

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

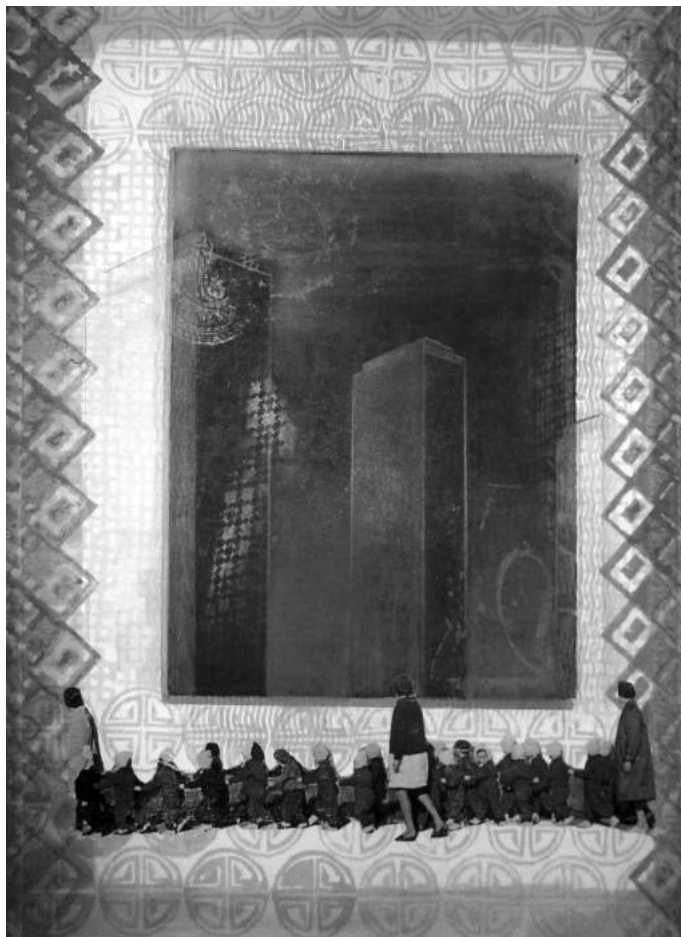
ACZÉL GÉZA
EGRESSY ZOLTÁN
KEMÉNY ISTVÁN
ORCSIK ROLAND
VILLÁNYI LÁSZLÓ
VERSEI

SZATHMÁRI ISTVÁN
SZÁNTÓ T. GÁBOR
PRÓZÁJA

DEMÉNY PÉTER
KÓRIZS IMRE
ESSZÉJE

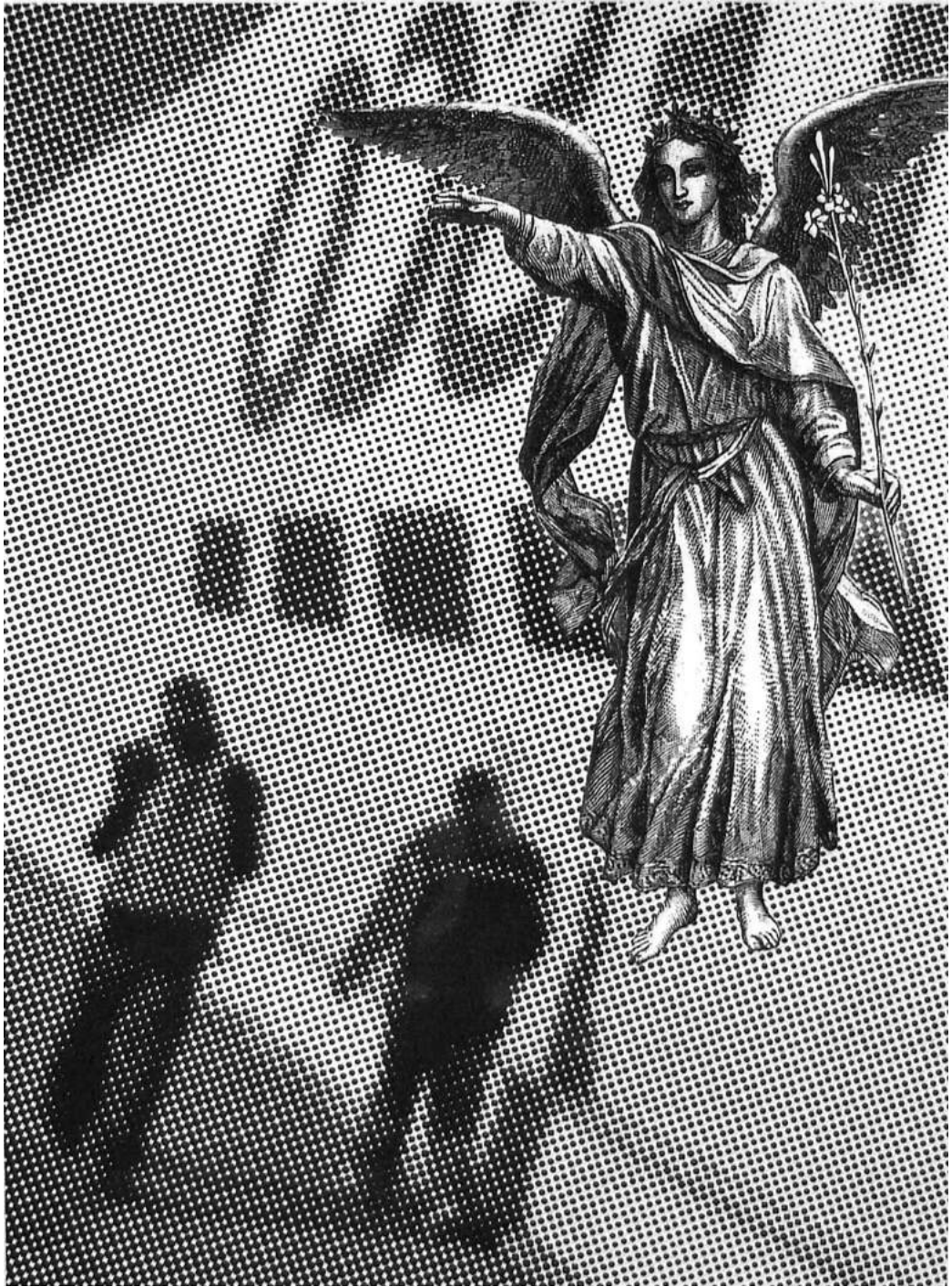
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ
MEZEI GÁBOR
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
CSEPELLA OLIVÉR
KESZEG ANNA
RALF FOTHMANN
SZILÁGYI ZSÓFIA
KÖTETÉRŐL



HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM

2018/4



alföld

HATVANKILENCEDIK ÉVFOLYAM — 2018. ÁPRILIS

- 3 KEMÉNY ISTVÁN versei: Autóspihenő, tábla; Részlet
- 4 VILLÁNYI LÁSZLÓ versei: Többé nem; Időről időre
- 6 SZÁNTÓ T. GÁBOR: Nem alszik, nem szunnyad (novella)
- 12 TURCZI ISTVÁN verse: Ermitázs (Jelenetek Jedlik Ányos ifjúkorából – Aranyászok)
- 15 MUCHA DORKA: Fekete zakó; Levelezőfüzet (regényrészlet)
- 19 EGRESSY ZOLTÁN versei: A katona elbambul; Az 51-es körzet
- 21 ORCSIK ROLAND versei: Karthago; Diófa
- 22 FEHÉR RENÁTÓ verse: Talasszofóbia
- 24 SZATHMÁRI ISTVÁN: Ingrid Schuster (novella)
- 28 FARKAS ARNOLD LEVENTE versciklusa: A test
- 31 KÁNTOR ZSOLT verse: Antropológia
- 32 ACZÉL GÉZA versei: (szino)líra (angyal; angyal; ankét)

kilátó

- 34 GÖMÖRI GYÖRGY: Kassák Mesteremberek című verse új olvasatban
- 36 KŐRISZ IMRE: Tóth Árpád csupaszon (Gondolatkísérlet egy rejtett félhosszú verssel)
- 44 DEMÉNY PÉTER: Haláláru

tanulmány

- 48 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: „Gyík egy napsütötte kövön” (Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei)
- 73 MEZEI GÁBOR: Akusztikus topográfia és az írás artografikus működései Szabó Lőrinc és Oravecz Imre verseiben
- 85 SZÁVAI DOROTTYA: „S körmölgetve vagy két hónapon át” (Leírás és önarckép Szabó Lőrinc Baudelaire-olvasataiban)

szemle

- 96 SZÉP ESZTER: Képregény a költészet hatalmáról (Csepella Olivér: Nyugat + Zombik)

- 101 BENGI LÁSZLÓ: A változatoktól a szövegkörnyezetig (Szilágyi Zsófia: Az éretlen Kosztolányi)
- 106 KÁLAI SÁNDOR: Irodalom és médiakultúra (Bengi László: Az irodalom színterei. Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben)
- 110 MIKOLY ZOLTÁN: Az erőszak hallgatásának megtörése (Jan Philipp Reemtsma: Bizalom és erőszak a modern társadalomban; ford. Papp Zoltán)
- 116 DÁNÉL MÓNICA: Kortárs hagyományteremtés (Keszeg Anna: A holdbéli völgy képzelete)
- 119 GYÖRFFY MIKLÓS: A sejtek emlékezete (Ralf Rothmann: Tavasszal meghalni; ford. Szijj Ferenc)
- 125 ANTAL BALÁZS: Túltárgyalva (Pető Péter: Leshatár. Világvégi foci pályákon)

képek

LÁSZLÓ JÁNOS munkái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GRECSÓ KRISZTIÁN, JÁSZ ATTILA, TAKÁCS ZSUZSA, TORNAI JÓZSEF versei
SZÁLINGER BALÁZS drámája
MÁRTON LÁSZLÓ, NÁDAS PÉTER esszéje
KULTOK VI. – Tanulmányok és kerekasztal-beszélgetések
Kritikák ANNE CARSON, FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ, TOMPA ANDREA kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

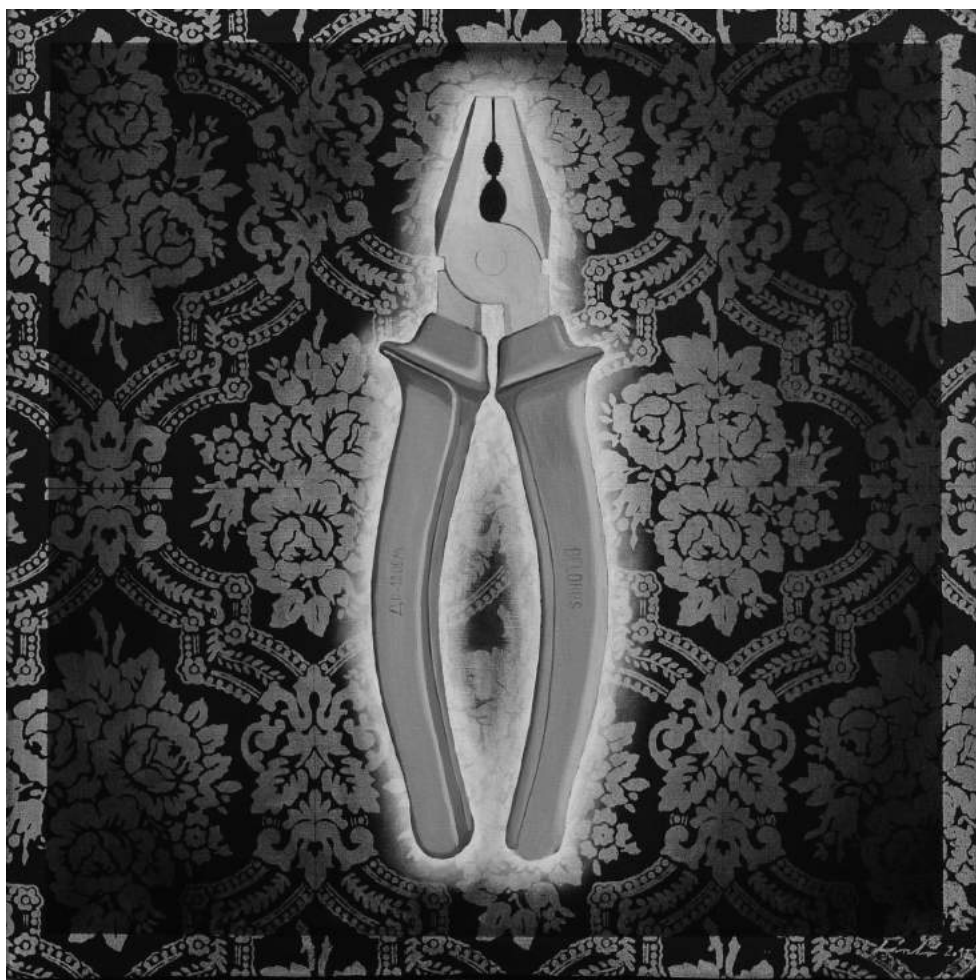
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



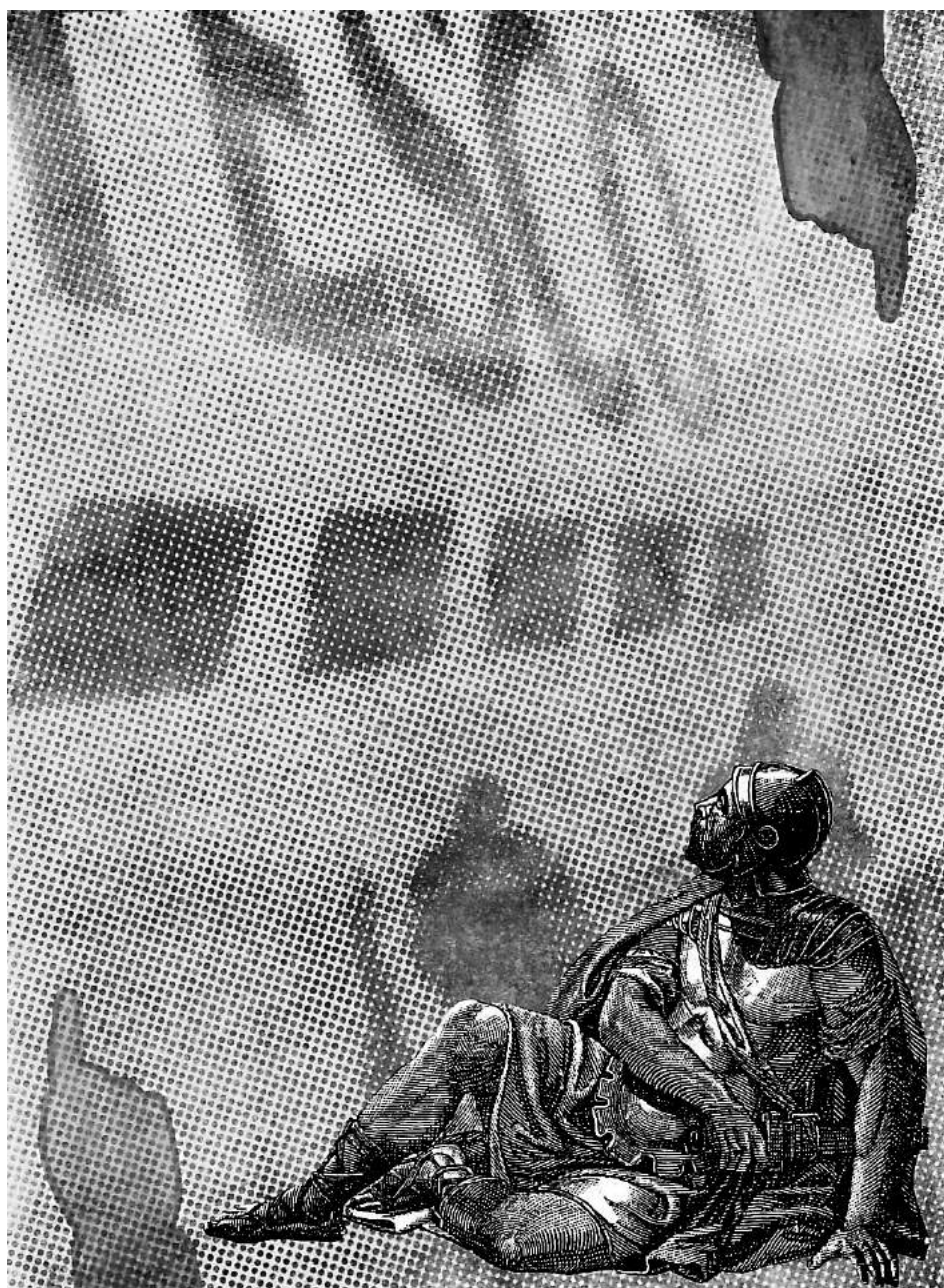
nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





KEMÉNY ISTVÁN

Autóspihenő, tábla

*„Utazó, jól nézd meg ezt a völgyet:
Itt kezdődött az a tömegkarambol,
Amit annyiszor láttál már máshol is,
Itt rohant egykor bele a ködben
Az első autóba a második,
A harmadiknak semmi esélye nem volt,
De a negyediket, ami le bírta fékezni,
Csak az ötödik lökte a többihez,
És a hatodik, ami öt perce tankolt,
Okozta a tüzet.*

*Életed a fogantatástól kezdve autók
Szívverésszerű egymásba rohanása
A rossz látási viszonyok miatt.
Egy csodával határos tömegkarambol
Gyakorlatilag.”*

Részlet

*ez az a versem, amibe régen még belenevettek,
de nem találta meg a végét, folytatódott,
most egy Parkinson-kóros kerül bele éppen,
autóból látjuk, este van, szakad az eső, korai szakasz,
még bír egyedül járni, botorkál hősiesen,
fociztunk együtt, majdnem barát,
a villamosmegálló felé tart, hazavihetnénk,
de itt nem lehet megállni, bár valójában lehetne,
van is egy pillanat, amikor jobb lenne megállni,
kilökní az ajtót, kiáltani neki, de elmulasztjuk,
nem vesz észre, a tartása már most örök emlék,
egyenes hát, jól láthatóan nem adta még fel,
nem furdal semmi, ez volt az egyik jó megoldás, ez meg
még mindig az a versem, amibe régen belenevettek,
nem találja a végét, folytatódik*

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Többé nem

Leginkább a tűnődő szavakat szerette anyanyelvében.

*Úgy indultam, hogy legyen időm eltévedni – olvastad
a madárles lépcsőjén. Vajon nem az téved el, aki
mindegyre a megszokott útvonalat választja?*

*Mire hármat tekertem a pedálon, fejemben elkészült
a levél, de akinek küldeném, már életén túl folytatja
naplóját.*

*Milyen sorsra van ítélve, aki a Nevetlen nevű faluban
születik?*

*Arca elé tartotta az esernyőt, hogy a férfiak kíváncsi
tekintetének nyilvánvaló legyen: ő maga a talány.*

Mint amikor dörög, villámlik, mégis elmarad a zápor.

