

**A groteszk lehetőségei Hervay Gizella korai költészetében
(1963–1973)**

Irányító szaktanár:

Dr. Balázs Imre József, adjunktus
Babeş-Bolyai Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalomtudományi Tanszék

Készítette:

Demény Enikő
Babeş-Bolyai Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Magyar-Angol
III. év

Kolozsvár, 2010. május 14–16.

Erdélyi vita a groteszkról

Kiindulópontként a groteszk fogalmának általános, illetve a Hervay-szövegek esetében konkrét keretezéséhez, egy irodalomtörténeti vitát idéznék fel, ami a groteszk eltérő értelmezéséből bontakozott ki Szöcs István és Páskándi Géza között az *Utunk* 1972-es évfolyamában. A polémia kiváltó oka az, hogy Páskándi Géza Dugovics Títuszt groteszk hősnek minősíti egyik korábbi írásában, amiből Szöcs idéz is egy részletet a kritikájában: „Groteszk azonban így lett, ahogy történt: győzni – önfelszámolással, vagyis: akarati szinten győzni, de reálisan nem, a győzelem ius fructusától (haszonélvezetétől) elesni.”¹ Szöcs István a groteszk összeválogatott szótári jelentéseire alapozva („nevetségesen torz, furcsán nevetséges, esetlen.”; „furcsasága által kacagásra ingerel, nevetséges, képtelen”; „különös, mulatságos, torzan fintorog”) Páskándi értelmezését a nemzeti hős fogalmát lefokozó gesztusként fogadja.² Szöcs problémafelvetésében a groteszk fogalma egy ideologikus narratívába kerül át, és ezáltal a kezdeti lexikális meghatározások a nemzeti moralitást roncsoló beszédmódként értékelik a groteszk fogalmát. Páskándi a támadó hangnemű glossza „agyonhistorizált” és pedagogizált hős-szemléletén kívül, Szöcs érvelésében azt kifogásolja a leginkább, hogy a szó mindennapi használatkörének álláspontjából bírálja az általa általános esztétikai értelemben vett groteszk fogalmát. Saját álláspontja mellett érvelve ismételten kifejti Dugovics Títusz-értelmezését: „Títusz Dugovics nem nevetséges, de – groteszk. Nem tudja a törököt másképpen legyőzni, csak ha magával rántja a vár fokáról a mélybe.” Páskándi interpretációja Dugovics alakját nem a nemzeti történelem determinált körülményei között, hanem egy ennél lényegibbnek hitt ellentmondásos léthelyzetben veszi szemügyre. Dugovics Títusz groteszksége nem hősiességének elvitatása, hanem annak a paradox helyzetnek a feltárása, amiben a hős „csak úgy tud győzni, hogy belehal.” Páskándi a hősiesség fogalmában az etikai lényeg és az adott esztétikai formájának megragadására törekdvé fogalmazza meg egyéni groteszk-használatát: „A

¹ Szöcs István: Ki groteszk?. *Utunk*, 1972. 24. 2. p.

² Uo.

groteszk az összetett igazságot sugallja. Vannak »fenséges« gazemberek, de emberi gyarlóságokkal terhelt hősök. Győzünk, de olykor milyen áron? Legyőznek bennünket, de tudjuk: mégis mi győzünk. Íme, minden olyan dolgok, amelyek csakis a groteszkben jelentkeznek a maguk szimultaneitásában.»³ Ebből az irodalomtörténeti vitából egyik, számunkra fontos levonható következtetés – ami a Hervay-szövegek groteszk lehetőségeinek értelmezési szempontjából elmaradhatatlan –, hogy a groteszk használatának érvényességi fokát mindig egy konkrét nézőpont adja. Elemzésem esetében Hervay első négy verses kötetének kontextusa.

A groteszk fogalmáról (történeti és intermediális közelítések)

„Szöcs a kéziszótárak egybehangzó definícióit »örök kiindulópontként« akarja látni (...) pedig tudható, hogy a groteszk nem olyan tisztázott esztétikai kategória.”⁴ A polémia keretén kívül idéztem Páskándi egyik ellenérvét, amellyel egyben saját értelmezést is relativizálja, valamint felhívja a figyelmet a groteszk értelmezési lehetőségeinek összetettségére. Ezért, kerülve a definíciók általánosító jellegét, a groteszk fogalmához eltérő szempontból közelítő néhány irányvonal vázolásával szeretném jelezni a Hervay-szövegek elemzésének elméleti hátterét.

Mihail Bahtyin *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyvének a bevezetőjében történeti szempontból tárgyalja groteszk fogalmának és elméletének alakulását a középkortól a 20. századig.⁵ Bahtyin diakrón szempontú megközelítésében kiemeli azokat a történelmi korokat, amelyek döntően módosították a groteszk fogalmát. Az orosz elméletíró problémafelvetése a karneváli groteszkben ragadja meg a fogalom autentikus jelentését. A Rabelais-nál és más reneszánsz íróknál jelentkező groteszket a karneváli hagyományokból átkerülő nevetéskultúra és különleges képalkotási mód, valamint a lét sajátos esztétikai felfogásának ontológiai-esztétikai örökségeként értelmezi.⁶

³ Páskándi Géza: A mélység magasságából egy glossza mélységébe. *Utunk*, 1972. 26. 2. p.

⁴ Uo.

⁵ Vö. Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Bp., 2002, Osiris, 9–70. p.

⁶ Uo. 28. p.

Az egyes korok művészi-irodalmi kánonjai felől vizsgálva a groteszk ábrázolások befogadását a groteszk polemikusnak számított a klasszicista kánon művészet- és világszemléletének koraiban. – vonja le a következtetést Bahtyin.⁷ A groteszk története a 17–18. században fordulóponthoz érkezik. Fokozatosan elszakad a népi kultúra élő, nem intézményesített műfajaitól, és irodalmi-művészi konvencióvá válik. Történetében elkezdődik az a folyamat, amely során a groteszk ábrázolások konkrét, tartalmi jegyei másodlagosak lesznek formai alapszerkezetükhöz képest. A groteszk ábrázolásmód a megváltozott befogadói magatartás következtében a világábrázolás szintjén fogalmazódik újra: „ez a forma teszi érzékelhetővé az elgondolás szabadságát, ez teszi lehetővé a különmemű dolgok összekapcsolását és a távoliak egyesítését, ez szabadít meg a bevett uralkodó nézőpontoktól, a konvencióktól, a közhelyektől, mindattól, ami megszokott, általánosan elfogadott, és ez segít hozzá a világ újszerű szemléletéhez, a létezés viszonylagosságának felismeréséhez és annak belátásához, hogy egy tökéletesen másfajta világrend is lehetséges.”⁸

A 18. század második felében a groteszk jelenléte a művészetben esztétikai kérdéssé válik. Bahtyin a középkor és a reneszánsz népi kultúrájának társadalmi státusát tekintve jelzi a groteszk látásmód által szerveződő össznépi ünnepek és beszédmódok szubkultúra- jellegét (pl. karnevál, vásári mulatságok, káromkodás, nyelvi paródiák). Az akkori művészetfelfogás értelmében ezt azonban nem a magas kultúrával való éles szembenállásként, hanem egy alternatív világrend kifejeződéseként kell értenünk. A 18. század előíró szépségnormája a szubkultúra fogalmának negatív értelmezésével rútnak, alantásnak érezte a groteszk formák torzító, leleplezve neveltető jellegét, és mint ilyet művészetlennnek minősíti. A klasszicista formaérzék pedig az inkongruenciák, az esztétikai kategóriák keverése miatt utasítja el a groteszk formák jelenlétét a művészetben. A klasszicista esztétikák azt kifogásolják a groteszkben, ami a groteszk létmódjának alapfeltételeként a mindennapi tapasztalat és a művészi élmény, valamint az irodalmi és nem irodalmi nyelvi regiszterek határainak átjárhatóságában valósul meg.

