

vitték, hogy elsősorban mint feleség és anya akart kibontakozni és „teljesíteni” (és ez egyáltalán nem volt kis teljesítmény). Íróként csak a pályakezdésig jutott el.

Csányi Vilmos rövid írása az írók természetéről, a „férfi” és „női” gondolkodás irodalmi szövegekben is tükröződő különbözőségeiről elmélkedik (absztrakció kontra „*finom rezdülések*”), adottnak tételezve ezeket a különbségeket. Ugyanakkor mégis arra jut, hogy nincs külön férfi- és női irodalom, „*kiemelkedő tehetségek meghaladhatják nemük korlátait*”. Bródy és Rosenfeld Bella kapcsán pedig „*férfi- és női szereprekonstrukciók*” ütközéséről beszél, ami arra utal, hogy mégsem csak természetadta nemi minőségeink határozzák meg tulajdonságainkat, hanem valami más is konstruálja ezeket a szerepeket.

Rosenfeld Bella verselt és fordított is spanyol és angol nyelvből; egy igen halvány, Petőfi-epigonos saját dal és két Dante Gabriel Rossetti-vers fordítása szerepel a kötetben. (Az egyiket – állítólag tévesen, de jellemzően – Christina Rossetinek tulajdonítja bevezető cikkében.) Révai Mórhoz írt levele tanúsága szerint franciából is szívesen fordított volna (fordítói ízléséhez Anatole France, Maupassant, Zola állt közel). Saly Noémi kapcsolódó személyes írása a kultúraértő polgárcsalád tipikus jegyeit, az erős művészerdeklődés és affinitás hátterét, az életmű torzójellegét boncolgatja érzékenyen.

Nem hagyható említés nélkül a könyv külalakja – Hübner Teodóra könyvtervező munkája –, amely magasan kiemelkedik nemcsak az Ulpius-ház, de a magyar könyvpiac általános külszínvonalából is. A lapok minőségétől a fénykép-, festmény- és kézirat-reprodukciókig, a tördeléstől a fejezetek elrendezéséig, fejléctől láblécig érvényesül a gondos profizmus – a vizuális réteg tökéletes előkészítés és csomagolás a tartalmi esztétikum számára.

Névmutató helyett egy jóval informatívabb név- és portrétár zárja a kötetet (igaz, oldalszámok nélkül), amely egyszersmind megrajzolja azt a sokszálú hálót is, amelyben a könyv főszereplője elhelyezhető.

A kötetben többen, többféle minőségben és úgy tűnik, összehangoltan dolgoztak: A Bródy-hagyatékot következetesen ápoló-közreadó unoka, Alexander Brody, aki a bevezetőt és

az összekötő szövegeket írta; Kurta Zsuzsanna, aki a hagyatékot sajtó alá rendezte; Hovanyecz László, aki a könyv anyagát szerkesztette. Az összmunka eredménye átgondolt és értékes hozzájárulás egy töredékes élet és életmű rekonstrukciójához.

Borgos Anna

SZEMÉLYES OLVASAT

Menyhért Anna: Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Anonymus–Ráció, 2008. 237 oldal, 2800 Ft

„*Trauma és irodalom kapcsolatáról van szó ebben a könyvben, arról, hogy irodalmi szövegek hogyan hoznak létre traumatikus eseményekről történeteket: hogyan foglalják nyelvre a törést*” – írja széles körű műveltségről tanúskodó tanulmánykötete bevezetőjében a szerző. Tiszta beszéd, úgy is fogjuk taglalni.