*Ha elvesztegetted, többé nem nyitható a történet, hiába
rejtegetnél pótkulcsokat.*

Időről időre

*Ha egymás mellé lehetne függeszteni, milyen
pulóvereket hordott gyerekkora óta, láthatnánk életrajzát.*

*Úgy mentem ki az állomásra, hogy még nem tudtam,
hova is veszek jegyet.*

*Az átvirrasztott éjszakára gondolt, a gyülekezők neszére,
addig még nem hallotta, miként rőfögnek a sünök.*

*Hihetetlen, hogy egy másik kontinensen bicikliztél,
a mocsáron át, az óceán felé. Csak a gyerekkor folyója
valóságos.*

*Mint aki a világ idején kívül, saját tempójában baktat
a heggyen, rejtelmes völgy fölé ér, s úgy néz szemébe
egy tó, akárha minden reggelen.*

*Eszemben sincs lemondani arról, hogy valakivel majd
naphosszat nézzük a piros fejű tengelic hullámos,
csapongó röptét.*

*Ezúttal nem téveszted el a peront, évekig bolyongtál,
de most saját életedbe érkezel, kiegészülnek időről időre
félbehagyott mondataid.*



Nem alszik, nem szunnyad

Szinai nehezen boldogult az ornátussal. Távolra is, közelre is rosszul látott. Péntek esti tóramagyarázata közben távollátó szemüvegét viselte, mert a szószékről látni akarta a hívek arcát, miközben hozzájuk beszélt. Az imaszöveget fejből tudta, csak a szokás és a rend kedvéért tartotta maga előtt nyitva az imakönyvet. Ahhoz nem kellett az okuláré, de ahogy végig ki kellett volna gombolnia a bokájáig érő nehéz bársonyköpeny tapadós gombjait, hiányzott az olvasószemüvege, amit otthon felejtett. Napközben szürke zakója belső zsebében volt, a másik a szemén, vagy homlokára tolta, de most a szombati, fekete öltönyét vette fel, és a szemüveg ott-hon maradt. Türelemmel viselte az öregséggel járó megannyi kellemetlenséget, romló látását, renyhe bélműködését, az inkontinencia ellen némileg szégyenkezve viselt pelenkát, marokszám szedett gyógyszereit, de a szemüvegeit gyakran elkeverte.

Ha nem a zsinagógában vagy az egyetemi katedráról beszélt, ha nem rabbiként kellett eljárnia, hanem ügyes-bajos gyakorlati dolgokat intézett, gyakorta csődöt mondott. Hajlamos volt feladni a küzdelmet és segítséget kérni. Áldásnak tartotta, hogy olyan felesége van, aki nemcsak vállalta a tehetetlensége miatt rá háruló feladatokat, hanem alkalmas is volt rá, nem utolsósorban a tizenöt éves korkülönbség miatt. Negyven év alatt összecsiszolódtak. Mióta két fiuk Londonban és New Yorkban alapított családot, és csak nyaranta jártak látogatóba, a súrlódások és zsörtölődések ellenére még inkább összenőttek. Ha nem panaszkodott, ha nem szólongatta tízpercenként Juditot, felesége már maga kukkantott be, hogy nincs-e valami baja. Ő is aggodalmában szólongatta leginkább az asszonyt, hogy tudja, ott van, jól van, pedig makkegészséges, sportos nő volt, rendszeresen úszott és reggelente tornázott is.

Szinai nyolcvan elmúlt, de ugyanúgy tanított a Zsidó Egyetemen, esketett, temetett, betegeket látogatott, mint évtizedeken át. Áldotta az Örökkévalót minden napért, amikor felkelt, elvégezte a dolgát és lefeküdt, és másnap reggel ugyanúgy visszahelyezte belé a lelkét, mint az előző ébredéskor. Amikor kérdezték, hogy egészségtelen életmódja ellenére hogy élt meg ilyen szép kort, ennek tulajdonította. És Juditnak, tette mindig hozzá. Aki ismerte, tudhatta, hogy igyekezett kivonni magát a hitközségi perpatvarokból, népszerűségét tévé- és rádiószerepléseiből szerezte, nem volt szüksége stallumokra. De amikor éppen nem tanított és nem szónokolt, olyan volt, mint egy magára hagyott gyerek.

Homlokára tolta szemüvegét, de remegő ujjával a szövetgombokkal, a vastag, tapadós anyaggal meg a szűk gomblyukakkal nem boldogult.

Matyikám, szól ki küzdelmétől csüggedten a samesznak. Ha végzett odakint, jöjjön már és segítsen.

6

A zsinagóga mögötti téli imateremben, a hosszú asztalra meg egy széktámlára támaszkodott, míg a samesz jött, lesegítette róla a fekete ornátust, és beakasztotta a szekrénybe.

Mi baj van?, kérdezte a rabbi. Nagyon szótlan ma.

A templomszolga csak a fejét ingatta.

Szinai nagyot sóhajtott.

Rossz ilyenkor hazamenni az üres lakásba, ugye? Mindig mondtam magának. Még nem késő találni valakit. Csak ne legyen kishitű. Vannak maga korabeli asszonyok, akik éppúgy társra vágnak. Nem jó az embernek egyedül. Ezt nem én mondom, mutatott felfelé. Mózes egy, kettő tizenhét.

Marnó ideges mozdulatot tett.

Rendben, nem erőszakoskodom, hallgatott el a rabbi.

Csend támadt közöttük, amit a samesz tört meg.

Kiköltöztetnek, bökte ki panaszosan.

Hogyhogy?

A hitközség eladja a lakást. Betesznek a szeretetotthonba, Újpesten. Nem fogok tudni idejárni.

Ugyan már, Matyikám, miért gondolja?

Nézte az értelmi fogyatékos sameszt. Harminc éve szolgált mellette. Úgy vénült meg, úgy hajlott meg a háta, hogy kölyökképe megmaradt, mintha sose nőtt volna fel.

Magára itt szükség van. Fogok beszélni a vezetőséggel. Menjen csak nyugodtan haza. Én még szusszanok egyet, ereszkedett le nyögve a hosszú asztal mellé. Öregember nem lokomotív. Majd bezárok.

Kulcs?

Nem vagyok még szenilis, ütögette meg zakója zsebét Szinai, aztán a biztonság kedvéért lopva be is nyúlt, hogy tényleg megvan-e. Legyen egy szép szombatja! Reggel látjuk egymást.

Gut sábesz, főrabbi úr.

Isten áldja, Matyikám. Ha élek, itt vagyok nyolckor. Ha nem, akkor a Kozmában találkozunk.

Ne mondjon ilyeneket!, fordult hátra Marnó.

Hát már viccelni se szabad? Olyan cöreszben vagyunk?, kuncogott a rabbi. Na, eredjen, holnapig még elleszek.

Nagyot döndülve csapódott be a zsinagógaajtó. Összerezzen. Körbenézett a helyiségben, ahol harminc éve, mióta idekerült, semmi nem változott, csak egy színes tévé került a sarokba. A tóraszekrény, a két könyvespolc az imakönyvekkel és a chümesekkel,¹ a ruhásszekrény, a hosszú, párnázott műbőr bevonatú pad a fal mellett kopott volt és öreg, mint ő. Nézte a viaszosvászonral leterített asztalt, a műanyag palackot, a felfordított poharakat a kopott drapp műanyag tálon, és arra gondolt, Judit be nem engedne ilyet hozzájuk. Feltolta szemüvegét a homlokára, ornyergét masszírozta, aztán a szemét dörzsölte. Ha hosszan viselte a távollátó szemüvegét, és levette, mindig fájt a szeme.

Zajt hallott. Mintha ajtó csapódott volna újra. Azt hitte, Marnó jött vissza, itt felejtett valamit. Visszatette orrára a szemüvegét, és hirtelen megpillantotta az idegent. Meglepődött, kicsit meg is ijedt. Ilyenkor már nem szokott jönni senki.

Bocsánat, már zárva vagyunk. Vége az imának.

A barna bőrdzsekis héberül szólalt meg.

1. Mózes öt könyve.

Maga a rabbi?, kérdezte. Göndör, fekete férfi volt bozontos szemöldökkel, durva ábrázattal. Negyven és ötven közöttinek látszott. Erős orosz akcentussal beszélt. Én vagyok.

A férfi idegesen pillantott körbe.

Egyedül van?, kérdezte.

A Jóteremtővel, mondta Szinai. „Ha a homály völgyében járok is, nem félek, mert te vagy mellettem”, emelte fel önkéntelenül a kezét. Ismeri?

Az idegen megfordult a tengelye körül, mint aki felméri a terepet, majd újra a rabbira nézett. Sütött belőle a feszültség. Tekintete egy másodpercre sem nyugodott. Nem nézett a szemébe, de máshová sem, vagy legalábbis nem lehetett tudni, hová néz, mit keres.

Miben segíthetek?, kérdezte Szinai.

A férfi nem válaszolt. A rabbi csak most vette észre, hogy jobbját dzsekije zsebében mintha a gyomrára szorította volna.

Valami baj van? Rosszul érzi magát?

A férfi hátat fordított neki. A bejáratot nézte, mintha várna valakire, vagy épp attól tartana, hogy betoppan. A rabbira is átragadt az idegessége.

Én egy öregember vagyok, bukott ki belőle. Adna egy pohár vizet?

A férfi a panaszos hangra megfordult. A rabbi az asztal közepén álló palackra és a poharakra mutatott. A férfi közelebb lépett. Szinai látta, hogy verejtékes a homloka.

Igyon velem maga is, szólalt meg.

A férfi ránézett, aztán lassan a palackért nyúlt. Odakoccant a pohárhoz. Túlcsordult a víz, le a terítőre. Remegett a keze, amint nyújtotta a poharat.

A rabbi az asztal túlsó felén álló székre mutatott.

Üljön le. Kérem.

A férfi töltött magának is, felhajtotta. Szája sarkában lefolyt a víz. Megtörölte, és leült.

A rabbi igyekezett hátradőlni a széken, hogy távollátó szemüvegével minél élesebben kivehesse az arcát. Nem nyugtatta meg, amit látott. Az arc minden izma, idege mozgott, vibrált, halántékán lüktetett egy vastag ér.

Szinai torka elszorult. Érezte, hogy ő is izzad, amit egyébként nem szokott. Mintha a másik verítéke ütött volna ki az ő testén is.

Vosz maht der jid?,² kérdezte jiddisül, ahogy száz éve kérdezték egymást a zsidók. Hirtelen nem tudta, vajon arrafelé, ahonnan a férfi jött, beszél-e a jiddist. Pontosan honnan való?, folytatta héberül.

Tbiliszi. Aztán Haifa.

És hogy került ide, Pestre?

Biznisz.

Szinai észrevette, hogy a jobb keze még mindig a dzsekije zsebében dudorodik. Igyekezett úgy tenni, mintha nem venné észre, ahogy azt sem, amint a férfi lába idegesen rángatózik, és egész karja vele remeg. Minden nagy volt rajta. Göndör haja, összeborzolózott szemöldöke, az orra, vastag szája, az egész feje, a teste. Mi lehet nagyobb egy ekkora embernél? Több nagy ember? Rossz volt látnia, hogy reszket.

Járt már nálunk?

Egyszer. Régebben. Onnan tudtam, hogy beszél héberül.

2. Mivel foglalkozik a zsidó? Mi járatban van?

Szinai emlékezett: volt egy csoport grúz zsidó, akik pár éve itt imádkoztak. Egy darabig együtt a helyiekkel a zsinagógában, azután elkérték az imatermet, és saját, izraeli előimádkozót alkalmaztak. Később az egész társaság továbbállt, Bécsbe.

Igyon még, ha szomjas, hajolt előre a rabbi, hogy töltsön.

A grúz odatolta poharát. A rabbi úgy érezte, mintha oldódna a feszültsége. A férfi felhajtotta a vizet.

És hogy hívják, ha szabad kérdeznem? Az én héber nevem Jichok Meir.

Jakov.

Azt hitte, itt a megfelelő pillanat. Sámson jutott eszébe a *Bírák könyvéből*. Vízért fohászkodik, de az isteni megértésre és önmaga elfogadására szomjas.

Miben tudok segíteni magának, Jakov? Mert, gondolom, azért jött, hogy segítsek.

Ebben a pillanatban megnyikordult a zsinagóga ajtaja. A grúz felpattant, hátrafordult. Egy asszony állt az ajtóban.

Ki ez?, fordult a rabbihoz.

Nyugalom!, emelkedett fel Szinai. A feleségem. Kérem, nyugodjon meg, és üljön vissza.

Ne menjen el!, szólt rá a grúz, de agresszív hangjában félelem lapult, és a rabbi meghallotta.

Hirtelen az jutott eszébe, hogy túsul ejtette. Lehet, hogy keresik. Lehet, hogy a grúz kapcsolatba akar lépni a hatóságokkal, követeléseik lesznek és fenyegetőzni fog. Csak azt nem értette, miért volna szüksége túsra, miért ne mehetne akárhová. Túl sok krimi nézek, gondolta.

Nem megyek sehova. Csak egy perc, emelte fel összeszorított három ujját. Önkéntelenül ismételte az izraeliek gesztusait, ahogy héberül beszélt.

Ehindult a templomajtó felé. A felesége beljebb lépett, de a rabbi figyelmeztetően maga elé emelte a kezét, hogy ne jöjjön közelebb.

Már aggódtam, nézett órájára az asszony. Azért jöttem le. Ki ez?, halkította le a hangját.

A rabbi homlokára tolta a szemüvegét.

Izraeli. Grúz. Azt hiszem, segítséget akar kérni.

Ilyenkor?

Ha most szorul rá.

Mi baja?

Még nem mondta.

Ne várjalak meg?

Ne. Azt hiszem, ne. De...

Igen?

Semmi. Köszönöm, hogy lejöttél.

Bolond vagy?, kérdezte az asszony gyanakodva. Mit köszönsz?

Semmit. Mindent. Menj most haza.

Ne maradj soká. Kihűl a vacsora.

Várta, hogy az asszony elmenjen, de az nem mozdult. Elnézett férje mellett, figyelte az asztalnál a nagydarab embert, aki dühösen nézett vissza, mit sutyorognak. Az asszony közel hajolt.

Biztos ne maradjak? Nem túl bizalomgerjesztő.

Judit!, suttogta Szinai. Egy zsidó. Én meg egy rabbi vagyok.
Nem mondd... Az asszony a fejét csóválta. Akarod felhívni vacsorára?
Egy pillanatra azt hitte, az asszony gúnyolódik, de rájött, hogy hangsúlyt váltott. Ilyen volt. Indulatos, érzelmes, egyszerre.
Egyelőre örülnék, ha ki tudnám szedni belőle, miért jött.
Jól van. Ahogy akarod. De sábesz van, mondd neki.
Szerinted nem tudja?, fortyant fel a rabbi.
Nem úgy néz ki, mint akinek szombatja van, csóválta fejét az asszony. Ne hívjam fel a biztonságiakat a hitközségen?
Judit!
Jó, értem. Csak ne hősködj! Nyolcvan vagy, nem húsz.
Jövök nemsokára.
Az asszony feje eltűnt a résből. A zsinagógaajtó nyikorogva becsukódott.
A rabbi nagyot sóhajtva ment vissza az asztalhoz. Úgy érezte, egész testét vonszolnia kell. Megborzongott a tarkóját érő huzattól. Bevillant a hómező, Davidovka, a munkaszolgálat, a megfagyott tetemek, az üvöltések, de mély levegőt vett, elhessegette a képzetet. Erőt kellett vennie magán, volt most más baja. Itt ült előtte. Próbálta visszanyerni nyugalmát. Ezúttal nem a grúzzal szemközi, hanem a mellette lévő széken foglalt helyet.
Bocsánat! Gondolom, maga is tudja, a család az család.
A grúz nem felelt. Hallgattak. A rabbi látta, hogy a másik felindultan veszi a levegőt.
Elmondja, Jakov, miért jött hozzám?
Rendes felesége van.
Áldassék a Jóteremtő.
Az enyém nem volt rendes, vált feszültté a grúz.
Hogy érti ezt?
A férfi hallgatott.
Elváltak?
A férfi keze megmozdult a dzseki zsebében. Görnyedt tartásából kiegyenesedett, és egy pisztolyt húzott elő. Némán az asztalra helyezte. Az automata fegyver fekete acélja csillogott a fehér viaszosvászon abroszon.
A rabbi riadtan hátralökte székét. Így még élesebben látta a fegyvert.
Mit akar ezzel?
Egy kurva.
Ne mondjon ilyet!
De az volt!
A grúz megint lehorgasztotta a fejét.
Szinai igyekezett erőt venni saját remegésén. A pisztoly csöve felé nézett.
Hol van most?
A grúz nem felelt. Egész teste rázkódott.
Válaszoljon, Jakov! Hol a felesége?
A férfi egyik kezébe temette az arcát, a másikkal kinyúlt az asztalon, mintha kapaszkodni próbálna. Ujjai a pisztoly irányába mutattak. A rabbi arra gondolt, el kéne venni előle a fegyvert, mielőtt használná. Csak ahhoz volt bátorsága, hogy a

grúz keze és a pisztoly közé tegye a karját, akár egy sorompót. Mintha ököl dörömbölt volna belülről a torkában. Alig kapott levegőt.

A grúz felemelte a fejét. Folyt a könnye.

Hol a felesége, Jakov?, kérdezte a rabbi újra.

A lakásunkban.

És nem lehet a dolgon segíteni?

A férfi a fejét rázta.

Biztos?

Meghalt, emelte fel hangját a grúz. Voltam katona.

Uramisten!

A rabbi tagjaiból kifutott az erő. A nyakkendőjét próbálta meglazítani és kigombolni inge legfelső gombját. Miért vele történik mindez?, cikázott át az agyán. Nyolcvan éves. Igaza volt Juditnak. Nem kellett volna kettesben maradnia a fickóval. Mit keresnek Pesten egyáltalán ezek a keleti zsidók? Idő kellett, hogy újra beszélni tudjon.

Veszekedtek?

A férfi bólintott.

Némán ültek, azután a rabbi halkan megszólalt.

Jakov, magával szörnyű dolog történt. És maga is szörnyű dolgot tett. Azt hiszem, sejtem, mit érez. Az ilyen esetben a törvény az érzelmeket is...

Nem jutott eszébe héberül, hogy beszámítja, vagy hogy mérlegeli. Elharapta a mondatot, úgy folytatta.

De én rabbi vagyok. Csak azt tudom tenni, amit a szokás diktál.

Tétován megérintette a grúz kezét, mire az megmozdult. A rabbi nem engedte el. A férfi kétségbeesve nézett a pisztolyra, majd a rabbira.

Ért engem?, kérdezte Szinai.

A férfi tompán bólintott, majd kirobbant belőle a zokogás. A rabbi hagyta, hadd sírjon, közben másik kezét is az övére helyezte. Hideg volt a bőre. Amikor csillapodott, és inkább csak zihált, Szinai újra megszólalt.

Abból, hogy hozzám jött, úgy gondolom, maga is olyan utat keres, ami a szokásnak megfelel. Jól értem, Jakov?

A férfi lehorgasztott fejjel ült. A rabbi megszorította a kezét.

Én maga mellett leszek.

Ahogy kiléptek a Rumbach Sebestyén utcára, a rabbi belekarolt a fiatalabb férfiba.

Lassan tudok csak menni, ne haragudjon.

Nehezen lehetett eldönteni, hogy a nagydarab, göndör férfi támogatja a csoszogó öregembert, vagy fordítva. Imbolygó lépteikkel ivócimboráknak látszottak, mint azok, akik a romkocsmák felé igyekeztek. Menet közben az öreg dúdolt is valamit. Olyan volt, mint egy altató. „Ne engedje ingadozni lábadat, ne szunnyadjon a te őriződ”, mormolta a százhuszonegyedik zsoltárt.