Bahtyin a groteszk gyökeres jelentésváltozásait a preromantika korára helyezi. Míg a középkortól kezdve a groteszk a kollektív karneváli világérzés kifejezője, a korai

⁷ Uo. 35. p.

⁸ Uo. 44. p.

romantikában a világ szubjektív érzékelésének kifejezésformájaként éled újjá. A groteszk látásmód szubjektvivizálódása mellett a groteszk szemantikáját a gótikus- vagy a rémregény felé kezdik el bővíteni. Bahtyin a groteszknak a szörnyűséggel kibővülő jelentését a saját világától elidegenedő személyiség élet- és világszemléletének kifejeződéseként értelmezi. A groteszk lényegéhez tartozó komikum-fogalom is radikálisan megváltozik. A karneváli világszemlélethez fűződő nevetés és paródia mindig ambivalens, egyszerre tagad és újjáteremt; a romantikus groteszk viszont a nevetést csak redukált alakban tartotta meg. A nevetés itt mint humor, irónia, szarkazmus jelentkezik. „Ez a nevetés már nem vidám és nem ujjongva örvendező. A komikus elv pozitív, újjászülő mozzanata a minimumra csökken.”⁹

A 20. századi groteszk-értelmezések a groteszk alapstruktúrájában elsősorban egy sajátos ontológiai-episztemológiai nézőpont adekvát kifejezését látják. Bahtyin a 20. században újjászülető groteszknak két fő fejlődési vonalát különbözteti meg: a modernista groteszket (Alfred Jarry és az avantgard különböző irányzatai) és a realista groteszket (Thomas Mann, Bertolt Brecht és Pablo Neruda). Az orosz szerző nem vállalkozik a legújabb groteszk behatóbb jellemzésére, csupán legújabb elméletének kritikai ismertetésére Wolfgang Kayser *A groteszk a festészetben és az irodalomban* (*Das Groteske in Malerei und Dichtung*) c. 1957-ben megjelent könyve kapcsán.¹⁰ Bahtyin kritikai megjegyzései az általa autentikusnak nevezett karneváli groteszkkal hasonlítják össze a modernista groteszk (el)változásait. Bahtyin csupán azokat a kayseri megállapításokat fogadja el, melyek kizárólag a groteszk 20. századi változatára érvényesek. A modernista groteszk látásmódjának legfőbb sajátossága, és egyben devianciája a klasszikus groteszkkal szemben, az elidegenült világ képzetének kifejezése. Továbbá nagyon jellemzőnek találja a modernista groteszkre Kaysernek filozófiai közegben használt groteszk-fogalmát is: „A groteszk a VALAMI kifejeződésének formája.” A valamit – fűzi hozzá Bahtyin – a német szerző egzisztencialista szellemben értelmezi: „a valami a világot, az embereket, az emberi életet és tetteket irányító idegen, embertelen erő.”¹¹

⁹ Uo. 48. p.

¹⁰ Vö. Bahtyin: i.m. 56–63. p.

¹¹ Uo. 59. p.

A groteszk fogalmát felvető, általam megvizsgált szakirodalmakat összehasonlítva elmondható, hogy az európai szakmunkák inkább történeti szempontúak, míg az angol nyelvű szakirodalmak a groteszk fogalmának mediális aspektusait vizsgálják. Geoffrey Galt Harpham a groteszk fogalmát különböző médiumok beszédmódjában vizsgálva mutat rá a fogalom összetettségére. Sokszempontú elemzéséből a groteszk fogalmának képzőművészeti, pszichológiai és nyelvészeti megközelítését emelném ki. A groteszk terminus eredetileg a képzőművészet környezetéből került át irodalmi és filozófiai beszédmódokba. A reneszánsz kori római ásatásokkor (1500 körül) felfedett, Nero Domus Aurea-ját díszítő ábrázolások földrajzi elhelyezésének (lat. „grotta” barlang) jelölésére használják először leíró kategóriaként. A freskók a korukban kanonikusnak számító római stílusban készültek, aminek sajátja a hibrid formák iránti vonzódás az emberi, állati és növényi motívumok ötvözése által.¹² Az ábrázolások különleges stílusát a nem-ábrázoló művészetek találó kifejeződéseként az ornamentika körére szűkítik a reneszánsz kori festészetben. Ezáltal a groteszk ábrázolások felszabadulnak a fogalmi jelentés kötöttsége alól, amit kizárólag a centrumban elhelyezett képnek tulajdonítottak. Harpham művészettörténeti kutatásokra hivatkozik, amikor ezt a stílustörténeti fordulatot vallási- és kultúrtörténeti okokkal magyarázza. Gergely pápa felismerve a képi ábrázolás lehetőségeit az írástudatlanok vallási-erkölcsi nevelésében feloldja a Tízparancsolat képtilalmát. Ez a konszenzus az olvasható, azaz fogalmi jelentéssel bíró ábrázolások és a jelentés nélküli, csupán díszítésként szolgáló keret szükségszerű megkülönböztetéséhez vezetett. A képi ábrázolás két külön kódja kezd el együttműködni: a középpont művészete, ami egy meghatározott téma, illetve a hozzá tartozó racionális és konvencionális jelentés szerint olvasandó, illetve a szélek művészete, ami a racionalitás elvén kívülesve olyan ábrázolásoknak nyit teret, amik a valósághoz képest lehetetlenként hatnak.¹³ A groteszk fogalma később az értelemnek ellentmondó megoldásokat és a tudat számára élesen elkülönülő kategóriákat egységben láttató új ábrázolásmódnak a lényegi alapstruktúrájára vonatkozik. Bahtyin a növényi, állati és emberi alakokat ötvöző római ornamensek

¹² Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey, 1982, Princeton: Princeton UP, 27. p.

¹³ Vö. Harpham: 32. p.

stílusáról a groteszk alapszerkezetére általánosan érvényes befejezetlenségre, a formák szüntelen egymásba áramlására hívja fel a figyelmet.¹⁴

A groteszkhez lélektani-pszichológiai szempontból közelítő tanulmányok a groteszket megtapasztaló befogadó (néző vagy olvasó) tudatában vagy érzésvilágában lezajló folyamatokat helyezik az elemzés előterébe. A groteszk hatásmechanizmusának feltárása által pedig közelebb visznek a groteszk ábrázolások létmódjának megértéséhez is. Geoffrey G. Harpham 15–16. századi groteszk metszeteket és festményeket elemezve ragadja meg azt a tudati folyamatot, amit a groteszk megtapasztalása kivált a befogadóban. A groteszk erőteljes hatása az ábrázolásmód torzító jellegéből adódik, ami mögött mégis felsejlik az ismerős, a megszokott alak. A groteszk ábrázolások, az egységében idegenné deformált kép egyes elemeinek beazonosíthatóságával, egyben felidéznek és megtagadják a nyelv által felállított szintisza kategóriákat.¹⁵

Harpham a groteszk szó közlő értékét és nyelvi státusát vizsgálva tagolja a fogalom nyelvészeti jelentőségét. Kommunikatív értékéről megállapítja, hogy egy olyan fogalom, amely nem rendelkezik rögzített denotátummal. Főnévként olyan általános dolgokra, tárgyakra vonatkozik, amelyek nem tartoznak egyértelműen egyetlen felállított nyelvi kategóriába sem. Melléknévként nem bír leíró értékkel, mivel egyedüli funkciója az, hogy egy olyan ellentmondásoktól zsúfolt állapotot jelöljön, ami nem fejezhető ki egyetlen melléknévvel sem. A groteszk terminus melléknévi funkcióban olyan melléknév-együttest fed, amik szabályszerűen nem fordulnának elő egyazon dolog jelölésére. A szerző a groteszkek egyfajta illokúciós erőt tulajdonít, amikor a szó nyelvészeti státusát a tabuhoz hasonlítja: „grotesque is another word for non-thing”. (A *non-thing* alatt azokat a fogalmakat érti, amelyek nyelvi tabuk formájában tárolódnak a tudatunkban.) Susan Stewart a groteszk kifejezést a rendellenes (anomalous) és az ambivalens (ambivalent) erőteljes formáira látja leginkább vonatkoztathatónak tabu-tipológiájában.¹⁶ Harpham egy másik analógiával a groteszk mechanizmusát a paradoxonéhoz hasonlítja. „Ha a groteszk valamihez hasonlítható, akkor az a paradoxon,

¹⁴ Bahtyin: i.m. 42. p.

