

DEMÉNY ENIKŐ

A groteszk lehetőségei Hervay Gizella költészetében

Értelmezési keret. A groteszk fogalmáról (történeti és intermedialis közelítések)

Mihail Bahtyin *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* könyvének bevezetőjében történeti szempontból tárgyalja a groteszk fogalmi és elméleti alakulását a középkortól a 20. századig. Bahtyin a karneváli groteszkben ragadja meg a fogalom autentikus jelentését. A reneszánsz íróknál jelentkező groteszket a karneváli hagyományokból átkerülő nevetéskultúra és különleges képalkotási mód, valamint a lét sajátos esztétikai felfogásának ontológiai-esztétikai örökségeként értelmezi.⁸ A 17-18. század folyamán a groteszk fokozatosan elszakadt a népi kultúra élő, nem intézményesített műfajaitól és irodalmi-művészi konvencióvá vált. Történetében elkezdődött az a folyamat, amelynek során a groteszk ábrázolások konkrét, tartalmi jegyei másodlagosakká váltak formai alapszerkezetükhöz képest. A groteszk ábrázolásmód a megváltozott befogadói magatartás következtében a világábrázolás szintjén fogalmazódott újra: „Ez a forma teszi érzékelhetővé az elgondolás szabadságát, ez teszi lehetővé a külömmű dolgok összekapcsolását és a távoli 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.”⁹

Bahtyin a groteszk gyökeres jelentésváltozásait a preromantika korára helyezi. Míg a középkortól kezdve a groteszk a kollektív karneváli világérzés kifejezője, a korai romantikában a világ szubjektív érzékelésének kifejezésformájaként éledt újjá. A groteszk lényegéhez tartozó komikumfogalom is radikálisan megváltozott. A karneváli világszemlélethez fűződő nevetés mindig ambivalens, egyszerre tagad és újjáteremt; a romantikus groteszk viszont a nevetést csak redukált alakban tartotta meg. „Ez a nevetés már nem vidám és nem ujjongva örvendező. A komikus elv pozitív, újjászülő mozzanata a minimumra csökken.”¹⁰

Geoffrey Galt Harpham a groteszk fogalmát különböző médiumok beszédmódjában vizsgálja. Összetett elemzéséből a fogalom képzőművészeti, pszichológiai és nyelvészeti megközelítését emelem ki. A groteszk terminus eredetileg képzőművészeti közegből került át az irodalmi és filozófiai beszédmódokba. A képzőművészetben 1500 körül, a reneszánsz kori római ásátásokkor felfedett, Nero Domus Aurea-ját díszítő ábrázolások

8 Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Osiris, Budapest, 2002. 28.

9 Uo. 44.

10 Uo. 59.

földrajzi elhelyezésének jelölésére (lat. „grotta” barlang) használják először leíró kategóriaként a groteszket. A freskók a korukban kanonikusnak számító római stílusban készültek, amelynek sajátossága az emberi, állati és növényi motívumok ötvözése által megvalósuló hibrid formák iránti vonzódás.¹¹

A reneszánsz festészet ezt a különleges ábrázolási stílust a nem-ábrázoló művészetek kifejeződéseként az ornamentika körére szűkítette. Ezáltal a groteszk ábrázolások felszabadultak a fogalmi jelentés kötöttsége alól, amit kizárólag a centrumban elhelyezett képnek tulajdonítottak. Bahtyin a római ornamentelek kapcsán a groteszk alapszerkezetére általánosan érvényes befejezetlenségre, a formák szüntelen egymásba áramlására hívja fel a figyelmet.¹²

A groteszkhez lélektani szempontból közelítő tanulmányok a groteszket megtapasztaló befogadó (néző vagy olvasó) tudatában lezajló folyamatokat helyezik az elemzés előterébe. Geoffrey G. Harpham 15-16. századi groteszk metszeteket és festményeket elemezve fejti ki a groteszk megtapasztalása által kiváltott tudati állapotot. 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 egyszerre idézik fel és tagadják meg a nyelv által felállított szintiszta kategóriákat.¹³