Szorosan tartotta a grúz karját, aki kapaszkodott belé. Szinai nem attól félt, hogy elszökik, inkább, hogy ő esik össze a fáradtságtól és az izgalomtól. Miközben lassan haladtak a Síp utcában éjszaka is nyitva tartó rendőrsre, a hátuk mögött, a sötétben egy asszony tűnt fel. Követte őket.

TURCZI ISTVÁN

Ermitázs

Jelenetek Jedlik Ányos ifjúkorából

ARANYÁSZOK

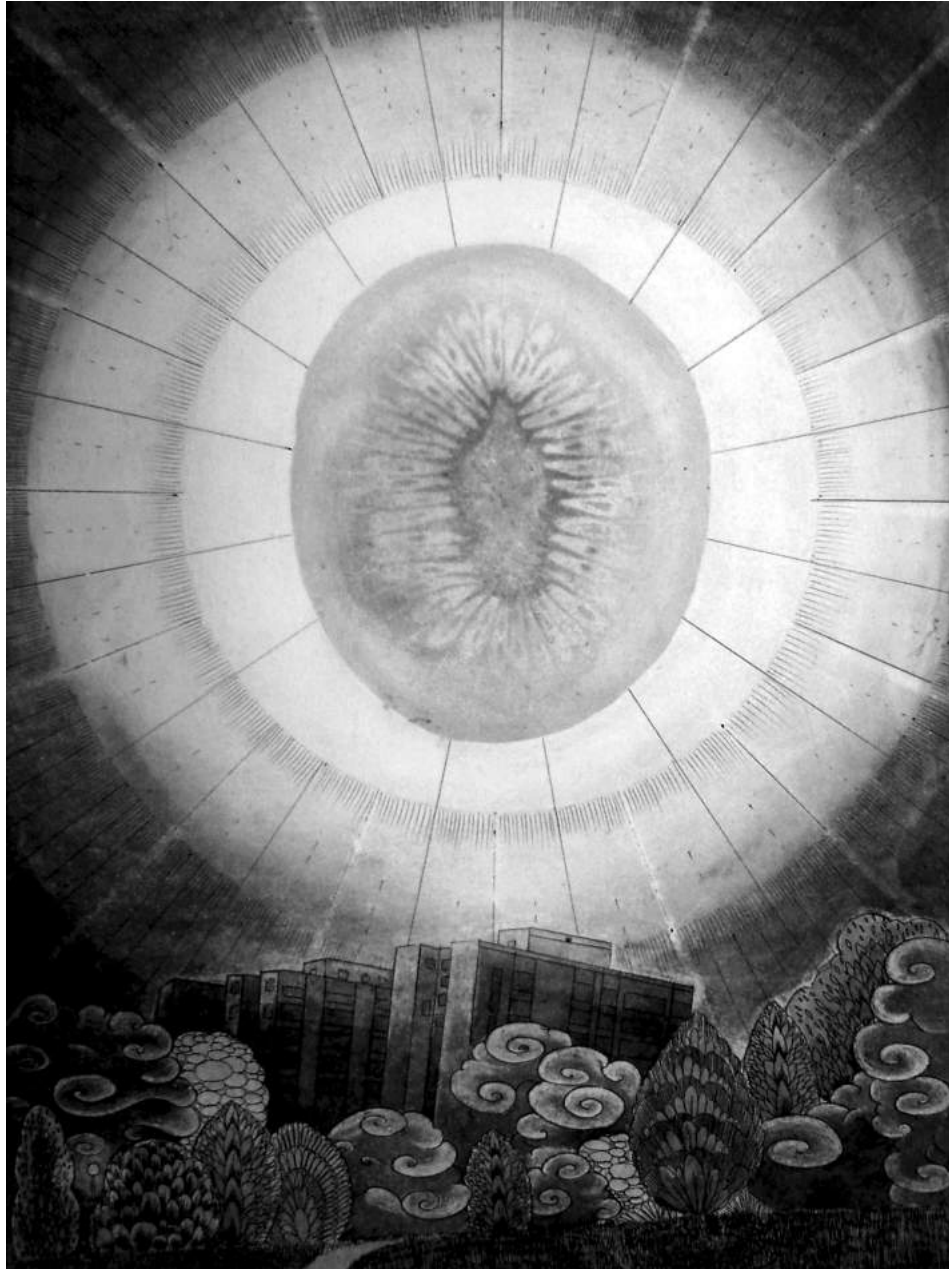
*Sokat kószált a határban,
mely nyaranta úgy várta vissza,
mint hőst a történet.
Nagyszombat túl messze volt,
az apja jött érte zötyögős kocsin.
Pozsonyba írták át a gimnáziumba,
közelebb lesz, mondták, s legalább
rendesen megtanul németül. De már
az első évet végigbetegeskedte.
Fuldokolt, fogzott, az árvaság parazsát
érezte testén. Alig várta a nyarat.
Az otthoni rétek táguló zöldjét,
boglyák, kazlak bújócskáit, a felzúgó
felhők és a tölgyek, jegenyék zenéjét.
Túl a csillogó síkon, mely a lankák fele
hajlott, már várta őt a Vág.
Cuppogó halak, fényhabzás,
kamaszlányos locsogás mindenütt.
Minden lépésnél érezte, szinte
dajkálja őt az édes, hazai föld.
A füvek, vadvirágok közt új erőre kapott.
A szem úja megfeszült, úgy figyelt.*

*Bokor János, a Nagy-Duna vidékéről jött.
Pozsony alatt, Gönyű környékén már
próbálkozott. Most ide jött a Felvidékről
lerohanó hegyi folyókhoz szerencsét próbálni.
Hosszú, hegyes orrú, lapos fenekű
csónakja volt, ezt taszigálta felfelé
egy görcsös nyelvű csáklyarúddal.
Olyan zátonyt keresett, ahol jól megül az arany.
Feltűrt ujjú ingben, feltűrt szárú bő gatyában
állt a csónak végében. Ladikja fenekén
különös szerszámok heverték, ezekkel
kutatta az aranyat a folyók homokjában.
Látta, hogy egy süvölvény követi a partról.*

Megszokta már a kíváncsi tekinteteket.
A part felé tartott, nem zavarta a fiú figyelme.
Rácsúszott a homokzátonyra. Bokáig érő
vízben állt, és egy égetett bükkfalapátot
merített a homokba. Rázogatta, öblögette,
vizslatta. A fiú tátott szájjal nézte: a lapát alján
sok-sok parányi arany szemecske csillogott.
Miután húzott egy nagyot a kulacsából,
Bokor János aranyász háromlábú lejtős
padot állított a fövénybe. Durva szőtest
terített rá, majd a felső részére nagy kupac
homokot rakott. Végül egy hosszú nyelvű
merítőszerszámmal lassan meríteni kezdte rá
a vizet. Ez a köpőce, mondta a kitartó fiúnak,
és megrázta a merítőt. A víz lesodorta a homokot,
a fövenyt, de az arany szemecskéék, ha voltak,
megragadtak a szőtesen. Levette a szövetet,
egy sajtár vízben jól lemosta, és az aranytartalmú
homokot belemerte egy furcsa, tompa orrú
szerszámba, amit szerkének nevezett.
Addig himbálta, amíg a homok le nem vált
az arany szemcsékről. „Most jön a nagy titok,
a foncsorítás!” A fiút büszkeséggel töltötte el,
hogy ő lesz az első idegen, aki végignézheti
az attrakciót. „De jól figyelj, hátha egyszer
hasznát veszed.” Széles mozdulatokkal
egy kerek cseréptányérba rakta a parányi
aranyrögöket, és higanyt öntött rájuk.
Ez feloldotta az aranyat, a szennyezés
pedig feljött a tetejére. Vízrel leöblítette,
majd az arannyal teli higanyt egy vászon-
zacskóban lassan átnyomogatta.
A visszamaradt aranyport vasbögrébe
töltötte, és tűz fölött kiégette.
„Be ne szívod a gőzét, gyerek!”
Mikor a higany gőze végre elszállt,
a bögre alján csillogott a tiszta arany.

Összebarátkoztak.
A közös titok cinkossága fénylett
homlokukon. Bokor János aranyász
még egy napig maradt ott,
aztán indult az aranyat beváltani
a győri harmincadbivatalba.
A fiú sokat tanult tőle, hálával

*gondolt rá. Mikor az aranyat nézte
a férfi dohányzacskószőrű, durva
erszényében, nem sejtette,
hogy egyszer még dolga lesz
az ásványi elemekkel.*



Fekete zakó

Könyvtár. Nem igazi, a kocsmát hívják így. Sok kielégítetlen harmincas pasi, ugyanannyi első lány, akik kérik magukat. Tizennégyenél jártam a számolásban. Hevesen tiltakoztam, hogy nem kérek, mert nem bírom a jégert. A snitt előtt mégis ittam egyet, de csak rémlik, ahogy a kezemben van a pohár.

Vagy elkezdtem visszafelé számolni, vagy megint eljutottam nyolcig, mire egy kicsit magamhoz tértem két emelettel feljebb, a folyosón. A vállamon férfi zakó. Erős férfi parfüm illata van. A hideg falnak nyomom a fejem. A sötétkék inges alak a kulccsal babrál, próbálja bezárni az ajtót. A folyosó teljesen üres, egy lámpa sem ég, csak kintől szűrődik be a fény. Ez a második emelet lesz. Borzasztóan részeg vagyok, nem emlékszem, hogy mit mondtam eddig. Tudom, hogy hol vagyok, nem tudom, hogy minek. F épület, második emelet, ezen a folyosón van az irodája. Tudom, hogy bárki megláthat, és kurva gáz az egész. Nem tudom, hogy még mit kellene végiggondolnom. Évezredeknek tűnik, mire becsukja az ajtót.

Az oldalsó lépcsőn megyünk. A falon kipreparált állatok figyelnek. Csillognak az üvegszemek.

– Kérdezek valamit a portástól, te addig ne állj meg, menj tovább – mondja, mint aki már évek óta gyakorolja, hogyan csempéssze ki a tanítványait.

Bólintottam. Úgy csináltam, mint aki soha életében nem volt még részeg. Amikor a portás elé értünk, még meg is lökött, hogy siessek kifelé. Pár perc múlva utolért az épület előtt.

– Mehetünk? – kérdezte. Nem tudtam hirtelen eldönteni, hogy megbeszéltünk-e valamit, vagy spontán történnek a dolgok, hogy hagynom kellene, vagy még viszszakozhatok.

Már megint nyolcnál tartok a számolásban, mikor a taxi megáll a házunknál. Hozzám hajol, és azt súgja, menj csak. Alig hallom, amit mond. Sűrűn pislogok. Kilenc. Nagyon részeg vagyok és nagyon jó illata van.

Még mindig rajtam van a zakója, ezért reménykedem benne, hogy nem hajt el a taxival, hanem kiszáll belőle. Iszonyú kínos egy férfira várni a saját lakásod bejáratánál. Tizenkettő, tizenhárom, tizennégy. A gyorsabb számolással sikerül kicsit összeszednem magam.

Huszonkettő. Valaki nekinyom a falnak. Huszonhárom.

– Miért így? Miért nem tudtál felhívni? – Huszonnégy. Túl jó illata van, basszus.

– Hallod, amit mondok? – kérdezi. Nem tudom eljátszani, hogy józan vagyok.

– Huszonöt – mondom véletlenül. – Persze – próbálok nagyokat lélegezni, de nem segít.

A vállam fölött támaszkodik a falnak, a másik kezével a derekamat fogja. Ahogy rákérdeszek, hogy mit szólna, ha másnap találkozoznánk valahol máshol, hát-rálni kezd. Félmosoly. Még visszahajol, beleszagol a hajamba, ami tuti, hogy masz-

szív füstszagú, nekem meg alkoholszagom van. Zavaromban megpróbálok kicsit elfordulni, de nem megy.

– Holnap megírom, hol és mikor – végleg hátralép, és elmegy. Hirtelen tűnik el az utca végében, csak az illata marad velem.

A zakó gallérjába kapaszkodom még azután is, hogy bezártam magam mögött az ajtót. Nagy levegő. Szóval akkor minden előlről. Egy, kettő.

Rohadt egy másnap. A lakkot piszkálta le a körméről. Tetű egy dolog volt tőle, komolyan mondom. Próbáltam nézni az *X-aktákat*, és kizárni a sztorit, amit Amarilla mesélt, de semmire sem tudtam koncentrálni, annyira idegesített, ahogy kapargatja le a lakkot a körméről. A kis lakkdarabkák meg röpködtek a levegőbe és a cuccaimra. Pár perce a ventillátort is kikapcsoltam a szobában, mert már minde-nemen éreztem a lakkot.

Ilyenkor csapkodva pakolok, hátha észreveszi magát. Amarilla a pasijáról magyaráz. Valójában nem a pasija. Egy hete vannak együtt. És csak szerinte, a srác lehet, nem is tud róla. Ahogy felemelem a farmerdzsekimet, meglátom mellette a fekete zakót tegnap estéről. Amarilla megakad a beszédben. Biztos meglátta, rá fog kérdezni. Gyorsan ráakasztom a farmerdzsekit a zakóra, hátha nem tűnik fel neki. Kérdés elől kitérni mindig új kérdéssel lehet.

– Miért nem használsz lemosót? – új kérdéssel vagy kötekedéssel.

– Nem bírom a szagát.

– De csak pár percig kéne kibírnod, és mindenkinek könnyebb lenne – mondom, de a mondat közepén rezeg a telefonom.

Amarilla gondolkodás nélkül kiveszi maga mögül a táskámat, és odaadja. Közben furcsa arcot vág, megnézi a körmeit közelebről. Nem látja, hogy elkerekedik a szemem, ahogy az üzenetet olvasom. Elkezddek fejben számolni. Szerintem már egy ideje tudja, hogy milyen arcot vágok, ha számolok, amikor ideges vagyok. Ab-bahagyja a vakargatást, és előredőlvé figyel. Kiver a víz, ahogy néz rám. Már majd-nem olyan, mintha mondani akarna valami értelmeset, de előjön a hajfestéssel.

– Úgy kipróbálnám azt a lilásat, padlizsánnak vagy minek hívják. Nem csináljuk meg este?

– Most nem jó. Talán holnap vagy azután.

– Nekem a holnap is oké. Mit csinálsz este?

– Áh, családi program – fintorgok. Ő azt hiszi, azért, mert a családommal van bajom. Pedig csak olyan ócska ez a kifogás, nem tudom, hogy mennyire hihető.

– Nem azt mondtad, hogy Egerben vagy hol vannak?

– Ma reggel jöttek haza, csak még Szentendrén vannak. Este jönnek – Néha magamat is meglepem, hogy milyen jól tudok hazudni.

– Bзд, akkor lelépek, igazán szólhattál volna előbb is – ha mást nem, legalább a körmeit most hanyagolta egy picit. Gyorsan elkezdte összedobálni a cuccait. – Akkor holnap. És akkor folytatjuk az *X-aktákat* is? – közben megáll a tévé előtt, tátott szájjal nézi pár pillanatig. – Ha egyszer leszbikus leszek, biztos, hogy Scully miatt leszek az.

Valójában a tanárommal van randim. Miután Amarilla és a maradék körömlakkja elment, ezt a mondatot hangosan kimondom, többször, a tükör előtt is. Nem számít, hogy hányszor mondom ki. Egyszer, kétszer, háromszor.

Levelezőfüzet

Irdatlan mocsok van. A női mosdók, le merem fogadni, hogy mindig undorítóbbak, mint a férfiaké. Ha valamit valahonnan félre lehet dobni, akkor azt egy nő megteszi, bármiről is legyen szó. Próbálom a szemem alól a fekete csíkokat eltüntetni. Biztos meg fogja látni, hogy bőgtem, és úgysem tudom letagadni, már legalább tíz perce itt vagyok bent.

Ahogy keresem a sminkcuccaimat, a táskámban találok két borítékot.

Utoljára általános iskolában ment a dolog, azóta szerintem senkinek sem mondtam. Alex az első szerelmem. Ő C-s volt, én meg D-s, talán hetedikeseek lehettünk. Magas volt, fekete hajú és szemű, vízilabdázott, én meg úsztam. Az ő edzései akkor érték véget, amikor mi kezdtünk. Nem emlékszem, hogy kezdődött. Levelezőfüzetben üzengettünk egymásnak az iskolában, volt, hogy százszor leírtuk egymásnak, szeretlek. Egyszer megfogta a kezem, amúgy soha semmi. De olyan könnyű volt és egyszerű kimondani.

Ő meg most picsog. Oldalra húzza a száját, nem néz rám. Úgy látszik, ebben a kibaszott életben, ha valami kellemetlent mondok, akkor mindenki elkezd kavarogni a kávéját, kerüli a tekintetem, mély levegőket vesz, mintha fuldokolna, és utolsó döfésként megnézi a telefonját. Ráadásul rossz telefont néz, azt, amin csak engem szokott hívni.

– Nézd, nem kell már. Túl vagyunk ezen. – Hagyok egy kis szünetet, tényleg próbálom megkönnyíteni a dolgát. Kettőnk között fekszik megint egy ugyanolyan boríték, sötétkék szegéllyel a szélén, bármilyen felirat vagy írás nélkül.

– Úgy maradna tiszta a dolog, ha továbbra is fizetnék.

– Tiszta?

Döbenten nézünk egymásra. Egy kapcsolat, ahol az egyik fél fizet a találkozótért, nem csak a dugásért, de akár fél óra beszélgetésért is, hogy lenne már tiszta?

– Eddig is elfogadtad. Most nem értem, miért nem.

– Már nem tudom mire költeni, de nem is ez a baj. Nem kell. Azt hiszem, túl vagyunk ezen.

– Miért nem kell? Vegyél belőle parfümöt, ékszert vagy akármit. Nem értem, ezt miért csinálod, miért nem kell a pénz?

– Én azt nem értem, miért kell? – felemelem a hangom, és ketten egy hátsó asztaltól felénk fordulnak. Mindketten elhallgatunk.

– Tényleg. Nem kell ez az egész hiszti. – Miközben mondom, megpróbálom megfogni a kezét az asztalon keresztül, de elhúzza. Megint nyomkodja a telefonját. – Tedd már azt el, vagy elveszem, és óra végén adom csak vissza! – Nem veszi a poént. Hangosan sóhajt.

– Akkor adok mást. Ékszert. Vagy nyitok egy számlát. Az neked is jó. Előbb-utóbb össze fog gyűlni rajta egy lakásra, vagy valamire.

– Szórakozol? Előbb-utóbb összegyűlik? – Megint felénk fordulnak a hátsó asztaltól, suttogva folytatom. – Mit nem értesz azon, hogy nem kell a pénzed? Tényleg

kurvának nézel? – Nem mer válaszolni, bámul a kávéjába, kicsit összemegy, és lejjebb csúszik a széken. – Van árlistád, hogy mi mennyit ér? Alkalmanként megy a dolog, vagy percekét számolsz? És most? Most is pörögnek a számok a fejedben, hogy éppen hány ezernél járunk?

Hátradőlök és várom, hogy felnézzen. Rugózok a lábammal, a számoláshoz is túl ideges vagyok. Tök esetlen az egész, nem tudom kinyögni. Csönd van. A rádióban híreket mondanak. Fázik a lábam. Apám szokta emlegetni, hogy ha nem időjárásnak megfelelően van egy nő felöltözve, akkor férfi lehet a dologban. Igaz. Nem mondok neki semmit, kimegyek a mosdóba. A végén ülve bőgök hosszú percekig.