¹⁵ Harpham: i.m. 5. p.

¹⁶ Susan Stewart-ot idézi Harpham: i.m. 4. p.

mivel az az egyedüli olyan mód, ami a nyelvet saját maga ellen képes fordítani azáltal, hogy mindkét ellentmondást egyszerre állítja.”¹⁷

A groteszk lehetőségei Hervay Gizella korai költészetében

Dolgozatomban Hervay Gizella első négy verses kötetében vizsgálom a groteszk lehetőségeit: *Virág a végtelenben* (1963), *Reggeltől halálig* (1966), *Tőmondatok* (1968) és *Úrlap* (1973). Értelemezési szempontjaim a vershelyzetet alakító nézőpont, az egyes kötetek világképi párhuzamai, valamint a lírai szubjektum nyelvszemlélete köré szerveződnek. Ezeket a szempontokat olyan versekben vizsgálom, ahol poétikai megvalósulásukban a groteszk alapszerkezetének vagy minőségének lenyomataként értelmezhetők.¹⁸

Nézőpont-versek (*Úrlap* c. kötet)

Szávai Géza az *Úrlap* c. kötet (1973) néhány – általa „nézőpont-verseknek” nevezett – verse kapcsán használja a groteszk fogalmát: „Hervay Gizella kötetének versei rendkívüli egyszerűségükkel és bonyolultságukkal lepnek meg. E két véglet egymásmelletiségének, egyidejűségének különös módja a Hervay-vers.”¹⁹ Ennek a nézőpontnak a működését a *Lila tapétán a néni* és a *Kendő* című versekben követi végig.

„Lila tapétán a néni,
zöld néni tapétán,
barna kalap alatt.
Néni fején kalap.
Kalap szalvétában,

csirkecomb nénivel,
néni harap húst,
hús harap nénit,

¹⁷ Uo. 19–20. p.

¹⁸ Az idézett versek szövegforrása: Hervay Gizella: *Az idő körei. Összegyűjtött versek*. Balázs Imre József (szerk.), Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1999.

¹⁹ Szávai Géza: Tartós szavak tájai felé. *Utunk*, 1974. 12. sz. 2. p.

étlap álmodik
spenótról.”
(*Lila tapétán a néni*, 1973)

A *Lila tapétán a néni* verset elemezve írja Szávai, hogy „a részmozzanatok egyenértékűeknek látszanak ebben az összerakó versépítkezésben, s ez a groteszk forrása.” Az elemeket kiegyenlítő szervezőelv stilisztikai-nyelvi következményeit pedig a hasonlatok hiányában látja: „Ha tehát a Hervay-vers lényege az említett, fokozat-kizáró nézőpontváltakozás, akkor érthetővé válik, miért nincs e versekben hasonlat. A szem, az értelem villan, egyensúlyt teremt, azonosít, nem biceg a »mint« mankóján.”²⁰

„egy ölbe ejtett kéz
szerszám nélkül
szomorúan

egy arc
lavórban
lemerülőben

egy kendő
arc nélkül
szomorúan”
(*Kendő*, 1973)

Szavai Géza a *Kendő* c. versben egy olyan vershelyzet-alakító nézőpontot azonosít, amely a groteszk ábrázolásmód egyidejűségével rokonítható. „Hervay az eltűnést nem fogalmazza verssorokba, hanem megváltoztatja a nézőpontot, a látószöveget. Nem az eltűnőt nézi, hanem azt, ahonnan eltűnt – s így válik jelenvalóvá, ábrázoltá a hiány.” – írja ugyanabban a kritikájában.²¹ A Szávai által elkezdett értelmezési kör olyan versekkel egészíthető ki, amelyekben a groteszk látásmód szervezőelve a jelenlét és a hiány összevont képeiben valósul meg. A *Kendő* c. vers mellé helyezhetjük az *Álom* címűt, ami a kedves hiányát az általa kitöltetlenül hagyott hely kiemelésével érzékelteti: „Álmomban padláslépcsőn ültünk,/arcunkba hullt a hó,/a nap csak rád süttött,/aztán nem voltál már,/nem volt csak a hó.” Az *Étellet csenddel...* (1963) vers hasonló módon mintegy „színre viszi” a szeretett személy távollétét: „Nem kérek semmit. Nem

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

panaszskodom./Csak tenyered helye üres az arcomon.” A „hiány versei”, ahogyan Szávai nevezi őket, a hiány és a jelenlét egyidejű megjelenítésének paradoxonában közelítenek a groteszk alapstruktúrához.

Az *Ez van* ciklus *Táj WC-ülőkével* c. versben a versbeszéd a részmozzanatok között nem feltételez semmiféle okozatiságot vagy hierarchiát (akár a *Lila tapétán a néni*-ben): „A ház elé dobott WC-ülőkét/belepi a hó,/a lyukas széket/s a karácsonyfát,/amiről cafatokban csüng az ezüstpapír,/még egyszer körbecipelik a gyerekek,/aztán este lesz./Sálat húznak az emberek/a szájuk elé./Liftbe szállnak csókolózni/a szerelmesek,/s a lépcsőházban/a fűtőtestre ülnek/az anyjukat váró gyerekek;/ki-kiszaladnak,/s előrugdossák/a WC-ülőkét/a hóból.” A csupán külső szemlélőként jelen lévő lírai szubjektum nem emel ki, hanem látásával egyidejűleg érzékel a szétszórt (élet)töredékekben.

Geoffrey G. Harpham térbe fordított időbeliségként, képbe sűrített elbeszélésként értelmezi a Bahtyin által groteszknak nevezett terhes öregasszonyokat ábrázoló kercsi terrakotta-figurákat, amelyek a groteszk ábrázolás szerint a testet befejezetlenségében, keletkezésében ragadják meg.²² A groteszk forma ebből a szempontból egy időben kiteljesedő folyamat egyetlen egy képben megvalósuló összesűrítéseként, hirtelen lerövidítéseként (shortcut) szemlélhető. Az *Ez van* ciklus néhány verse a csattanószerű, nonszenszbe hajló zárlattal teremti meg a groteszknak ezt a lehetőségét: „vette a retikült,/a férjet,/és hazament a bárból/újabb harminc évre.” (*Néni tükör előtt*), „beszédet mondott egy aktatáska.” (*Terepen*), „földre veti magát/a naptárról/a vasárnap.” (*Lakodalom*). A *Lakodalom* c. vers a szokatlan érvelésmód („öklével verte be a falat a vőlegény,/hogyan szerelmét bizonyítsa”), az egymásra csúsztatott konkrét és átvitt értelmű jelentések („Lyuk a falban, családi kép takarja (...) a lyukon át ételek jönnek,/a kép el- s visszabillen,/hintázik falon a család”), valamint a váratlanul abszurd zárlat által egy időben sejthetően tartós drámai jelenet (élet) lerövidített vázlatként olvasható.