Harpham a groteszk szó közlő értékét és nyelvi státusát vizsgálva tér ki a fogalom nyelvészeti elemzésére.¹⁴ Egyfajta illokúciós erőt tulajdonít a szónak, amikor 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. Harpham a groteszk mechanizmusát a paradoxonéhoz hasonlítja. „Ha a groteszk valamihez hasonlítható, akkor az a paradoxon, mivel az az egyedüli olyan mód, ami a nyelvet saját maga ellen képes fordítani azáltal, hogy mindkét ellentmondást egyszerre állítja.”¹⁵

A groteszk lehetőségei Hervay Gizella korai költészetében

A groteszk megvalósulásának lehetőségeit Hervay Gizella első négy kötetében vizsgálom a vershelyzetet alakító nézőpont által létrehozott világkép, valamint a lírai szubjektum nyelvszemlélete szintjén.¹⁶

Groteszk fűzések

A Hervay-versek értelmezési körében elsőként Láng Gusztáv használta a groteszk fogalmát a *Szigorodó-szemű* (1966) című vers kapcsán. A versnyelvben összerántott

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

12 Bahtyin: i.m. 42.

13 Harpham: i.m. 5.

14 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, amelyek szabályszerűen nem fordulnának elő egyazon dolog jelölésére.

15 Uo. 19–20.

16 *Virág a végtelenben* (1963), *Reggeltől halálig* (1966), *Tömondatok* (1968) és *Úrlap* (1973). Az idézett versek szövegforrása: Hervay Gizella: *Az idő körei*. Összegyűjtött versek. Balázs Imre József (szerk.), Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1999.

anyagi világ és gondolati-érzelmi sík villódzásában érzi groteszknek a Hervay-verset: „Köznap 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.”¹⁷

A „groteszk fűzés” szókapcsolat a groteszk alapstruktúrájának azt a jellegzetes működésmódját ragadja meg, amely a mellérendeléssel, a szimultaneitással nyelvünk kategóriarendszerei által elválasztott elemeket (pl. habcsók-ízű alázat, smirglipapír-cinizmus) közelít egymáshoz. A *Szigorodó-szemű* vers műfajilag az életkép-költészet sorába sorolható. A versbeli szemlélő megjelenített emberi személyisége, érzésvilága elválaszthatatlan azoktól a tárgyaktól, amelyek szervesen hozzátartoznak mindennapjaihoz. Ez a szemléletmód Hervaynál a tárgyi elemeket és az emberit egybevonó heterogén nyelvhasználatban és tárgyas-absztrakt képekben valósul meg. A nyelv által megteremtett tárgyas-absztrakt képek befogadásakor a groteszk ábrázolások által kiváltott ambivalenciához hasonló tudati folyamatok zajlanak le: a kevert kategóriák egy bizonyos fokig megőrzik önállóságukat, az összevonás után azonban mégis felismerhetőek maradnak. Az élettelen tárgyi-fogalmi és az eleven emberi kategóriák a groteszk 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.” (*Szigorodó-szemű*, 1966). Ez a képszerűsítési mód leginkább a *Reggeltől halálig* kötetben kerül kidolgozásra, viszont az első kötetben (*Virág a végtelenben*, 1963) is találkozunk már hasonló képalkotással. A „Mosolyában ütött csuprok melegednek, / Posztópapucs melengeti mosolyát” (*Óregasszony*), „az abrosz kockái határolták napjait (...) s a tiszta tényérokkel leborította fájdalmait. / Két összehorított tényér közé/egész élete belefért.” (*Nagyanyám*) sorok groteszk képeit a nyelv metonimikus funkciójának nagyítása tartja fenn.