A kis kék szegélyű boríték az új levelezőfüzetem, de ebben csak ő üzen nekem. Alextól négy éve még kaptam egy SMS-t, amire nem válaszoltam. Aztán tavasszal találkoztam az anyjával, aki elmondta, hogy Alex tavaly megölte magát.

A lélegzetvételeket számolom, hogy megnyugodjak. Egy, kettő. Orrfújás, három. Négy. Már gyakorlott vagyok, nem kell eljutnom tízig, hogy megnyugodjak. Végigmérem magam a tükörben, röhögve mondom a szétsírt fejemnek, hogy te olcsó kurva, inkább többet kéne kérned. Miután kezet és arcot mosok, kidobom a kukába a borítékokat. Újrakezdem a számolást, és elindulok az asztalunk felé, ahol már nem kettőnk között, hanem a kávé csészém alá készítve vár az a kibaszott boríték. Kihúzem a széket, az asztalhoz sem érek, a kávé is megrohadhat, ahol van.

– Túl sok a boríték, mit nem értesz ezen? – kérdezem, hogy megtörjem a csöndet. A Tanár úr még mindig nem néz rám. Máshogy nem tudok neki szerelmet valani.

Telnek a percek, számolom őket, majd a sarokban lévő macskaszobron a csíkokat. A függönyön a rombuszokat. A pincérnő kijön, hogy kérünk-e még valamit. Nem, köszönjük, a számlát. Mondja valahol a távolban a Tanár úr. Én elkezdek könnyezni, magam sem tudom, miért. A pincérnőnek is kínos, inkább elszalad egy tálcáért, mint hogy minket nézzen. Kedves tőle. Tanár úr elnézést kér, és inkább fizet a pultnál, minthogy engem nézzen. Inkább csak küldözgeti a borítékokat, inkább csak üzen, mintsem levelezzünk. A pincérnő visszasiet, és ad nekem egy zsebkendőt. Megköszönöm, zavaromban segítek neki rápakolni a tálcára. Kapkodva, hogy a Tanár úr ne vegye észre, a csészék alá teszem a borítékokat.

EGRESSY ZOLTÁN

A katona elbambul

*Élettől duzzadó rozmaring- és levendulabokrok
között állt meg végre, addigra lassult le annyira,
hogy megérezze, előbb-utóbb utolérem, egy lila
és egy kék virágsorfal közepén pibent meg, ott
adta fel, visszalibegett rám, az arcán bágyadt,
zavart, gondolattalan félmosoly, én koncentrálni
akartam, nagyon erősen jelen lenni, hiszen jól
tudtam, emlékezni kell majd erre a hatalmas
pillanatra, nem érek utol mindennap veszélyes
gyilkosokat, szemmel ölhetett, fegyverrel vagy
szerelemmel, ezt kellett volna kiderítenem, de
a tömény, letaglózó illat elvonta a figyelmemet,
mintha szándékosan csinálta volna velem, igen,
ő dúsíthatta össze nekem a szép rozmaring és
a levendula őrlő szagát, lerázott, így aztán nem
tudom, mit követett el, ki vagy mi elől menekült,
azt hitte, üldözöm, pedig csak kíváncsi voltam,
álltam sokáig, lecövekelve, borzongatott az a
nagy illat, de ölt, valahogy ölt, ez kiderült szelíd
macskatekintetéből, nem tévedek ilyesmiben,
csak hát kit, miért és hogyan, mire végül nagy
nehezen visszaerőttem az agyam rá, eltűnt,
messze szállt a széllel, mint aki ott se volt soha.*

Az 51-es körzet

*Maradt még biztos valami? Hát
az eső, az eső mindig biztos,
meg te.*

*Az agresszivitásban leblokkolsz,
nem tereped, nem vagy otthon
benne.*

*Ezért jó, amikor avart rugdalsz,
ez az összdurvulásod, se te,
se szél*

*nem tudja arcra űzni, avar nem
támad fejre, felfoghatatlan,
miért.*

*Sebogy se tudsz bántani, látod.
Jövök, megszuttyongathatsz
ezért.*

*Kávéztam. Kávéfolt kijön? Nem
jön ki, egy nő azonban ki tudja
mosni.*

*Belebogarazódtál a fülembe,
belerajzolódsz az arcomba,
félő.*

*Nil admirari, lehetne ez a tetkód,
azt jelentené, ne csodálkozz
semmi.*

*Nem engedné felejtened, csak
az eső biztos, abból is csak a
lágyan*

*permetező. Nézz néha helyettem
magunk mögé, vad helyeken
járunk.*

*Az ötvenegyes körzet egy
nála is titkosabb terület
fedősztorija.*

ORCSIK ROLAND

Karthago

*Előpakoltam a tányérokat
a reggelibe, majd bekapcsoltam
a Bartókot. A kicsalt kézmosás után
a gyerekek is végre az asztalhoz ültek.
Csörögtek a villák s a tompa kések
a fehér porcelántányérokon, aláfestve
Purcell melankóliáját. Emlékezz rám,*

*ám sorsom feledd, lamentált Dido,
és mielőtt belevesztem volna
a lefelé hajló hangszurdokba, véget
is ért a műsor. Hírmoslék következett
a már orrvérzésig ismételt
propagandával. Kikapcsoltam,
meg ne fertőzze gyerekeim
finom falatozását.
Didóra gondoltam, a síron túl
gyökerező szerelmére.
A sorsomat elvehetik, de –
egyél már apa, szakított félbe a fiam.
Ekkor vettem észre, mindvégig
szorosan markoltam a kést,
mintha láthatatlan, ám pontosan
kitapintható alvilági szellem
settenkedett volna be a konyhába.*

Diófa

*Munkaszobám ablaka
egy karcsú diófára néz.*

*Kócolja a látványt
dús koronája.*

*Kérgét bemeszelték,
meg ne rágják az őzek.*

*Kocsigumi feszül
vékony törzse körül.
Közelében egy fa sincs,
mögötte alja-erdő.*

*Munka közben olykor
elbúzom a függönyt,*

*magamba szívom
a diófa nyugalmát.*

*Este világít törzse
a villanypózna fényében:*

*alvilág fáklyás őre
az utca túloldalán.*

*Lebunyom szemem.
Hallgatása parancs.*

FEHÉR RENÁTÓ

Talasszofóbia

*A nyitás utáni két óra nyolc előtt
és a zárás előtti kettő nyolc után.
Ilyenkor az iskolai duplaórák hangjait,
meztelenség önkéntelen gerjedelmét
vagy szégyenét nem triplázza a csempe.
A víztükör feszes, alig zavarja meg
keringetés, ingerült lábtempó.*

*A mennyezeti reflektorok gyér fényén
nem segítenek homlokzati üveglapok: bár
a medencealj három métere tisztán látható,
a szembefal még tartogathat meglepetést.
Itt így kezelik az ébredező talasszofóbiát,
amit természetfilmekből diagnosztizál
ez a tengertelenségtől klórszagú ország.
A mélység húz, ha nem mindjárt csalogat,
a csupaszság pedig eleve legsebezhetőbb.
A közegellenállás lassítja a menekülést,
habár nem is tudni még: mi elől.*

*

*A bemerítkezés hidegétől az első fordulóig
eltart, amíg a test újratanulja a rendet,
a ritmust, és felveszi az utazósebességet.
Az alkarok mellkas előtt, víz fölött érnek össze,
a test akaratlan süllyedésével egy ütemre
lőnek ki lágyan a feszített ujjú kézfejek.
Mire a karok teljesen kiegyenesednek,
a leszegett fej már víz alatt van, és néha
a maga keltette sodrás még hátrébb tolja.
A vákuumba szorított szem ilyenkor rálát basfalra,*

sőt combra. Fokozódik a nyomás az ornyeregben,
megérezni a vér meleg szagát.
A füleket felkarok szorítják a fejhez,
tovább csökkentve a hang esélyét a bejutásra.
A kezek, ujjhegyeket érintő imatartásból,
mint egy kagyló nyílnak rá a mélyre,
a hüvelykujjak meglazuló illesztéseinél aztán
a bal tenyér a jobb kézfejre csúszik,
és összekulcsolódnak az ujjak.
Ez a húzás nyújt meg vállat, hátizmokat.
Szimmetrikus rutint végeznek közben a lábak.

Ám a leírás talán annyit sem mond
a mozgulatsorról, mint medence alján az árnyék.
Ez a mozgás nem anyanyelv, csak mechanika.
A technológia nem jelez zavart, és
az árnyék is az optikai elemzést segíti.
Adagnyi levegővel három tempó
elműködtetése magabiztosan vállalható.
Átmeneti a zóna, lopni a sötétet a falig.
Deep sea, baby, I follow you,
bűg a motivációs szirénszignál, de nem tudni,
hogy ez a jel, amit a test szonárként begyűjt,
az öltözői hangszóróból származik-e,
vagy forrása más mélység, másik részidő.



Ingrid Schuster

Vajon mit csinálhat most Ingrid Schuster, mondja felém, nekem a ballonkabátos férfi a Duna-parton, uram, akár egy Marlon Brando az *Utolsó tangóban*, arca borostás és meggyötört, és puffedt is egy kicsit, látom, ahogy hozzám ér, és a kabátja szárnyait viszi, hullámoztatja a szél, mint egy nagy varjú, uram, az utóbbi időben, hónapokban, években állandóan üldöznek a varjak, először az ablakomba károgtak, igen, a közeli karcsú fákra szálltak, és kórusban kezdték, akár a kabócák, eleinte nem is akartam észrevenni ezt az egészet, de később már kénytelen voltam felfigyelni rá, kinéztem és láttam a fekete bandát, dolmányosok voltak, és mondtam, hogy hess, de csak maradtak persze, és a szemükben, ezekben az apró gomb-szemekben, őszintén mondom, láttam a gúnyt, a megvetés fényét, csillámaid, és felhúztam magam, becsuktam az ablakot, de már foglalkoztattak, uram, teljesen váratlan helyeken, buszon, trolin, harsfűvű réten jutottak az eszembe, hallani véltem károgasukat, de hát felejt az ember, megyek, nyitom az ablakot, és akkor ott vannak közel, és kezdik, szerintem csak akkor kezdik, ha látnak engem, és csak hesegetek, majd durván odaszólok, tapsolok, de maradnak, vagy csak ímmel-ámmal rebbennek arrébb egy kicsit, és ronda, éles csőrüket felém tartják, akárha döfni akarnának, igen, és ha már nem bírom, bevallom, megdobálom őket, ott a gesztenyekészlet, gesztenyém mindig van otthon, és akkor felszállnak néha, odébbállnak, de úgy, hogy látszik, „visszajövünk, szivar”, és ilyenkor nevetnek, olyan varjúmódon, tehát akár egy varjú, ez a férfi, és szeretném nem hallgatni őt, de nem lehet, nem tágít ebben a csípős, kellemetlen őszben, a víz fodrozódik, piszkos és zavaros, mindenféle kacatokat visz, hurcol magával, a járdán, a betonon falevelek futkosnak összevissza, van, hogy az arcodba dobja, taszítja az erős, megacélosodó szél, Ingrid vajon hol lehet, kérdezi vagy ismétli nekem, uram, a brandós férfi, aki valamikor jóképű lehetett, és akkor eldöntöttem, megnézem újból ezt a filmet, az idő tájt szoktam rá a vajra, tudom, hogy ordenáré persze, mégis jobb volt erre gondolni, mint a varjakra, uram, mert még a munkahelyemre is elkísértek, igen, szálllok le a HÉV-ről, és már hallom a hangjukat, ezek követnek engem, kapott el a rémület, és álcázni kezdtem magam, kalapot húztam, vastag gyapjúsálba rejtettem az arcom, mégis ott károgtak az irodánk ablaka fölött, oly hangosan, hogy a vastag ablaküvegen át is beáramlott a gyűlölet. A megvetés. A fekete. A dolmányos. Az, hogy a miénk vagy. Nem menekülhetsz. És akkor azt hittem, tényleg így van. Semmi elől sem. Igen.

Tehát jön nekem ez a férfi, uram, hogy az Ingrid Schuster, mikor is láttam utoljára, kérdezi, vagy negyven éve, konstatálja, vagy negyvenöt, szép, hosszú barna haja volt, hátyavékony bőre, a szája keskeny és finom, szerintem édes lehetett, mint a kedvenc sütemény, porcukros, habos, még növésben volt persze, alig lehetett tizenhat, és én se sokkal több, hadarja a férfi, aki majdnem olyan, mint a szí-

nész a filmből, először el se hittem, hogy így neveznek, nevezhetnek valakit, mondja, Schuster, nálunk a családban azt jelentette, menj le a sarki suszterhez, fiam, talpaltasd meg a cipőt, a sarokvasat el ne felejtse ám, és már mentem is, igen, le a megkopott lépcsőn, mindenféle szag, ragasztószag fogadott, meg a bőr, a bőrrök illata, meg paszták, kenőcsök, dolgozott a suszter egy csupasz villanyégő alatt, szerszámok, kések, ollók, vésők, meg mit tudom én mik, szerteszét, a sarokban szólt a tranzistoros rádió, fölötté egy széles poszter a falon, egy alig elfedett keblű, fehér vigyorú vörös nővel, az alján számomra teljesen érthetetlen szöveg, és az izzó mögött, ha nyár volt és meleg, egy ventilátor forgott, berregett, mint valami bekapcsolva hagyott motor, és néha meg-megrezegtette a képet, és a mellek hullámozni kezdtek ilyenkor, annyira, hogy ha sokáig néztem, beleszédültem, igen, nehogy tengeribetegséget kapj, kapta fel a fejét a kulimászos ujjú suszter, és harsányan felnevetett. Ezeket meséli nekem a ballonkabátos férfi, uram, és én csak hallgatok, csöndben vagyok, vajon mit is adhatnék hozzá mindehhez, de azért sejtem, tudom, nekem is lehetne válaszom, mondandóm, igen.

A Pincebolt is ott volt a suszterműhely mellett, mintha csak ikrek lettek volna, szinte összenőttek. Csak az sötétebbnek tűnt, tele mindenfajta, számomra ismeretlen fűszer és áru szagával. Majd zsákokban krumpli, nagy, fonott kosarakban hagyma, hatalmas, halványzöld üvegekben pedig bab, fehér és tarka, itt is szólt a rádió, miközben a plafonról lógó madzagokon köröztek a szárított halak az enyhe huzatban. Ha a suszterhez mentem, a boltba is leugrottam, mindig kellett valamit venni, de plakátot, posztert itt hiába kerestem a falon, az ismerős, a ragasztók és kenőcsök gőzölgésében megtörtént, átélt csoda itt elmaradt. És hát otthon nem a halakra gondoltam persze, mélyen a szemembe nézett a filmbeli férfi, uram, és még rám is kacsintott, igen, és tudtam, egyhamar nem hagyja abba, nem. És akkor a hátunk mögött, a folyó felől, rázendítettek a varjak, még a zöld HÉV zöreje, lármája sem riasztotta el őket. Nem néztem hátra, mert attól féltem, uram, ismerősökre, ismerős madarakra, csőrökre lelek.

Kora nyáron utaztunk ki a Kassel melletti piciny városba, hogy egy terápiás ház, kórház, bolondok háza egyvelegében tegyünk-vegyünk ezt-azt, egyházi alapon mentünk, mégis minden olyan csodálatosan szabad volt, szabados, manzárd-szobában laktunk, és ha kinéztünk az ablakon, sokszor átszúrt felhőket láttunk a közeli hegyek csúcsán, és néha teljesen átláthatatlan ködöt, ahogy közelít, szinte dübörög felénk. Nem volt kontroll, se szülő, se iskola, bebarangoltuk a házat, minden zegzugába benéztünk, és az ott lakók, tanyázók, az ide kényszerítettek és szorultak szerettek bennünket, a nyelvüket nem nagyon ismertük, mégis, valami megmagyarázhatatlan könnyűséggel ment a kommunikáció, hosszú történeteket meséltünk egymásnak, és néha nevtünk, néha pityeregtünk a végén. Günthernek derékig ért a haja, ő is ott dolgozott, ő vezetett be minket ebbe a tudományba, röhögve mutatta, hogy kell ágyneműt cserélni, kacsákat úsztatni a kádban, és elzárni a meleg vizet, ha már ordít, sivalkodik az aktuális alany. Esténként füvet szívott és nagyokat hallgatott. Jártunk hozzá és csodáltuk őt. A függetlenség, az áhított szabadság szigete, fogalmazott egyikünk, és azt is tudtuk, lányok látogatják alkalomadtán, nem csinált belőle titkot, sőt, néha a szemünk előtt vetkőztek meztelenre, és utána mentünk, mentünk, mindenki a maga fantáziájával, elképzelésével, lázá-

val, lüktetésével a német kisváros ködös éjszakájában. Csak néha rúgtunk egyet az utcai lámpák fehér póznájába.

Ekkor tűnt fel Ingrid. Valakinek a valakije volt, így nekem a varjúkabátos férfi, uram, hosszú, barna haja állandóan hullámozott a szélben, az arca, a teste utánozta ezt, nem lehetett nem nézni, követni, észlelni, igen, szinte hipnotizált engem, és nevetett is sokat, és volt, hogy átkarolta Günthert, egészen magához húzta, néztem őket tágra nyílt szemekkel, és éreztem, éreztem magamon testük lüktetését, az áramot, az áramlatot, hogy sodor, víz, számomra ismeretlen, de már nagyon áhított irányba. Nem voltak szeretők, mégis szerették egymást, Ingrid Hofgeismar mellett lakott egy kis faluban, onnan jött át ide biciklivel, vagy valaki hozta, friss szénailatot árasztott, ha hozzáértem, ha a közelébe kerültem, azt hittem, kertész leszek egész életemben, mind többször jött, mind többször láttam, már kettesben is dumáltunk, ő jobban beszélt angolul, és élvezte ezt, láttam a huncut fényt a szemében, és én egyből szerelmes lettem, menthetetlenül, hogy ő hogy volt ezzel, ezt még ma se tudom, és megérintette a kezem ez a férfi ott, a Duna-parton, uram, és a szaga, a kölnijének szaga mintha a szénára, a frissen kaszált szénára emlékeztetett volna.

Közben a hátunk mögött csak folyt, folyt a piszkos, barna víz, és a szél is fel erősödött, és fürdettem benne az arcom, a testem, mindenem, mert szabadulni akartam mindettől, uram, de mégis vonzott, rám tapadt, mert nekem is volt egy Ingrid Schusterem, még ha másként is hívták, igen, és most már akartam neki mondani, a madárkabátú férfinak, de az a szavamba vágott, és már folytatta, hadarta hevesen, Ingrid elbűvölt engem, de ugyanakkor zavarttá is tett, bénáskodtam, még saját magammal is, és éjszakánként arra ébredtem, teljesen kivert a víz. És akkor mondta, találkozunk, csak te meg én a közeli parkban, majd biciklivel jön, este hét körül, és én aznap dolgoztam, igen, semmi sem sikerült, összevissza raktam el a dolgokat, pizsamát, lepedőt, törülközőt, nem ürítettem ki a hamutálcákat, elfejtettem bevinni a gyógyszert, hideg vízben hagytam a beteget, a tálcáról lecsúszott a tányér, véletlenül lerántottam a függönyt, tótágast állt bennem minden, így a férfi a parton, délután kiderült, valakinek névnapja van, inni kezdtünk, és úgy tűnt, helyre rázódnak a dolgok, megáll. Eláll a belső szél, vihar, már nem reszkettem annyira, nem remegett a lábam, jó lesz, persze, hogy jó, és csak bontottuk a söröket, kitértük az ablakot, és láttam a közeli park halvány zöld fáit, forróság öntött el, és csak ismétелgettem, hamarosan, hamarosan ott leszek, leszünk, igen, és egészen kivörösödött a férfi arca, gesztikulált, majd megemelte a hangját, mint ha még a varjak is elhallgattak volna, láttam, ahogy megyünk egymás mellett, egymást átölelve a lombok alatt, és hogy mindez élesebb legyen, innom kellett, igen, még, még, a többiek már nem is észleltem, se a lármát, a nevetést, elkapott valami örvény, mintha dervis lennék egy végtelen táncban, még megpróbáltam az ablak szárnyába kapaszkodni, de mint később mesélték, nem sikerült.