A *Kiskatona* c. versben a karikírozó látásmódból fakad a groteszk. „Áll a kiskatona a tűzoltóautón,/behajlított könyökkel, mereven,/mint a jelvényre festett sportolók,/áll buggyos nadrágban, óriás bakancsban/pici fejjel – mesebeli harmadik fiú –

²² Harpham: i.m. 10. p.

/áll pelyhes veréb-fejjel,/orrig lötyögő sisakkal,/állig mereven, riadó-röhögéssel,/ártatlan röhögéssel, fültől fülig.” A karikatúra a groteszk alapszerkezetéből főként a torzítás mozzanatát használja fel. Philip Thomson, a groteszk alapszerkezetét más esztétikai-irodalmi fogalmakkal összehasonlító munkájában, hívja fel a figyelmet a karikatúra és a groteszk közötti eltérésekre. Azok az értelmezések, amelyek a groteszket és a karikatúrát ugyanabba a kategóriába sorolják, a groteszk ábrázolásmódot csupán a torzítás egyik lehetőségeként értelmezik. A két mód közötti alapvető különbség hatásukban ragadható meg. A karikatúra túlzásainak gúnyoló-nevettető egyértelmű célzatosságához képest a torzítással létrejött groteszk hibrid formák megőrzik kétértelműségüket a befogadó előtt. A kettő közötti különbségtétel csak akkor problematikus – egészíti ki Thomson –, ha a kifigurázó túlzás radikálissá válik és önmaga kedvéért duzzad tovább.²³ Az idézett Hervay-versben a kiskatona aránytalan külsője (óriás bakancs, pici fej, orrig lötyögő sisak) nem fakaszt egyértelmű nevetést. Thomson, a freudi nevetés-elméletben elkülönülő természetes nevetést és védekező nevetésre hivatkozva, pszichológiai vonatkozásokkal egészíti ki a bathyni redukált nevetés fogalmát. Szerinte a groteszk által kiváltott nevetés sosem tisztán derűs és feszültségmentes, hiszen a komikum egyidejű érzékelése a groteszk másik, ijesztő és taszító felével, megzavarja érzékelésünket. A grimaszban, a fintorban és a hisztérikus nevetésben látja a groteszk nevetés adekvát kifejeződését.²⁴ A Hervay-vers alakja attól lesz ambivalens, hogy emberi vonásai szinte teljesen elmosódnak a nyelvi túlzásokban. A személytelenné lefokozott egyén mozdulatai és mimikája a ráaggatott tárgyi külsőségekben és nyelvi hasonlatokban („autóhoz lapított jó vicc,/orra kikandikál mint a csattanó”) artikulálódnak. A redukált nevetés formáit pedig nem csak kiváltja, hanem magán hordja „riadó-röhögéssel,/ártatlan röhögéssel, fültől fülig.”

²³Philip Thomson: *The Grotesque*. The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972.
http://davidlavery.net/Grotesque/Major_Artists_Theorists/Theorists/Thomson/thomson.html
(letöltve: 2010. 04. 06.)

²⁴ Uo. Caricature and the Grotesque.

„Élet-költészettől” életkép-költészet felé

Hervay korai verseire általánosan elmondható, hogy mindvégig érdeklődést mutatnak a másik ember élete, hétköznapijai iránt. Az odafordulás, a megfigyelés módjai azonban változnak. A *Virág a végtelenben* (1963) versek megfigyelő szeme egy életkép-töredék mögé egész emberi sorsokat képez, amik példázatként is működnek egy elvontabb szinten. A *Reggeltől halálig* (1966) kötettel kezdve a tekintet az egyéni életet a maguk zártságában figyeli (pl. *Szerves szomorúság*) még akkor is, ha ezek egy meghatározott társadalmi osztály tipikus figuráiként értelmezhetők. Az általános többes számmal a megfigyelő néhol saját magát is bele írja az életképbe (*Szigorodó-szemű*), míg végül önmagát is megfigyelként érzékeli az *Úrlap Pillanatok* versében. A címben jelzett elmozdulás szorosan kapcsolódik a Hervay-vers értelemelvéhez. Az életkép a korábbi versekben önmagán túlmutatva egy már kiteljesedett eszmének szolgál háttéréül. A későbbi életképek pedig inkább pillanatképekké alakulnak át, nem tartva igényt egy racionális érvrendszerbe való beépülésre. Balázs Imre József a *Virág a végtelenben* kötet életkép-verseire az „életkép” helyett az „élet-költészet” kifejezést érzi találóbbnak. A világkép szintjén az „eláltalánosítás” alakzata, poétikai szempontól pedig a nyelv metonimikus működésének hiperbolizálása szolgál a megkülönböztetés alapjául.²⁵ Az *Új ház* és az *Új lakók* c. versekben (1963)²⁶ az emberi életek a maguk mindennapi cselekedeteikkel a megfigyelő számára az elvonatkoztatás, a továbbgondolás alkalmai. „S megnyugtat, mint gyermeket a gőzölgő csésze,/hogya a félig látott mozdulatokat öntudatlan/folytatom, s végigélem gondolatban/kétezer ablak millió fényű életét – és este/hallgatom az új ház szívverését a csendben.” – zárul az *Új ház* c. vers. A megfigyelt kép a lírai szubjektum reflexiójával nem marad meg a maga egyediségében, hanem feloldódik egy egyetemesebb gondolatban. Az *Új lakók* című vers zárósora – „A teljes lét árama/járja át ezt az estét,/a fényképkeretről,/mint életükről a múlt,/mállik a festék” – egy család sorsának kitágított értelmezést nyújtja az előzőleg felvillantott életképek sorával.

²⁵ Balázs Imre József: *Hervay Gizella. Kismonográfia*. Kolozsvár, 2003, Kriterion, 33. p.

²⁶ Megj.: A versek mellett zárójelben feltüntetett évszám az egyes kötetek megjelenési évére vonatkozik, és jelzi az illető vers kötet-helyét. Kivételt képeznek a *Virág a végtelenben* kötetben megjelent 1959-es évszámú versek.

A gondolat útjain egységgé szerveződő világkép a partikulárisba sűríti az általánosat. A *Vers egy kék iringóról két változatban* második változatában, a lírai én ezt a logikát használva az univerzum áramlásába kapcsolja be saját létét:

„Kék iringó-száraz,
ujjaim helyett ujjaim,
kössetek a végtelenhez,
hadd keringjek benne én is,
mint bennetek a nedvek,
bennem kék iringó-gondolatok.”
(*Vers egy kék iringóról két változatban*, 1963)

Az „élet-költészet” versekben megragadható másik közös pont az általuk felkínált olvasási mód. Az „elbeszélt” életképek a verszárlat felől olvasva őket egyfajta előre meghatározott narratíva mentén jönnek létre. Történété szerveződnek túlmutatva helyzetszerűségükön. Az eláltalánosító verszárlat pedig mintegy iránytűtja olvasatunkat. Ebből az olvasási (olvastatási) stratégiából kiindulva kivételnek tekinthető a műfajilag az *Új lakók*, *Új ház* versek sorába tartozó *Családi ház* c. verset.

