

KÉRCHY ANNA

## A nonszensz poétikája és politikája \*

Nézsónra járt, nyalkás brigyók  
turboltak, purrtak a zepén,  
nyamlongott mind a pirityók,  
bröfityent a mamsi plény.

„Kerüld a Gruffacsórt, fiam,  
a foga tép, a karma metsz!  
Ne járj, hol grémmadár csuhan  
s a bőszhedt Gyilkanyessz!”<sup>1</sup>

E részlet – Tótfalusi István fordításában – Lewis Carroll viktoriánus meseregénye, az *Alice Csodaországban*<sup>2</sup> folytatásaként napvilágot látott *Alice Tükkörországban*<sup>3</sup> című műben szereplő versbetét, a világirodalom talán egyik legismertebb nonszensz alkotása, mely pontosan felmondja a műfaj legalapvetőbb jellegzetességeit, ki válón szemléltetve az enciklopédiai meghatározást. Műfaji definíciója szerint a nonszensz, más néven halandzsavers, szellemes, fantáziadús hóbortos költemény, mely ellenáll az ésszerű vagy allegorikus értelmezésnek, míg az általa bevezetett, kitalált, értelmetlen, feltűnő hangzású szavaknak látszólagos közlési szándékot tulajdonít.<sup>4</sup> A *Jabberwocky* (Tótfalusi Istvánnál Gruffacsór, a magyar nonszensz nagymestere, Weöres Sándor fordításában Szajkóhukky, Varró Dánielnél Hergenyörciád, Jónai Balázs szerint pedig Vartarjú)<sup>5</sup> vers nonszensz sajátossága még, hogy óangol hősköltemények és germán balladák patetikus hangnemét mímelve látszik elregélni egy heroikus viadalt egy meghatározhatatlan mitikus lény felett. A teremtmény egyértelmű leképezését John Tenniel híres illusztrációja sem könnyíti meg, hiszen a különféle képzelt és valós állatok – a sárkány, a griffmadár, a rovar, a féreg – küllemét vegyítő, ráadásul takaros pepita dandy mellénykébe öltöztetett hibrid kreatúra mintegy a verbális képtelenségek,

---

\* A tanulmány írása alatt a szerző az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjában részesült. Kutatásának legjelentősebb vonatkozó publikálási eredménye: KÉRCHY ANNA, *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, Jefferson, MacFarland, 2016.

<sup>1</sup> Lewis CARROLL, *Alice Tükkörországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István, Bp., Móra, 1980, 15.

<sup>2</sup> Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.

<sup>3</sup> Lewis CARROLL, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, Macmillan, 1871.

<sup>4</sup> *Nonszensz vers*, Britannica Hungarica, XIII. kötet, Bp., Magyar Világ, 1998, 645.

<sup>5</sup> CARROLL, *Alice Tükkörországban*, i. m.; Uő., *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. VARRÓ Zsuzsa, VARRÓ Dániel, Bp., Sziget, 2009, 139; Uő., *Szajkóhukky = Egybegyűjtött műfordítások*, ford. WEÖRES Sándor, Bp., Magvető, 1976, II, 842. Uő., *Sznark vadászat*, ford. JÓNAI Zs. Balázs, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/10200/10242/10242.htm> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

neologikus szövegyülemek vizuális megfelelőjét körvonalazza.<sup>6</sup> A referenciális olvasat szerint a lény ihletői egy oxfordi faóriás mitikus szörnyet idéző kesze-kusza ágai, melyek alatt Carroll több évtizedes helyi matematikatanítói tevékenysége alatt elmélkedett; a metaforikus olvasat pedig az álommunkára jellemző szimbolikát, vagy a szerző kislánybarátokhoz fűződő érzelmei keltette lelki tusáját véli felfedezni a versben: a legmeggyőzőbbnek mégis azok a retorikai olvasatok bizonyulnak, melyek szerint a szöveg voltaképp a félre/értelmezői folyamatról szóló metanarratíva.<sup>7</sup>

A Gruffacsór a fikcionális univerzum legendáriumához tartozó textuális kreatúra: Alice először tükörversként találkozik vele, a szavak képi aspektusával szembesülve, majd ismételt értelmezői nekirugaszkodások során igyekszik felfejteni jelentését, míg Undi Dundi,<sup>8</sup> a tojásemberke komikusan öntelt filológiai magyarázatai ráébresztik a denotatív értelem reduktív mivoltára, az asszociativitás elkerülhetetlenségére és a nyelv inherens metaforicitására. Ezt az interpretációt támasztja alá, hogy Tenniel rajzán a sárkányölő hős Alice alakját ölti magára, s annak tudatában, hogy a kislány a könyv tételezett olvasója, a kaland tétje tulajdonképpen a defamiliarizált diskurzus kreatív újralfedezése. Sokatmondó, ahogy Alice első, spontán befogadói reakciója a Gruffacsórra tükrözi azt az olvasóként átélt tanácsalanságot, amit a sarkaiból kifordított világrend élményébe beavató nonszensz irodalom kelt. „Szép, szép – mondta, mikor a végére ért –, csak egy *picit* nehéz megérteni! – Még magának se szívesen vallotta be, hogy egy árva szót sem értett belőle. – Valahogy mindenfélével teli lesz tőle a fejem, csak épp azt nem tudom, hogy mivel. Annyi mindenetre biztos, hogy *valaki* legyőzött *valamit*...”<sup>9</sup> A nonszensz során tehát a grammatikailag szabályos nyelvhasználat olyan rendellenes jelentést hoz létre, mely furcsamód egyszerre tűnik értelmetlennek és rejtett, mögöttes jelentésektől terhesnek. A legfontosabb azonban, hogy az olvasó felismeri aktív kooperatív szerepét, játékerét és felelősségét a jelentésalkotási folyamatban. Számos teoretikus épp az önnön olvasó mivoltával szembesített, „beavatott” olvasó megszólítását tartja a nonszensz alapismérvének, olyan stílusjegyek mellett, mint a szabályszerű és szabálytalan képek, szövegek ötvözése; a képzelet és valóság közti csúsztatások; az emelkedett filozófiai gondolatiság és az alantás hétköznapióság/testiség összekötése; a paródia mint intertextuális kapocs. Illetve az olyan sajátos retorikai alakzatok alapján, mint a paralipszis, a hiperbola, a katakrézis, az alliteráció, vagy a ritmikusság látszólagos jelentésképzőként való használata.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Tenniel illusztrációiról lásd még Michael HANCHER, *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*, Columbus, Ohio State University Press, 1985.

<sup>7</sup> A különböző olvasattípusokról bővebben: KÉRCHY Anna, *Ambiguous Alice: Making Sense of Lewis Carroll's Nonsense Fantasies = Does It Really Mean That? Interpreting the Literary Ambiguous*, eds. Janka KAŠČÁKOVÁ, Kathleen DUBBS, Newcastle Upon Thyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 104–121.

