és sodró üteme miatt jó eséllyel indul azért, hogy megjelenése a 2010-es évek egyik legfontosabb irodalomtörténeti eseményévé váljon. [*Jelenkor*]

BALOGH GERGŐ

Költészet és közösség

MARKÓ BÉLA: *A KÖLTÉSZET RENDELTETÉSSZERŰ HASZNÁLATÁRÓL. ESSZÉK*

Markó Bélát, a költőt és sikeres politikust sokan ismerik, számosan olvassák. Az esszéíró, magyar irodalommal foglalkozó Markónak mindeddig kisebb közönsége volt, de most, amikor a csíkszeredai Bookart kiadta válogatott esszéit, el kell terjednie annak a korábban csak néhány jószemű kritikus által hangoztatott véleménynek, hogy Markó Bélát nem csak kiváló formaérzékű költőként, de magvas, gondolatébresztő esszé írójaként is számon kell tartanunk. Sajnos az esszékötet címe sokakat elriaszt majd attól, hogy kézbe vegyék a könyvet. *A költészet rendeltetészerű használatáról*, amely a kötet egyik esszéjének is a címe, jóllehet Markó ironikusan használja, rossz asszociációkat kelt. Ki lehet gúnyolni a bürokratikus bikkfanyelvet, de ezt a szerző ne főcímben tegye, amikor akár olyan címet lehetett volna adni a könyvnek, mint például