„Zöld szomorúfűz alatt
barna ing rikít drótra terítve,
karjai zörögve szabdalják a szelet.
Nincs szeretet,
ami e sivár udvart feloldja.
Az asszonyt bekeríti az uborka-ágyás.
Élete a kerítésig ér.
Zöld hokkedli hasal
a saláták között.
Egy csirke fittyedt nyakából
fáradtan szivárog a vér.”
(*Családi ház*, 1958)

Sajátos abban az értelemben, hogy a lírai szubjektum nem próbálja kerek „történété” alakítani az egyazon keretbe emelt elemeket. A vers fogalmilag megragadható jelentése („Nincs szeretet,/ami e sivár udvart feloldja”) nem uralja a versbeszéd logikáját. Azokban a versekben, ahol az „eláltalánosítás” alakzata működik a fogalmi jelentés tételesen is kimondódik a példázatjellegű verszárlatban. Ehhez képest az előbb idézett versben az egy kontextusba emelt elemek a disszonancia által megőrzik önállóságukat, és nem tartanak igényt egy lezárt történetbe való feloldásra.

A *Reggeltől halálig* c. kötet életkép-verseiben az eláltalánosító mozzanat csupán a konkrét élethelyzeteken belül működik. Míg az első kötet 1942 c. versben az individum hangjába a megnyomorított emberiség egész szólama vetítődik, addig a második kötet *Szerves szomorúság* és *Lifteslány* verseiben a beemelt életkörnyezet elemei csupán az egyéni élet keretén belül nyernek jelképes értéket. A *Tőmondatok* c. kötetben (1968) a *Bekapcsolta az aznapi halált* és a *Béke* c. versekben az életkép-költészet eltolódik abba az irányba, ami az *Űrlap*-kötet *Ez van* c. ciklusának már említett nézőpont-versei felé mutat.

„Bekapcsolta az aznapi halált,
meghallgatta.
Meglocsolta a macskát.
Kompótos tállal kezében
körbejárta a világot
a fotelben;
s mindent megnézhetőnek,
sőt szórakoztatónak talált,
mielőtt kikapcsolták volna az életet
egyetlen kattintással.”
(*Bekapcsolta az aznapi halált*, 1968)

A *Bekapcsolta az aznapi halált* c. versben a groteszk és a bizarr fogalma egyaránt alkalmas a vershelyzetben megteremtett összefüggésrendszer minősítésére. Philip Thomson, a már említett elemzési módszer szerint, a bizarr és a groteszk közti különbségtételkor Kaysert idézi, aki szerint a bizarr a nagyon furcsával rokonjelentésű, és a groteszkhez képest hiányzik belőle az érzékelést zavarba ejtő látásmód.²⁷ A Hervay-vers elbizonytalanító hatása, ami által némiképp túllép a bizarr kategóriáján, az ugyanannak a helyzetnek egyszerre három perspektívából történő láttatásából fakad. Először van a megfigyelő, aki megteremti a bizarr helyzetet, majd ott találjuk a megfigyeltet, aki a rendellenes törvényeihez idomulva cselekszik, végül pedig egy beazonosíthatatlan látószögből figyelő többes számú harmadik szemet érzékelünk, amely egyetlen kattintással kiakapsolja az életet.

A *Béke* c. versben a cím által előidézett olvasói elvárást felerősítő életképek és az ezt megbontó záró sorok ellentmondásossága fejt ki groteszk hatást.

²⁷ Thomson: i.m. Bizarre and the Grotesque.

„Az asszony karján kisgyerek.
Csendben befordult a sarkon.
Szatyrában hús és tejesüveg.
Háta mögött akna robbant.
(...)
A kicsi ruhájára egy pihe
tapadt, azt szépen leemelte,
elfújta s a halott gyerekekkel
ment tovább, befordult a sarkon.
Háta mögött bomba robbant.”
(*Béke*, 1968)

A megszokottat és a rendkívülít, a békéset és a megrázót egybenláttató perspektívából fakad a groteszk ebben a versben. A kegyetlen következményt a vershelyzetet alakító nézőpont nem hangosítja fel egy tragikus szólamba, hanem észrevétlenül hagyja a mindennapi cselekvések automatizmusában (vö. „ment tovább, befordult a sarkon”).

Groteszk fűzések

A groteszk lehetőségének szempontjából a Hervay-versek nyelvhasználatában a *Reggeltől halálig* c. kötettől kezdve felerősödő nyelvi „mellérendelések”-re érdemes figyelni. Az ilyen mellérendelesek alatt a *Szerves szomorúság* c. vers mottójában egybegyűjtött jelzős szerkezetekre gondolok, ahol a jelzett elvont fogalmak a banális hétköznapiak körébe tartozó fogalmak által telítődnek értelemmel: „*Horpadt lábos-szemű éj,/tepsi unalom/ seprű-ujjú kéz,/portorló-fájdalom,/rízsszagú alázat,/művirág-merengés,/horgolótű-szúrta halál*” Bahtyin a groteszk ábrázolásmód legfontosabb hatásaként említi a lefokozást, „vagyis a magasztos, szellemi, eszményi, elvont dolgok átfordítása a tiszta anyagiság, az evilágiság és a vele eltéphetetlenül összenőtt testiség síkjára.”²⁸ A karneváli groteszk lefokozás azonban sosem formális, hanem az anyagi-testi elv konkrétumában jelenik meg. A groteszk lefokozás ilyen értelmezése nem érvényes a Hervay-versek esetében; Hervaynál formális szinten, a nyelv depoetizálásával valósul meg. A bahtyini fent-lent topográfiai összeérést Hervay verseiben a költői és a költőietlen nyelv konvencionális határait felszámoló nyelvszemlélet szintjén fogalmazhatjuk át. A

²⁸ Bahtyin: i.m. 29. p.

költőietlen nyelvhasználat legtöbbször a tárgyi valóság elemeinek közelítését jelenti az eszmei-érzelmi szférához. A *Cinizmus?* c. versben (1966) a nyelv szintjén átíródó fogalomtársítások lesznek a groteszk forrásai: „Az illúziókat lehúzta magáról, mint egy harisnyát,/libabőrös lélekkel táncolja most a listát.” Hasonlóképpen használja a nyelvet a „Tízdekás csomagban hordom haza a jövőt” (*Nyugalom*, 1973) sorban, ahol a jövőhöz fűződő bármilyen elvont eszményi leépül a hétköznapi cselekedetek logikájára átírt gondolatban. A *Kirakat* c. versben (1966) a lírai szubjektum az öngúny perspektívájából önmagára vonatkoztatja az élettelen műanyagbaba, divat-angyal képét. A nézőpont feloldja az élő és élettelen test határait: „Szempillája végigseper/ruhámon s rúztalan életemen (...) Meglóbálom piros nyilonszatyromat,/benne a ma esti parizer-adag elszédül.” A *Mozi után* versben (1966) az ironikus látásmód hasonló képeket teremt: „Látod, ez a film csupa nyakfodor-érzelem,/zsebkendőcske-fájdalom.” A már említett *Szerves szomorúság* vers néhány sorában az élettelen tárgyi világ és az élő emberi elválaszthatatlanul összeérnek a hasonlatban: „A tárgyakból álló valósághoz/oly közel áll, akár egy csésze/félig telve vízzel s a márvány éjjeliszekrényre téve.” A tárgyak néhol az emberit helyettesítve saját létre kelnek: „és felsír egyszer/helyette vinnyogva a vízcsap...”. A *Lifteslányban* pedig egy képösszevonással felcserélődnek a tárgyakhoz és az emberihez kötődő amúgy elkülönült mozdulatok: „E lépésnyi létben sztaniolpapírban/nyílnak – virágok árnyai./Ha percre kilép, a tágas folyosó/elborítja, mint váratlan öröm (...) Kis csillag, hurkok, pálcikák – élete/és a bútor, amit részletre vesz majd,/s eltékozolt életével rak tele.”