<sup>8</sup> Humpty Dumpty, a Tojásemberke a *Through the Looking-Glass* egyik szereplője: Varró Zsuzsa és Varró Dániel fordításában Undi Dundi, Révbíró Tamás és Tótfalusi István magyar változatában Dingidungi, Mann Lajosnál Monyi Bandi, míg Jónai Zs. Balázs Bendő Bandinak nevezi.

<sup>9</sup> CARROLL, *Alice Tükörországban*, 16. (kiemelés az eredetiben)

<sup>10</sup> Kimberley REYNOLDS, *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007.

Olvasatomban nonszensznek – Varró Dániel szép magyarításában badarságnak – minősül minden olyan szimbolizációs aktus, melyet bár értelmet közvetítő kommunikációs gesztusként azonosítunk, egyfajta (tágabb értelemben vett) nyelvi közlésként vélünk felismerni, azonban a rendelkezésünre álló, hagyományosan használt reprezentációs modellek, keretek, értelmezői stratégiák és kulturális kódrendszerek elégtelennek bizonyulnak egy egyezményes, egyértelmű jelentés létrehozásához. Korántsem jelentésvesztésről, hanem épp ellenkezőleg, jelentéstúlburjánzásról van szó. Szórakoztató, zavarba ejtő vagy bosszantóként megélt elbizonytalanodásunkat épp az okozza, hogy a konvencionális, konszenzuális jelrendszerből, jelölési gyakorlattól való eltérés egyszerre túl sokféle jelentést idézhet elő a szövegben. Az ezerarcú nonszensz talán legismertebb alakzatai a közmegegyezést célzó nyelvhasználatról deviáló többértelmű szójátékok. Felsorolásszerűen a következő változatokat különíthetjük el:

– a szóösszerántásra vagy alakvegyülésre építő, a nyelvújítást kifigurázó, általában humoros egyedi szóalkotások hibrid kreálmányai (a „nyalkás brigyók” ahol a „nyalkás azt jelenti nyalka és nyálkás [...], a brigyó kicsit olyan, mint a borz, kicsit olyan, mint a gyík, és kicsit olyan, mint a dugóhúzó”<sup>11</sup>);

– a halandza jelölt nélküli jelölése (a Gruffacsór szókreálmánynak nincs referenciális olvasata, hiszen valójában nem létezik olyan lény, amire [látszólag] utal);

– a megválaszolhatatlan képtelen feladványok („Mi a közös a hollóban és az íróasztalban?”<sup>12</sup>) és abszurd feltevések (mint a születéstelennap, az agyonüthető Idő vagy az előre emlékezés);

– a szó szerinti és átvitt értelem keverése (a literalizált metaforák mint Kosztolányi fordításában a vigyorgó Fakutya figurája,<sup>13</sup> mely egy szólás megelevenítése, akárcsak az eredeti angolban a *grinning Cheshire Cat*);

– a homonímia, antonímia, vagy homofónia szinonimába fordítása (a hegyek völgyek, számtant és másztant, angolul és angolnánul tanulnak);

– a szintaktikai, szemantikai szabályok keréketörése, és a csalimesékre jellemző logikai bukfencek, az ok-okozati viszonyok keverése (az ítélet megelőzi a tárgyalást, Aliz tojást eszik, tehát a galamb szerint kígyó);

– a transzverbális hangzóságnak a verbális jelentés elé helyezése, a kifejezés módjának a mondanivaló fölé kerekedése („Kell a macskának halacska? Kell a halacsának macska?”<sup>14</sup>);

– a nyelv performativitásának és materialitásának kitakarása (ha egy pólyást disznónak hívunk, azzá is változik; az Aliz név Alizságot is jelöl);

– a forma és tartalom ironikus ütköztetése (komoly beszéd komolytalan témáról vagy fordítva);

<sup>11</sup> CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 63.

<sup>12</sup> CARROLL, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, 66.

<sup>13</sup> Lewis CARROLL, *Évike Tündérországnak* [1935], ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., Napkút, 2013, 50. Uő., *Alice Csodaországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, RÉVBÍRÓ Tamás, Bp., Móra, 1974, 47.

<sup>14</sup> CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 9.

– mindez kiegészítve álkomoly nyelvfilozófiai fejtegetésekkel (például a szavakról, amik bármit jelenthetnek, amit csak parancsolunk nekik, ahogy azt a filológus tojás-emberke Undi Dundi sugallja);

– és a verbális nonszensz vizuális megfelelőivel is (mint a *tail/tale* homonimára játszó képvers az egér farkáról/meséjéről).

A nonszensz mindezen variánsaiban a reális aktualitás (egyértelműség, egy életre hívott jelentés) megszűnéből a fikcionális potencialitás (egymásba csúszó, egymást felülíró jelentések halmaza) játékterébe vonódunk, az eldönthetetlen kétértelműség kognitív disszonanciát és ugyanakkor transzverbális, testi-fizikális örömrézetet provokál, valamint magára a nyelv működésére, működésképtelenségére vonatkozó metanyelvi felismerések előidézte ideológiakritikai, etikai állásfoglalásokra készítet. A denotációk helyett konnotációkat és asszociációs láncolatokat aktiválva a kreatív fantáziánk működésbe léptetésére ösztönöz. Leleményességünket teszi próbára azáltal, hogy arra sarkall: vizsgáljuk felül előfeltevéseink, elsődleges olvasataink s magát az olvasás/értelmezés folyamatát – mindezt annak tudatában, hogy *nem* feltétlenül vár ránk az interpretációs cselekmény végén jutalomként egy bizonyos helyes olvasat.

A nonszensz talpzata az a paradoxon, hogy egyrészt az ember kényszeres értelmező-gépezet: a kognitív pszichológia kutatásai szerint a mintakeresés, -felismerés, -memorizálás evolúciós szükségszerűség. A világot szüntelenül történetekbe foglaló *homo narrans* képtelen szembenézni a jelentésnélküliséggel, mert a Semmi mentális leképezése az elmeműködést felfüggesztő meditatív állapot felé vezet, ahol a gondolkodás megszűnik. A képtelennek és az elképzelhetetlennek is arcot adunk – a felhőben bárányt, a halál helyén örök álmodást vizionálunk – így, folytonos értelmezésünknek, jelentésalkotói tevékenységünknek köszönhetően a nonszensz (*non-sense*) soha nem azonos az értelmetlenséggel (*meaninglessness*).