A Hervay-vers nyelvhasználatában a *Reggeltől halálig* (1966) kötetettel felerősödő „nyelvi mellérendelésekkel” valósul meg a groteszk minőség. A *Szerves szomorúság* vers mottójának jelzős szerkezeteiben az elvont fogalmak banális tárgyak jelentésével telítődnek: „Horpadt lábos-szemű éj, / tepsi unalom / seprű-ujjú kéz, / portorló-fájdalom, / rúzszzagú 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 anyagság, az evilágiság és a vele eltéphetetlenül összenőtt testiség síkjára.”¹⁸ A groteszk lefokozás ebben a versben formálisan, a nyelv depoetizálásával valósul meg. A szellemi szférát az evilágiságba átfordító groteszk működéselv Hervay verseiben a költői és a költőietlen nyelv konvencionális határait felszámoló nyelv szemlélet szintjén fogalmazódik meg. A költőietlen nyelvhasználat legtöbbször a tárgyi valóság elemeinek közelítését jelenti az eszmei-érzelmi szférához különböző nyelvi-stilisztikai eszközök segítségével. A nyelv szintjén átíródo fogalomtársítások válnak a groteszk forrásává a *Mozi után* versben „Látod, ez a film csupa nyakfodor-érzelem, / zsebkendőcske-fájdalom.” Az irónia és az öngúny által megteremtett mellérendelések számos versben szülnék groteszk áthajlásokat. A *Kirákat* (1966) versben a lírai szubjektum metonimikus világszemlélete által létrehozott képzavarban a kirakatbábut szemlélő lírai én érzésvilágában lezajló folyamatok és a külső világ történései egymásba csúsznak: „Szempillája végigseper / ruhámon s rúzsztalan életemen (...) / Meglóbálom piros nylonszatyromat, / benne a ma esti parizer-adag elszédül.” Hasonló metonimikus közelítéssel találkozunk „Az ifjúság zsúfolt autóbuszán / nylonszatyorral, benne hús, kenyér, / nylonszatyorral, benne újságpapírba csomagolt szerelem (*A fehér*

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

18 Bahtyin: i.m. 29.

tó városa, 1966), a „Tízdekás csomagban hordom haza a jövőt” (*Nyugalom*, 1973), „Kis csillag, hurkok, pálcikák – élete / és a bútor, amit részletre vesz majd, / s eltékozolt életével rak tele.” (*Lífteslány*, 1966) sorokban, ahol a hétköznapi cselekedetek logikájára átírt gondolatmenetben az érzésvilág torzulása, groteszk hatása elkerülhetetlen. „A tárgyakkól álló valósághoz / oly közel áll, akár egy csésze / félig telve vízzel s a márvány éjjeliszekrényre téve.” (*Szerves szomorúság*, 1966) vagy „Az illúziókat lehúzta magáról, mint egy harisnyát” (*Cinízmus?*, 1966) sorokban az eszményi szféra lealacsonyítása a a mindennapok banális szintjére a hasonlat segítségével valósul meg.

Nézőpont-versek

Szávai Géza a vershelyzetalakító nézőpont által létrehozott egyidejűségben ragadja meg a groteszk forrását az *Úrlap* kötet (1973) általa „nézőpont-versnek” nevezett *Lila tapétán a néni* és *Kendő* című verseiben.

„Lila tapétán a néni, zöld néni tapétán, barna kalap alatt.
Néni fején kalap. Kalap szalvétában,
csirkecomb néivel, néni harap húst,
hús harap nénit,
étlap álmodik spenótról.”

„A részmozzanatok egyenértékűeknek látszanak ebben az összerakó versépítkezésben, s ez a groteszk forrása.” – írja Szávai.¹⁹ 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

A *Kendő* című 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.”²¹

„egy ölbe ejtett kéz szerszám nélkül szomorúan
egy arc lavórban lemerülőben
egy kendő arc nélkül szomorúan”

A Szávai által elkezdett értelmezési körbe illeszkedik az *Éttel csenddel* (1963) korábbi vers, amely mintegy „színre viszi” a szeretett személy távollétét: „Nem kérek semmit. Nem panaszkodom. / Csak tenyered helye üres az arcomon.” A „hiány versei”, ahogyan Szávai nevezi őket, a hiány és a jelenlét egyidejű megjelenítésének paradoxonával közelítenek a groteszk alapstruktúrához. A *Szakítás* (1968) című versben a lírai szubjektum saját szellemi-nyelvi identitásának megkettőzésével teszi jelenvalóvá a hiányzó kedves alakját: „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.”

