

A kötetet Puskás István *Pasolini, Olaszország szégyene* című tanulmánya zárja, amely Pasolini posztumusz regénytorzójának, az *Olaj*nak az elemzését végzi el a test, a hatalom és a szégyen kulcsszavak felől. A tragikus halál miatt félbemaradt *Olaj* – amely 2015 óta Puskás István fordításában magyarul is olvasható – „a személyiség, az olasz és a nyugati társadalom és kultúra meghasadságának állapotát próbálja elbeszélni, distanciák artikulálására tesz kísérletet” (166.).

Jót tett volna a kötetnek, ha alaposabb korrektúrát, összevont bibliográfiát, mutatókat kap, hiányolhatók a mellékletek (festmények, fotók, szépirodalmi részletek) is, különösen a képzőművészeti elemzéseket tartalmazó tanulmányoknál. *A szégyen reprezentációból* azonban még ezek nélkül is nyerünk. Legfőbb célkitűzését, hogy ösztönzőleg hasson a különféle diszciplínák összefogására, hogy a téma további tanulmányozásának utat nyisson, bizonyára elérte. Nem kézikönyvigényű, azonban a kultúra idő és hely viszonylatában akár jelentősen eltérő jelenségeire fókuszálva rávilágít arra, hogy a kultúrtörténet tulajdonképpen a szégyen felől is megírható, hiszen a szégyen „voltaképpen egyidejű a kultúrával” – jegyzi meg Heller Ágnes (*A szégyen hatalma*, ford. Módos Magdolna, Osiris, 1996, 14.). S a szégyen története nem nélkülözheti a *trauma* és az *erőszak* fogalmakat sem, mert ez a hármas nem létezik egymás nélkül: áldozat csak erőszak(tevő) révén jöhet létre, s mihelyt megjelenik az erőszak, színre lép a szégyen is. Tehát a Cultura Animi sorozat három könyve összetartozik, inspiráló kiindulópontokat, problémafelvetéseket nyújtva a kultúrtörténet (újra)értelmezéséhez. Remélhetőleg a jövőben további kötetekkel bővül a sorozat – a következő várhatóan a *félelem* köré épül majd, amely nemcsak az eddigi tárgyakhoz kapcsolódik szorosan, de a nemzetközi trendekbe is illeszkedik. Később talán a *megbocsájtás* és a *megbékélés* is sorra kerül. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

PATAKY ADRIENN

Szégyentől szégyenig

NÉMETH GÁBOR DÁVID: *BANÁN ÉS KUTYA*; SIMON BETTINA: *STRAND*

A morális korlátok közé szorított, aljzatra nyomott testnek természetes, hétköznapi közegében kiszámíthatóan kell viselkednie – annyi vizet szorítania ki, amennyivel súlya csökken. De mi történik akkor, ha valamilyen okból kifolyólag a víz kezdi el kiszorítani a testet, amely közben harcol a természet törvényeivel, és tudja, hogy előbb vagy utóbb úgyis vissza kell kerülnie oda, ahova természetes állapotában „illene”? Billeg jobbra-balra, aztán egyszer csak észreveszi, hogy nem találja már helyét sem a víz alatt, sem a felszínen, ráadásul valahol félúton elfelejtette eredeti helyét is, és senki nincs, akitől útbaigazítást kérhetne.

Hogyan reagál az elménk, ha egyik reggel úgy ébredünk föl, hogy nem a hétköznapi élethez, hanem a hétköznapi élethez bennünk, kórházi ágyak fémperemével, medencék falaival körbekerítve, előttünk a nagy kékség, amelyben bi-

zonytalanul haladunk előre, miközben keressük korlátainkat és határainkat, igazságunkat – akár plüssel, akár szégyennel van kikövezve az odavezető út.

Simon Bettina első, *Strand* című verseskötete 2018-ban jelent meg a JAK gondozásában, míg Németh Gábor Dávid könyve 2017-ben látott napvilágot a FISZ-nél. A két elsőkötetes szerző bemutatkozásának főbb mozzanatait egy eltűnőfélben lévő, de frissen berendezett világ strandjai, erdői, mezői és tengerei között bolyongó, gyógyuló lelkiállapotú főhőse, valamint a szégyen különféle aspektusait megélt kettős szubjektuma artikulálja. Cselekedeteiket, így az eseményláncolatokat az igazságkeresés és a traumák feldolgozásának stációi motiválják, viszik előre, mint a víz különféle megjelenési formái – hol köteteróziós, hol építő tényezőkként bukkanva fel a művekben.