Ugyanakkor, másrészt, a posztstrukturalista szubjektumelméletek nyelvfilozófiai következtetései szerint a kommunikációnk mindig közvetett, a prezencia csak olyan reprezentációk révén megközelíthető, melyek szükségszerűen félreértésre kerülnek az elkerülhetetlen jelentéseltolás-elillanás következményeként. A valóságot csak közvetett formában érem el, szubjektív személyes tapasztalatomon át, melyet csak közvetetten, a nyelv korlátozott médiumán tolmácsolhatok. Egyezményes jelrendszerrel lévén szó, soha nem tudom pontosan azt mondani, amit én érzek. S még ha tudnám is, üzenetem nem érne célba, hiszen hallgatóságom más, enyémtől eltérő szubjektív élettapasztalattal rendelkezik, melyen át szűrve, ismét csak közvetetten hallja meg mondanivalóm. Wittgenstein elmés megfogalmazásában: „Ha egy oroszlan beszélni is tudna, nem lennének képesek megérteni mondanivalóját.”<sup>15</sup> Oroszlan és ember nem osztozhat a nyelvben, nyelven, mert nem osztozik életformában sem.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 241.

<sup>16</sup> NYÍRI Kristóf, *Wittgenstein videón*, Metropolis, 1997/3, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/nyiri.htm> (Letöltés ideje: 2017. március 22.)

Ugyanakkor ember és ember sem értheti meg teljesen egymást, mert nem látunk be egymás fejébe, és nem tudjuk, mire gondol a másik, miközben mond valamit. A nonszensz épp e (szavak) mögöttes gondolat változó lehetőségeinek sokrétűségét, maga a gondolat(iság) elgondolhatóságát vagy elgondolhatatlanságát hozza játékba, miközben felfedi a jelentésnélküli értelmetlenség lehetetlenségét és a félreértés, a jelentéstúlburjánzás elkerülhetetlenségét.

A francia nyelvfilozófus Jean-Jacques Lecercle szerint a nonszensz lényege a metatextuális önreflexió gerjesztése: a nyelvi jelrendszer hiátusaira, transzgresszív kapacitásaira, a rendellenes nyelvműködtetés performativitásából fakadó, alternatív jelentésgeneráló disz/funkciókra való ráébresztés; szembesítés azzal, hogy a játékos többértelműség nemcsak a költői kifejezésmód sajátja, hanem a köznapi kommunikációnkban is ott lappang, aktiválásra várva, felszabadító potenciállal bírva. A kérdést kultúrtörténeti kontextusba helyezve Lecercle úgy véli, hogy az általa a műfaj csúcscaként számon tartott, angol nyelvű viktoriánus nonszensz gyerekversek és mesefantáziák (köztük Lewis Carroll, Edward Lear, Christina Rossetti, vagy Jean Ingelow alkotásai) a 19. század végén bevezetett iskolarendszer szigorú fegyelmezői mechanizmusaira érkező ellenreakcióként is értelmezhetők. A moralizálásmentes, bolondos írások gyakran épp a kötelezőn oktatott tananyagban szereplő didaktikus versikék paródiái voltak, s persze ugyanakkor kifigurázták a tiszta gyerekirodalommal kapcsolatos társadalmi elvárásokat, éppúgy, mint a korabeli burzsoázia – a normativitást diktáló értelmezői közösség – illemszabályait és a monarchia önkényuralmát. Sőt, maga a nyelv is úgy került felforgatásra, mint az egyént szabadságjogaitól megfosztó intézményesített elnyomó rendszer, melyet belülről, saját eszközeivel igyekeztek kikezdeni, izgalmas ellen-narratívákat produkálva.<sup>17</sup>

Azonban Lecercle a nonszenszt csupán intellektuális tapasztalatként tételező olvasata figyelmen kívül hagyja az értelmezés testi aspektusait: annak ellenére, hogy a racionális, józan ész diktálta jelentés (*common sense*) kikezdését nemcsak a nyelv felszíni rétegeiben lokalizálhatjuk, hanem annak transzverbális mélystruktúráiban is. Julia Kristeva pszichoanalízisre támaszkodó, korporális narratológiai orientációjú szemanaízise a poézis forradalmi felforgató erejének tulajdonítja azt a jelrobbanást, amelyet a költői nyelv szavakat meghaladó, vokális, kinetikus ritmusossága, zeneisége, és az ezek előidézte mozdulatok, gesztusok, és hangzóság fizikális élményeinek áradata magában hordoz, s melyet a nonszensz hangköltészeti aspektusa csúcsra járat.<sup>18</sup> A művészi megszólalás – programszerűen – „szemiotikai mozgékonyt” idéz elő, felfejti a konvencionális szimbolizáció, a mimetikus reprezentáció, az elfojtásra és szubsztitúcióra építő Apai Nyelv szövetét, heterogeneitásával „folytonossághiányokat, rejtett összefüggésérzéseket”, egyidejű jelentésbomlásokat és jelentéstúlcsordulásokat teremt, mi-

<sup>17</sup> Lásd Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, New York, Routledge, 1994, 1–5.

<sup>18</sup> Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974. Angolul: *Revolution in Poetic Language*, transl. Margaret WALLER, New York, Columbia University Press, 1984.

közben az anyai testtel való egység preverbális, primordiális ősélményéhez vezet vissza úgy, hogy ezt az érthetetlenség materiális megtapasztalásában tobzódó, úgynevezett szemiotikus modalitást mintegy beleoltja a jelentőség szimbolikus megszgyéjébe.<sup>19</sup> A jelölés (*signifiance*), Kristeva olvasatában, szemiotikus és szimbolikus, *sensus/értelem* és nonszensz/értelmetlenség, összeolvadás és szeparáció közt váltakozó dinamikus hullámmozgás, mely a liminális peremvidékre vezetve alapjaiban rázza meg/fel a folyamatba helyezett, perbe fogott, kockára tett szubjektum (*sujet en procès*) pozicionalitását, testhez és elméhez való viszonyát. A Kristeva által vizsgált 19. és 20. századi modernisták (Lautrémont, Mallarmé, Joyce, vagy Artaud) a nonszenszre jellemző ritmikuság és hangmintázatokon keresztül férköztek közel a jelentés primér mélyrétegeihez, írásaikban közvetlenül megjelenítve a – Bókay Antal szavaival élve – „rejtett, de mégis aktív *lelkitesti* birodalmat”.<sup>20</sup> Mint ahogy arra Kiss Attila Atilla Kristeva nyomán rámutat, ezek, a szubjektum abjekt biologikumának mélyrétegebe való nyelvi lehatolási kísérletek, mint reprezentációs technikák, szükségszerűen mindig a szimbolikuson, tehát „ideologikus kódoltságon belül maradnak, soha nem lehetnek teljesen szubverzívek, kilökhettek azonban a szubjektumot az automatikus nyelvhasználat, a fogyasztói árucikké tett szubjektivitás burkából”.<sup>21</sup>