A nem túl szerencsés (mert kissé közhelyes) címre felelhet az olvasó Nemes Nagy Ágnes közismert soraival: „*Ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót!*”, különösen, ha a még ügyetlenebb kézzel megválasztott Kertész-tanulmány címére gondol: A KILÁTÁSTALANSÁG BELÁTÁSA – A BELÁTÁS KILÁTÁSTALANSÁGA. És belegendolhat, hogy az irodalomban voltaképpen nem is létezik olyasmi, mint elmondhatatlanság, mert ha létezne, akkor az semmiképpen sem lenne közvetíthető (vagyis nem lenne irodalom); ha meg közvetíthető, hiszen (többek közt éppen e kötet próbálja bizonyítani) igenis léteznek traumaszövegek, akkor már nem beszélhetünk kimondhatatlanságról, legfeljebb olyasmiről, ami nehezen mondható. Tzvetan Todorov remek sorai ide is vágnak: „*A lehetséges és a lehetetlen kibékítésére irányuló tevékenység révén megalkothatjuk magának a »lehetetlen« szónak a meghatározását is. De mégis, az irodalom van, és ez a legnagyobb paradoxonja.*” A kötet ebből a szempontból egy kicsit fából vaskarika, és Menyhért Anna, amikor mintegy (latens módon) megalkotja a „kimondhatatlan” szó jelentését, olyasmiről állítja (persze dialektikusan), hogy nincs, ami nagyon is

létezik. És hogy a kimondhatatlan éppenséggel nagyon is kimondható, szerencsés csillagállásnál ráadásul szerfölött sikeresen (a szó esztétikai és praktikus értelmében egyaránt), arról egyebek mellett Kertész Imre Nobel-díja tudna beszélni.

De úgy tűnik, a trauma fogalmának értelmezése, meghatározása, mibenléte meglehetősen homályos, az irodalomban használatos definíciójának határai cseppfolyósak, és a dolog parttalan lesz, mint Garaudynál a realizmus, mert hát mindig egy adott mű (és kor?) dönti el, hogy mi az éppen aktuális trauma a számára. És nehéz, noha csábítóan logikus kijelenteni, hogy éppen a XX. század lenne a trauma fénykora. Mert aligha kétséges például, hogy Oidipusz király óriási traumát élt át múltja feltárásakor, és hogy Tolsztoj és az orosz társadalom számára a napóleoni háború traumatikus élmény volt, valamint az is, hogy Andrej Bolkonszkij herceget ugyancsak hatalmas sokk érte az üres ég alatt haldokolva. Magyarán: erős a kísértés, hogy a traumát általában is az irodalom (a művészet?) általános alapjaként érzékeljük, olyasvalaminek, amely mintegy szükséges feltétele, küszöbe úgyszólván a művészet létrejöttének, és ennek csak egy speciális esete lehet talán a XX. századi (trauma-)irodalom. Élesebben fogalmazva: úgy tűnik, a XX. század traumatikus világa csak azért kaphat kitüntetett szerepet a traumát a centrumba helyező művészetfelfogásban, mert századunkba eddig talán nem tapasztalt mértékben érte totális trauma az egész világot és kultúrát, ráadásul ez egybeesett magának az ábrázolás lehetőségeinek egyetemes traumájával – legalább Hofmannsthal híres Chandos-levele, azaz 1902 óta tudjuk, hogy a század elején az íróhoz sokkolóan hűtlenek lettek a szavak, továbbá, hogy „minden Egész eltörött”. Ebben a világállapotban nemcsak a világ, de az irodalom is – eljutva saját nyelvi lehetőségei végéhez – kezdi felszámolni önmagát. Az igazi trauma nem a sokkoló tematika, hanem a kínzó kérdés: ha az irodalom teljes mértékben irodalom lett, lehetséges-e még egyáltalán irodalom?

És akkor most arról kapunk hírt, hogy létezik traumairodalom. Ám legyen. De akkor léteznek – kell, hogy létezzen! – annak értelmezése, közvetítése is; Menyhért Anna kötetének éppen ez az egyik fő téje. A kritikus ebben az