„A tárgy feszeng a tértől. Azt a levegőmennyiséget, / amit kiszorít, nem mint eredményt jelzi, / hanem mint folyamatot uralja” (19.). Németh Gábor Dávid kötetének egyik legfőbb motívuma a különböző mozzanatokból eredeztethető szégyen, a tárgyiasított szubjektum kiszolgáltatottsága, az ebből következő szituációk. A tárgyak általában behatárolhatóak a térben, megfoghatóak, de amikor az ön maga helyét kereső test kezd el tárgyiasulni, amorf formákra szakad szét. Az emberi szubjektum és az önazonosság közti éles határt láthatjuk itt külön-külön „létezni”, a kettős én reakcióit a külvilágra. A kötetben tehát kétféle szubjektum figyelhető meg; az évek során „betanult”, vagyis a társadalmi közeg elvárásaiból, „megteremtett” énünk, az annak viselkedéséből eredő hiúság, valamint a reflexív, elemi énünk s a tabuizált cselekedetek miatt érzett szégyen. A kötetben keresztül ez a kettő váltja egymást, különféle kontextusokba helyezve – a kórházban, otthon, egy párkapcsolatban, egyedül és végül egy haldokló mellett –, miközben felmerülnek a kérdések: vajon hol húzódik a határ az emberi méltóság kiszolgáltatottságából eredő hiúság és szégyen között, s nekünk hol van a helyünk ebben a szerkezetben?

A tér és a szubjektum közötti határokat legfőképp a tárgyak, mint a hordágy, az alma vagy a hideg ablakon képződött lehelet nyoma jelölik – a határ szégyen és szégyen között áll fenn, s középen ott a semmi, melyet csak egy másik személy jelenlétével tölthet be a lírai én. „A hordágyak szélén vastag, fémperecek voltak, / talán védeni a beteget, vagy határt szabni a kitettségeknek...” (15.) A kötet négy ciklusra oszlik, melyek a *Direkt túltöltöm*, a *Lebetetlen forma*, a *Halak a bőröd alatt*, valamint a *Piros* címet viselik. A fejezetekben az említett helyszínek szerint változik a szubjektum helye és állapota, apránként változtatva meg a magáról és az őt körülvevő térről alkotott képet – fordított távcsövön keresztül nézve. Mindezt személytelen, tárgyias szenvtelenséggel részletezve, így a beszédet reflexív, leíró jellegű, elmélkedő megszólalásmód, definíciószerű állítások/igazságok megfogalmazása, alapvetően dekonstrukciós logika jellemzi.

A test és annak „személyesebb” pontjai végig a részekben vannak jelen (mint az íny, a méh, a haj alatti csupasz bőr vagy az intim testrészek), a kollektív szégyen apró jegyeit idézve. Jelenetszerűen villannak fel, mindig olyan pozícióból nézve, hogy megakadályozzák az egész látvány kitarulkozását. Ez a látásmód, valamint a tárgyak elhelyezkedése egyrészt „segítség” nyújt a szubjektumnak, hogy elkülönítse magát a távoli dolgoktól, másrészt éppen abban akadályozza meg, hogy az én jelenlegi kezdő- és végpontját egészében behatárolhassa. Az esemé-

nyek a „jelen előtti” utolsó pillanatban sűrűsödnek, emiatt újra és újra át kell élnie önnön szegényét, problémáit és félelmeit, teste kiszolgáltatottságát: „amikor egyedül van, ráül az egyik kezére, / hogy elzsibbadjon, és amikor már nem érzi, / akkor veszi le, hogy ne érezze, ahogy vetkőzteti / magát, kibújik az ismeretlenből. Gyűlölettel nyúlt magához” (33.).

A kád és a víz, valamint maga az aktus – a folyadék túltöltődése és kiömlése – kötetszervező szimbolikává válik. Az embernek szolidaritást kell vállalnia a saját szegénye miatt, és ha élettanilag szükséges, akkor mások előtt kimutatnia azt. Ebből adódóan mindig felbukkan egy vagy több passzív megfigyelője a testnek, mely jelenlétével akarva-akaratlanul alakítja és jellemzően összezavarja az épülőfélben levő belső rendet. E kettő közvetítője pedig a víz, a szegény anyagi, vizuális kivetője, mely eltakar és látat; közvetítő szerepe van a hús és a tér, valamint a szegény és a hús között: „Szeretném, ha most látnál. A kádban / ülve ernyedten. Ahogy csak a víz / közvetítésével merek magamra nézni.” (13.)