Láng Gusztáv, aki elsőként vonja be a groteszk fogalmát a Hervay-vers értelmezési körébe a *Reggeltől halálig* kötet *Szigorodó-szemű* versét értelmezve, a versnyelvben összerántott anyagi világ és gondolati-érzelmi sík villódzásában érzi groteszknek a Hervay-verset: „Köznapi tárgyak és tragikus érzések hatásosan groteszk fűzéséből áll össze az olyan képrendszer, mely leválik a konkrét személytől és alkalomról, és a boldogság agóniájának jelképévé nő.”²⁹

„A műanyag asztalon rózsaszín műanyag-virág,
a derűs, szépen ívelő egyszerűség

²⁹ Láng Gusztáv: Értelmes ének. *Utunk*, 1966. 47. 4. p.

giccsel cicomázva kínálja magát.
A rózsaszín szivacs-szegfűk fölött
kutatom tekintetedet,
s szeretném, ha nem látnám
csak a könnyű asztalt,
a piros-fekete-szürke műanyagszékeket,
de hangodban is felfedezem
a giccsre rímelő felhangokat.
Habcsók-ízű alázatba tompa fájdalom ragadt,
érthetetlen kusza módon keverve közönyt és romantikát,
(...)
V.
S már eltűnt rég a szivacs-virág,
szégyellem szivacs-szavaimat
és szivacs- emlékeinket - ifjúságunk köztük maradt
a műanyag asztallapon, a rózsaszín szegfűk alatt,
szégyellnivaló ifjúságunk felszabdalták a szivacs-szavak,”
(...)
(*Szigorodó-szemű*, 1966)

Láng Gusztáv a „groteszk fűzés” szókapcsolatban a groteszk alapstruktúrájának azt a jellegzetes működésmódját ragadja meg, amely a mellérendeléssel, a szimultaneitással olyan elemeket közelít egymáshoz, amiket nyelvünk kategóriarendszerei elválasztanak (pl. habcsók-ízű alázat, smirglipapír-cinizmus). Az utolsó versrészlet a ’szivacs-virág’ analógiájára átírt ’szivacs-szavak’, ’szivacs- emlékek’ társításokkal töri át a tárgyi és az emberi valóság közti határokat.

A *Szigorodó-szemű* vers műfajilag az életkép-költészet sorába sorolható. Az életképbe keretező versbeli szemlélőnek a megjelenített ember személyisége, érzésvilága elválaszthatatlan azoktól a tárgyaktól, amik mindennapjaihoz szervesen hozzátartoznak. Ez a szemléletmód Hervaynál a tárgyi elemeket és az emberit egybevonó heterogén nyelvhasználatban és tárgyas- absztrakt képekben valósul meg. Tamás Attila a tárgyi világ megjelenítését vizsgálva József Attila költészetében olyan verseket emel ki, amelyekben a külső tárgy nem csupán ürügy a belső elmélkedés számára, hanem a belső világhoz hasonlóan megőrzi a maga viszonylag nagyfokú önállóságát, s így mindkét fél (belső és külső) egymás értékeit kölcsönös gyarapítja.³⁰ A *Téli éjszakából* kiragadott részletben „...Csak egy kis darab/vékony ezüstrongy – valami szalag – / csüng keményen

³⁰ Vö. Tamás Attila: A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében. In Csáky Edit (szerk.) : *A mindenséggel mérd magad. Tanulmányok József Attiláról*. Bp., 1983, Akadémiai, 21–28.

a bokor oldalán,/mert annyi mosoly, ölelés fönnakad/a világ ág-bogán.” az ’ezüstrongy’ és a ’mosoly’ kölcsönviszonyuk ellenére is megőrzik fogalmi autonómiájukat. Ha a groteszk képi ábrázolások kiváltotta ambivalenciájára gondolunk, hasonló tudati folyamatok zajlanak le a tárgyas-absztrakt képekben is: a kevert kategóriák egy bizonyos fokig mégis megőrzik önállóságukat, az összevonás után is felismerhetők maradnak. A *Szigorodó-szemű* (1966) versben (hasonlóan a már említett *Szerves szomorúság*, *Lifteszlány*, *Cinizmus*) az élettelelen tárgyi és eleven emberi a groteszk előbb kifejtett tudati működését követve találkoznak az olyan sorokban, mint „a szerelem a súrolt asztalra ejti felrepedezett ujjait”, „s a kötelesség hirtelen szemünkre, szánkra szigorodott/s a szerelem a súrolt padlóra, a székre kuporodott.” Ez a képszerűsítési mód nem új a *Reggeltől halálig* c. kötetben, azonban itt van a leginkább kidolgozva. A *Virág a végtelenben* kötet hasonló képeit „Mosolyában ütött csuprok melegednek, /Posztópapucs melengeti mosolyát” (*Öregasszony*), „az abrosz kockái határolták napjait (...) s a tiszta tányérokka leborította fájdalmaikat./Két összeborított tányér közé/egész élete belefért.” (*Nagyanyám*) sokkal lazább szerkesztésmód fogja össze. Itt az asszociációkat csupán a nyelv metonimikus funkciójának hiperbolizálása tartja fenn, míg mondjuk az *Úrlap* kötet azonos című záróversében a szaggatott mondattördelés szövegszinten is nyilvánvalóvá teszi az ironikus nézőpontváltások kétértelműségében összetalálkozó kategóriákat: „Teremtek tájat magamnak. Szavakból/természetesen. Jó tartós szavakból./Lehet negyvenkettes is, csak bakancs/legyen. Bakancs nélkül nem lehet/nekivágni a háborúnak. Ami elmúlt/ persze. A télikabát is fontos/ ebben a tájban. Biztonságos, mint/ egy gyermekkor. Ami nem volt./Hosszabb is lehet. Majd/ felhajtjuk. Kinövi az ember, mire/ a végére ér. A versnek természetesen.”

Befejezett-befejezetlen világkép

„Ha a »klasszikus« esztétikák, vagyis a *létet késznek, befejezettnek tételező esztétikák* felől nézzük, a groteszk ábrázolás mindig torz, rút és visszataszító” – fogalmazza meg a kontrasztot Bahtyin.³¹ A Hervay-kötetek világképének alakulását a befejezettség-befejezetlenség ellentétpárok mentén vizsgálva végigkövethető az az elmozdulás, ami a befejezetlenség felé artikulálódó test-, modzulat- és gondolat-képzet

³¹ Bahtyin: i.m. 35. p.

által a groteszk formáknak kedvez. A groteszk esztétikájának ilyen szempontú érvényességre Balázs Imre József hívja fel a figyelmet felfejtve az értelemelv (át)alakulásait a Hervay-életmű egészében. A *Virág a végtelenben* c. kötet jellemző világképe „a befejezettséget, a beteljesítettséget, emeli eszmény rangjára – az egyedit, a folyamatban levőt is az utópikus befejezettségre vonatkoztatja.” – állapítja meg Hervay monográfusa.³² A beteljesítettség eszménye, az élet-költészet kapcsán már jelzett általánosító nézőponton kívül a tárgyak szemléleti módjában valósul meg a *Virág a végtelenben* kötetben.

„Épülő házak csontvázai.
A gerendából vaskampók görbülnek kifelé,
kinyúlnak, mint az ujjak,
nyugtalanul: a félig készbe merednek,
s a teljességért sikoltoznak.
Aztán rájuk borul a fal,
s ők boldog-hangtalanul
elkeverednek az egészben.”
(*Építkezés*, 1959)

Az *Építkezés* c. versben a befejezetlenségükben torznak ható vaskampókat figyelő szubjektum egy egészként tételezett utólagos nézőpontból figyeli ezeket, és ehhez vonatkoztatva szünteti meg nyugtalanító csonkaságukat.