A nonszensz ezen két, látszólag egymásnak ellentmondó aspektusa – a lecercle-i metanyelvi önreflexió és a kristevai preverbalitás korporeális élménye – cseng vissza abban a duális értelmezői attitűd modellben, mellyel Hugh Haughton a nonszensz irodalom recepciójának lehetőségeit jellemzi. Találékonyan az *Alice Csodaországban* két szereplőjével társítja az általa megkülönböztetett olvasói magatartásokat: míg a Királynők szerint humánus-morális kötelezettségünk mindenben értelmet keresnünk, és még a viccek is magyarázatra szorulnak, különösen, ha gyerekekről van szó, a Griffmadarak rögtön nekivágnak a kalandnak, szó nélkül megmártóznak a lét sűrűjében, s mellőzik a rémesen hosszadalmas magyarázkodást.<sup>22</sup>

Lecercle szerint a nonszensz ideális olvasója a „logofiliás irodalmi bolond” (*logophilic fou littéraire*),<sup>23</sup> a tudós műkritikus távolságtartását és a rajongó elfogultságát ötvöző „lassú olvasó”. Felváltva etimologizál, történelmi-történelmi hátterezést végez, ideológiai jelentéstölteteket dekódol, pszichés mélyrétegekbe ás, és szoros olvasataival apránként dekonstruálja a szöveget, miközben értelmezése során – akár Dingi Dungi, a tojásemberke – szükségszerűen csal, néha fejjel lefelé tartja a könyvet, hogy mindazt jelentsék a szavak, amit csak ő szeretne. Azért gondolkodik, hogy bármi lehessen,

<sup>19</sup> A magyar terminológiához lásd Julia KRISTEVA, *A költői nyelv forradalma* (Részletek) = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, ford. HORVÁTH Krisztina, Bp., Osiris, 2002, 106–126.

<sup>20</sup> BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris, 2006, 114. (kiemelés tőlem)

<sup>21</sup> KISS Attila Atilla, HÓDOSY Annamária, *Remix*, Szeged, ICTUS – JATE deKON-csoport, 1996, 21.

<sup>22</sup> Hugh HAUGHTON, *Introduction = The Centenary Edition of Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, London, Penguin, 1998, ix–lxvi, xi.

<sup>23</sup> LECERCLE, *i. m.*, 3.

amit kíván, hogy a mimetikusságától megfosztott fiktív világba projektálhassa lét- és nemlét-élményeinek, énképeinek, másállapotainak és lehetséges valóinak halmazát. Egy helyes olvasat helyett egyszerre termel túl sok és túl kevés jelentést, a királynői túlértelmezés és a griffmadári elértelmetlenítés során.

Míg Lecercle-nél a nonszensz nyelvi defamiliarizációja a művelt, olvasott ember tudatos, bölcseleti projektjének, komplex énfeltárási interpretációs stratégiájának része, Gergely Ágnes szerint a nonszensz – a *sensus*, az ész, a gondolat, a jelentés tagadása – a fejtetőre állított, álomba vitt világ kifejezetten a gyerekek, vagy a gyerekkorukhoz hűséges, szabadon fantáziáló felnőttek számára leginkább elérhető, szemben az abszurd vagy a groteszk érett műfajaival. A nonszensz kvintesszenciáit képező mondókák, kiszámolók, nyelvtörők, játékdalok, a gyerekirodalom szóbeli, performatív, luddikus produktumai egyszerre hivatottak elősegíteni az anyanyelv elsajátítását, miközben fel is forgatják azt. Verbalitásukat gyakran telítik testi interakciók tényezői (ölben ringatók, sorjátékok, dallam vagy taps kísérte rigmusok), míg a nonszensz etimológiai szótár szerinti 'rút képtelenségét' nem kíséri értetlenség a befogadók és előadók részéről. Gergely Ágnes költői megfogalmazásában: „A gyerekek a homlokukat ráncolják. Miért volna rút, ami képtelen? Andersen rút kiskacsája mindenre képes. És nem is rút. Maga a mindenre elszánt, hattyúforma emberi lélek.”<sup>24</sup> Az elfojtás előtti gyermek értelmzőben tehát spontán hivatott fellépni az a kettős látás, az ambivalencia keltette örömet, amit a felnőtt értelmző tudatosan kreál meg a szimbolizáció-szocializáció idézte határvonalak programszerű lebontásával.

Azonban, épp mivel a nonszensz lényege a meghökkentőn szellemes, belső ellentmondás értelem és értelmetlenség közt, nem érdemes szétválasztanunk a látszólag szembenálló befogadói pozíciókat. Hasonlóan hiábavalónak tűnik az egyes kritikusok<sup>25</sup> által alkalmazott „negatív” versus „pozitív nonszensz” megkülönböztetés. Joseph Shipley bináris felosztása szerint az előbbi kategóriába az értelmet keréketörő hangzaskísérletek (Gertrude Stein modernista „tisztaversei”), és a vizuális hatást hangsúlyozó tipográfiai játékok (neoavantgárd képversek) tartoznak, míg az utóbbi kategória elemeit a határozott „üzenettel” bíró szövegek, az „egy adott abszurdumra logikus rendben építő”, „őszintén komoly nonszensz” (Beckett filozófikus színháza, Carroll regényes fejtörői), valamint a logikájában nem mindig követhető, mégis következetesen „furcsamód otthonos világot kínáló”,<sup>26</sup> váratlan meglepetéseivel az ésszerűség helyett az affektivitás régiójába vonó „játékos nonszensz” (az angolszász hagyományban népszerű limerickek vagy az amerikai Dr Seuss nyelvtörői) alkotják.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> GERGELY Ágnes, *Pompóné, avagy a nonszensz költészet, avagy egy interdiszciplináris képződmény mint a létstruktúra metadiegetikus paradigmája*, Nagyvilág, 1998/3-4, 257–269.

<sup>25</sup> Joseph SHIPLEY, *Nonsense*, Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Techniques, New York, Philosophical Library, 1943, 282.

<sup>26</sup> GERGELY, *i. m.*, 257.

<sup>27</sup> A merev tipologizálás aláadására kiváló példa a totális „negatív” jelentésrobbanást előidéző, ám „pozitív” háborúellenes üzenetet közvetítő, és a művészet formanyelvét megcsúfolva a polgári társadalom örületének tükröképét vázoló, dadaista nyelvi lelemény.

Negatív és pozitív, játékos és komoly nonszensz váltakozhatnak az egyes műveken belül, de a két típus értelmezői hozzáállás függvénye is. A jelentésüresedés és a többértelműség nem állnak távol egymástól, ahogy a műfaj legfőbb jellegzetessége lehet épp a preverbalitás és a metanarrativitás közti vibrálás. Mind a két olvasói tapasztalatra találunk önreflexív példát az Alice-regényekben is. Egyrészt a bolondos uzsonnán a mormota által felemlített kislányok az alliteráció korporeális élményét testesítik meg, amint mindent mernek merni a málnaszörp kútból, ami csak M betűvel kezdődik, úgy, mint „mézet, mákot, mulatságot”.<sup>28</sup> Másrészt a szavak erőviszonyok mentén való artikulálódását ábrázolja, ahogy a Fehér Király sakkfigura hiába akarja feljegyezni aktuális érzéseit egy jegyzetfüzetbe, nehogy elfeledje azokat, képtelen azt leírni, amit valójában gondol, mert más ír helyette, az olvasót megszemélyesítő Alice fogja a ceruzája végét.