Hajnaltól ébredtem, és egyből tudtam, nem mentem el, nem történt semmi. Nem mozdultam, szürke betontömbök nyomták a mellemet. Kár volt venni a levegőt.

Én akkor, azt hiszem, meghaltam egy kicsit.

Napokig csend. Ohne akármilyen. Günther üzent, most nem ér rá. Ne látogassuk őt. Hideg volt a német nyárban. Kód és nyálka mindenütt.

Egyik nap arra ébredtem, elmegyek. Meg fogom találni. Igen. Kora délután indultam. Kisütött a nap. Esőcseppek csillogtak a bokrok levelein, és az ég valószínűtlenül kék lett. Akár a tenger, mondja nekem a brandós férfi a Duna-parton, uram, és ki tudja, a hányadik HÉV döcögött el már mellettünk. Biciklivel mentem, gyönyörű tájon haladtam át, minden zöld volt, akárha izzó tavaszba csöppentem volna. Könnyen megtaláltam a falut, a házat, egy hatalmas fehér kutya cammogott a kapuhoz kelletlenül, Ingrid kijött, hosszú barna haja úszott a fel-felerősödő szélben, zászló, az én zászlóm, motyogtam és hevesen kezdett el verni a szívem. Mosolygott és nem is tűnt meglepettnek, az udvaron maradtunk, szép volt, mint mindig, feszes, sudár, majd később nevetős, otthon leledzett nagyon, kábított, újból elkábított a látványa, a parkról nem esett szó, a részegségről sem, és csak hunyorgtam a napba és hallgattam őt, a szívem meg csak vert, dobolt feltartóztathatatlanul, valami ösztönös kényszer hatására kissé odébb néztem, az udvaron túlra, egy piros sportkocsit láttam, egy szőke fiú ült a volán mellett, és visszanézett. Ingrid meg csak kacarászott önfeledten.

Biciklim összezsugorodott, és hát én is, mesélte már-már könnyes szemekkel a férfi. Utána még levelezgettünk, de Hofgeismarba már nem mentem soha.

Vajon mit csinálhat most Ingrid Schuster, kiáltotta el magát a parton, az erős szélben a meggyötört arcú Brando, úgy hogy a közeli varjak felröppentek kicsit, de csak a szomszédos fa ágaihoz tartott az út. És újból kezdődött a károgás.

Van, hogy éjjelente felébredek, és arra gondolok, ha akkor elmentem volna a parkba, ha nem lettem volna részeg, ha meg tudtam volna kapaszkodni az ablak szárnyába, ha találkozunk, mi lett volna, igen, ott lett volna a frissen kaszált széna illata mellettem, a testemen, a számban, megérintettem volna a karcsú derekát, hogy utána az áhított ölénél kössek ki, igen, de ezek csak kérdések maradnak, így a férfi, de higgye el, akárhányszor rezzenek fel, mindig, állandóan átirom, átvariálok ezt az egészet, végső soron, mást sem csinálok évtizedek óta, mint toldozom-foltozom ezt a vég nélküli történetet, hagyom, engedem, hogy vigyen, sodorjon, csapdosson, dobáljon engem, közben többször is nősültem, többször is elkapott a szerelem, a birtoklás és az adás vágya, örültem és sírtam, mégis, ha felriadok lidérces álmaimból, sokszor az első gondolatom, vajon mit csinál, csinálhat most Ingrid Schuster, és akkor képzelődöm, fantáziálok, ott is van, meg nem is, közel, de mégis távol, érzem, de már keresem, és akkor lassan utat tör a tényleges valóság, hallom a besűrűdő autók zaját, a mellettem alvó szuszogását, észlelem a kinti fényeket, és fokozatosan elhallgatnak bennem az éjszaka hangjai, kifakulnak a képek, kelek, mosakszom, néha borotválkozom, és irány a HÉV, a Duna, de mint látja, érint meg újból a férfi, uram, váratlanul, teljesen váratlanul kicsap, kitör belőlem a vágy, a tudás vágya, és akkor muszáj találnom valakit, hogy elmondhassam, artikuláljam mindezt, igen, kell, nagyon kell ez nekem, de kérem, arra kérem, Ön ne mondjon semmit, hallgasson, hallgasson, igen, és szinte könnyörögve néz rám Brando a hideg őszi szélben, uram, és teszem, ha nem is könnyen, azt, amit kért tőlem.

FARKAS ARNOLD LEVENTE

A test

*A próféta első verse
a gyomorból, Pócsmegyer,
tizenhét december egy,
péntek, amikor a temp-*

*lom nevét említi, a név-
telen templomét, az ősz-
re gondol a hallgatás,
el kell jutnia abba a*

*másik városba, ahol
nem laknak ismerősei,
talán szerencsésebb lett*

*volna rokonokra és üz-
letfelekre bízni ezt a
küldetést, ám tél van.*

*

*A próféta második verse
a gyomorból, Pócsmegyer,
tizenhét december kettő,
szombat, ám tél van, az*

*esztendő kegyetlen évszaka,
senki nem indul el isme-
retlen városok felé, a lé-
lek inkább a test mélyén*

*kerget kósza álmokat, az-
tán persze a sors, vagy a
névtelen idő, arra kény-*

*szeríti a tévedést, hogy
tengerbe vesse a végte-
lent, a szavak is hallják.*

*

*A próféta harmadik verse
a gyomorból, Pócsmegyer,
tizenhét december három,
vasárnap, a szavak is*

*hallják, hogy a türelem
megbocsátható, mert bá-
torság kell ehhez is, az
olyan mondatokhoz, ami-*

*nek nincs kiterjedése,
semmi se több önmagá-
nál, éppen ezért megle-*

*hetősen problematikus
fogalom az azonosság, hi-
szen különböző a név.*

*

*A próféta negyedik verse
a gyomorból, Pócsmegyer, ti-
zenhét december négy, hétfő,
semmi sem több, mint önma-*

*ga, az egyik egy távoli vá-
ros emlékezete, a másik
a tévedés illata, belebotlik
a betűk formájába a kéz a*

*néma papíron, lemásolja a
csönd a hallgatást, ahol
férgek vannak, kell lennie*

*árnyéknak is, megeteted a
disznót, a tűznek is enni
adsz, minden elviselhető.*

*

*A próféta ötödik verse
a gyomorból, Pócsmegyer,
tizenhét december hat,
szerda, minden elviselhe-*

*tő, ha már a létezés em-
lékezetét ládikóba zár-
ta a kéz, az angyalé,
abban a városban ta-*

*lálkoztunk, amelyikben
örökké felkötöd magad
február tizenkilencedikén,*

*én éppen egy telefonfül-
kéből léptem ki, és fon-
tosabb volt az árnyék.*

*

*A próféta hatodik verse
a gyomorból, Szigetmonos-
tor, tizenhét december hét,
csütörtök, fontosabb volt*

*az árnyék, a te árnyé-
kod a havon, mint anyám
hangja a kagylóban, a
tenger szavához szeny-*

*nyes jelentés tapad, csil-
lagokat rejt a hajófenék,
kabátok hajtókájára te-*

*toválták gondos női ke-
zek, azt mondtad, fur-
csák ezek a mondatok.*

*

*A tized kilencedik
verse, Pócsmegyer,
tizenhét december
kilenc, szombat, ha itt*

*vagyok, a név halott,
a gyümölcs hamis,
talán a lélek is
találatot kapott,*

*valótlanságot mond
a néma bolond,
nem éri rothadás*

*szentedet, udvaron
nyári nyugalom
egyre mélyebbre ás.*

*

*A próféta ezerkilencszáz-
hetvenkilencedik verse a
gyomorból, Pócsmegyer, tizen-
hét december nyolc, pén-*

*tek, a szűz neve a gyermek
fájdalmában illatozik, a
harminchárom osztható
hárommal és tizeneggyel,*

*nyugalmam helyére nem
jutnak el, semmi sem le-
het több, mint önmaga,*

*természetesen a természet
sem azonos az idegen vá-
rossal, nem éri rothadás.*

KÁNTOR ZSOLT

Antropológia

Johann Georg Hamann emlékére

1.

*Minden reggel újszülött az ember,
este meg hullá.
Olykor nehéz kedvet beszerezni
a nap elején. El kell hitetni a bensővel,
hogy érdemes legyőzni a külsőt.
Fantasztikus, hogy eddig ezt nem
vette észre. Pedig ez az apró
igazságdarab mindig is ott hevert*

*a szobájában. Egyenesen az ágyban.
Felelőtlenségnek tűnt, ha nem aggódik.
Mint az önsajnálát, ugyanolyan becsapás
a cinizmus is.*

2.

*Annakidején az iniciálék tövében volt ábítat.
Egy kis megspórolt idill.
Még ha hamis is, jól esett a szívnek, hogy ég.
S a küllem volt a dolgok bitele. A keret.
Olykor azonban a kódex visszabeszélt, mint a nyelv.
A mondandó megkérte a szereplőket, artikuláljanak szépen,
mert a kulisszák mögött nem mindenki ért a kvantum nyelvén.
A diktátorok néhány rémtett után a történelemre fogták,
hogy ölni muszáj. Nabukodonozor azután megtért.
Nagy Sándort elvonási tünetek gyötörték.
Lenin depressziós lett. Nietzsche megbolondult
az Antikrisztus megírása után. Hiába volt okos.
Mozart nagyon nebezen élt, pedig elképesztő zseni volt.*

*S talán nem is hallottak a legnagyobb nyereségről,
ami Pál apostol szerint az istenfélelem.*

Megelégedéssel nyakon öntve.

ACZÉL GÉZA

(szino)lira

torzósztár

ANGYAL

*ahogy a bizonytalan ködökbe visszatekintek első találkozásunk úgy esett hogy az
angyal régi szokások szerint kicsinyítve míg izgatott gyermekét valamelyik szülő fél-
revitte az ugyancsak megereszkedett nyílászárók párnatömlőit át észrevétlenül
beröpítette az apró karácsonyfát a kisasztalra aztán valahol valaki csengőt rázott a
meleg szoba felé majd az udvarra gyanútlan gyerekeknek jelezve hogy továbbörp-
pent már az égies keretbe az onnan légiesen leszálló alkat akit senki nem láthat ki
a jóság fátyolában örökösen csak hallgat néha ki-kiröppenve a szférák ábítatos ze-
néje mögül aztán mivel a mesék sose érdekeltek és tudtommal különös módon az ő
szárnyuk tanulságos vaskos reáliában ritkán rebkent hívőként hanyagolható lévén
legközelebb nem találtunk egymásra csak a művészetekben fiatal ambíciókkal a ré-
giség irodalmát egyelőre nebezen fogva csodás egyházi festményekre csodálkozva*

kerestem hosszasan rejtelmét mit is akarnak a lassan táguló hit vásznain ezek a kis pufik végül öregedvén az ellentmondásos világ kezdett kötekedések nélkül egyre összeállni hiszen a lét peremén nehéz már bármivel vitázni

ANGYALI

miként egykoron a korbáccsal űzött rongyos szolgahad a nyelviségi kényszer rögzösvényein a kikényszerített ihlet úgy halad kínos s sejtelmes céljai felé előbbi az emberhez méltó életnek kereteit nem leléllel mielőtt lehanyatlak utóbbiból mikor már véglegesen kibűlnék a védteleneket butító önmutogeto haknik ám a teremtes vágya az ereszkedő lélek mélyén még kiabál komoly szellemi környezetben kezdi lecsupaszítani magát a magány a szavak egyre inkább szikláknak zord homlokáról lepattannak nem érte görbülő ujjaid még miért matatnak valami fontoskodó lírai kegyelem után amely megkönnyebbüléssel szövi át a tompaságba fojtott meddő délutánt az értelem különös szakadékát átugorva amelyben a hangulat milyen maszatolások után lehet angyali ha régóta bitetlenkedsz mikor angyal módra röpködnék feléd hamis dallamok a figura pedig miként a zseniálisan kétkedő régiségben hiába nézed nincsen ott csak híg konszenzusod látja mert nincs erőd hogy állandóan tüzelj a nagyvilágra melyben már protonokká zsugorodik a jelentés és minden fogalom gyorsan olvadó festék a vertikálisan elnyújtott ismeretlen térben

ANKÉT

a gyűrött asztalokon még néhány száraz pogácsa és félig nyelt műanyag flakonok a lepusztult csendélet kiégett piktorának itt lenne a legjobb alkalom hogy a szellemi meddőséget törekeny kompozícióba fogja amint az üresség utólag beszívárog színes luftballonokba és a tudálékosan előkészített tudományosnak mondott felkent napokon a negyedik dimenzióban az ankét görbe árnyéka óvatosan eloson a gyors feledés homálya felé ám úgy tűnik ebben az idegen világban vizuális kényszerét nem leléllel az ecsethez szokott mester pedig a kiszögelési pontokba bebotlik az ő méléző ideje is nemegyszer buja művésztelepeken amint nagy zabálások után ott is jókat szellentenek és tüzes szeszekről felkőholva heves párzásokba indulnak a nemek s piros arccal kielégülve hogy a továbbképzés az elvart módon sikeredett a szürke hétköznapiokhoz fásulva hazaindulnak a laikusok többször hátramaradva a romokon kicsit még búgnak s irracionálisan pakolgtatják jegyzeteiket majd másnap ki hőzöngését várja ki nyomasztó büntudatában akkora siket hogy fel sem fogja a ki-repülési ünnepeket melyek egyszer még fontosak a statisztikákba

kilátó

GÖMÖRI GYÖRGY

Kassák Mesteremberek című verse új olvasatban

A *Mesteremberek* emblemikus verse Kassák Lajosnak. Ez a vers először *A Tett* című folyóirat 1915/3 számában látott napvilágot, és első olvasásra futurista programversnek tűnt, a fiatal költőnemzedék üzenetének. 1915-ben Ady Endre már 38 éves, Babits pedig 32, Kassák sem sokkal fiatalabb náluk a huszonnyolc évével, mégis egy új nemzedék nevében lép fel, hirdet programot. Ez a program egyesíti a vitalizmust mint életérzést a gépipádó futurizmussal mint művészi programmal, úgy háborúellenes, hogy előrevetíti a munkásosztály társadalmi tapasztalatából és a szocialista utópiából fakadó művészet győzelmét. De mielőtt a vers elemzésére térnénk, meg kell állnom egy percre a vers címénél, ami egyáltalán nem egyértelmű.

A „mesterember” a huszadik századi magyar nyelvben nem jelent proletárt, kétkézi dolgozót. A *Magyar Értelmező Kéziszótár*¹ „iparos, kézműves” jelentést ad meg, tehát még az iparosítás, a nagyüzemi munkásság létrejötte előtti állapotra utal, s a legjobb esetben is csak a jól képzett szakmunkásra vonatkoztatható. Maga a szó nyilvánvalóan a német „Meister” magyarítása, s ha az ezzel összefüggő „mestervizsga” kifejezésre gondolunk, nyilvánvalóan minőségi munkát jelent, hiszen a céhrendszerbe az iparost csak a mesterdarab elkészítése után fogadták be. Később a szó a „Meisterstück” átvételével a magyarban is meghonosodott, bár azt, hogy „mestermű” inkább átvitt értelemben, művészi alkotásra használjuk. Kassák szóhasználatában, úgy tűnik, a „mesterember”-nek több jelentése van: egyrészt jelenti a szakmunkást, másrészt a művészt, elsősorban az építész-tervezőt. Így hát azt a feltevést, hogy ez a vers „egy költői »Világ proletárjai egyesüljetek« gondolatának meghirdetése” lett volna,² nem kell elfogadnunk. Míg a *Mesteremberek* egy ideális testvériség elgondolásának jegyében született, nem szól minden kizsákmányolt proletárról – bár kétségtelenül előrevetíti József Attila nagy programversének, *A város peremének* megfogalmazásait –, hanem üzenete csak a munkásosztály minőségileg legmagasabb szinten álló egyedeire, illetve az azokból kinőtt művészekre vonatkozik, tehát nem a munkásmozgalom egészének programja.

Ez abból is látszik, hogy a húszsoros versben mindössze egyetlen sor utal a proletár léthelyzetre („ülünk a sötét bérkaszányák alján”), annál több a futurista művészek programjára. Az első két sor kijelentései tagadások: akiknek a nevében Kassák beszél, nem „tudósok, vagy papok, nem is hősök” (katonák). A „mesteremberek” nem vesznek részt a háborúban, bár következményeit megszenvedik, azt kívülről nézik; ami lényeges, az a *jövőre irányultság*, ami a nyolcadik sortól lép be

a versbe: „Tegnap még sírtunk, s holnap, holnap talán a mi dolgunkat csodálja a század”. Milyen „dologról” beszél itt a költő? A háború utáni világ újjáépítéséről, vagyis a futurizmus által elképzelt, már konstruktivista vízióról: „Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból életet dobunk a romokra”. Az „élet” szó is fetiszálva jelentkezik, ugyanúgy használhatja Ady, Szabó Dezső és Kassák, bár mindegyik mást ért rajta. Kassáknál építési anyagokról van szó, tehát az új konstrukció csak annyiban „élet”, amennyiben a pusztulás, a „romok” ellentéte.

A következő, vagyis tizenkettedik sor külön tanulmányt érdemelne, főleg a később előforduló szövegváltozatok miatt. Az eredeti *A Tett*-béli közlésben (ami a kézirat alapul) ezt olvassuk: „s félre az álmotörvényekkel, a holdvilággal és az orfeumokkal!” A három elvetett szimbólum közül a „holdvilág” a romantika rekvizituma, az „orfeumok” pedig a dekadens polgári világ szórakozóhelyeit jelöli. Ami az „álmotörvényeket” illeti, azt szintén lehet úgy értelmezni, mint a Balázs Béla-féle esztétika jegyében fogant mesék díszleteit. Viszont különös, hány változata van a későbbi Kassák-kiadásokban ennek a kifejezésnek: a *Földem virágom* című 1935-ös válogatásban „álmotörvényeket”, egy későbbi költészeti gyűjteményben pedig „álmotörvényeket” találunk.³ Utóbbi lehet, hogy tudatos elírás, amiért a felelősség a gyűjtemény akkori szerkesztőjét, Király Istvánt terheli, de már hogyan lett az „álmotörvények”-ből egy Kassák Lajos által átnézett és javított, saját kezűleg dedikált (jelenleg londoni magántulajdonban lévő) kötetben „álmotörvények”? Vajon maga a költő változtatott volna így szövegén, s ha igen, miért? Talán azért, hogy a saját baloldali anarchista álláspontját hangsúlyozza?

