



Kiss Anna

## Lepkék útján a lélek

Kortárs Kiadó  
Budapest, 2012

Szöllőssy Balázs

### TÖREDÉKEK A LÉLEK ÚTJÁRÓL

Kiss Annáról sokat tudunk, és mégsem tudunk róla szinte semmit. Pontosabban: Kiss Anna jelen van irodalmunk utóbbi évtizedeiben, olvasunk, olvasunk róla, tudhatjuk, hogy milyen elemekből építkezik, milyen ars poeticával alkot verset – mégis, éppen versei és más alkotásai természete miatt, szövegeiben mindig marad valami titokzatos, valami megfejtethetetlen: ez legutóbbi kötetében, a *Lepkék útján a lélek*ben sem változik. Az utóbbi években ugyancsak aktív alkotó (*Az éden íze*, 2006; *Az úrnő ezüst ujjá*, 2008; *Szélörvények vonulnak*, 2010; *Jár nyomomban*, 2011) legújabb könyvében is megbízhatóan hozza azt a minőséget, amiért – gondolom én – szeretik az olvasói: a rövid sorokból összeálló, hosszú versek lüktetését, álomszerűségét elsősorban az ismétlések biztosítják, ezek révén hálózódik be az egész kötetet az egyszerű motívumok.

A korábbi köteteknek a mesék, a latin-amerikai kultúra, a versbeszéd esszéizálása (vagy: az esszé versbeszédizálása) irányába tett kalandozásai után a *Lepkék útján a lélek* minden elvontsága mellett is visszatérés a klasszikusabban felépített verseskötetek irányába (jóllehet, mint ahogy később lesz róla szó, a kötet jelentős részét egy drámának álcázott hosszúvers teszi ki). Ez azonban csupán a tematizáló díszlet különbsége Kiss Annánál; az ő költészetében mindig alapvető motiváció az archaikus felmutatása iránti vágy, megkockáztatom: valamilyen eredeti költészethez való visszatérés, vagy legalábbis annak modernizált formában való újrafogalmazása. Jelen kötetben ez a sámánizmus kon-

textusában történik, ezt hangsúlyozza a kötet hátsó borítóján idézett *Ejő, hej* című vers, de idézhetünk a címében is sokatmondó *Szól, szól a dob* című kompozícióból is: „Huzakodom veled, / Levél-sípon sivítok, / nehéz mongol selymet / lelek fehér, fekete prémre, / fene pogány-nak látsz / benne, de nem sietsz / ráverni a számra, / várod, meddig / teszem-veszem magam, / irdatlan, vén kislánya”. Az ehhez hasonló részletek a hangvételében nagyon egységes kötet lírai énjének pozíciójára utalnak: Kiss Anna vers- és kötetkompozícióiban a költő titkokat közöl hallgatóságával, mintegy elvarázsolva és beavatva őket – és éppen ettől, a költészetet a révülettel azonosító esztétikai alapállástól marad Kiss Anna lírája valamiért mindig megfoghatatlan. A szöveg erősen sugallja, hogy megértéséhez szükséges, hogy magával ragadjon a költő közlése, ehhez pedig az kell, hogy higgyünk a költőnek, hiszen anélkül nem működik a varázslat.

Kiss Anna beszélője tehát egy időn túli vagy inneni, mindenesetre *másik* világ titkaiba avatja be hallgatóját, amelybe az átjárás kizárólag a költő által biztosított járatokon – magukon a verseken – keresztül lehetséges. Egy olyan világba, amelynek azonban van köze az általunk ismert valósághoz; egyrészt olyanformán, hogy annak tárgyait és szavait képként használva betekintést nyerhetünk a másikba, másrészt pedig úgy, hogy abból vissza is lehet szólni ebbe a világba: a költő mint médium, mint közvetítő van jelen a kettő között. Jó példa erre, hogy a záróciklus több szövege is ajánlással kezdődik – elhunyt, de akár élő személyeknek szólókkal is. A *Meggy-szirmok*, melyet pályatársának, Ladik Katalinnak ajánl a szerző, Kiss Anna verseihez képest elég explicit módon beszél a költő feladatáról: „Mivel sötét / a lét, sötét, / de éber, mint a / kalderák, / ha végtelen / körébe ér, / kinek sötétebb / szárnya van, // s jövőbe lát, // mint más felén / a fellegek, / egymáson így / omolva át – a / nyugtalan, ha / nincs tovább, / ha végtelen / körébe ér, // s belézuhan, // hát hadd legyen / hiánytalan / mi égi selymet / tart fölénk, / az élet-semmiség – / határa van, / s az egybeér, / telt holdja van // ma még, // mint érintés, / a bor, kenyér, / ha szirmok / mindenem!, a / fák ha lenn / már fátylasak, / fel, lóra! / lássalak, // testvéreim a / versben!, // lássalak!” – s a révületre való felhívás megerősítésének tekinthető, hogy a vers hátralevő része gyakorlatilag az eddigiek ismétlése.

