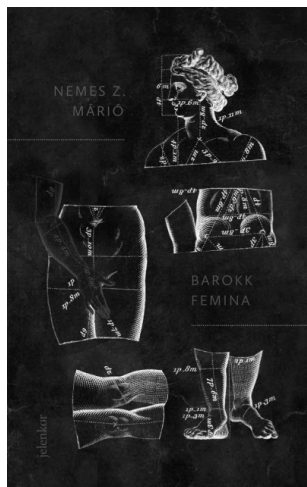


BETHLENFALVY GERGELY

Gondolatrepedést előidézni

NEMES Z. MÁRIÓ: BAROKK FEMINA



**Jelenkor Kiadó
Budapest, 2019
88 oldal, 1699 Ft**

”

Nemes Z. Máriónak a *Barokk femina* előtt nem verseskötete jelent meg, hanem két szerzőtársával a poszthumanizmus filozófiai háttérének, kulcsszövegeinek összefoglalására, feldolgozására vállalkozott (*A poszthumanizmus változatai*). A szerző ezirányú érdeklődése tetten érhető a *Barokk femina* szövegén is, alapvetően az emberi identitás dekonstrukciójára tett kísérletben, amelynek tétje az én vizsgálata egy a humanizmusét felváltó nézőpontból. Ez az ember kitüntetett helyzetének felszámolását vonja magával, amely a *Barokk femina* esetében animális (ld. a „VEDLÉS” visszatérő motívumát), vagy épp gépies gesztusok színre vitelével jár együtt: „Az ismétlés gyönyörű gépei vagyunk, / BAROKK géryak a termelés FORRADALMÁBAN” (66). A szöveg az ösztönszerű működések erejét, a test, a szexualitás „deszakralizálását”, ugyanakkor a taktilis érzékelést teszi hangsúlyossá: „Combom tövénél a bőrfelületet / egy darabon érzéstelenítettem. / Aztán felhasítottam a szikével, / túlszaladtam az érzéstelenített / területen, hogy megérkezzen a / fájdalom érzete is a látvány után. / Csipesszel felemeltem a bőrt, és alája / fröcsköltem az ondót.” (17). Végül pedig az autonóm személyiség léte megkérdőjeleződik, az egyéninek vélt tulajdonságokat tömegesnek, sokszorosíthatónak, helyettesíthetőnek látjuk: „Mindenki mindenki volt, és senki sem / volt egyedül. (27) Ez utóbbi eljárásban a kapitálissal szedett szavak (többek közt az „EMBERUTÁNZÁS”, az „ÉNTE”, illetve „ÉNTÉGED”, a „JUDITOK”, a „ZSIDÓ”, a „NÉP”, a „FORRADALOM”, a „TÖBBSÉG”, az „ÖSSZENÖVÉS”, a „NEMZET”) olyan elvont fogalmakká változnak, amelyek képesek szinte bármit magukba fogadni.

Ez az átváltozás és átváltoztatás biológiai-anatómiai folyamatokat idéz, amennyiben mindez a testnedvek és váladékok kiterjedése, a szexualitás („Az a lény, amelyik mindeütt és minden / dologgal állandóan a koitalás és a koitaltság / állapotában van, az mindenütt és minden / dolog által meg is termékenyülhet.” [79]), vagy a bekebelezés által történik meg („ANYA [...] ugyanazzal a dühvel passzíroz át bennünket



/ APA nyelvcsövén, mint amikor még kis se látszódtunk / egymásból.” [9]). Kézenfekvő a szaporodás, egymásba nyílás, növekedés motívumait a kötetben hangsúlyos barokk „STÍLUS” ornamentikájához hasonlítani, amennyiben a lírai alanyra szintén egy mindvégig történő átalakulás, metamorfózis jellemző. A beszélő bár felvesz megismerhető pozíciókat, jellemzően saját és idegen testhez, az énhez és a másikhöz, bizonyos entitásokhoz, szerveshez és szervetlenhez képest, ugyanakkor e pozíciók állandó változásban vannak, így a nézőpont a szövegben folyton átrendeződik, s rögzíthetatlenné válik. „Hirtelen elvesztettem a Zolikat, vagy éppen most / találtam meg mindegyiket. ZSIDÓ gyomrom rögtön / kiugrott testemből, mert már nem test voltam, és nem / 2006, hanem HULLÁKKAL fecsegő magyarok Istene.” (56) A fokalizációs probléma persze az olvasóé is: az egyes szám második személyű névmások és igealakok egyszerűen rámutatnak a befogadóra, aki saját helyzetét illetően is kételkedni kényszerül, épp ahogy a beszélő körvonalai sem tisztázhatók.