George A. Dunn és Brian McDonald Alice Csodaországban és a filozófia<sup>29</sup> című tanulmánykötetében megkülönbözteti az elviselhető, szokványos nonszenszet (*tolerable, ordinary nonsense*), és a tűrhetetlen, logikai nonszenszet (*intolerable, logical nonsense*). A szokványos nonszensz fejtetőre állított világrendje és kifordított természeti törvényei megdöbbennek, de egy kis gyakorlással kiismerhetők, amennyiben felfüggesztjük konszenzusos valóságunkkal kapcsolatos, empirikus tapasztalatainkra és a kötelező társadalmi forgatókönyvek kiszámíthatóságára támaszkodó elvárásainkat, és eljátszunk más lehetséges világok, alternatív univerzumok eltérő működési módzatainak eshetőségeivel. Ami elképzelhetetlen a mi valóságunkban, korántsem biztos, hogy ne lenne lehetséges máshol, a párhuzamos potencialitások valamelyikében. Ezzel szemben a logikai nonszensz általában a tényszerűség helyett az absztrakt gondolatosság szintjén jelentkezik, hogy legyőzhetetlen akadályt gördítsen képzelőerőnk elé. Nem csupán a fenomenológiai megtapasztalásban beálló változásról van szó a fantasztikussá fordult, de potencialitásukban elgondolható létkörülmények közt, hanem mentálisan leképezhetetlen lehetetlenségekről. Nem tudunk elképzelni olyan lehetséges világot, ahol  $2+2$  ne  $4$  lenne, ahol létezhetne szögletes kör, házaz özvegyember, vagy olyan önmagába zárt, önkényes jelrendszer, amely semmiféle viszonyban sincs a jelölendő valósággal, s a beszélő kénye-kedvére, a való világtól függetlenül lenne működtethető.

Dunn és McDonald Alice „makacs józan eszét”, kényszeresen értelmező karaktert szembeállítja Csodaország teremtményeinek „brilliáns eszementségével”, a logikai és szokványos nonszensz ellentétes formáival. Érvelésük figyelmen kívül hagy számos jelentős tényezőt, melyeket szem előtt tartva, véleményem szerint, valójában Alice-t mint a nonszensz ideális befogadját pozícionálhatjuk, a nonszensz etikai, politikai aspektusait is előtérbe helyezve. Alice jelentésalkotó stratégiájának elemi mozgatórugói a kíváncsiság és az empátia: kizárólagos értelem és objektív igazságok keresése

<sup>28</sup> CARROLL, Alice Tükörországban, 61.

<sup>29</sup> George A. DUNN, Brian McDONALD, *Six Impossible Things Before Breakfast = Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*, ed. Richard Brian DAVIS, New Jersey, John Wiley & Sons, 2010, 61–79.



helyett a lét sokszínűségének, kiismerhetetlenségének, irracionálisának megértése, elismerése jellemzi. Voltaképp a kooperatív, nyitott értelmező iskolapéldája Alice, aki lassan beletanul Csodaország nyakatekert szabálytalan szabályaiba – miszerint a gomba egyik fele megnöveszt, a másik összezsugorít; vagy visszafelé kell menned, hogy célba érij; és ha udvariasan szólsz az állatokhoz, vélhetőleg felelnek majd –, s ráébred, hogy mindez, a maga kacifántos különösségében, voltaképpen lenyűgöző. A többértelműségre, jelentésmegingásra, befejezetlenségre (*open-endedness*) való nyitottság etikai töltettel bír. A másság egyenlőként való befogadása, a töredezett tudások kapcsolatisága, a marginális perspektívák pluralitásának felkarolása, a nem-tudást a tudás, a csöndet a szó, a testet az ész talapzataként számon tartó „radikális bizonytalanság” episztemológiája,<sup>30</sup> az „esendőség queer művészete”,<sup>31</sup> a törődés etikája,<sup>32</sup> nem-hierarchizáló relacionális identitáspolitikája<sup>33</sup> tükröződik abban, ahogy Alice fenntartás nélkül csatlakozik Csodaország lakóinak furcsa cselekvéseihez. Körbefogócskázik, francia négyest jár az ál-teknőccel, egy bolondos teaszertartáson asszisztál, flamingó ütőkkel és sünlabdákkal királyi krokettezik – mind annak tudatában, hogy e játéktevékenységek egyetlen szabálya az, helyi szokás szerint, hogy nincsenek szabályok, hisz, ahogy azt a Vigyor Kandúr<sup>34</sup> véli, „itt mindenki bolond, és Alice is bolond, különben nem jött volna ide”.<sup>35</sup> (Ahogy Leila S. May filozófiai értekezése rámutat, ezért is nehéz a „lehetséges világok elméletei” mentén olvasni Csodaországot, mert az egész fikcionális univerzum inherensen a szabályszerűség, a következetesség *felfüggesztésére* épül, miközben paradox módon nagyon is konzisztens módon követ más logikai strukturáló elveket, például a kártya és a sakkjáték szabályait, melyet a regényvilág, különösen a második kötet Tükörországnak sakk-lépéseiben precízen véghez is visz.<sup>36</sup>)

Az Alice-könyvekben a logikai nonszensznek vajmi kevés köze van fiktív világok empirikusan megtapasztalható tényszerű valóságához, hiszen ezek a Dunn és McDonald szerint túrhetetlen képtelenségek csupán Csodaország lakóinak fantáziájában léteznek. Alice is csak elmegyakorlatok, logikai játékok, hipotetikus feltevések formájában szembesül velük, mikor saját képzelőerejét teszi próbára azzal, hogy eljárt-e a gondolattal, lehet-e zuhanni földet érés nélkül, lehet-e még több teát inni, mikor még egy kortyot sem ivott az ember, vagy meg lehet-e parancsolni a szavaknak,

<sup>30</sup> Judith BUTLER, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, 105.

<sup>31</sup> Jack Judith HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, 87.

<sup>32</sup> Carol GILLIGAN, *In A Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 105.

<sup>33</sup> Allison WEIR, *Sacrificial Logics, Feminist Theory and the Critique of Identity*, New York, Routledge, 1995, 44.

<sup>34</sup> Vigyor Kandúr a Cheshire Cat nevének fordítása Walt Disney 1951-ben bemutatott *Alice Csodaországban* mesefilmjének szinkronjában.

<sup>35</sup> „Honnan gondolja, hogy én bolond vagyok? – kérdezte Alice. – Ha nem volnál bolond – válaszolt a Faku-tya –, nem jöttél volna ide.” (CARROLL, *Alice Tükörországnak*, 52.)