A kudarc kockázatát ily módon elismerve érdemes rákérdezni arra, hogy mégis milyen ez a világ, ami felépül ezekből a versekből: milyen világról beszél nekünk ez a költő-sámán? A kötetből összeálló – nevezzük divatos szóval így – magánmitológia valamiféle alternatív, semmilyen

dogmatikában nem szereplő, ám egyértelműen a nomád sámánizmus motívumvilágával (is) dolgozó alternatív túlvilág kapujához, majd azon túlra kalauzol bennünket. A Halál mint beszélő csupán a negyvenkilencedik oldalon lép ugyan színre, de az első, *Hol* című rész vezérmotívumai közül az angyalok, az eperfa, a babfa, a holló mind előre sejtetik megjelenését, akár csak a leghangsúlyosabb, a harmadik részben visszatérő „kitudjaki madár”, mely ott repked és vált ki reflexiókat majdnem minden versben: „a kitudjaki madár / hol lehet? miféle árva / kastélyok felett?, s Te / ott vagy-é, hol várkutak / torkában alvó, nagy / ködök!, szét-hordott / címerek fölött száll a / kitudjaki madár, s az / úton senki már.” De felbukkan itt a vadszegfű is mint folyamatosan változó képeket konstruáló, az érhető világ szélén őrködő lény: „ahol az alvadt vérszín // vadszegfű lebeg, // világosan, sötéten, // rengetik ajtainkat // búbok, vállak, / dulakvó láb, kezek”. A kötet képei, motívumai azonban egy másik világgal való kommunikáció elősegítőiként jelennek meg Kiss Anna költészetében; ezért, és mivel hangsúlyozottan magánmitológiáról van szó, amelybe modern elemek (tárgyak, fogalmak, gondolatok) is vegyülnek, csak találgatni lehet, hogy mire utalnak. Konkrétumokat tehát ne várjon az olvasó, inkább valamilyen tágan értelmezett *érzületet*: a címadó lepkék módjára lebegnek, rebbennek egymás után a sorok, azt kínálják fel, hogy feküdjünk rájuk, és lebegjünk velük Kiss Anna világába. Ezt segíti elő a már sokszor emlegetett ismétléses technika is: „A dajka ég, a / ringató /, oly végtelen / akár a hó, // síró almáit / altató, / alkony szelében / lángoló, // oly végtelen, / akár a hó, / olyan való meg / nem való, // de két egymáson / forduló / almát nevel, / egy jég a tó” (*Alkony szelében*).

A *Hol* kilenc számozott címből álló szövegfolyamát (itt jegyezném meg, hogy a kötet olvasását a tördelés igénytelensége mellett az sem könnyíti, hogy a tartalomjegyzékben nem szerepelnek legalább ezek a címek), mely valójában jóval több, ez alá a szerkezet alá kvázi hierarchikusan rendezett verset takar, a *Túl* dramatizált szövegfolyama követi: több szereplő sodródik a léleknek a költő-elbeszélő által az első részben felvázolt útján, az időnként felbukkanó, ám a kérdésekre kézzelfogható választ nem adó (mert adni nem tudó?) Halál mellett vagy annak környezetén. Izgalmas kísérlet, hogy ebben a részben többfelé szóródni látszik ez a hang: Kiss Anna itt megszólaltat olyan karaktereket is (így a Szivit, a Szivi volt pasiját), akiknek a megnyilatkozásai elűtnek az általános hangvételtől. A költő világában nem hívő, azzal azonosulni nem tudó létezőt is felmutatja ezzel, azonban úgy tűnik, hogy ez leginkább éppen annak igazolására szolgál, hogy a többi létező (a kicsiny almamolytól a