A második ciklusban egy kapcsolat töredékei kerülnek terítékre, a nemiséget az erre utaló jelenetekként felvillanó testrészek határozzák meg, csakúgy, mint ahogyan az emberi test funkciókhoz kötött, tárgyiasított részleteit is, melyek különféle aspektusban jelennek meg a térben. „A kezét a pulcsijába törölte, / oda, ahol a méhe van” (23.) Ugyanígy működik a szexualitás is, részekre szedve, belső és külső korlátok közé zárva, egy ízben pedig egy almába került fognyomból indul ki a kérdés: vajon hol kezdődik az én és a te?

Ezzel együtt a kötet második felétől elkezdődik az én és a terek határainak összemosisodása, a szubjektum térben önmagától való eltávolodása, mint ahogyan ez *A víz visel téged* című versben is észrevehető (49.). A szegény apró darabjai helyett egy mindenre kiterjedő, kollektív szegényérzettel találhatjuk magunkat szembe, ennek közvetítő alanya pedig egy másik test, a kád és a víz s ezek összeolvadása. Így kerülnek helyükre az utolsó másfél ciklusban az első rész motívumrendszerei is – ezáltal nemcsak a kötet belső világának eseményei rajzolódnak ki, hanem egy véget nem érő történet körforgása is elkezdődik, így a kötet első, *Banán és kutya* című versét akár az utolsó műként is olvashatnánk. A kötet utolsó fejezetében végül egy másik lírai hang is szóhoz jut: „Alig evett, a végén beleejtette a kanalat a tányérba, / ami úgy lógott ki belőle, mint egy nyitódó ujj / mielőtt rám mutatna. Fel sem néz rám, úgy mondja: / legalább mondanád, hogy szart főztem, ennyit sem tudsz megtenni” (53.). Ennek a halál közeli alannak a kiszolgáltatottsága felülírja a normalitásokat, a hétköznapiakat, a szegény pedig nem teljesezhet be, hiszen ebben az állapotban már nincs értelme a dolgok eltitkolásának: a halálban az igazság az egyetlen dolog, ami számít. A „végeredményhez” elkerülhetetlen tehát egy személyes test bevonása, valamint egy haldokló jelenléte és a halál közvetett tapasztalása, mely erejével ellentűzként beolvasztja, majd kioltja a szubjektum „betanult” szegényeit, hogy csak az elemi érzet maradjon, amely túlél mindent és mindenkit.

Vajon hogyan fogadják el az emberek a kiszolgáltatottságot? Tényleg olyan társadalomban élünk, amelyben az emberek előtt még a szegényt is szégyellnünk kell? Ha valami elég megalázó és szégyenteljes, azt könnyebben megbocsájtják, és látszatra feloldoznak a szegényérzet okozta bűn alól? Érdekes távlatok és pontos

megfigyelések jellemzik Németh Gábor Dávid világát, bár a kötet eleje talán kevés teret hagy magának a befogadónak. Idő kell az olvasáshoz, és ahhoz is, hogy ráébredjünk a mesterséges és az elemi szégyenérzetért cserébe kapott emberi reakciók különbözőségének jelentőségére. Hiszen a test önnön fejlődését, kapcsolatait, a légzést, a szégyen feldolgozását „nem mint eredményt jelzi, / hanem mint folyamatot uralja.”

„Amikor először úsznak a tengerben, / a képzeletbeli medence falánál / vissza szeretnének fordulni. / Mégis folytatják, leússzák a távot. / Sokkal gyorsabban a többiekénél, / hátha mégis elérik a falat, és nem / tudnak örülni a győzelemnek.” (47.) Simon Bettina kötetének középpontjában egy anya-lánya kapcsolat áll, pontosabban annak töredékei, melyek lenyomat formájában, fényképeken, bútorokban, emlékképekben vagy akár idegen anyák kivetülésében bukkannak fel, majd tűnnek el. Elmossa a víz, mely szimbolikusan a mesterséges tenger medréből a traumákat, a felbomlott családmodell életképeiből pedig a megszokott viselkedési normák láncolatát szorítja ki.