Mindezen átalakulásokat a szöveg egy pszeudo-napló narratív keretébe ágyazza, melynek eseményszerűségeit az időbeli egymásutánosság szabályai, a kauzalitás alig érintik: legfeljebb emlékeztetnek a józan ész egyszerűen ismeretanyagára. A *Barokk femina* egy olyan „szabálytalan” nyelvből épül föl, és egy olyan torzult ok-okozati dramaturgiát alkalmaz, amelyek logikaellenes működésmódjai az álom, az álmodás tapasztalatát közvetítik. A tagmondatok közötti kötések többnyire valójában csak grammatikai szabályszerűségeket követnek, s ellene mondanak a kognitív folyamatok (megismerés, következtetés) logikájának. (Ezen eljárások szembetűnő példái a szövegbéli magyarázó és értelmezői viszonyt feltételező szerkezetek, mint pl. nem ez/úgy/azért, hanem/inkább; azaz; mert; így; vagyis stb.) „HAZUGSÁG” a nyelvben, avagy a nyelv „HAZUGSÁG”-a – hiába a tökéletes szintagma: az értelmezés akadályokba ütközik, méghozzá a szöveg által jelentősen „újraírt”, átalakított jelentésszerkezetek felmutatása okán, s ezen mátrixok sem válnak maradéktalanul leírhatóvá, felderíthetővé az olvasás során.

Mindezzel szembetalálva magunkat úgy érezhetjük, a szöveg felhív minket: jobban tesszük, ha nem vagyunk hajlandóak a nyelvet továbbra is a gondolat egyszerű lefordításaként látni, inkább az – akár egyetlen szó- vagy szó szerkezeten belüli – össze nem illő elemek közélkelődött hiányra, és a hiány kiváltotta gondolatra támaszkodunk. Ez nemcsak afféle fenomenológiai egyszerűség, de a szöveg önmagára való utalásként is olvasható részlete szintén ilyesféle eljárásra buzdít: „ALAPNYELV, amely / gátat vet a közönséges realitás találkozásainak, / helyettük bonyolultabb és ritkább találkozásokat / kínál, keskeny kötélhez hasonlóakat, / kötélhez, amely tüzet fog ugyan, de / el nem szakad.” (10) Később, talán a kötet „legtisztább”, tehát a nyelvet annak konvenciók által szabályozott (csonkított?) módján használó részlete szintén a tudatműködés alogikus mivoltát *magyarázza*: „Az ön- / megfigyelés azt eredményezi, hogy az alvás, / a tudat korlátai és az emlékezet hiányosságai / ellenére az egyes tapasztalatok meglehetősen / titokzatos módon egységben jelennek meg, / a tények nem úgy következnek egymásra, / mint az óra tik-takjai, hanem mindegyik egy / egységes áramlatba folyik össze, amelyben / nincs folytonossági hiány. [...] az 1 és a 2 között / végtelen távolságok sejlének fel, továbbá az 1 / előtt és a 2 után is tágulni kezd a horizont, / mely baljós mellékízek, folyományok és / halmazatok egész seregével ruházza fel / az említett áramlatot.” (41)

Az intellektuális automatizmusok számára elgondolhatatlanba próbál tehát behatolni ez a versnyelv (ami „már akkor megadatott, / mielőtt megszülettünk volna”), mindenekelőtt a

„szókéreg lehántásával”. Ez az eljárás azt a nietzschei gondolatot idézi, mely szerint a nyelv mint olyan természeténél fogva metaforikus – egy afféle önkényesen létrehozott szimulákrum –, tehát, bár „nem morálisan értve”, „HAZUGSÁG”. A „szókéreg” mint a nyelvi szimbólumok közönséges jelentése mögött azonban egy oszcilláló jelentéssokaság tárul föl, s kezd burjánozni, mígnem a kötet végéhez, az „elkészüléshez” közeledve mintha maga a szöveg is megtévelyodna, ezzel mintegy behódolva az őt irányító ismeretlen erőnek: „[s]zinte robban a tér, úgy élvezi agyirtó gyönyörét!” (75) „Fu-u-ujjjíí...bum...bururu-u...bumm...bumm... / Kerget kánkánt zenél a BAROKK tarackja [...]” (84) A nyelv eredőjénél és végénél az értelemadást felszámolják az artikulálatlan hangok.

Ezt a meglehetősen nehezen olvasható, olykor felzaklató, olykor egyenesen idegesítő poétikát Artaud nyomán nevezhetjük *könyörtelennek*, amennyiben ernyedtt érzékeinket veszi célba, ezáltal egyszerre képes szembesíteni és elidegeníteni, és mindezt szándékoltnan teszi – „a költészet / inkább legyen büntető mítosz, mintsem élvezeteg pára.” (48) A *Barokk femina* ugyanakkor a saját magán bemutatott, performatív nyelvkritikát kiterjeszti, így a költészet kritikájaként is olvashatóvá válik. A határozott szembehelyezkedés alapvetően az „őszinteséget” („Az őszinteség legalább annyira idegesít, mint / a PRIVÁT személyre szabott kényszerzubbonya” [39]), az „alanyi lírát”, a „PRIVÁT”-ot, és a képhasználatot („utálom a képes beszédet”) illeti. A kritikai attitűd egy az „IRODALOM” végét bejelentő, egyébként (ön)ironikus bibliai-apokaliptikus hanggal társul, ezáltal a kötet a kiáltványok hol elégedetlenkedő, hol cselekvésre, változásra buzdító retorikáját idézi meg. Sőt, ha a *Barokk feminát* mint a kortárs lírára vonatkozó újragondolási felhívásként, kvázi-kiáltványként olvassuk, talán nem szegülünk szembe különösebben a szerzői intencióval.