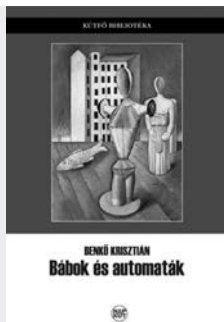
jelen rész, és talán az egész kötet főszereplőjéig, a Vadszegfűs nőig) milyen otthonosan mozog és reflektál a környezetre, s bár mindegyik máshogyan, mégis annak egy-egy rétegére lát rá. A *Túl*ban tehát több szereplő reflexióin át jutunk ennek a másik világnak a valóságába; az egymást ismétlő, az ismert világból érkező történettördedékek mint hajótörés után a roncsok lebegnek a szöveg felszínén, s arra engednek következtetni, hogy a túlsó vagy másik világ felé menet bizonyos történetekké redukálva mégis megőrizhetünk valami összekötetést az itteniből.

A *Hol* bevezető jellegét annak rövidsége és tömörsége is mutatja; a másik két rész kétszer olyan hosszú, és a *Túl* másik világba úszó drámája akár zárhatná is a kötetet: ott, ahol a költő-sámán ki- és szétbontja az első rész mondandóját a közönség számára az elmondás aktusával. Finom megoldás Kiss Annától, hogy a harmadik rész címe *Függelék*, egyszerre utalva ezzel a két világ egymástól való függőségére, és arra, hogy e ciklus nem értelmezhető az előző kettő nélkül. Ez a rész a már a fentebb említett ajánlásokkal is közelebb hozza a kötetet a mi világunkhoz, és ismételve az eddig említett motívumokat, újra is rendszerezi azokat. Ide tartozik, hogy a szerző a szöveg rendező elvei között használja a kurziválást is, s a különböző versek újabb két szintet alkotnak aszerint, hogy milyen betűvel vannak írva. A kötet szerkezete így a versek egymásutániségában és egészként is egymásba forduló, körkörös, bonthatatlan egységként mutatkozik, ami szintén az archaikus gondolkodásmód felé való irányultságot jelzi.

Több mint világos, hogy a halállal néznek szembe a *Lepkék útján a lélek* kompozíciói: az olvasás során felmerül, hogy vajon valamiféle lezárás, költészete lehetőségeinek végső kiaknázása irányába tart-e ezzel a kötettel Kiss Anna, de erre talán a következő könyv (vagy éppen annak hiánya) adhat majd egyértelmű választ. Nem tudok szabadulni azonban attól a gondolattól, hogy az időtlenségnek, a révületnek ez az esztétikája mintha valóban egy másik korból szólna: ha ezt a kötetet egy első-, második vagy akár harmadik kötetes szerzőtől olvasnánk, akkor nem is igazán tudnánk vele mit kezdeni; ez a nyelv nem sajátja kortárs líránknak. A kötetben színre lépő elbeszélő én erős referencialitásigényét igazolja, hogy csak úgy lehet valamiféle értelmezést fűzni a *Lepkék útján a lélek*hez, hogy azt éppen Kiss Anna írta – de hát persze az, hogy a költőnőnek saját és sajátos nyelve van, nem újdonság.

Különös módon talán a ráció, a kimondhatóság iránt oly fogékony Nemes Nagy Ágnes bizonyos műveihöz (*A lovak és az angyalok, Paradicsomkert*) is hasonlítható a kötet nyelve – ez a tárgyak, a körülöttünk lévő világ

szeretetéből fakadhat, mely mindkét szerző sajátja. Az az esztétikum azonban, amely a költészetet nem az igazság vagy a nyelv felfedéseként, hanem a misztikus tudás médiumaként állítja be, legalább vállalkozhat rá, hogy ha pusztán nehezen értelmezhető töredékek formájában is, de legalább valamilyen benyomásokat adjon a lélek útjáról az olvasók számára – mint hajdan a sámánok, a költő is a tudás birtokosának adhatja ki magát. S mivel tudása közlés, mégis befogadóra szorul.