A fentiek helyett mit építene a jövő konstruktőre? „Hatalmas felhőkarcolókat és játéknak az Eiffel-torony mását”, továbbá masszív hidakat és „tüzes lokomotívokat”, valamint kábeleket a „tenger alá”. Aligha tévedek, amikor a „felhőkarcolókban” a gyors amerikai technológiai fejlődés iránti csodálatot és a „játéknak felépített Eiffel torony mását” utalásnak látom Walt Whitman és Apollinaire verseire. Bizonyos rivalizálás is észrevehető az „új” szó túl gyakori használatában: ha az individualista Ady Endre „új időknek új dalaival” tört be a magyar irodalomba, a konstruktivista Kassák még nagyratörőbb: ő nemcsak új mítoszokat akar szoborni acélból, hanem az „érett, pártalan asszonyokat” is megejtené, hogy „új fajtát dajkáljon a föld” és „örüljenek az új költők” szerte a földön. Gáspár Endre egyébként korai Kassák-tanulmányában szembeállítja a „polgári” Adyt a munkásosztály költőjével, Kassákkal, mondván: „Ady egyéni marad, Kassák magán keresztül fejezi ki a munkásság emberközösségét”.⁴ Ehhez én még hozzátenném: Adyt főként a magyarság sorskérdései érdeklik, Kassák viszont internacionalista, ami a *Mesteremberek* záró sorában is megnyilvánul, s teljesen nyilvánvalóvá azzal válik, hogy *A Tett* az első világháború kellős közepén egy minden nemzet felé nyitott nemzetközi szám kiadására vállalkozik, Apollinaire és Verhaeren mellett szerepel benne az amerikai Walt Whitman és a kevésbé jelentős német Ludwig Rubiner.

A Whitman-hatás egyébként az egész európai avantgárdra érvényes. Babits ezt jól látta *A Tett* költőit illetően, de Kassák válaszában Whitmant „impresszionista” és nyelvileg túl spontán, kevésbé megszerkesztett költőnek tekintette. Ugyanakkor elismerte az amerikai költő felszabadító hatását, ami főleg a konvencióktól való elszakadást jelenti – erről vallott többek közt *Az izmusok történetében*,⁵ s ha igazat

adunk Szerb Antalnak, aki szerint „Whitman mindmáig a közösségi érzés legnagyobb költője a világirodalomban”,⁶ akkor látjuk, hogy Kassák két dologban követte Whitmant: kollektivista individualizmusában és a szabadvers egy, a whitmaninál tömörebb alkalmazásában. És itt idézni kell a *Mesteremberek* befejező sorát, ami a hat városnévvel teljesen a whitmani „felsoroló receptet” követi a *Leaves of Grass* „Salut au Monde!” énekének alapján: „I am a real Parisian, / I am a habitan of Vienna, St. Petersburg, Berlin, Constantinople”.⁷ Mondhatnánk, itt csak annyi az eltérés, hogy Kassák „új költői” az európai izmusok menetrendjét követik, az olasz futurizmussal kezdődően: „Rómában, Párisban, Moszkvában, Berlinben, Londonban és Budapesten”, ahol is a „Moszkvában” nem az orosz forradalmi mozgalmakra, hanem a világháború előtt jelentkező új művészekre, Kandinszkijre és Archipenkóra, meg még esetleg az orosz futurista költőkre utal. Csak az 1917-es orosz forradalom után kezdték a *Mesteremberek* befejezésében a szocialista szolidaritás kifejezését látni Kassák Lajosnál, erről ilyen értelemben még nem volt szó, de a forradalmi művészek nemzeteken átívelő rokonságát már 1915-ben is hitte és vallotta, ezért lett a *Mesteremberek* az európai izmusok hiteles programverse.

JEGYZETEK

1. *Magyar értelmező kéziszótár*, Akadémiai, Bp., 1972.
2. Bori Imre – Körner Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Bp., 1967, 35.
3. Kassák Lajos, *Földem virágom*, Pantheon kiadás, n. h., 1935, 34; *Hét évszázad magyar versei*, II., Magyar Helikon, Bp., 1966, 695.
4. Rónay, György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 124.
5. Kassák Lajos, *Az izmusok története*, Magvető, Budapest. 1972, idézi Rónay, i. m., 91.
6. Szerb Antal, *A világirodalom története*, Szépirodalmi, Bp., 1958, 625.
7. Walt Whitman, *Leaves of Grass 1860* (The 150th Anniversary Facsimile Edition), ed. James Stacy, University of Iowa, Iowa City, 2010, 252.

KÓRIZS IMRE

Tóth Árpád csupaszon

GONDOLATKÍSÉRLET EGY REJTETT FÉLHOSSZÚ VERSSEL

Ötven, illetve negyvenöt évvel ezelőtt megjelent első két verseskönyvével, de különösen a másodikkal Tandori Dezső nem egyszerűen elment a falig, hanem átment rajta. *Egy talált tárgy megtisztítása*: ez a címe a másodiknak (eredetileg *A. Rimbaud a sivatagban forgat* lett volna), amelyben egyes verseknek hosszabb a címük, mint maguk a versek. Ilyen például a *Halottas urna két füle e. e. cummings magángyűjteményéből* című darab, amelynek szövege mindössze egy egymás alatt elhelyezkedő záró és nyitó zárójel, vagy *A bethlehemi istállóból egy kis jószág ki-néz*, amely így szól: „Hc3”. Terjedelmi szempontból *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* tartja a negatív rekordot: a cím alatt az oldal üres. Ezzel szemben az olyan hosszabb darabok, mint például az *Életrajz töredék* című ciklus

versei, a Tandori pályáján meghatározóvá később váló, hétköznapi témakörű, részletezően széles medrű verstípust juttathatják a huszonegyedik századi olvasó eszébe. Ezek *A mennyezet és a padló* című harmadik kötettől kezdve szaporodnak meg, bár Tandori ekkor és később is mindig nyitott marad a kisebb terjedelem és a kötött forma lehetőségei iránt is. Az mindenestre nem lehet véletlen, sőt, valószínűleg szorosan összefügg legbelső műhelyproblémáival, hogy a hetvenes évek második felében a költő irodalomtörténeti érdeklődése is az általa félhosszúnak elnevezett versek felé fordult, mégpedig olyannyira, hogy ezek legjelentősebb huszadik századi magyar példáinak 1981-ben külön kötetbe gyűjtött esszéket szentelt.

Ekkor, *Az erősebb lét közelében* című könyvében, Tandori szinte mentegetőzve írta, hogy a félhosszú vers „kényszerkategória”, pedig lehet, hogy a költő tanulmányíróként is megelőzte a korát, azóta ugyanis nem egy fontos műfaj mintha a szemünk előtt vesztette volna el a kontúrjait. Emlékezetes Esterháznak az eredetileg Varga Domonkos *Kutyafülűek* című könyvével kapcsolatban megfogalmazott mondata, *A szabadság enyhe mámore* című kötetben: „hogy mi a regény, azt én mondom meg” – ennek még bizonytalanabb változata egy madridi írótalálkozón hangzott el, és a *Beszélgessünk, aztán menjünk el vacsorázni, és majd ott is beszél-gessünk...* című írásban olvasható (*Egy kékbarisnya feljegyzései*): „Hogy mi a regény, kedves kollégák, valljuk be, nem tudjuk. A kiadók úgy mondják, hogy az, ami 117 oldalnál több; ez szeriöz definíciónak látszik, de nem a miénk”. Legutóbb egyenesen az Arany-balladákról írta „*Mi vagyok én?*” című könyvében Szilágyi Márton, hogy ezek körét „nem is igen lehet formai és műfaji kritériumok szerint meghatározni”. De a bizonytalanságtól még az elvileg olyan precízen körülírható formák sem mentesek, mint a szonett: Somlyó György *Szonett, aranykulcs* című antológiájában több olyan vers is szerepel, amely nem felel meg a versforma tankönyvi kritériumainak. Hovatovább külön antológiát lehetne összeállítani rímtelen vagy nem tízennégy soros szonettekből. Billy Collins írja *American Sonnet* című verse elején: „Nem úgy beszélünk, ahogy Petrarca, nem olyan kalapot hordunk, mint Spencer, / és nincs, mint árkok egy gondosan szántott mezőn, / tízennégy sor sem.” Alighanem arról a már az orosz formalisták által is megfigyelt jelenségről van szó, hogy az irodalom fókuszában lévő műfajok kiüresednek (helyesebben túlságosan telítődnek, annyira, hogy nehéz túlsordulás nélkül valami újat beléjük tölteni), és a perifériákról új műfajok nyomulnak be a helyükre – esetleg a régi néven. Érthető tehát, ha Tandori az olyan klasszikus műfajokkal kapcsolatban is, mint az ódák és az elégiák, megjegyzi, hogy ezek is „a félhosszú versek közé tartoznak általában, még ha olykor a legegyszerűbb típusokba is csak”.

De milyen is a félhosszú vers? Tandori szerint „nincsenek határai; félhosszú vers mégis van”. A kényszerkategória használhatóságát maga a könyvbeli használat bizonyítja, az elemzett versek jellemzője eszerint „a hirtelen felütés”, a „hosszabb lélegzet”, a „szakaszosság” („a kidolgozás szakaszos tökélye”), illetve az ilyen vers „okvetlenül alkalmat ad a bőbeszédűségre”, „vágások, egymásra-másolások, hangváltások” jellemzik, és „aligha lehet csattanós”. A forma képlekenysége mindenestre jellemző, hogy annak lényegi megkérdőjelezése nélkül lehet beszélni olyan darabokról, mint például Füst Milán „megnyújtott terű rövid versei, vagy tömörített félhosszúi”.

A könyvben hangsúlyosabb a huszadik század első felének költészetével foglalkozó rész, a főszerepeket azon belül is Szép Ernő, Karinthy Frigyes és Kosztolányi János: a félhosszú vers legjellemzőbb példáit Szép Ernő olyan versei jelentik, mint a *Magányos éjszakai csavargás* vagy a *Néked szól*, illetve ide tartozik Karinthy *Számadás a tálentomról* című kötetének legtöbb darabja, valamint – talán a legismertebb példák – Kosztolányitól a *Hajnali részegség* vagy a *Szeptemberi ábítat*.

Az említett költőkről szóló harmincoldalas vagy még hosszabb, felfedezés értékű fejezetekkel szemben *Az elégikus Tóth Árpád* című rész hat oldalt sem tesz ki. A könyv elemzéseiből kiderül, hogy a félhosszú verseken belül nem a „zárt típus” a legjellemzőbb, és a mindig nagyon körültekintő és méltányos fogalmazáson is átetszik, hogy Tandorinak nemcsak az érdeklődése irányul a nyitottabb típusra, hanem mintha a szíve is odahúzna. Az *Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz* című Tóth Árpád-versről például ezt írja: „Terjedelme, váltásai ellenére igen zárt, konzervatív vers”, és már mindjárt a fejezet első mondatában ez áll: „A félhosszú vers zárt típusa Tóth Árpád elégia-formája. Az ihlet csaknem egyetlen középpontúnak érezhető, a kidolgozás költői ereje adja csupán azokat az elágazásokat, kitekintéseket és lassításokat, melyek a verset »nyitják«.”

Tóth Árpád esetében ez az „egyközpontúság” talán nem is egészen „kültartalmi” jegy, még akkor sem, ha verseiben rendszerint valóban egyetlen témát dolgoz ki, és nem is kirívóan nagy terjedelemben. Lehet, hogy elégiáinak a félhosszú vers műfajával nehezen összeegyeztethető egységét belformai meghatározottságok adják, vagyis olyan alaki, akár a metrikáig menően versformai jegyek, amelyek annyira erősek, hogy róluk, a fényesre csiszolt, artisztikus külcsínről valami a belsőre is átsugárzik, mintegy nyájásabbá szelídítve, gondozottabb mederbe terelve az eredetileg félhosszú távlatokat is magában rejtő vers szabadabb áradásra is kész folyását. Talán erre is utal Tandori, amikor az *Evokáció egy csillaghoz* elemzése során ezt írja: „A formaművész drága árát fizet a megcélzott tökéletességért.”

*

Szili József éppen Tóth Árpád egyik versén hajtott végre emlékezetes gondolat kísértet az *Irodalomtörténet* hasábjain 1998-ban megjelent, *Versfordítás – esszében* című tanulmányában: ennek az írásnak a formája adta az ötletet ahhoz a megoldáshoz, amely az itt bemutatott gondolatmenet végén olvasható. Tanulmányában Szili szellemes bizonyítékát nyújtja annak, hogy ha csak a megformált tartalom vagy a tartalommal telített forma szempontjából közelítünk meg egy verset, nem pedig úgy, mint valami egyszeri minőséget, akkor fogalmilag bármilyen érvényesnek tűnnek is a felismeréseink, könnyen kiderülhet, hogy a versnek csupán a felszínét érintjük, mert a megállapításaink esetleg egy ügyes kezű hamisítványra is éppúgy illenek, mint az eredetire.

Szili veszi egy idősebb pályatársának Tóth Árpád *Esti sugárkoszorújáról* írt elemzését, és a dolgozatban szereplő idézeteket feltűnés nélkül kicseréli egy sajátos „szövegváltozat” részleteire. Az átiratot nyilván ő készítette – azóta megjelent kötete tanúsága szerint maga is figyelemre méltó költő –, bár az előadott koncepció szerint a „nem közismert” variáns a klasszikussá vált szöveghez hasonlóan ugyancsak Tóth Árpád munkája:

*Az út előttünk hamvas-szürke lett,
S a parkon átzuhant az árnyak teste,
De még finom, halk fénykerületet
Oldott bajad dús lombjából az este:
S e fény oly illón, szelíden gomolygott,
Földi fényekhez köze sem volt szinte,
Félig illattá s csenddé át a dolgok
Esteli lélekvándorlása szűrte.*

Nem is rossz. A kamuflázs segítségével mindenesetre fogalmat alkothatunk arról, milyen lehet egy nagy magyar vers egész jól sikerült idegen nyelvű fordítása. És hogy ez mégis milyen kevésbé lehet „azonos” az eredetivel, azt Szili másik, már említett trükkje szemlélteti, az, hogy az általa kipécézett tanulmány mondataiban minden Tóth Árpád-idézetet kicserél a saját átiratából vett megfelelő szövegrészre. Szili elemzésének egyik tanulsága éppen az, hogy a tanulmány voltaképp nem tudta megérinteni Tóth Árpád versét, az kisiklott az értelmező markából, hiszen a tanulmány kijelentései egy hasonló formájú és tartalmú műre, egy „Tóth Árpád-versnek látszó tárgyra” is tökéletesen illettek.

Szilinek csak két évvel ez előtt a cikke előtt jelent meg az *Irodalomtörténetben* egy másik, Vajda Jánosról szóló írása (*A líra vajdai gerjedelme*). Ennek egyik fejezete *A képek erejétől a szintakszis dinamikájáig* címet viseli. A második szókapcsolat Barta Jánostól származik, aki ezzel az *Alfréd regényéből* származó idézettel zárja *De mortuis...* – *A Vajda-évforduló kapcsán* című elemzését, minden magyarázatnál jobban szemléltetve, mit ért a szintakszis – talán nem túlzás a jelző: szinte vörösmartys – dinamikája alatt:

*Gyorsan növekvő fénnel megjelen, mint
Az elitelt világ közelgő végét
Hivatalosan bejelentő hírnök:
A rémületesen fölséges, fényes,
Útján világokat fölforgató,
Aranyhajú nagy üstökös királyné,
Kinek uszályát sorba hódított,
Trónvesztett napkirályok emelik;
Kinek palástja a zúr éjszakája,
Amelyben a megbontott csillagtábor,
Mint a rekeszeiken áteresztett
Fenevad-állatok sereglete,
Egymást tiporja össze, zúzza, marja...*

Szili tanulmánya következő fejezetének címe: *Gondolatszerűség a gondolatiság jogcímén s a kép mint visszavonulás*. Ebben Vajda *Harminc év után* című versének végleges változatát és kéziratot töredékben maradt – *Harminc év múlva* című – variánsait elemzi; az érthetőség kedvéért az első kidolgozás befejezését érdemes hosszabban is idézni:

*Lelkünkben az erdők sűrűje és a lomb
 láttalak
 fényalak
 Hogy java nem lesz
 De istenekké csak így válhatunk
 mi ketten
 De istenekké válhatnánk mi ketten
 És egyesülnénk egy érzelemben.
 De ezt meg te nem tudnád
 De basztalan – a földiség határa
 virág
 Nem bír el ennyi üdvöt
 De meg volt írva, hogy teljék be az átok ott
 Most már tudod
 Nem járhatnak velünk már csábos képek
 Mi láttára mered föl égne a fa
 Effélét a férfi képzel
 Vázak vagyunk
 Kényes valók*

Szili (az első idézettel a variáns elejének egyik sorára utalva) ezt mondja: „A »csak egyszer alkotott« gondolata nem új Vajda szerelmi lírájában, az »istenné válhatása« sem, s az a magyarázat sem egészen, hogy »ezt meg te nem tudnád«, nem bírván el »ennyi üdvöt«.» Viszont rögtön hozzát teszi: „A töredékes töprengés ezeken a pontokon a kifejezés olyan igényét sejteti, amely talán Rilke *Duinói elégiai*ának hangnemében találna megoldást, inkább, mint a *Harminc év után*ban, azaz a végső változatban.” Egyáltalán nem véletlen, hogy a korabeli világirodalomban az intenzív léttapasztalatot a szerkezet sajátos nyitottsága révén váratlanul megragadni és átélhetővé tenni képes huszadik századi magyar félhosszú versekkel rokon ihletet keresve Tandori éppen Rilke *Első duinói elégiai*ának elemzésével kezdte a kötetet, sőt, annak címét is ebből a versből kölcsönözte.

Vajda versének későbbi, még mindig nem végleges kidolgozást elemezve Szili így ír: „A *Második változat* befejezettebb, de a befejezése magyarázkodóbb, mint amit az *Első változat* hézagai nyomán várunk. Itt derül ki, hogy Vajda számára nem járható a rilkei út”. Mint írja, a költő a végleges változat megfogalmazása során eljutott „a gondolatszerűség merészebb – Barta János szavával: »oldottabb« – formáiról lemondó s ily módon tökéletesebbnek látszó megoldásig”, és a „gondolat töredékessége, melynek révén a másik két változat egy modernebb megoldás számára is nyitott maradt, itt priméresebb, elemibb, egyszerűbb és végső soron talán *együgyűbb* (sic!) utalásossággal helyettesítődik.”

Az elemzésből jól látható, hogy a poétikai és a formaproblémák hogyan függhetnek össze, akár a mondatstruktúra szintjéig menően is, és nagyon tanulságos, ahogy Szili Vajda verse esetében a kétségtelenül szép, hatásos, de nem a kitaposatlanabb utakon talált költői képek használatát a „szabad gondolatépítésű versmódozat” irányából való visszalépésnek vagy az annak küszöbén egy már-már

megtett – hiszen erről tanúskodnak a variánsok – lépés utáni megtorpanásnak értékel.