<sup>36</sup> Leila S. MAY, *Wittgenstein's Reflection in Lewis Carroll's Looking Glass*, Philosophy and Literature, 2007/31, 79–94.

mit jelentsenek. Az önreflexív metafantázia mellett más gondolatainak elgondolása, a más ábrándjairól való ábrándozás a metakognitív leleményességhez metaaffektív empátiát társít: a másik nézőpontjának mérlegelésére való készséget, ahonnan – a párhuzamosan létező fantáziavilágok keresztmetszetében – megvilágosodik a tények és vágyálmok szubjektív mivolta, és megkérdőjelezhetővé válik a normativizálón előírt, az önnön ideológiai elfogultságát elleplező és az objektivitás köntösében tetszelgő, a pártatlan és megkérdőjelezhetetlen, univerzálisként tételezett Igazság nagy mesternarratívája is. Jack Zipes mesekutató szerint az Alice-történetek legfőbb erénye, hogy megszabadítják a tündérmesét a moralizálástól és önálló gondolkodásra bátorítják az ifjú olvasókat, arra ösztönözve őket, hogy kétségbe vonják a felnőtt világ betokosodott törvényeit, értékeit, erkölceit.<sup>37</sup> A fantázia politikai töltettel rendelkezik: képzelgéseink során fogalmazzuk meg és akár rajzoljuk újra fogalmi és értékrendszereinket, melyek aztán befolyásolják mindennapi, valós életbeli döntéseinket.<sup>38</sup> A kíváncsiság és elfogadás jegyében artikulálódó alice-i episztemológia alapfeltevése, hogy „annyi szokatlan dolog történ[ik], hogy kezd[jük] azt gondolni, igazából csak nagyon kevés dolog valóban lehetetlen”.<sup>39</sup>

Recepcióesztétikai szemszögből izgalmas, ahogy a nonszenszt irritálónak találó olvasók számára többnyire a világ furcsaságainak feltétel nélküli elfogadása a naivitás, a sérülékenység és kiszolgáltatottság képzeeteivel társul a konstans szülői-felnőtt védelemre és felügyeletre szoruló és a Csodaország irracionális működése által fatálisán veszélyeztetett gyermek alakjában testet öltve. Innen nézve az elképzelhető és a lehetséges közti egyenlőségjel vonása már nemcsak felszabadító, hanem nyomasztó potenciállal is telítődik. Az életre kelt Szívkirálynő-kártyalap monomániás kántálása („Üssétek le a fejét!”) nem „kétkrajcáros komédia”,<sup>40</sup> ahogy azt a Griff nevezi, hanem verbális abúzus, amely erkölcsi értékítélet hiányában kellemetlen érzéseket – pszichológiai feldolgozatlansági zavart – kelt a befogadóban, aki vonakodik az általánosan elfogadott emberi értékek, jogok, morális szabályok megsértését jóváhagyó, vagy legalábbis problematizálatlanul hagyó, fikcionális univerzumba belemerülni, legyen szó mégoly fantasztikus művészi reprezentációról.<sup>41</sup> (Még hangsúlyosabban jelentkezik ez a reakció a Csodaországot realista közegbe helyező kortárs Alice adaptációk esetében, mint Mitch Cullin *Dagályország*<sup>42</sup> című, szegény-leány regényében [*poor girl fiction*], illetve Terry Gilliam azonos című poétikus horror fantázia filmfeldolgozásá-

<sup>37</sup> Jack ZIPES, *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves*, New York, Methuen, 1987, 73.

<sup>38</sup> Tamar SZABÓ GENDLER, *Imaginative Resistance Revisited = The Architecture of the Imagination*, ed. Shaun NICHOLS, Oxford, Oxford University Press, 2006, 149–173, főként 151.

<sup>39</sup> CARROLL, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, 16.

<sup>40</sup> CARROLL, *Alice Tükörországban*, 74.

<sup>41</sup> Kendall WALTON, *On the (So-called) Puzzle of Imaginative Resistance = The Architecture of the Imagination*, i. m., 137–148.

<sup>42</sup> Mitch CULLIN, *Tideland*, Chester Springs, PA, Dufour Editions, 2000.

ban,<sup>43</sup> melyben vízpipázó, beszélő hernyó helyett kábítószerfüggő apa, Szívkirálynő helyett szívtelen anya, Bolondos Kalapos helyett szellemi fogyatékos szomszédfiú, a gondtalanul álmodozó Alice helyett meg a szülők droghasználata miatt potenciálisan mentálisan sérült, de halmozottan hátrányos helyzetére fantáziálásai révén folytonosan örömtelín rácsodálkozó, megbízhatatlan narrátor kislány kerül a történetbe.) Az elképzelhetőség határainak ezen referenciális, moralizáló (önszabályozó) alapon való kijelölését Walton és Szabó Gendler a „képzeleti ellenállás” (*imaginative resistance*) értelmezői attitűdjével és a „nem helyénvaló, illetlen képzelgés” problematikájával (*problem of imaginative impropriety*) azonosítja:<sup>44</sup> de véleményem szerint azt, hogy a káosz közepette boldog kislány világa sokak számára nem „lehetséges világ”, akár az „etikai nonszensz” kategóriájával is jellemezhetnénk.

Szabó Gendler megkülönbözteti a konceptuálisan lehetetlen, ténybeli hibás, mégis elképzelhető valótlanságokat és a morálisan megkérdőjelezhető, értékítéletileg hibás valótlanságokat, melyeket bár elméletileg el tudnánk képzelni, de a gyakorlatban lehet, hogy mégsem vagyunk hajlandók. Az előbbi kategóriába tartoznak a mese-fantasy műfaj fantasztikus jellegzetességei, a beszélő állatok, az életre kelt játékok, az álomvilágban való időutazás vagy a varázslatos alakváltások, melyeket fenntartás nélkül fogadunk el egy alternatív univerzum fiktív építőköveiként. Szemben a második kategória erkölcsi viszolygást keltő fiktív feltevéseivel, miszerint mondjuk a gyermekbántalmazás büntetlenül és észrevétlenül maradó, elfogadható cselekedet – mint a Gilliam-film diegetikus univerzumában, melyre vonakodunk bármiféle magyarázatot találni, hiszen a megértés felmentéssel lenne egyenlő. A kétféle valótlanság ütköztetése egy művön belül különösen zavarba ejtő lehet. Az etikai nonszensz által a nézőben kiváltott képzeleti ellenállás metaimaginatív szintjén nehezünkre eshet elmerülni egy ártatlan kislányra megpróbáltatásokat rozó, a visszaélések felett következetesen elsikló fiktív univerzumban, de még inkább furcsa kihívás empatikusan viszonyulni a hősnőnek az (általunk igazságtalannak, érthetetlennek, elfogadhatatlannak ítélt) illogikával való azonosulásához. Paradox módon tehát vonakodhatunk empátiát mutatni egy túlon túl empatikus szereplő irányába, csupán ezért mert nehéz összeegyeztetni, ahogy a mindennapi életben átélt krízishelyzet – legyen szó a karkai abszurdban tematizált személytelen bürokráciáról, a váratlanságával fenyegető terrorcselekményről, vagy a feldolgozhatatlan elmúlás-halandóság gondolatáról – a kiszámíthatatlan, könyörtelen valóság ismérveként „tragikus nonszenszként” kódolódik. Megrázó értelmetlensége a traumatikus elmondhatatlanság régiójába rekesztődik ki, illetve, ahogy a képzeletben életre hívott „fantazmagórikus nonszensz”, szublimációs stratégiaként, a kényszeres túlbeszélés túlélési eszközeként lép életbe, a tényszerűn megélt valóság permanens elviselhetetlensége ellenében a „terapeutikus

<sup>43</sup> *Tideland*, rendezte Terry GILLIAM, Recorded Picture Company, 2005.