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

20 Uo.

21 Uo.

A *Táj WC-ülőkével* (1973) versben a versbeszéd nem feltételez semmiféle okozatiságot vagy hierarchiát a részmozzanatok között: „A ház elé dobott WC-ülőkét / belepi a hó, / a lyukas székét / s a karácsonyfát, / amiről cafatokban csüng az ezüstpapír, / még egyszer körbecipelik a gyerekek, / aztán este lesz. / Sálát 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 külső szemlélőként jelen lévő lírai szubjektum nem emel ki, hanem látásával egyidejűleg érzel a szétszórt (élet)töredékekben. Geoffrey G. Harpham térbe fordított időbeliségként, képbe sűrített elbeszélésként értelmezi a Bahtyin által groteszknak nevezett terhes öregasszonyokat ábrázoló keresi terrakotta figurákat.²² A groteszk ábrázolásmód ebből a szempontból egy időben kiteljesedő folyamat egyetlen egy képben megvalósuló összesűrítéseként, hirtelen lerövidítéseként (“shortcut”-ként) értelmezhető. Az *Űrlap* kötet *Ez van* ciklusának néhány verse a csattanószerű, nonszenszbe hajló zárlattal fejt ki a groteszk előbbi minőségét: „vette a retikült, / a férjet, / és hazament a bából / újabb harminc évre.” (*Néni tükör előtt*), „beszédet mondott egy aktatáska.” (*Terepen*), „földre veti magát / a naptárról / a vasárnap.” (*Lakodalom*). A *Lakodalom* versben kiemelt élethelyzet a szokatlan érvelésmód („öklével verte be a falat a vőlegény, / hogy szerelmét bizonyítsa”), az egymásba csúsztatott tárgyi és elvont fogalmi szféra („Lyuk a falban, családi kép takarja (...) / a lyukon át ételek jönnek, / a kép el- s visszabilen, / hintázik falon a család”), valamint a váratlanul abszurd zárlat által egy időben sejtetően tartós drámai jelenet (élet) lerövidített vázlatoként olvasható.

A *Béke* (1968) című versében már jelen van az a semleges nézőpont, amely egyenértékűséget teremt a különböző intenzitású részmozzanatok között. A groteszk hatás a cím által előidézett olvasói elvárást felerősítő életképek és az ezt megbontó záró sorok ellentmondásosságából, illetve mellérendeléséből fakad. „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.” A megszo-kottat és a rendkívülit, a békését és a megrázót egybeláttató perspektíva válik a groteszk hatás mozgatórugójává. A vershelyzetet alakító nézőpont a kegyetlen következményt nem hangosítja fel egy tragikus szólamba, hanem észrevétlenül hagyja a mindennapi cselekvések automatizmusában.

A *Bekapcsolta az asznapi halált* (1968) versben a groteszk és a bizarr fogalma egyaránt alkalmas a vershelyzetben megteremtett összefüggésrendszer értékeléséhez. Philip Thomson a bizarr és a groteszk közti különbségtételkor Wolfgang Kayserre idézi, aki szerint a bizarr a nagyon furcsával rokon jelentésű, és a groteszkhez képest hiányzik belőle az érzelést zavarba ejtő látásmód.²³ A Hervay-vers elbizonytalanító hatása, ami által némiképp túllép a bizarr kategóriáján, ugyanannak a helyzetnek egyszerre három perspektívából történő láttatásából fakad. Először ott a megfigyelő, aki kívülállóként megteremtí a bizarr helyzetet, majd ott találjuk a megfigyeltet, aki a rendellenes törvényeihez idomulva cselekszik, végül pedig egy beazonosíthatatlan látószögől figyelő többes számú harmadik szemét érzékelünk, amely egyetlen kattintással kikapcsolja az életet.

„Bekapcsolta az asznapi halált, meghallgatta.

Meglocsolta a macskát. Kompótos tállal kezében körbejárta a

²² Harpham: i.m. 10.