*

Szili fejtegetése mintha Tóth Árpád költészetének egyik lényeges pontjára is éles fényt vetne. Mint arról korábban már volt szó, Tandori nagyon rövid fejezetben tárgyalja Tóth Árpád félhosszú verseit. Az *Evokáció egy csillaghoz* „kibontakozását” Szép Ernő „csavargás-versével” összevetve ezt írja: „ahhoz a hirtelen, heves fájdalomhoz Tóth Árpád verse nem minden évtized befogadói élményében ér fel; most mintha távolodni éreznénk.” A kifejtést béklyózó fölös elemekről ír, megjegyezve, hogy az olyan megfogalmazások, mint a „torz utak kusza bogja” vagy a „víg ösvényszalag” „egy kicsit hidegen hagyhatja most az olvasót”. Az életem helyett használt „éltem” formával és a „régi, égi” jelzőpárral kapcsolatban lényeges pontra tapint rá: „Túl merev a metrum, s kedvéért nem eléggé bizarr s nem is eléggé természetes a kifejezés”. A verselemzés csupa kritika – az utolsó a sorban: „Mintha túl sok lenne az írásjel is, általában; a tagolás elaprózza a szöveget” –, olyannyira, hogy amikor az olvasó már a pozitív megjegyzések sorjázását várná, az elemzés egy másik versre tér át.

Tandori az *Invokáció*...-tól nem tagadja meg a „művészi szépség”-eket, de a félhosszúak sorából ezt az egyébként csaknem százsoros darabot „igen zárt, konzervatív” versként, mint olyat, amely „a legkevesebb kockázatot vállalja”, kizárja. Mint mondja, Tóth Árpád esetében éppen a formaközpontúság az, amiért „életművét nem elsősorban a lüktetően izgalmas formák miatt becsüljük” – rögtön hozzátéve: „és ez nem paradox helyzet.”

Az *Elégia egy reketttyebokorhoz* elemzését érdemes hosszabban is idézni, annak példajaként, hogy a költő Tandori tanulmányíróként sem tagadja meg önmagát, miközben a legkisebb engedményt sem teszi a saját átgondolatlanságát olykor költői esszéisztikává füllentő, üres bel cantónak: „Gyönyörű ívvel köti át az utolsó két versszakot, és a borulátás képei szabadabban bontakoznak; általánosabbat fog át a szép pihenőnél, vízőzönig tágítja a képet, s a vízió is kifogástalan: »Tán mind elpusztulunk, s az elcsitult világon / Csak miriád virág szelíd sajkája leng« – mintha most valóban megihletné a pillanat lényege, s az az »ember-utáni csend« az őt körülvevő csend szemléltetése lenne, szép költői túlzás. A gyötreléből kitáruló zárókép tartalmazza a vers igazi nyitott pillanatát: »S kileng a boldog légbe a hősín szárnyu Béke«. De ez is elsősorban tartalmi elemmel segíti a kötve maradó ellentétet, a vágyakozását, mely moccanatlan szemlélődve hever tárgya alatt, s – mind-egy, valóságosan mennyire így! – a vers terében nem lendül elegendő kalandra.”

Az *Erdőszél*, e megannyi minőségében és a viszonylag kis terjedelmeként értett mennyiségében sem éppen félhosszú vers olvastán könnyű igazat adni Tandorinak: „inkább a csekélyebb terjedelmű versekben oldozódik el a merev szépség világától Tóth Árpád ihlete”. De talán minden szépsége ellenére sem idézné, ha a nyolcstrófás költemény utolsó két szakaszában, amikor már nem is várnánk, nem jelenne meg a költő személye, aki, úgy tűnik, szinte nélkülözhetetlen szereplője a félhosszú verseknek (gondoljunk csak Szép Ernő, Kosztolányi, Karinthy korábban

említett verseire). Ahogy az sem véletlen, hogy az idézetet két versszakkal korábban, a vers közepén – és az még mindig nem az idézett mondat eleje – kell kezdeni: érdemes megfigyelni, hogyan működik együtt a „szabad gondolatépítés” és a „szintakszis dinamikája”, vagy milyen hatása van akár csak egyetlen különös, a vers elején egyébként egyszer már szereplő „elnyit/vonalnyit” rímpárnak.

*És az Idő, a vén gyalú,
Csöndben munkál a rőt falú
Sziklákon, és az alkonyatban
Nem bánja, mily forgácsa pattan:*

„Kicsit merev kép – írja a versszakról Tandori –, de megindít, megkapja a képzeletünket, és ettől fogva – egyetlen kis döccenővel – oly tökéletesen, változatosan, szorongatóan bonyolódik le a vers (amelynek, természetesen, jó néhány párját találjuk még ebben a becses életműben), mintha nem dalról, de zaklatott félhosszú versről lenne szó: s talán ez a megvalósulatlan ellentét tesz hozzá valamit témánkhoz; íme, a kibontatlanság is anyaga lehet – ha konkrét anyaga ily elemien törékeny s erős – a nem-tudni-hova tároló, modernebb, hozzánk közelebb álló poézisnek.”

Tehát, „Nem bánja, mily forgácsa pattan:”

*Dicső királyok hullnak-e,
Csaták és csókok múlnak-e,
Vagy annyi az Élet kalandja,
Amennyi a csöpp sárga hangya*

*Futása a naptól meleg
Kövön, melyet még figyelek,
A gyom közt, mely virít meg elnyit,
Fejem lehajlik pár vonalnyit*

*A föld felé, a rög felé,
A biztos, biztos sír elé,
S vállamra végtelen alázat
Épít nagy, csöndes csigaházat.*

„Talán itt a legnyitottabb az ő költészete, ebben a versben, ahol témája szerint is maradéktalanul közelítheti a megvalósítás módját, s e furcsán fordított folyamat a viszonylagosságot valóban az Idő mozdulatlanságának jegyében nézi” – fejezi be elemzését Tandori, a nyitottságról ismét jól érzékelhető rokonszenvvel szólva, a versidézethez a végén csak ennyit hozzáfűzve: „Tóth Árpád a szerencsés lírikusok közé tartozik abból a szempontból, hogy tollában mintha kevés további kockázat lehetősége maradt volna; és csöndes művészetét a megbecsülés sosem az aktualitása szerint méri majd.”

kodhatunk azon, hogy melyek voltak azok a kockázatok, amelyeket Tóth Árpád nem írt ki a tollából. Az *Erdőszél* indázó mondatstruktúrája, sorvégeket nem tisztelő enjambement-jai megerősítik azt a Szép Ernő, Kosztolányi és Karinthy megannyi verse alapján megfogalmazható kijelentést, hogy a félhosszú versnek nem elmaradhatatlan velejárói a ritmusra kivet sorok végén szabályosan sorjázó rímek és a szépen kiénekelte dallam, mert a legtöbb ilyen darabnak olyan öntőformája van, amelyet a költő legfeljebb egy-két használat után rögtön összetört.

A szabályos rímmenet és versforma nem a nyitottságot növeli, beszédes, hogy az említett három költő közül Szép Ernő és Karinthy félhosszú laza metrikai szerkezetű versek, Karinthy esetében rímtelen, Szép Ernő gyakorlatában többnyire csak jelzésszerű rímekkel, de olykor még Kosztolányi ebbe a műfajba tartozó nagy verseinek formája és rímelése is kimondottan alkalminak tűnik, elég a *Hajnali rézszege*re vagy a *Szeptemberi áhítatra* gondolni. Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargásának* strófái olyan hosszú, tizennégy szótagos, rímtelen sorokból állnak – a strófák háromsorosak –, hogy a vers szinte parlandóban halad, és a *Néked szól* is hasonló sorokból épül fel, bár ott a – négysoros – versszakok rímelése ölelkező. Ebben a versben azonban a rímelés ezzel együtt is kimondottan slamos: szinte minden sorvégen asszonáncok vannak, illetve olyan ragrímek, mint a porban/sorban, hasonló/romló, lélegzettem/ittam-ettem, sóhajtott/hajtott.

Érdemes elképzelni, hogy Tóth Árpád versei hasonlóan laza formába öntve milyen képet mutatnának. Ha a mondatok megragadható jelentésének értelmében vett tartalom és a szóhasználat nem vagy csak alig változik, a vers hatása viszont jelentősen eltér az eredetiétől, az olyan belső, strukturális összefüggésekre vethet fényt, amelyek megérnek egy próbát. Elmesélhető tartalma alapján a *Lélektől lélekig* tökéletesen illeszkedik a félhosszú versek sorába: ez is azoknak a noetörnöknek az egyik alcsoportjába tarozik, amikor az esti utcán sétáló vagy a kivilágított ablakban magányosan álldogáló lírai én hirtelen intenzív létélményben részesül. Tóth Árpád esetében az élménynek ezt az olvasót is érinteni hivatott, váratlan sokkját határozottan csillapítja a biztosra menő, kevés kockázatot vállaló külalak, a rímelés kényelmessége, az archaizmusok patriarchális otthonossága. Az alábbiakban tehát egy rímeitől és versszakhatáraitól alkalmilag megfosztott *Lélektől lélekig* olvasható, minden további kommentár nélkül, abban a reményben, hogy így feltárul valami a más, nem kevésbé érvényes ismérvek alapján nagyszerű verseket alkotó Tóth Árpád által a nyitottabb, félhosszú versek irányában végül is be nem járt, de a költészetében érezhetően benne rejlő dimenziókból:

*Állok az ablak mellett éjszaka,
s a mérhetetlen messzeségen át
szemembe egy szelíd távol csillag
remegő sugarát gyűjtöm össze.
Billió mérőldékről jött e fény,
jött a jeges, kopár és fekete
terek sötétjén lankadatlanul,
s ki tudja, mennyi ezredéve már.
Egy égi üzenet, mely végre most*

hozzám talált, s szememben célhoz ért,
 s boldogan hal meg, amíg
 fáradt pillám koporsófedelét rácsukom.
 Tanultam én, hogy általszűrve a
 tudósok finom kristályműszerén,
 az égi fény bús földünkkel
 s bús testemmel rokon elemekről ád hírt.
 Magamba zárom, véremmé iszom,
 és figyelem, csöndben és tűnődve,
 mily ős bút zokog a vérnek a fény,
 földnek az ég, elemnek az elem.
 Tán fáj a csillagoknak a magány,
 a térbe szétszórt milljom árvaság?
 S hogy a jégen, éjen s messziségen át
 már nem találunk össze soha?
 Ó, csillag, mit sírsz! Messzebb te se vagy,
 mint egymástól itt a földi szívek!
 Jaj, ki mondja meg, a Szíriusz
 van tőlem távolabb vagy egy-egy társam?
 Ó, jaj, barátság, és jaj, szerelem!
 Ó, jaj, az út lélektől lélekig!
 Küldözzük a szem csüggedt sugarát,
 s a roppant, jeges úr lakik közöttünk!

DEMÉNY PÉTER

Haláláru

„szélpumpa svájcisapka műhús / van bombaszőnyeg optimumsz / van gyöngyház-
 mester rókavalcer / tonettszék grillás puskatus / lábnyerreg laprém villanyólom /
 van kudarcpokróc medveszó / cseresznyetollkés leukoplasz / bakelitillat floroform
 / van hastraverz parafra wartburg / *uram idő van* rilkebor / van száraztészta túra-
 roller / idrill virágvíz nyelvtörek / toroklátás mohanyüsztítés / lombfűrés albat-
 rosnyomat / van nyárszó spotrajz cimbalomluft / gólyakéz vörhenysáppadás /
 van értágító hízlalófal / takonyalátét lámpazsír / cinegetrapp csapágyovális / van
 fajteknő van tárgyaink”.

A világ omlott rám, amikor Spolarics Andrea, akkor már és még kolozsvári szí-
 nésznő, elmondta ezt a verset az 1989-es forradalom utáni első pódiumműsorán.
 Olyanokra emlékszem, mint hogy feláll Ács Alajos, a szatmári színház művésze (ez
 amolyan összerdélyi est volt), és az erdélyi magyar kisebbség összes súlyával a
 torkában azt mondja, „Csoóri Sándor írta Sütő Andrásnak”, aztán elszavalja *Az el-
 mulasztott utakat*.

Ma már ironikusan írok erről, de akkor vele értettem egyet, Spolaricsot meg egyáltalán nem is értettem. Emlékszem, Weöres egy egészen frivol muki volt a maga nyelvjátékaival. Mi pusztultunk és veszünk, ő meg tanárikarikarikázott.

Az érdekes az, hogy nemsokára eljött Balassa Péter Parti Nagy Lajossal. Balassa a *Cantata profanáról* tartott előadást a kolozsvári bölcsészkaron, Parti Nagy meg a *Szódalovaglást* hozta a hóna alatt, és Balassának volt egy olyan mondata az előadását követő beszélgetésen, miszerint Parti Nagy költészete nagyon fontos a számára. Szóval nemcsak egy erdélyi magyar számára volt fontos, hanem minden magyar számára, legalábbis egy anyaországának is, hát ez még érdekesebbé tette.

De nem értettem, és ez nagyon fontos a folyamat szempontjából. A szavakat sem mindig, nemhogy az *egészet*. Az erdélyi magyar világban (és nem hiszem, hogy talán a Vajdaság kivételével ez más határon túli magyar területeken másként lett volna) nem tartották versnek a játszadozást. Örültek neki, persze, módjával – ha volt egy tragikus ellenpontja, akkor igen. Ez a komolyság annyira megformált, hogy máig sem érkeztem el Stephen Leacockig, Jerome K. Jerome-ig vagy J. K. Toole-ig. A Weöres-szindrómát pedig említettem már.

Szilágyi Domokost rengeteget olvastam, Szöcs Gézát vagy Kovács András Ferencet majdnem semennyire. A *Szódalovaglás* úgy robbant bele kispolgári szenvedő magyar életembe, mint egy dinamit.

„itt van az ősz itt van ujjé / s szép mint mindig énekem / istentudja hogy mi okból / jövők haza a kioszkból / s húzgálom a zörgő avarban / mint kiskocsit az életem”. Itten játszottak a nagy nemzeti, nagynemzeti klasszikussal! Kiforgatták a szavait, neki, aki meghalt az elvei miatt! Hányszor elmentünk kocsival az emlékműve előtt, és mindig kalaplevéve megálltunk. Még nagyon nem tudtam, mit mondott T. S. Eliot a hagyományról, még Szilasi László szép mondatát sem ismertem, hogy a hagyományt alapítják.

Legnagyobb büszkeségeim közé tartozik, hogy nem maradtam hülye. Fiatal ember voltam, az igaz, de hány fiatal ember ragaszkodik foggal-körömmel az apától örökölt értékrendjéhez, hány fiatal ember tartja azt az egyetlen lehetségesnek?! Én ki tudtam mozdulni belőle, bár nem állítom, hogy egyszerű volt. Annyit azért megengedek a mindenkoriaknak, hogy az egész kilencvenes évek a nyitásról, a megváltásról, a mást-akarásról szóltak, és ez a lendület vitt engem is, sodort magával, agyilag és lelkileg is.

Talán Parti Nagy melankóliája is megfogott, illetve biztos. Mindig is melankolikus voltam, nem lehetett, hogy ne hasson rám egy olyasmi, hogy „még látszik a fölő hogy futkoz a tájon / még barna babáját bontja a lomb / még megmeg iramlik hogy megse megálljon / fogadban a plomb”. Itt már egyenesen ketten voltak a klasszikusok („szaporodik fogamban az idegen anyag”), de már kezdtem nem felháborodni.

Egyáltalán, csodálatos, hogy mit nem művel egy zöldvékony kötet. Lapozgatam, értetlenkedtem, röhögtem, és magamba építettem észrevétlenül. „Az ember egyre jobban lemenne önmagába, na szép, ez igazán na szép. Ott belül egyre jobban Vajdajános, nagyon hideg nyirokba lóg a lába, s az arca nagyon szanaszét. Ott belül nagyon kicsikék az összes angyal, szárnyuk helyén gyereklapát. Ha mehet is, csak úgy megy önmagához, mint a pincébe szénért menne Freuddal, s egymás ke-

zét szorítanák.” Értettem is, nem is, tudod, így van ez. De megragadott, az kétség-telen. És ami megragad, azt már szereted, és valamiképpen érted is.

Értettem, hogy a nyelv nem szent, a mozdulatlanság értelmében semmiképpen sem az. Meg az érintetlenség értelmében sem. Nem úgy szent, hogy nem szabad hozzányúlni, hanem éppen attól szent, hogy használnivaló. Különben senki nem beszélt szentségről, és ez jó volt. „Nyelvhus”, azt mondta; beleborzongtam a mon-dásaiba.

Ült ez a lánggusztikus ember a táskás szemeivel meg a belső lazaságával, és ilyeneket mondott. Később, amikor a Jelenkorral jött, Bertókkal meg Mészölyvel, akkor meg azt mondta, „zölden zsúrnak a gesztenyék”. Egy barátom anyjának, aki eljött arra az estre (ismétlem, még forradalom volt) nem tudtam elmagyarázni, mi-ért jó ez, miért vers ez.

Az ilyeneket persze ma sem tudom elmagyarázni, de most már nem azért, mert én magam sem értem, hanem mert nyilvánvaló, hogy aki egy ilyen kérdést feltesz, az az értetlenségében akar megerősödni. Én meg sem akkor nem akartam, sem most nem akarom, bár most már könnyebben.

És amikor már kezdtem kapiskálni, akkor robbant a *Rókatárgy*. A *Nappali Ház*-ban jelent meg, és már tudtam, hogy akkora, mint a *Halottak napja Bécsben*. Ezt a mondatot korábban nehéz lett volna kimondanom. Abban a templomésiskola, eredjhatudsz hangulatban meglincseltek volna érte. Az egyik súlyos volt, népmeg-tartó, gerincerősítő – hogy lehetett volna mellé tenni azt, hogy „a rókatárgy szivar-hamu”? Édes fiam, te nem is vagy magyar.

Végeredményben már a töredezettség is közbotrány lehetett volna, és gondo-lom, közbotrány a mai napig annak, aki hallani sem akar Parti Nagyról. Miféle kö-tet az, amelyikben nincsenek címek?! A vers legyen vers. Nagy kísérlet lenne el-mondani mondjuk az „akkor az ember lángban áll könyékig” kezdetű verset valaki ellenzőnek, és a végén árulni csak el, hogy ki a szerzője. Meginogna legalább, ha rendülni nem is?

Töprengek, hogy mi a *Létbűfő* az én életemben. Nem a *Szódalovaglás*, az egé-szen biztos, de hát nem is lehet visszahozni azt az időt, azt a lelkesedést, azt a megdöbbenést. Ugyanakkor a melankólia mégiscsak itt van, megint, egy jóval mé-lyebb vagy (és?) konkrétabb formában, több és nehezebb, kórházzzagúbb tapasz-talattal. A halál már nem csak érzelem, félelem, végességérzet, hanem jó-, vagy hát mindenestre szomszéd, aki olykor nem is kopogtat. „párducmintás / leggingfe-hérszemélytoldik / szemüldék fekete széne / az vessen reájuk / első követ aki / vi-zeletgyűjtőnek / akar lenni holtig / ötliteres fiolának”; „nem nélkülöztünk némi bált / mikor meggyyszósz volt marhahús / ebédlőnk tündérfényben állt / az exitál-tak csendesen / ültek a csendes székeken / nem vágtak hökkent képeket / befe-jezték ebédjüket / s voltak még programok”. Aki ilyeneket ír, arról azt képzei az ember, hogy nemcsak a költői tapasztalat, a nyelv élményei beszélnek belőle. De akárki is beszél, az olvasó előtt egy másféle, súlyosabb melankólia képződik meg, mint a *Szódalovaglás*ban.