A *Gyermekkorom-háború* c. versben a lírai szubjektum az emlékezés retrospektív szinkronicitásában érzékeli a térben amúgy távol eső személyes és általános életmozzanatok: „Milliók haltak éhen,/abban az évben, amikor megszülettem.” A jelentős és jelentéktelen, a szabad szemmel látható és a maximális közelítettségben láthatóvá tett részmozzanatok ugyanazzal az intenzitással működnek az individuális és a közös emlékképek szétválaszthatatlanságában. A vers utolsó két sora azonban megtöri a mellérendelések egyidejűségét. A jelen nézőpontjából megfogalmazott mondatok racionális magatartásra szólítanak fel egy elkerülhetetlen etikai magatartás nevében.

„A bomló anyag büze
lerakódott pórusainkban,
recehártyám mint mozivászon lepergeti
a háború minden jelentéktelen részletét.

³² Balázs Imre József: i.m. 29. p.

A háború minden jelentéktelen részlete: halál.
A szomszéd ház félig leomlott;
mint kéregető csonka keze
nyúlt ki egy-egy gerenda
öt emelet fölé a semmibe;
egy épen maradt falról
esküvői kép merengett lefelé
fehér-virágosan.
(...)
Nem attól lesz nyugalmad,
ha behunyod a szemed a háború emlékképei előtt.
Végül is felnőtt emberként kell számba vened
a századot.”
(*Gyermekkorom-háború*, 1959)

Az első kötetben a tárgyakon végiggondolt teljesség, befejezettség az emberihez tartozó mozdulatokra, cselekedetekre és gondolatokra fordul át a *Reggeltől halálig* című kötet egyes verseiben. *A mozdulat csak úgy szép* c. versben a gondolat-tett-beszéd hármas egysége képezi a teljesség mércéjét:

„A mozdulat csak úgy szép,
úgy teljes,
ha egyszerre nyúlik ki a kéz,
a vágy s a gondolat.”
(*A mozdulat csak úgy szép*, 1966)

A *Fehér tó városa* c. versben deklaratív módon megfogalmazott értelem-igény, ami az előző kötet legtöbb versének világképét a befejezettség felé alakította, már nem teremt kizárólagos perspektívát. A lírai alany a csupán részleteiben megismerhető világ tudatával szegezi szembe az értelemigényt: „s mindenhol csak egy városdarabka látszik,/csak egy égdarabka, gondolattöredék (...) Érthetetlen, honnan a fegyelem, amivel/megfogalmazzuk fájdalmainkat,/és bejelentjük a történelmi igényt:/jogunk van az egyetlen nézőponthoz,/ahonnan a teljes élet áttekinthető.” Az általános többes számban megfogalmazódó igény a befejezettség és a rendezettség irányába gondolja tovább a világképet, de a mozdulat-gondolat-beszéd harmonikus egységének létrejötte már nem annyira egyértelmű: „Jogunkat a fegyelemmel szereztük,/amivel újjáépítjük szertecibált ifjúságunkat,/és befejezzük tétován indult mozdulatainkat,/a gondolat kinyúló karívét (...) Elrendezzük hát arcunkon a ráncokat,/amiket kuszán vésett rá a tapasztalás (...)” A

már előzőleg elvett próbálkozások után mégis megőrzött fegyelem az, ami talán az értelemelvet működteti. Az újrakezdés, a helyreigazítás, az elrendezés utólagos gesztusaival teremődik meg a befejezettséggel egyet jelentő célelvőség. A *Szégyen és száanalom* című versben *A fehér tó városától* eltérően az arc a maga torzulásaival (ráncaival) tárulkozik ki. A szemlélő szubjektumban nincs meg a cselekvő szándék a kisimításra: „S a ráncok mögül/újból és újból szíven üt/tündöklő tiszta homlokod.”

A mozdulat csak úgy szép már elemzett vers a kötet (*Reggeltől halálig*) első ciklusában, míg az *Egyetlen mozdulat* c. vers a kötetzáró ciklusban áll. A két verset egymás mellé helyezve szembetűnővé válik az a módosulás, ami a kötet világképén belül végbemegy. A kiteljesedésre irányuló kezdeti mozdulat- és gondolatvilág, amivel a lírai én a lét, és ezen belül önmaga és a Te közötti viszony megértésére törekedett, a kötet záróciklusában az ellehetetlenülés felé hajlik: „Egyetlen mozdulat elég lett volna,/ hogy el ne veszítselek,/de ez a mozdulat/még meg sem született./ Nem született meg az egyetlen gondolat,/amivel el tudnád gondolni/láthatatlan arcomat.” A kötetzáró versek *Félelem, Hajnalban, Két vers, Étellel, csenddel...* a hallgatás felé közelítik a lírai én hangját. A szótlanságot a befelé fordulás mozzanata és a szerett személytől elszakadt én megkettőzése kíséri. A kedves hiányát a lírai szubjektum saját szellemi-nyelvi identitásának megosztlásával teszi jelenvalóvá önmaga számára: „Ami lettünk volna, vagyok egymagam./Szavaimnak immár kettős súlya van./Szemeddel is nézem, amit láthatok/Veled járok, éppen hogy csak nem vagy ott./Amit kimondani nem tudtam neked,/látod, most a munkám okos része lett./S amit nem láttál meg elnyűtt arcomon,/az szólít meg. Tekintetteddel rokon.”

Nyelvi paradoxon (feloldás és fenntartás)

A Hervay költészetében felerősödő nyelvi reflexió a *Tőmondatok* című kötetben (1968) diskurzus-alakító szerephez jut. A *Tőmondatok* című versben a versbeszédet alakító nézőpont a *Reggeltől halálig* kötet verseiben általánosan előforduló nyelvi „építményekhez” képest (vö. seprű-ujjú kéz) a nyelvet ellentétes irányba forgatja. A „groteszk fűzések” helyett áttetszővé teszi a nyelvi jelentést. A *Tőmondatok* c. vers a nyelvi jelentések kifordításával valósítja meg a nézőpontok egyidejűségét: „A kanálnak

nincs fénye, csak fogása van./ A kásás hó nem emlékeztet semmire./ Belelépek./nincs szeme a holdnak./A fák ágai nem nyúlnak utána./Nincs emberi mozdulata a tájnak (...) De a csend se emlékeztet/se szorongásra, se félelemre./Csak csend a csend./Csak emberi a szó./Nem nyihogás,/nem víz-zuhatag.” A sorok egyidőben felidéznek és leépítik a fogalmakhoz kapcsolódó előfeltevéseinket, és a nyelv antropomorf logikájának felfedése által a versbeli szubjektum eljut ahhoz az ellentmondásos felismeréshez, hogy „nem a dolgokat nevezték meg a szavak,/csak azt, ami az emberiből hozzájuk tapadt./ Nem lényegükről szól a szó, csak arról, mire használhatók./Nem lett közelebb a világ,/csak élhető, csak lakható.” Az autentikus jelentés hozzáférhetetlenségéből fakadó feszültség a látszatvilágnak szegezett „csupasz értelemmel” oldódik fel: „Nincs semmi szép,/se kő, se virág, se nap,/csak az önmagét szülő gondolat./Csak ennyi van, hogy emberek vagyunk: (...) Ember vagy. Egyedül. Élsz. Véd magad.” A nyelvi jelentés szétrobbantása ismeretelméleti szinten egy eredetinek tételezett emberi lényeg megismeréséhez vezet közelebb, amelynek felderítéséhez a csupasz gondolat önmagában elegendőnek tűnik.