esetben amolyan médium lesz, vagy a dívány mellett ülő pszichoanalitikus, aki mintegy megkönnyíti az olvasónak a díványon olvasott traumaszöveg átélését; és – amennyiben ezzel az értelmezéssel megszólítja az olvasót, és javaslatot tesz valamiféle befogadásra – persze segít a traumaszöveg szerzőjének is, hogy traumatikus műve eljusson oda, ahová szánta, nevezetesen az olvasóhoz. Menyhért Anna felfogásában a traumairodalom kritikusa, értelmezője amolyan platóni bába egy kicsit, aki dialogikus kapcsolatba lépve a művel, hozzásegíti az olvasót a párbeszédhez. Feltehetően nem teljesen pontos hasonlattal élve: az ekként felfogott elemző, a traumakritikus az olvasóval és a szerzővel együtt szüli meg a gyermeket, azaz az értelmezést, és ezzel magát a művet is, hiszen – és ez az állítás is beleérthető a teóriába – értelmezés, azaz „megfagyott”, megformált befogadás nélkül nem létezik műalkotás. Persze ebben az aktusban maga az értelmező, pontosabban az ő értekező szövege is része lesz a traumairodalomnak. „A könyvben többször idézem azt a gondolatot, hogy a trauma olvasással is átadható, a traumaszöveg olvasója az olvasott traumát átélheti. A traumaszövegről szóló elemzések tehát érthetők tanúskodásként is, másodlagos traumaszövegekként, amelyek az olvasónak közvetítik a traumát, s emellett a trauma értelmezhetőségének tapasztalatát is nyújtják.” Ezzel a kritika visszahelyeződik abba a szerepbe, amelyet – úgy tűnik – kissé elvesztett a közelmúltban, ismét a „társadalmi tudat” részeként funkcionál, közösségi szerepet visz, a közösség gyógyítójának, jó ügyek ügyvédjének szerepét. Mintegy arisztotelészi (vagy horribile dictu: kései lukácsi!) esztétika keletkezik így. Mert ha már átélte a traumát, változtasd meg élted, ugyebár. Ez kétségkívül etikus magatartás, és etika és esztétika itt egy, ahogy Hofmannsthal kortársa, Wittgenstein említette. Ennek a jelentősége óriási, mivel a XX. század egyik kulturális ismertetőjegye, hogy – elsősorban a leghatalmasabb traumákat okozó totalitarizmus révén – éppen a trauma kibeszélhetőségét igyekszik folytonosan meggátolni. Míg Szophoklész nem tiltotta, hanem egyenesen támogatta az athéni társadalom abban, hogy eldalolja Oidipusz kínjait – addig a mi korunkban a trauma elbeszélése gyakran tiltás alá esik, és ez a tabusítás – mely a szerző oldaláról gyakran egyébként ön-

kéntes, és a szubjektum önvédelmét szolgálja többféle értelemben is – éppoly totális trauma, mint maga az eredeti sokk. „*Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van*”, nemdebar. Ennyiben valóban érvényes és használható kategória a traumairadalom. Hogy aztán a tabu sorozatos át-törése és végül megsemmisítése után a trauma elbeszélése a totális társadalomban hogyan válik tömegessé, sőt egyenesen kívánatosá, azaz a tömegkultúra részévé, azaz a kultúripar nivelláló és neutralizáló működése által hogyan válik sikeressé, majd divatosá, és lassan hogyan giccsecsedik el (parádés példája ennek a filmre vitt SORSTALANSÁG), az már újabb elemzés tárgya lehetne. (Bár aki ebben a kérdéskörben akár csak csenevész hangon megszólal is, emlékezzünk Martin Walserre, aki az irodalmi iparban egyenesen „*Auschwitzbetrieb*”-ről beszélt, az könnyen elnyerheti az antiszemita nevet, és akkor még olcsón megúszta.) Kertész Imre fogalmaival szólva, a traumairadalom olyan siker, melynek voltaképpen kudarcnak kellene lennie.

De legyen bárhogya is, teorémájából következően Menyhért Anna számára nem kérdés, hogy az olvasás e módja sokkal személyesebb, mint korábban: a kritikus nem hűvös kívülálló, nem tudós, hanem maga is részben traumatizált személy, és funkciója csak annyiban kitüntetett, hogy képzettsége, műveltsége okán fogalmi módon képes a trauma irodalmi feldolgozásának a feldolgozására. „*A kötet másik fontos témája ezért annak az olvasásmódnak a keresése – ezt nevezem személyes olvasásnak [kiemelés az eredetiben] –, amely képes arra, hogy a traumairadalmat az irodalomtudomány keretein belül értelmezze. [...] Ez az olvasásmód személyesebb, s így személyesebb nyelvet is igényel, mint az irodalomtudomány ma bevett nyelve.*” Persze nem az impresszionizmus fecsegéséről, nem semmire sem kötelező narcisztikus esszéizmusról van szó: „*ezt a személyességet nem elsősorban stílári értelemben, a tanulmányok beszélőjére, az ő személyes megnyilvánulásaira vonatkoztatva gondolom el, hanem inkább az olvasás és az írás érzelmi értelemben is vett dialógikusságában, a másokra való nyitottságában és teherbírásában tartom megfoghatónak*”.