<sup>44</sup> SZABÓ GENDLER, *i. m.*, 168.

fantasztifikáció”<sup>45</sup> nyújtotta átmeneti megváltással kecsgetetve. A nonszensz tehát az elbeszélhetetlenséget és a túlbeszélést ötvözve azt a preconcepciókat teszi próbára, miszerint a megértetlenség és értelmetlenség közepette elképzelhetetlen lenne az emberi boldogság. Alice bizodalma a képzelet világmegváltó erejében elnyeri méltó jutalmát, a regény végére Tükörország királynője lehet, titkos történetíró, a furcsaságok megálmodója, aki felébredve sem felejt, hogy a megzabolázhatatlan gyermeki fantázia a szabadság és a teremtés csodájába vetett hit záloga. Azon felismerésre való képességünk, hogy – Chesterton szavaival élve – a fa lombja nemcsak zsiráfesőség, hanem az eleven földből az ég felé sarjadó káprázatos sodrású hullám, hogy a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, és a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől,<sup>46</sup> a nonszenszt spirituális tartalommal is telíti.

A referencialitás helyébe lépő metaforicitás az irodalom, a sűrített költői képek, a szokatlan stílári vagy szerkezeti megoldások és a zeneiség eszközei pedig főként a lírának tulajdonított jegyek, s ennek megfelelően a nonszenszt elsősorban irodalmi írásmódként, költői műfajként tartják számon. Bár ez idáig én is jobbra szövegek rendellenes működésére koncentráltam, de fontos röviden megjegyeznünk, hogy a nonszenszre jellemző jelentésmegbicsaklás alakzatait fellelhetjük számos más médiumban is, melyek közül most csak néhányat említek.

Vizuális nonszensszel szembesülünk például Malevics *Fekete Négyzetében* (1915). A festészet nullfokaként kanonizált, minden figurativitást és tárgyi vonatkozást elvető geometriai absztrakció, a kubista formanyelvet is meghaladó szuprematizmus célja a tiszta művészi létélmény érzékeltetése a fekete négyzettel, mely az ortodox ikonok helyébe lépve mintegy spirituálisan megidézi az új korszellemet. Miközben „mindenségében” nem jelöl semmit: nem több, mint csupán a vászonra kent festék, ami nem reprezentál, hanem prezenciaként a dolog maga.<sup>47</sup> A komplex jelentésrétegeket árnyalando, friss (2015 őszi) művészettörténeti kutatások felfedezése szerint a fekete festék alatt eredetileg szerepel egy cím is (*Négerék csatáznak éjszaka egy barlangban*), mely nem egyszerűen csak a szimpla figuratív denotáció irányába tolja el a nonszensz többértelműséget, hanem a humoros önelbizonytalanítás eszközével él, az újírárs-

<sup>45</sup> Erről lásd Slavoj ŽIŽEK, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, London, Verso, 2002, 18–20.

<sup>46</sup> „Nem csodálkozhatunk rá egy fa valódi mibenlétére, ha magától értetődő dolognak tekintjük, melynek az természetes és ésszerű rendeltetése, hogy zsiráfesőség legyen belőle. Csak akkor emeljük meg előtte a kalapunk, a parkőr legnagyobb megrökönyödésére, ha meglátjuk benne az eleven földből az ég felé, ok nélkül, sarjadó káprázatos sodrású hullámot. Mindennek van egy másik oldala is, akár a holdnak, a nonszensz védnökasszonyának. Erről a másik oldalról nézve a madárka a növény szár béklyójából szabadult friss bimbó, az ember a hátsó lábain tengődő négy lábú, a ház gigászi kalap, ami megvédi lakóját a nap tüzétől, a szék fából eszkábált négy lába meg a csak kettővel bíró nyomorék támasztéka.” G. K. CHESTERTON, *A Defence of Nonsense = The Defendant*, London, Brimley Johnson, 1901. Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks13/1301311h.html#ch7> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

<sup>47</sup> A szuprematista „non-reprezentációról” lásd KÉRCHY ANNA, *Átlátszó helyek: A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében*, Balkon, 2016/11–12, 22–30.

újraolvasás eshetőségeit sürgeti, mi több, intertextuális jelentésmezőbe ágyazva (Alphonse Allais 1897-es képének címét idézve) játszik el az ábrázolhatóság korlátaival. A referenciális cím nemhogy feloldaná az értelmetlenséget, hanem épphogy maga az értelmetlenség tematizálását helyezi előtérbe. Ez a metareprezentacionalitás, a jelentéslétrehozás, a műalkotás korlátaira való reflektálás jellemzi általában véve a nonszensz műfaját, s így az olyan prominens vizuális nonszensz alkotásokat is, mint René Magritte szürrealista képe egy élethűen ábrázolt pipáról, alatta a felirattal „Ez nem egy pipa!” (1926), ami a konkrét közlés helyett azt hivatott kitakarni, hogy a pipa közvetlen tárgyi valóságát mind a kép, mind a szó csak közvetetten képes kifejezni.<sup>48</sup> A művészi jelentés megalkotásához mindenképp azon aktív kreatív szemlélődőre, olvasóra van szükség, aki hajlandó revideálni fixnek vélt álláspontját, kész kibillenni a komfortzónájából és több szemszögből, multifokális perspektívából szemrevételezni a körülötte lévő világot és benne elfoglalt helyét, mintegy képes a gombrichi kacsanyúl optikai illúzió ellentétes jelentései közt felváltva oda-vissza kapcsolni, és egyaránt tud felüdülést nyerni az „is-is” és a „sem-sem” alternatíváiban. Számos nonszensz műalkotás épít az intermediális dinamika játékára, a verbális és vizuális jelentéstartalmak ellentmondásos vagy komplementer voltára, mikor az illusztráció vagy képalírás magyarázat helyett a többértelműség fokozására szolgál, mint Tenniel és Carroll a Gruffacsór kapcsán már emlegetett kooperációja esetében, vagy akár Harriet Russell kortárs grafikus humoros képszövegeiben.<sup>49</sup>