A lírai szubjektum saját nyelvi identitásának alakításakor azonban kudarcot vall a nyelv elégtelenségével és alkalmatlanságával szemben. A kötet cím által is jelzett redukált beszédmód az (el)hallgatás képeiben *szól* az individuális nyelv hiányáról. Az én elbeszélhetőségének kudarca a test groteszk perspektívából történő ábrázolásával fogalmazódik meg képi szinten néhány versben. A groteszk minőség ezekben a versekben a torzítás, a rútság esztétikumának a felerősítését, valamint a külvilág felé nyitó testrészek exponálását jelenti.

„Nincs szavam.
Hallgatok a fulladásig.
Fel se ismernéd puffadt arcomat.
Mégfélemlített népek hallgatnak így,
s örült halottjaikkal a kutak.”
(*Hangtalanul*, 1968)

Arccal a sárban
fulladásig,
míg alkalmasnak minősítenek.
Most aztán beállhatsz
az éneklők sorába.

Énekelnél,
de szádból bugyog a sár.
(*Arccal a sárban*, 1968)

Mindkét vers paradox módon a nyelv nincstelenségét nem a kiüresedés, hanem a telítettség képeivel érzékelteti (vö. „Nincs szavam./Hallgatok a fulladásig.”) A *Dadogni kezd a képzeletem* c. vers a testen kinövő dudorokat, kiszögellő elváltozásokat hangsúlyozva a test groteszk ábrázolásmódjához közelít: „bibircsók nőtt a nyelvemre”, „kezünkre kiül a kelés,/hátunkra púpnak a magány,/daganat nő a szemünkre (...)”

Hervay számára a nyelvi identitás problematikussága az *egyet* értés, *szót* értés (szószeros értelemben) lehetőségének vagy kudarcának kontextusában lesz hangsúlyos. Hervay nem csak kommunikációs eszközként, hanem lehetőségként használja és formálja a nyelvet. Nem a nyelvvel (általa), hanem a nyelvben (benne) teremti meg az én és a te identitását. A *Levél helyett* c. (próza)versben egy szerelmi vallomás keretében figyelhető meg az a mód, ahogyan Hervay a nyelvi jelentés lényegiségére való rákérdezésből fejt ki magát a szerelmi vallomását: „Milyen gyönyörű: szólni lehet, és kiszámíthatatlan, hogy mit válaszolnak. És megtörténhetik: társra is találhatunk, csak meg kell tanulnunk az ő egyetlen, soha meg nem ismételhető nyelvét. Csak meg kell ismernünk, a föld rétegein át haladva, a történelem korszakain át haladva, eljutva oda, ahol ő csak ő, ahol ő a teljes világegyetem, és megszólítani.” Ahogyan a *Tőmondatokban* a megszemélyesített tárgyakat funkcionális szerepükre redukálja, a *Levél helyettben* magának a nyelvnek erősíti fel használatértékű jellegét azáltal, hogy kizárólag nézőpont-függővé teszi: „Felesleges és nevetséges olyan szavakat dobálni felé, amelyeket mi szeretünk, ezzel csak megütjük, hiszen én, ha azt mondom: tej, nagy diófát látok, a lomb közt kis égdarabok, a fa alatt kerti asztal, pohárban tej, tündöklük a tej, a táj. De lehet, hogy ő arra emlékezik, hogy nem kapott tejet, nem volt, és az anyja messze volt, és megütöd a szóval (...) Ha megtalálnám! Sose merném többet kimondani a szót: szeretlek!” A szójelentésekből kibontott élettörténetek egyidejű bevonásával a tabuként kerülgetett szó kimondásának kudarcával is folytatható a vallomás: „Mégis csak ennyit mondtam: szeretlek.”

A *Tőmondatok* kötet verseiben jelentkező újszerű nyelvszemlélethez utolsó szempontként a logikai-nyelvi paradoxonra hívnám fel figyelmet. A nyelv kritikus

szemléletének ilyen irányultságát Balázs Imre József említi meg a *Tőmondatok* kötet *Nem tudom milyen a krokodil szája kitátva...* versben. „Az a nyelvi érzékenység azonban, amely a »költőietlen«, a »csend« és a groteszk irányába fordította Hervay költészetét, időről időre reflektál arra a felvetésre is, hogy a gondolkodás és a jelviszonyok, amelyek azt közvetítik, szoros összefüggésben állnak egymással – hogy a nyelv elégtelensége és folytonos újrakontextualizálódása olyan állításokhoz vezethet, amelyek nem engedelmesskednek a logika törvényeinek, mégis értelmes – értelmezhető – mondatokban jelentkeznék.”³³

„Nem tudom, milyen a krokodil szája kitátva.
Az állatkertben csak messziről láttam,
s az állatkertben nem olyan,
hiszen világos, hogy nem olyan
a krokodil szája kitátva,
mint a krokodil szája kitátva.”
(*Nem tudom, milyen a krokodil szája kitátva...*, 1968)

A versbeszéd hasonló, nyelvet és értelmet űző játékaival találkozunk az *Előszóban*, ahol az álokosságra rájátszó beszédmód ellehetetleníti a szöveggel szembeni intellektuális viszonyulást: „Aki azt hiszi, hogy az irodalom irodalom,/az hülye./Világos./Ez a könyv nem könyv (...) Ez a könyv egyetlen nagy szembeköpés/mindazokért, akiket valaha is megaláztak,/és megaláznak./És aki azt mondja, hogy van fontosabb ennél,/az nem tudja, hogy az irodalom nem irodalm,/az tehát hülye.” Gondolatban az ‘Ez nem pipa’ közzsájon forgó Magritte-képaláírással egészíthető ki ez a gondolatmenet, mely egyszerre kijelenti és visszavonja az állítások valóságalapját. A nyelvi-logikai szinten jelentkező további ellentmondásos szerkezetekre példa a „Senki sem tudja, hova utazom, hacsak a vonat nem,/ amiről lemaradtam.” (*Ballada*) vagy a *Mibe döglök bele?* c. vers tekervényes és következtelen érvelésmódja: „Ne törődj vele,/hogy beledöglök./Az istenit! Ha ennyit se lehet,/hát otthagysz és beledöglök./Világos, hogy otthagytam a pasast/és most beledöglök.”

³³ Uo. 79. p.

Bibliográfia:

Balázs Imre József: *Hervay Gizella. Kismonográfia*. Kolozsvár, 2003, Kriterion.

Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey, 1982, Princeton:Princeton UP.

Hervay Gizella: *Az idő körei. Összegyűjtött versek*. Balázs Imre József (szerk.), Bukarest–Kolozsvár, 1999, Kriterion.

Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Bp., 2002, Osiris.

Láng Gusztáv: Értelmes ének. *Utunk*, 1966. 47.

Tamás Attila: A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében. In Csáky Edit (szerk.) : *A mindenséggel mérd magad. Tanulmányok József Attiláról*. Bp., 1983, Akadémiai.

Páskándi Géza: A mélység magasságábólegy glossza mélységébe. *Utunk*, 1972. 26.

Philip Thomson: *The Grotesque*. The Critical Idiom Series, London:Methuen, 1972.
(http://davidlavery.net/Grotesque/Major_Artists_Theorists/Theorists/Thomson/thomson.html.)

Szávai Géza: Tartós szavak tájai felé. *Utunk*, 1974. 12.

Szőcs István: Ki groteszk?. *Utunk*, 1972. 24.