Ennek a szemléletnek a nevében elemzi Menyhért Anna Kertész Imre műveit, Esterházytól a JAVÍTOTT KIADÁS-t, Németh Gábor Zsidó VAGY? című prózáját, Stephen Greenblatt

Shakespeare-könyvét, Benjamin Wilkomirski memoárját, a József Attila életében jelentős szerepet vitt nők visszaemlékezéseit, valamint (és bevallom, elsősorban nyíltan személyes, szinte önvallomásos hangja miatt engem ez fogott meg a legjobban, noha ez az irodalmi anyag csak erőszakoltan kerülhetett be a traumairadalom emlékei közé) az 1945–1956 közötti „*magyar agitatív antológiaköltészet*”. E felsorolásból is kiviláglik talán, hogy túl tág a traumairadalom mibenlétének értelmezése, ráadásul a teoretikus előfeltevés amolyan Prokrusztész-ágyba szorít sok mindent, olyan éjszakába csábít, amelyben minden tehén fekete, vagyis traumatizált. Egyszerűbben szólva, mindenekelőtt a teoretikus vagy teremtő képzelőerőt hiányolhatja az olvasó az elemzésekben, a szellem trauma nélküli szabadabb szárnyalását, a divatoktól függetlenül. Ráadásul nem teljesen alaptalan a feltevés, hogy a trauma ábrázolásának eltömegesedése, elgiccsecsedése magát az értelmezést sem hagyja érintetlenül, maga a kritikai analízis – persze legjobb szándéka ellenére – is hajlik rá, hogy a tömegkultúra részévé váljon; első fellépésekor a traumairadalom merész, aztán pedig divatos téma lesz, előbb a legelitesebb, később az erősen közepes egyetemeken is, végül pedig leszivárog majdnem egészen a bulvársajtóig. A traumairadalom értelmezője egyszer csak azon veheti észre magát, hogy – mivel értelmezésének tárgya a tömegkultúra meglehetősen giccses része lett, a kudarcra ítélt vállalkozás hirtelen fényesen sikeressé vált – immár nincs mi körül bábáskodnia; hovatovább nincs mit közvetítenie, és nincs is kinek. A folyamatos traumában egy árva trauma nem sok, annyi sem maradt. Menyhért Anna könyve – természetesen a szerző legjobb szándéka ellenére – nem egészen mentes ettől a felhígulástól, vagy akaratlan és feltehetően öntudatlan szerepvesztéstől, ezt legkivált a JAVÍTOTT KIADÁS, illetve a Kertész Imre tollából származó K. DOSSZIÉ, no meg a FELSZÁMOLÁS elemzésekör érzékelttem, hiszen itt éppen olyan művekről van szó, amelyek már a traumairadalom diadalmenete korszakában keletkeztek, és – különösen Kertész munkái – erősen magukon viselik annak minden nyűgét s bajait. (És noha – amint írja – „*nem stílári értelemben*” véli megvalósíthatónak a személyességet, egy kicsit színebb nyelvel, egy kicsit több autonómiával ta-

lán többre jutott volna fő céljában, a köztívítésben, a trauma kibeszélésének megbeszélésében.) E fenntartásokkal együtt is értékes, megkapóan nemes szándékú, alapos munka, amelyből sokat tanulhat az újabb irodalomtudományi eszmék iránt érdeklődő olvasó. Én legalábbis sokat okultam belőle e téren, és ennyi személyiség ebben az esetben talán megengedhető.