A kötet hangnemére a közvetlen lírai beszéd jellemző, az irónia, a humor és a dialogikusság (legyen szó külső vagy belső párbeszédéről). A szubjektum gyakran változtatja a szavakat magukat is anyagivá, az őt körülvevő világba illeszthetővé, ezáltal a bútorokhoz és a többi „álszemélyes” használati tárgyhoz válnak hasonlósá, s így tárgyiasulnak azok is. „A domboldalon építőgépek teszik fel kérdéseiket. / Szavakat dobsz a vízbe. Elmerülnek.” (46.) A kötet négy fejezetre van osztva, melyeket a borítón látható kerti műanyag székek növekvő sorrendje jelöl; összesen tehát épp tíz széket láthatunk, melyekből kettő a borítón pirossal, a többi nyolc pedig zöld ujjenyomatokkal van megfestve.

A versek többségében hasonló motívumok bukkannak fel: az anya, az otthon, a lepedő, majd később a kert, az erdő, a medence, a mindent behálózó tenger és általában véve a kettősség mint olyan jelenléte. Ezek a szavaktól kezdve a mondatokon át a nagyobb egységekig és szerkezetekig minden metaforát apránként összekapcsolnak a szituációk és jelképes tárgyak új kontextusba hozatalával. „Nem gyűjtöttünk semmit, / a fákon hagytuk mások régi fényképeit, / út mentén talált állattetemeteket, / de megőriztük hasunkban a szavakat. / Igyekeztünk visszatérni az otthonba, hogy ne kötözzenek mást az ágyunkba” (44.).

Az első fejezetben egy leépülő otthont, fényképeket, régi-új bútorokat láthatunk, melyek ennek ellenére egy „épülő-félben” levő alkatot vetítenek előre. A személyes tárgyak és használati eszközök közötti bolyongás, valamint a ki nem mondott múltbeli események, tettek, berögződések a stabil identitás és a kiút keresését jelzik ebből a személyesnek tűnő személytelenségből – egy olyan családi „otthonból”, ahol a bútorok újabbak, mint az emlékek, így előre magukban hordozzák a megsemmisülés jeleit. Az emlékek gyakorlatilag végig fényképek, leplek formájában jelennek meg, a kivetített múlt állapotába ragadva.

A lírai én a kötet felénél felteszi azt a kérdést, hogy a versek talán nem is az anyjáért íródnak, hanem közvetetten önmagáért – ezzel gyakorlatilag megkérdőjelezi a kialakulni látszó olvasatot, és a kötet egésze komplexebb értelmezési lehetőséget nyer. Felmerül, hogy talán egyedül a verset megalkotó szándékna van értelme, de ezáltal elvesztheti azt az intenciót, amely a korábbi olvasat alapjául szol-

gált. A szubjektum számára ezek a versek maguk is fényképek, melyeket helyükre kell illeszteni, ezeken keresztül tudja felmérni önmagát és helyzetét a világban, az őt körülvevő emberekhez képest.

A temporális viszonyokat tekintve kettősség jellemzi a versvilágot. Az eseményeket egy szubjektív, belső időszámítás osztja fel, melyben az évszakok és a természet is a lírai én lelki folyamataihoz mérten változnak. Egy ideig még bízik a „gyorsan érő gyümölcsökben”, melyeket Istennek kellene ledobálnia az égből, de később beletörődik, majd fájdalmasan nyilall belé a felismerés, hogy a valós, külső idő megállíthatatlan, lerombolja a múlt maradványait, és az ebben megrekedt, elvesztegetett időszakot már semmi nem hozhatja vissza. Ezért sajátos módon új traumákkal kellene pótolni azokat: „Anyám felhívott, [...] Aztán annyit mondott, mielőtt megszakadt a vonal, / hogy senki nem adhatja vissza nekünk ezt a húsz évet. [...] A torkomban szorítást éreztem, fáj a lélegzetvétel, ahogy azoknak fájhat, / akik úszógumival indultak fürdeni, mégis vízbe fulladtak” (50.).