²³ Philip 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.)

világot
a fotelben;
s mindent megnézhetőnek, sőt szórakoztatónak talált,
mielőtt kikapcsolták volna az életet egyetlen kattintással.”

A *Kiskatona* versben (1973) a karikírózó 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 – / 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 karikatúra és a groteszk ábrázolások közötti eltérésekre a groteszk alapszerkezetét más esztétikai-irodalmi fogalmakkal összehasonlító munkájában hívja fel a figyelmet. 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 azonban hatásukban ragadható meg. A karikatúra túlzásainak gúnyoló-nevetető egyértelmű célzatosságához képest a torzítással létrejött groteszk hibrid formák megőrzik kétértelműségüket a befogadó előtt.²⁴ Thomson megközelítésében a groteszk által kiváltott nevetés sosem tisztán derűs és feszültségmentes, hiszen a komikum egyidejű érzékelése a groteszk másik, ijesztő és taszító felével, megzavarja érzékelésünket. Ezért a grimaszban, a fintorban és a hisztérikus nevetésben látja a groteszk nevetés adekvát kifejeződését.²⁵ A Hervay-vers címadó kiskatonájának aránytalan külseje (óriás bakancs, pici fej, orrig lötyögő sisak) nem fakaszt egyértelmű nevetésre. A Hervay-vers alakja attól lesz ambivalens, hogy emberi vonásai szinte teljesen elmosódnak a nyelvi túlzásokban. A személytelenné lefokozott egyén mozdulatai és arckifejezése a ráaggatott tárgyi külsőségekben és nyelvi hasonlatokban artikulálódnak: „autóhoz lapított jó vicc, / orra kikandikál mint a csattanó”. A redukált nevetés formáit pedig nem csak kiváltja, hanem magán hordja „riadó-röhögéssel, / ártatlan röhögéssel, fültől fülig.”

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.²⁶ A befejezettség-befejezetlenség ellentéppár mentén a Hervay-kötetek világképének alakulásában láthatóvá válik a változás, ami a befejezetlenség felé artikuláló test-, mozdulat- és gondolat-képzet által a groteszk formáknak kedvez. A groteszk esztétikájának ilyen szempontú megvalósulására Balázs Imre József hívja fel a figyelmet az értelemelv (át)alakulásainak felfejtése során a Hervay-életmű egészében. A *Virág a végtelenben* (1963) debütáló kötet jellemző világképe „a befejezettséget, a beteljesítettséget emeli eszmény rangjára – az egyedít, a folyamatban levőt is az utópikus befejezettségre vonatkoztatja.” – állapítja meg Hervay monográfiája.²⁷ A beteljesítettséget az általánosító nézőponttól kívül a tárgyak szemléleti módjában valósul meg.

„Épülő házak csontvázai.
A gerendából vaskampók görbülnek kifelé, kinyúlnak, mint az
ujjak,

24 Uo.

25 Uo. Caricature and the Grotesque

26 Bahtyin: i.m. 35.

27 Balázs Imre József: *Hervay Gizella. Kismonográfia*. Kriterion, Kolozsvár, 2003. 29.

nyugtalanul: a félig készbe merednek, s a teljességért sikoltoznak.
Aztán rájuk borul a fal, s ők boldog-hangtalanul
elkeverednek az egészben.”
(*Építkezés*, 1959)