Bán Zoltán András

„KÖLTŐ, AKI ECSETTEL ÍRJA ÁLMAIT”

*Szabadi Judit: Gulácsy Lajos
Fekete Sas Kiadó, 2007. 334 oldal, 3900 Ft*

Mindmáig a vitatott, nehezen megfejthető magyar művészek közé tartozik Gulácsy Lajos. Kanonizációját nehezíti elhelyezhetetlensége a XX. század elején kibontakozó magyar és nemzetközi művészeti forradalom (forradalmak) térképén, festői, grafikai munkásságát is érintő betegsége és az az ellentét, amely akadémiai iskolázatlansága és hatalmasra törő alkotói ambíciója között feszül. Befogadása javul, nézőinek, ismerőinek száma és tudatossága növekszik. Képeit külföldön is bemutatta Keserű Katalin, s amikor ezeket a sorokat írom, sikeres kiállítása van a KOGART Házban. Szabadi Judit mégis abból indul ki, hogy Gulácsy életműve ma sem „a művészeti köztudat integráns része”, „nem vált nemzeti kulturális közkinccsé”, „még nem nyert polgárjogot”. Hatásos érve a kortárs Csontváry Kosztka Tivadar átütő hazai és nemzetközi sikere. Szóvá teszi a hamisítások és a művek azonosítását megnehezítő pontatlanságok ártalmát. Legfontosabb argumentuma mégis talán az, hogy „a korból éppen kivonuló egyéniség” egy olyan modernista hullám diadalának idején jelentkezett, „amelyhez a felszínen semmi köze sem volt. [...] akadályozhatta Gulácsy megértését, hogy a magyar művészettörténetben előtérbe került a modernebb vagy korábban tévesen értelmezett irányzatok – Európai Iskola, neoklasszicizmus, neósok, a »Magyar Vádak« és más mesterek kutatása”. A monográfus a „szuverén és magá-

nyos személyiség” mellé áll. A művészi közmegegyezés normáinál többre tartja a világképet (legyen akár „anakronisztikus”) belülről fakadó szerves egységét, besorolhatatlan szövevényességét. A „*trendek és irányzatok*” manifesztumainál jobban érdeklik „a *képzeletet és a hallucinációt mozgósító alkotói metódus*” törvényszerűségei. A monográfia ihletett vezérgondolata és összegező tétele már a bevezetésben elhangzik: „*Gulácsy Lajos látomásos művészetében – az ösztönvilág, a lélek és a szellemi valóság megismerése által – az emberi szellem erőfeszítéseinek egyik legmegrendítőbb és egyben leghitelesebb tanúságtétele ment végbe.*”

A Gulácsy-életmű évtizedek óta foglalkoztatja Szabadi Juditot. Megírta az idegen nyelveken is megjelent standard monográfiát, összegyűjtötte és kiadta Gulácsy kritikái, művészettörténeti és szépirodalmi műveit (A VIRÁG-ÜNNEP VÉGE, 1989). Azért is utalok e korábbi kiadványokra, mert bőségesen tartalmaznak színes illusztrációkat – sajnos a mostaniban le kellett mondani erről a „luxusról”. – Szabadi Judit indokoltan részletes életrajzot ír. A szülői otthon, a tanulmányok, az édesapa betegsége és korai halála után természetesen az anya szerepe nő meg Gulácsy lelki és szellemi életében, vele kell konzultálnia pénzügyi helyzetéről, képei eladásáról, sikereiről és letéréseiről: alkotói terveiről, művészi kapcsolatairól is. Az 1900-as évek második fele a külső felélés éve, da, többek között nagyváradi művészeti és irodalmi barátságoké, szövetségeké. Együtt szerepel Rippl-Rónai Józseffel, gödöllői mesterekkel, valamint Czigány Dezsővel és Fényes Adolfal. Emberi és szellemi közelségbe kerül a Nyugatot alapító nemzedék legjobbjával. „Az 1908 tavaszán fellépő holnaposok, akiknek Holnap című antológiája még az év őszén megjelent Ady Endre, Juhász Gyula, az akkor még ismeretlen Babits Mihály és Balázs Béla verseivel, támogatták a kiállítást, és maga Ady Endre is megemlékezett róla.” (Egy közös szereplésük alkalmából 1909 júniusában – Gulácsy tárlatát Bölöni György rendezte – Ady versfelolvasása annyira meghatotta Gulácsyt, hogy sírva fakadt.) Ekortájt vált bensőségessé Juhász Gyulához fűződő barátsága is „a rokon lelkek találkozásának egyszeri csodájaként”. Meghitt kapcsolatuk rajza a könyv megható lapjai közé tartozik, ide sorolva a fájdalmasan groteszk végső jelenetet, az elmebe-