Az első két részben domináló anya-lánya kapcsolatba a harmadik ciklusban belép egy szerelmi szál, mely ideiglenesen kiszorítja az anyát, s a szubjektum addigi létállapotának megkérdőjelezését és összegzését boncolgató versek bukkannak föl, mint a *Levél a pszichológusomnak* vagy a *Szárítás*. Németh Gábor Dávid kötetéhez hasonlóan itt is előkerül a kórház, az egymás mellé tolt ágyak és a halál, mely utóbbi elindítja a régi emlékek, az otthon lebontását. Ahogyan közeledünk a tengerhez, egyre nyugodtabbá válik a hangnem, sokasodnak a természetközeli motívumok, melyekkel aprólékosan vezeti be a szerző a könyv utolsó fejezetében kirajzolódó szakrális plüssmitológiát. Ugyanígy az abszurd, néhol brutális képek is nagyobb hangsúlyt kapnak, mint az önmagukat ágyhoz láncoló emberek vagy a hideg földre fektetett csecsemők. A traumatizáltság személyesből kollektívvé válik, és egy nagyobb szintéren, eltávolodva szemlélhetjük az eseményláncolatok „újrendeződését”. Kezd felborulni a versvilág addigi ökológiája, külső terek mellett belső helyszínek is megjelennek, változatosabbá és színesebbé válik a kompozíció. „A benned épült strandon megállsz. / A medence körül felszáradtak a lábnyomok. [...] Előző nyáron otffelejtetted a hátad. / Elhagyott testrészeid most visszailleszted” (46.).

Fontos jellemző, hogy a versekben nagyon kevés „valós” beszéddel találkozunk. Az emberek tárgyakkal és pótcselekvésekkel próbálják kifejezni az érzelmeiket, hasonlóan történik ez a főhőssel és az őt körülvevő emberekkel is. A lírai én próbál beszélni az anyához, kimondani szavakat, de ebből legtöbbször csak belső monológ alakul ki, beszéd helyett verset mond, énekel vagy fulladozik. Két ember egymás melletti hallgatásának, pótcselekvéseinek tusája ez, ahol hiába próbálják magukat kifejezni, nem megy, így hát le kell nyúlni a gyökerekig, a beszédképzés keletkezésének világába, ott rendet rakni, a polcra helyezett szavakat pedig kidobni a kukába. „Amikor észreveszem, hogy a szavaimat / feleslegesnek tartod, mint-ha bútorokon / felejtett tárgyak lennének, / megpróbálok úgy alkalmazkodni hozzád, / hogy igyekezetem láthatatlan maradjon” (48.).

Az utolsó, negyedik ciklus egy alternatív Noé-történetet tár elénk, melyben Noénak hasonló problémákkal kell szembenéznie, mint a kötet előző főhősének, ám kollektív szemszögből. Legfőbb gondja, hogy nincs miben megélnie önnön

„Noéságát” – a várt elrendelés tehát nem történik meg. Öntudata csorbul, mert nincs miben megélnie a magának szánt sorsot, próbál elhajózni a valós traumák paradicsomába, de plüssországok plüssembereivel találkozik, végül pedig egy kiszáradt tenger partján találja magát, ahol Isten abban hibáztatja: „Hiányzik belőled a veled született szégyen” (68.).

Az emberek szeretnék visszakapni a tengert, de ehelyett csak medencékbe engednek vizet, mert a kiszáradt tengert csak valós traumák könnyeivel lehet feltölteni – ha lesz belőle elég, majd képesek lesznek rá. Így kérdőjeleződik meg végeredményben a trauma, majd anekdotikussá válva mindenre kiterjed a személyes létélmény, kerülőutakon végül mégis kísétálhatunk – képletesen szólva – a kollektív traumák mezején álló kerti székekhez meginni egy limonádét.

Simon Bettina és Németh Gábor Dávid költészetében az emberek gyakorlatilag folyton saját korlátaikat keresik, próbálják kiterjeszteni vagy épp meghatározni a záróvonalat, előbbinél a tengeren, utóbbinál a fürdőkádban. Ez persze nem garancia az életben maradásra vagy a nyugodt életre, mert maga a vízhez jutás vagy épp a gyógyuláshoz, gyászfeldolgozáshoz elvezető út az, ami számít – vagyis a „folyamatos jelen”. Nincs különbség az akadályok anyagi mivoltában, csak az egyén lelki alkata az, ami meghatározó. A valóság és az anekdoták közti létérzet művei ezek, melyekben a lírai én a személyességből kivezető utat keresi, hogy aztán ebben a köztes időben – és térben – feldolgozott eseményláncolatok hatására térjen vissza újra önmagához, hogy lemerülve, ezúttal már fájdalom nélkül tarthassa nyitva szemét a víz alatt. (*Fiatalkor Szövetsége; József Attila Kör+Magvető*)

TARÓDI LUCA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.