A befejezetlenségükben torznak ható vaskampókat figyelő szubjektum egy egésznek, befejezettnek tételezett utólagos nézőpontból tekint ezekre, és ehhez viszonyítva érzi csonkaságukat nyugtalanítónak. Az első kötetben a tárgyakon végiggondolt teljesség, befejezettség az emberhez tartozó mozdulatokra, cselekedetekre és gondolatokra fordul át a *Reggeltől halálig* (1966) kötet egyes verseiben. *A mozdulat csak úgy szép* című 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 *Fehér tó városa* versben deklaratív módon megfogalmazott értelem-igény, ami az előző kötet legtöbb versének világképét a befejezettség felé alakította, azonban 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, gondolatföredék (...) / Értelhetlen, honnan a fegyelem, amivel / megfogalmazzuk fájdalmainkat, / és bejelentjük a történelmi igényt: / jogunk van az egyetlen nézőponthoz, / ahonnan a teljes élet áttekinthető.” Az általános többszámú megfogalmazadó 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 véssett rá a tapasztalás (...)” A már előzőleg elvétett próbálkozások után mégis megőrzött fegyelem az, ami talán az értelemelvet működteti. Itt már az újrakezdés, a helyreigazítás, az elrendezés utólagos gesztusaival teremtődik meg a befejezettséggel egyet jelentő célelvőség.

A mozdulat csak úgy szép vers a *Reggeltől halálig* kötet első ciklusában, míg az *Egyetlen mozdulat* a kötetzáró ciklusban áll. A két verset egymás mellé helyezve szembevetünk a kötet világképén belül bekövetkező elmozdulás a befejezettségtől a befejezetlenség irányába. 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 veszítsek, / de ez a mozdulat / még meg sem született. / Nem született meg az egyetlen gondolat, / amivel el tudnád gondolni / láthatatlan arcomat.”

Nyelvi paradoxon

A Hervay költészetében felerősödő nyelvi reflexió a *Tőmondatok* (1968) kötetben diskurzusalakító szerephez jut. A *Reggeltől halálig* kötet verseiben általánosan előforduló „nyelvi építményekhez”, „groteszk fűzésekhez” képest a nyelvi jelentések áttetszővé válnak. A *Tőmondatok* vers paradox módon az antropomorf jelentések tagadásával mutat rá a tárgyakra, az emberit körülvevő világhoz társított jelentésekre: „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 leépítenek a fo-

galmakhoz kapcsolódó előfeltevéseinket, és a nyelv antropomorf logikájának leleplezése 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. Védj 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 azonban kudarcot vall saját nyelvének kialakításakor, a nyelv elégtelennek és alkalmatlannak bizonyul az önkifejezéshez. A kötet cím által is jelzett redukált beszédmód az (el)hallgatás képeiben szól az individuális nyelv hiányáról. Az én elbeszélhetőségének kudarca képi szinten a test groteszk perspektívából történő ábrázolásával fogalmazódik meg néhány versben. A groteszk minőség ezekben a versekben a torzítás, a rátság esztétikumának a felerősítését, valamint a külvilág felé nyitó testrészek exponálását jelenti.

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

Arccal a sárban fulladásig,
míg alkalmasnak minősítenek.
Most aztán beállhatsz az éneklők sorába.
Énekelni,
de szádból bugyog a sár.
(Arccal a sárban, 1968)

Mindkét vers paradox módon a nyelv nincstelenségét nem a kiüresedés, hanem a telítettség képeiben érzékelteti (vö. „Nincs szavam. / Hallgatok a fulladásig.”) *A Dadogni kezd a képzeletem* című vers a testen kinövő dudorokat, kiszögellő elváltozásokat hangsúlyozva idézi meg a test groteszk ábrázolásmódját: „bibircsók nőtt a nyelvemre”,

„kezünkre kívül a kelés, / hátunkra púpnak a magány, / daganat nő a szemünkre (...).”

Összegzés

A korai Hervay-kötetek világképének és nyelvszemléletének elemzése olyan poétikai megoldásokat tesz láthatóvá, amelyek megnyitják az utat a groteszk-fogalom beemelésének a Hervay-életmű értelmezési körébe. A groteszk esztétika a tárgyias-absztrakt képek, a vershelyzetet kiforgató nézőpont, az értelemvel aláásó világszemlélet és a testpoétika szintjén ragadható meg az elemzett Hervay-kötetekben. A verselemzések folyamatában kibontakozó groteszk jelentések azonban nem rendelhetőek alá egy egységes, az egész életműre kiterjeszhető abszolút érvényű definíciónak. A korai kötetekben csak egy-egy kiemelt poétikai aspektus mentén valósul meg a groteszk szemléletmód.