Benkő Krisztián

## Bábok és automaták

Napkút Kiadó  
Budapest, 2011

Csuka Botond

## A KÍSÉRTETIES GRÁCIÁJA

Egy, a szép történetével szembenálló narratíva felépítésének vonzerejéről számos, egymástól nagyban különböző kísérlet tesz tanúságot. Eltérő teoretikus hátterekre épültek grandiózus narratívák a nem-szép bizonyos fajtáiról, legyen az a rúté (Rosenkranz), a groteszké (Kayser) vagy a karneváli nevetésé (Bahtyin). Azonban a ma teoretikusa számára – akinek mind a „bináris oppozíciókban”, mind pedig az átfogó igényű „nagy narratívákban” megrendült a bizalma – talán kevésbé csábító egy hasonló ellennarratíva létrehozása. *Bábok és automaták* című könyvében Benkő Krisztián úgy enged mégis e csábításnak, hogy – a leegyszerűsítő szembeállításokat és a gondtalanul sodró folytonosságot elutasítva – vállalja a birkózást az ezáltal egyre nagyobbra duzzadó anyaggal, így állítva az *(un)heimlich* „vélt története” mellé vagy inkább vele összekapaszkodva a *grácia* „ellen”- „narratíváját”.

Benkő 2009-ben megvédett doktori disszertációjának átdolgozott és bővített változatában a bábok, automaták, gépemberek/embergépek gazdag tradíciójának, illetve e tradíció gyökereinek (a felvilágosodás, de legfőképpen a német romantika) és későbbi ága-bogainak (az olasz futurizmus és metafizikus festészet, a zürichi dada bábjai) az értelmezéstörténetét kezdi ki, pontosabban annak fő csapását, a *kísérteties (unheimlich, uncanny)* jól kitaposott ösvényét. Ezt nevezi ő a „freudi hagyománynak”, Freud *A kísérteties* című, Hoffmann-novellát elemző esszéje nyomán, bár a könyv kontextusában talán pontosabban jelölhetnénk e tradíciót Ernst Jentsch nevével. Benkő is részletesen tárgyalja a Freud-esszé előzményét, illetve az 1906-os Jentsch-szövegben megjelenő „intellektuális bizonytalanság” fogalmát, amely Jentsch szerint a kísérteties lakhelye. Az eredetileg *A homokember* Olimpiája kapcsán megfogalmazott bizonytalanság pedig akkor jelentkezik a befogadó részéről, amikor eldönthetetlen, vajon ember vagy automata az előtte álló figura.

Ez azonban nem elindítója, sokkal inkább egy jelentékeny jelzőbővívése annak a felvilágosodás során útjára induló, de csupán a német romantikában megszilárduló művészeti és értelmezési tradíciónak, amely a bábokat és immár kísérteties társaikat az „Ember” emberségének kifejezőiként látta, amelyek tehát az „emberi” fenyegetőiként, vagy éppen az abban rejlő gépiségre, nem-emberire rávilágítókként állíthatnak elő – mint a kísérteties jelenségei. A szöveg fő kérdése azonban, amelyet az *unheimlich* „freudi tradíciójának” medrében haladva mindvégig fenntart, hogy hol húzhatók meg – ha egyáltalán meghúzhatók – azok a határok, amelyek az „Embert” övezik, és egyáltalán mi az, aminek a határai láthatóvá válnak vagy sérülnek.

Benkő Krisztiánt Foucault-olvasata, illetve a Foucault-n átszűrt Nietzsche-szöveghehelyek értelmezése vezeti el ahhoz az óvatossághoz, amellyel a normatív vagy univerzalizáló tendenciákra tekint; ekképpen az ember-fogalom, illetve a „humanitás” eszménye is – mint normatívá váló és döntésre kényszerítő („zsaroló”) modell – kritika alá kell essék, hogy így lehetővé váljon a „megütközés” „a *homo humanus humanitásán*” (Heidegger) (86). Éppen ezért tekinthető a *Bábok és automaták* nagyrészt Foucault „antihumanizmusának” szentelt filozófiai bevezetője a későbbiek szervező és megalapozó résznek, illetve ezért a dolgozat alcíme: *Az antihumanizmus mint normasértés*. A bábok, automaták, (ember) gépek és (über)marionettek ugyanis „a közös emberi értékek normatív tételezhetőségének” „kifejezőiként” (229) jelennek meg, elválaszthatatlanul a „rendes test” (*proper body*) normalizáló fogalmának felsértésétől.