A nonszensz izgalmas térbeli formákat is ölthet az építészetben. Jameson klasszikus példája szerint mivel a későkapitalizmus társadalmi rendjének hatalmi hálói és benne elfoglalt helyünk leképezésére elégtelen eszköznek bizonyul a nyelv, a materiális gondolat szintjén a plasztikus formában kell keresnünk új önkifejezési módokat. Az első dekonstruktív ház a Frank Gehry építész tervezte kaliforniai otthon az 1970-es évek végén, amiben a hagyományos jelentésmag – a rózsaszín holland koloniális épület – köré egy új épület, több héjú burok kerül, a fémmel, rétegelt lemezzel és kerítéshálóval kiegészített, majd a későbbi munkafázisban üvegtéglával körbevont, felforgató, elbizonytalanító tér a posztmodern amerikai élet allegóriája, az ambivalens létélmény letérképeződése.<sup>50</sup> Egy másik példa egy kortárs városképtervezési irányzat: az urbánus tér játszótérre való alakításának gondolata, mely pszichogeográfiai megfontolásokat életbe ültetve a megszokott környezet szokatlanul, élményszerű megtapasztalását, kreatív újraértelmezését segíti elő, és közösségépítő szereppel bír. Városi közterületre kihelyezett, bárki számára hozzáférhető és kreatív önkifejezést segítő eszközök, események – legyen az zongora, vízi csúszda, rajzeszközök, a város

<sup>48</sup> Erről lásd Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 15–19.

<sup>49</sup> Russell *Hatvan képtelen dolog ebéd előtt* című szóképes könyve Alice előtti főhajtás, címe a *Tükörországból* Fehér Királynőjének egyik emlékezetes nonszensz okfejtését idézi. Harriet RUSSELL, *Sixty Impossible Things Before Lunch*, Mantova, Corraini Edizioni, 2011.

<sup>50</sup> Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2003, 97–131.

szívében kialakított zöldségeskert, vagy villámcsődületi happening – tájidegenségükben nonszensz jellegükkel aláássák az egyezményes jelentéseket, egy élettől lüktető és meglepetéseket rejtegető metropolisz kalandját keresve.

Különösen izgalmas a nonszensz megnyilatkozása a zenében, hiszen ez az a művészi forma, mely talán a legnehezebben írható le a verbalitás eszközeivel. Gondolhatunk a jazz improvizációs technikájára, mint a kottában előírt jelentés spontán, véletlenszerű felforgatására, az akkordmenetek tonális többértelműségével való játékra, vagy a teljes harmóniai és dallami szabadság kiélésére egészen akár a kakofóniáig. A free jazz az ötletek szabad áramlásának izgalmára, a pillanatnyi impressziók előidézete harmóniamenetek egymásba csúsztatására, a rögtönzés kötetlen idővilágára, a szabad zenében rejlő kommunikációs kihívásra épít – így, akár a nonszensz, nehezen értelmezhető. De ide sorolhatjuk az *ambient* zene meditatív, erős gondolati vagy érzelmi töltéssel rendelkező irányzatát, mely a hagyományos muzikális struktúrától és ritmikusságtól elvonatkoztató atmoszferikus hangulatiságot kreál, a zenei motívumok összefüggéseit, egymásba való logikus fejlesztését mellőzve, a természetes hangkörnyezetekben általában meglévő kiszámíthatatlanságot imitálva. Stravinsky Edward Lear *A bagoly és a cicuska* című népszerű nonszensz versét megzenésítve a szopránzóló és a zongorakíséret eltérő ritmikájából fakadó aszimmetriára épít.<sup>51</sup> Ligeti György *Nonszensz Madrigálja* (1988–1993) Lear, Carroll, és Hoffmann nonszensz verseit ülteti *a capella* formába, a vokális stílusbravúr technikai virtuozitását az érthetőség fölé rendelve. Erik Satie nonszensz zeneművei a szerialitással játszanak, mint a *Pages Mystiques*-ből a *Vexations* (Bosszantás, 1893–1895), ami, az instrukciók szerint egymás után 840-szer előadva 18-19 óráig tart. Karlheinz Stockhausen *Helikopter Vonósnyegyesében* (1993) négy zenész négy helikopterben ülve, egymás muzsikáját monitoron követve játszik, miközben a propellerek gépzeje vegyül a minimalista monotóniára épülő, de mégis klasszikus hangszerelés dallamával, hogy minden, ami eddig a zenét jelentette, akár mint akusztikai élmény, akár mint esztétikai kategória, érvényét veszítse ebben az új rendszerben.

Ezen alkotások mind különleges élményt nyújtanak, mert kizökkenenek a komfortzónánkból: a valóság művészi leképezése helyett arra kérdeznék rá, hogy vajon egyáltalán képesek lehetünk-e bármely megismerési modellünk, médiumunk segítségével leképezni a valóságunkat. A kiüttlanság érzete helyett azonban mégis a carrolli vigyorrá váló macska, a *Cheshire Cat* játékos üzenetét közvetítik: akármerre is indulunk, előbb-utóbb „valahová okvetlen eljutunk, ha elég sokáig megyünk”,<sup>52</sup> és addig is, célba érés helyett az út a fontos, az értelem és a nonszensz között.

<sup>51</sup> BORUZS Barbara, *Stravinsky, Edward Lear és egy nonszensz jazz kísérlet*, XXXI. OTDK Humán Tudományi Szekció Dolgozata, 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-5/Boruzs.pdf> (Letöltés ideje: 2017. március 28.)

<sup>52</sup> CARROLL, *Alice Tükkországban*, 52.

ANNA KÉRCHY

*The poetics and politics of nonsense*

The essay starts out from a close-reading analysis of Lewis Carroll's Victorian fairy-tale fantasies about Alice's adventures in Wonderland with the aim to explore the complex poetical and political potentials of *nonsense* as a literary genre and a mode of artistic expression questioning the reliability of representational strategies across a variety of media. Nonsense is decoded as a meaningful yet gradually defamiliarized act of symbolization that makes the implied reader lose confidence in conventional interpretive apparatus and urges inventive linguistic creativity and ludic co-authorship. As Lecercle points out, nonsense elicits a self-reflective awareness concerning the ambiguity of common sense and the (mal)functioning of our sense-making methods through revealing the inherent poetic-metaphorical, associative-imaginative surplus, as well as the authoritative ideological charge and socio-historical residue of "ordinary" representation. In a Kristevian sense, the transverbal corporeal facet of the nonsense animates the physicality of the represented-representing bodies and revivifies the materiality of signifying activity's lived experience, as incarnated rhythms and sounds stress the sensorial stimulation of the human voice. To understand how "we imagine the unimaginable" I interface ordinary nonsense, logical nonsense (Dunn, McDonald) and ethical nonsense as complementary categories.