„Olyan valaki beszél itt, aki kívülről tudja a magyar és a világirodalmat, csak rosszul” – mondta Parti Nagy Lajos december kilencedikén Marosvásárhelyen a *Lá-tó* nívódíjainak kiosztásakor. „föl sem kever sem melegít / semmi expresso cap-

puccino / semmi finó / bedönti sebre lob / doktor Hidegh a pácienseit / mint kávéport az ideges eső / pedig az egészség nem vice versa / mentes kávék által a világ elébb?” „bércodvak és / nektárpohár / elment a nyár /szemhéjmérleg / roló-halál / könny súlyocskák / kerékpóár / lánc csörög / talpra magyar / talpra horác / el a madár / fiaival / isa hamuc / isa porác”. Hosszan lehetne idézni, de röviden is látszik, hogy tényleg. *Szódalovaglás – Létbüfé* – még a címek is hasonlítanak. Olyan ívet rajzol a két kötet, életem első Parti-könyve és az utolsó, ami megjelent, mely a nyelvet a halál révén morzsítja szét és tartja össze. Bodor Béla mondja valahol, hogy a Parti-költészetben az az érdekes, hogy nem a töredékek származnak valamely egészből, hanem az „egész versek” is (például a *Szódalovaglás* gyönyörű szonettjei) is töredékesnek, szétrobbantnak tűnnek – mint az alcím mondja, „min-tamondatok”.

Aki művelt, az könnyebben fogadja, pontosabban azt reméli, hogy könnyebben fogadja a halált, hiszen értelmiségi módra domesztikálni próbálja, és mert könnyű a keze, úgy tűnik, sikerül is neki. Ugyanakkor a versek, a mozaikok arról árulkodnak, hogy a beszélő minden pillanatban tudja, hogy ez illúzió. Sem a *Halotti beszéd*, sem a *Nemzeti dal*, sem Berzsenyi, sem senki nem óvhatja meg őt a félelmétől, a romló és bomló testétől, és bárhogyan is viccelődik a büfésnéni lófasz-táblájával, mindenki elképzelheti, mennyire mulatságos az ilyesmi.

De mi van akkor, ha ez a beszélő egyszerűen ilyen? Egy magánszemináriumon, amikor a diákok albérletében tartottunk egy verselemző sorozatot, azt próbáltam bizonyítani, mennyire szétszedi Parti Nagy a haza-toposzt. Természetesen a *Szívlapáttal* érveltem, és meg voltam győződve az érvelésem igazságáról. Balázs Imre József hívta fel a figyelmem az olyan sorokra, mint hogy „mögöttem már a Jászai / és jöttek vélem szembe holtan / kockacsaták nagy ászai”, és meggyőződött arról, amit sejtennem kellett volna legalább, hogy Parti Nagy hazája ez, és bár nem olyan, mint sokan másoké, attól még hiteles.

Vagyis kiderült, hogy mennyi feldolgozatlan hagyomány, mennyi emésztetlen elvárás van még abban is, aki dolgozik azon, hogy ne így legyen. És kiderült ismét, hogy a Parti Nagy-versek beszélője töredékességében látja a világot, és úgy melankolikus, mint a nagy bohócok, akik mindennek a visszáját is látják. De hogy a visszáját látják, abból még nem következik, hogy a színét nem érzékelik, hogy az ő hazájukban nincs bensőségesség, közösség, nincsenek benne emlékek, álmok, csalódások. Hogy egy talán túl könnyű játékkal mondjam el, mire gondolok, a büfében is van mindenféle, kóla és ropi és mogyoró és hot-dog, de attól még a büfé is ott van, nem szűnik meg pusztán azért, mert sok minden kapható benne. És azt hiszem, azért nem *életbüfé*, mert a létbüfében halált is árulnak.

tanulmány

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

„Gyík egy napsütötte kövön”

SZABÓ LŐRINC ÉS A MODERN LÍRA BIOPOÉTIKAI KEZDETEI

A *Te meg a világ* (1932), a *Medvetánc* (1934) és a *Számadás* (1935) köteteinek szemléleti-poétikai újításaival olyan máig ható költészettörténeti fordulat veszi kezdetét a magyar modernségben, amelynek valódi jelentőségét a maga következményeiben – a korszak iránt elmélyülő érdeklődés ellenére – máig sem látjuk még igazán pontosan. Minden hasonló fordulat feltárásának vannak ugyan izgalmas gondolati, poétikai és filológiai felfedezései, a kései modernség korszakküszöbén azonban a megszokottnál nagyobb tétekre megy ki a játék. Éspedig elsősorban azért, mert története során a magyar költészet még sosem illeszkedett olyan és annyi kiemelkedő teljesítménnyel a világlíra élvonalába, mint a *Téli éjszaka*, az *Eszmélet*, a *Majd*, a „Költőnk és kora”, a *Ha negyvenéves*, a *Halotti beszéd*, a *Hajnali részegség*, az *Ének a semmiről*, *A belső végtelenben*, *Az Egy álmai*, a *Semmiért egészen*, vagy éppen (a „tartalmilag” sokat vitatott) *A vezér idején*.

I.

„I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars [...]
And a mouse is a miracle enough to stagger sextillions of infidels”
(Walt Whitman: *Song of Myself*, *Leaves of Grass*)

„Azt hiszem, a magyar közönség és ő maga sem tudja – jegyzi meg 1940-ben Szabó Lőrincről Illyés Gyula –, hogy mit jelent *Te meg a világ* című kötete. Minden tanszéken tanítani kellene...”¹. Később Rába György már azt is nyomatékosítja, hogy „[a] művészi elvek ilyen hatalmas átalakulására alig akad példa a magyar líra történetében.”² Az önmagának elégséges Ady- vagy Babits-féle szubjektivitást az én hozzáférhetetlenségének tapasztalatával először szembesítő korszakküszöb Szabó Lőrincnél nemcsak a versbeszéd aposztrófikus stabilizálhatatlanságát s vele egy „alulstilizált” dikció többszólamúságát szabadítja fel, de feltűnnek egy olyan hangsúlymódosulásnak a jelzései is, amelyek az emberszemlélet és a világtapasztalat mélyebb szerkezetében mutatnak változásokat. Szabó Lőrinc bizonyos verseiben ugyanis a húszas évek végétől olyan irányba fordul a humán mibenlét iránti érdeklődés, amelyet nem lehet problémátlanul levezetni sem a klasszikus modernség anyagtalan emberfogalmából, sem pedig a századelőnek azokból a hermetikus vagy impresszionista áramlataiból, amelyek nem tértek rá a líra „antinatúr” fordulatainak (*Les fleurs du mal*) útjaira.

Folyják bármennyi vér Ady emblematis *Vér és arany*ában vagy könnyű Babits *Recitativ*jában, motívumként inkább csak metonimikus megnyilvánítói valami ná-

luk fontosabb elszánásnak, állapotnak vagy hangoltságnak. Anyagszerű mivoltukban nem befolyásolják az élet versben megjelenő összefüggéseit, s „szemléltető” funkcióikban sem hívják elő az organikus élet közelségét: a biológiai vagy pszicho-fiziológiai materialitások nem tapadnak a testhez³ s kivált nem a test életéhez mint a gondolat otthonához, „ágyazatához”, netán eredetéhez. Szabó Lőrincnél az organikus élet jelentősége növekszik meg s tűnik föl olyan összefüggésekben, amelyek ismeretlenek voltak a magyar modernségben, de – a (más indíttatású) naturalizmus lezárultával⁴ és a korai Benn biológiai expresszionizmusát követően – az európai költészetben sem számítottak gyakorinak. A *Te meg a világ* több darabjában is olyan én beszél, aki nemcsak azért rejtély önmaga számára, mert a mindenség „furcsa kivonat[al]”-ként eredendő idegenségben eszmél magára (*Magány*, 1929). Azért is, mert az önmegtapasztalás uralhatatlan módjait olyan biológiai konfigurációk vezérlik, amelyek a saját test nem saját törvényei szerint állítják elő a leginkább hozzánk tartozót:

bol a hús eleven tájai ködlenek

[...] *akaratomon belül, magába zárva,
külön törvény szerint él bennem egy világ.
(A belső végtelenben, 1929)*⁵

Két évtizednyi közelségben alig lehet nagyobb távolságot elképzelni a klasszikus, illetve a későmodern magányversek között, mint amilyen a fenti okokból Szabó Lőrinc *Magánya* és mesterének híres költeménye, *A lírikus epilógja* között feszül. A gyümölcsbe-zártság felismerése ugyanis teljességgel ellentétes irányban és eltérő intenciókkal képződik meg. Míg Babitsnál az én maradéktalan visszavonatkötése önmagára a körkörös bezárultság „csonthéjas” változtathatatlanságának és időtlenségének távlatában marad, Szabó Lőrincnél az almahéj a halál felől gondolt élet „burkaként” lesz lehámozható a test mindenkorai esetlegességéről:

*Nap, föld, eső voltam, most alma, várok:
várom, hogy a halál kezébe vesz
s lehámozza rólam az életet.*

A természethez való eredendő odatartozás⁶ materiális hangsúlyokkal színre vitt testi-biológiai tapasztalata *A belső végtelenben* tanúsága szerint még az artikulált ketősség jegyében teszi lehetővé a fiziológiai élet képzelt szellemi felderítését,⁷ míg az 1937-es *Ima az utcán* – a követ is megszólaltató natúra részeként⁸ – a gondolatot éppúgy a test (s nem a szellem vagy az ész) tartozékának látja, mint a vér „csermelyeit”:

*Megyek az utcán és bálálkodom.
Kinevetnének,
ha hallanák testem gondolatait.
Mint üveget,*

villogod át búsom feketeségét,
 érzem, hogy pirosodnak
 vérem csermelyei.
 Érzem szent gyönyörödet,
 feltámadás,
 ahogy a magban
 a föld s az anya a jövőt.

És valóban, ha jól megfigyeljük a hasonlító szintaxis – érzéki és fogalmi közt precíz egyensúlyt tartó – retorikáját, a test „gondolatai” itt minden részletükben inkább érzetek, mint anyagtalan összefüggések előhívásai: a feltámadás anyagtalan ígérete lényegében nem egyéb tényleges testi érzetek rögzítésénél/valóságánál.

Szabó Lőrinc ilyen típusú verseinek azonban meglehetősen bonyolult a viszonya a természetlírához, különösen annak 20. századi mintáihoz. Egyfelől azért, mert optomediális viselkedésük a *Te meg a világban* nem illeszkedik a modernség természeti képeinek paradigmáiba, másrészt mert éppen nem azok a beszédek közülük, amelyek a századeleji természetlírát látványszerkezetét követik vagy azokra emlékeztetnek (*Hajnali rigók* [1931], *Az ég az ablakon* [1931], *Erdei patak* [1926], *Farkasrét* [1930–1932]). A *Te meg a világ* ilyen darabjaiban az érzékelteti a korszakküszöb közelségét, hogy az előbb említett példákon kívül sem a *Föld, erdő, isten* (1922) természeti szépet „klassziciáló” panteisztikuma, sem a *Kalibán* (1923) bukolikus vonásai nem jelentkeznek újra. Érzékeltette ezt a különös fordulatot a recepció, de lényegében anélkül, hogy nyomába eredt volna a versbeli látványszerkezet átalakulásának s különösképp a humán kérdésirányok váratlan újraalapozásának. Föltűnt ugyan a kritikának az érzéki megfigyelés felértékelődése, sőt, az eszköziségből diszpozitívummá lett technika iránti érdeklődés is, de e két meghatározó szemléleti elem összetartozásának felismerése nélkül. Az „érzékelés gyönyörét” még legjobb korai értelmezője, Halász Gábor is inkább a test és a tudat újszerű versbeli kapcsolatával magyarázta, később, a *Különbéke* kapcsán Rába pedig az empíriába vetett „korlátlan hit[tel]” hozta összefüggésbe a belemerülést „a fiziológiai lét folyamatába”.¹⁰ Az 1937 és 1945 közötti periódusról is úgy látja, „a te nyészó élet ezer aprólékosan gazdag megfigyelése dúsítja ennek a nyolc esztendőnek a költészetét is”,¹¹ s ezt a jelenséget „már nem magyarázhatjuk kielégítően a panteizmus fogalmával”.¹²

A panteizmusnak Rába a *Különbékétől* fogva bár már nem a goethei eredetét hangsúlyozza,¹³ de beérni látszik a jelenség „taoista természettörvény[ekkel]”¹⁴ gazdagodó változatának „összetettséggével”. Kabdebó ugyanekkor pontosan észleli, hogy itt már „csak az kerülhet a versben feldolgozásra, amit az érzéki adatok szolgáltatnak”.¹⁵ Még ha ennek talán nem a „dekorativitás”¹⁶ is a fő következménye, a látvány képződését alapvetően olyan szenzualizmus hangolja, amely legtöbbször ugyan egy külső távlatú alanyiség megfigyeléseinek a sajátja, de a jelentősebb darabok közlésképességét éppen az erősíti, hogy ez a beszédhelyzet olykor elveszíti a maga határozottan „kifejtő” stabilitását, s váltakozva vagy egyidejűleg tesz szert egy külső és belső tekintet optikájára (*Materializmus, A belső végtelenben, Ima az utcán*). Az érzéki adatok uralma alá került szemléletmód azonban éppen azért áll

távol az empirikus szenzualizmus dekoratív változataitól, mert nem a természeti látvány keltette benyomások megérzékítését vagy a natúra szecessziós felékesítését szolgálja. Különösen, amikor a vers olyan drámai dinamikával hívja elő az érzékek tapasztalatát, hogy a lágy és kemény hangzókat integráló dallamvonal az uralgó jambusi lejtés támogatásával a legemlékezetesebb magyar strófák közé emel egy-egy versszakot:

*Nézted, hogy indul a betegség ostromodra?
S hogy fű vad trombitát benned a szenvedély?
Láttad, hogy hal a láng keserű füstgomolyba?
Láttad, merre lakik a tündértestű kék?
(A belső végtelenben)*

Az érzékleteknek az esztétikai tapasztalat előállításában való ilyen erőteljes részesedése indokoltá teszi annak kérdését, milyen viszonyban állnak egyáltalán az ilyen költemények az ún. természetlírával. Különösen, ha abból indulunk ki, hogy a természetlíra körébe nemcsak azok a klasszikus tájleíró költemények tartoznak bele, amelyek jól strukturált és távlatosított *külső térbeliség* gyanánt hívják elő a natúra tapasztalatát. Tágabb értelemben olyanok is, amelyek nem egyszerűen „láttatják” a természetet, akár mint szemünk elé táruló tájat, akár mint magát a lírai alanyt is magában foglaló kulisszát. Ide sorolhatók azok a költemények is, amelyekben „a percepció természeti és kulturális modelláltságú érzékszervei természetként konstituálják a »mundus sensibilis«-t, az érzékelhető világot (aiszthéton).”¹⁷ A fenti különbség vonatkozásában úgy, hogy míg az alannal szembehelyezett látványt az „elméleti érzékek”¹⁸ egyike érzületek forrásaként vagy állapotok kiváltójaként választja el a szemlélőtől, itt az *aiszthéton* gyanánt megtapasztalt világ olyan természetnek bizonyul, amely nem hogy nincs elkülönítve a tapasztalat alanyától, hanem az *érintkező érzékek* jóvoltából az ént már eleve a natúrához tartozóként engedi önmagára ismerni. Ebbe a körbe tartoznak azok a költemények is, amelyek közvetlen testi érzetekként adnak hírt az elemi, a *zoé* értelmében vett (élő¹⁹) világhoz tartozás természeti eredetéről. Mindezekkel szemközt az a különös, hogy a Szabó Lőrincről szóló újabb szakirodalom – Kabdebó Lóránt kezdeményezései ellenére – sem tulajdonított nagyobb jelentőséget annak, hogy a *Te meg a világ* verseinek legalább az ötöde, a *Különbéké*ének több, mint a fele, a *Harc az ünnepért* darabjainak pedig közel a harmada az életvilágnak ebben a szélesebb értelemben vett – a *De anima* mindhárom életszintjét²⁰ magában foglaló – biológiai modellje szerinti természetlíra körébe sorolható.

Itt azonban – a többnyire a kifejtő jellegű élőbeszédi modalitás és a kívülről megfigyelő tekintet optikája ellenére – jóval többről van szó, mint a természetlíra tárgyköreinek (tájkép, éghajlat, időjárás, hegyek, puszták, tavak, folyók, csillagok, utazás, védettség, otthonosság, szülőföld, szabadság stb.) pusztá bővüléséről. Egy Rilke és Eich, Whitman és Eliot, Babits és Weöres, József Attila és Juhász Ferenc közti térben kevésbé tematikai, mint inkább szemléleti jellegű annak újszerűsége, ahogyan és amilyen következetességgel Szabó Lőrinc természetlírával kapcsolatba hozható versei – a két világháború közti tájlíra kanonizált alkotásaitól eltérően –

rendre az élet tenyészszerű működésén keresztül viszik színre a természeti lét mindenkori autoritását. A humán jelenlét látványa és reflexiója – a Babits-féle klasszikus modernség műveltségi örökségéhez képest – feszültségteli egyensúlyt tart az élet kulturális-szociális szerveződése és organikus-természeti működése, eredete között. Sőt, Szabó Lőrinc költészetének ez a szakasza hajlik arra, hogy az ember kulturális és biológiai konstitúciója közül is ez utóbbit tekintse meghatározónak. Bizonyos versek gyakran még a közérzetet²¹ is egy olyan natúrából származtatják, amely a permanens bomlás és képződés vitalitásában az, ami. Vagyis a természet itt – növényt, állatit és emberit organizmusként egybefoglalva – első-sorban ebben a szüntelen átváltozásban és újraképződésben azonos önmagával. Szabó Lőrincnél a természet azért nem anyaöl, refúgium, kulissza vagy (parkok) enklávé(ja), mert a legsikerültebb versekben – ellentétben a modern tájlíra mintadarabjaival – nem halványul hangulatok elvont kiváltójává, de nem is érzelmek kivetüléseként ölt materiális alakot. Ezt a két paradigmát Szabó Lőrinc költészete első-sorban azzal kerüli el már a *Te meg a világban* is (*A belső végtelenben*, *Testem*, *Testünk titkaiból*, *Magány*, *Tenger*), hogy a fenti megkülönböztetések helyett többé-kevésbé elválaszthatatlanul érvényesíti az organikus élet két arisztotelészi aspektusát: az ember és az állat testiségét pszichofizikai értelemben egymástól el nem választó zoé-, illetve az értelemmel egyedül felruházott élőlény világának bioszként²² értett vonatkozásait.

Az önmagára visszavonatkozó klasszikus-modern szubjektivitástól eltávolodó későmodern költészet szubjektumképe nézve közvetlenül tehát nem annak van különleges költészettörténeti jelentősége, hogy Szabó Lőrincnél ennyire megsokasodik az ember és világa viszonyát szokatlan hangsúlyokkal „naturalizáló” versek száma. Inkább annak, hogy e jelenség mögött egy olyan szubjektivitás iránti kétely lesz meghatározó, amely Ady vagy Babits egész lírai életművében – még az én onnipotenciájában elbizonytalanodó pillanatokban is – garantálni tudta a mindenkori közlésnek azt a poétikai beszédbiztonságát, amely a szubjektív tapasztalat bizonyosságába vetett hiten alapult. Náluk meglehetősen csekély annak valószínűsége, hogy a vers alanya „saját szerkezetének börtönében” tanácstalanul „egyszer majd elrontja magát” (*Börtönök*, 1930), különösen pedig, hogy egyszer csak „elfogy[jon] a vers lélegzete” (*Monológ a sötétben*, 1933), s hogy egy „gondolat utálja betűjét” (*Betűk és emberek V.*, 1930). Amikor Rába arra a következtetésre jutott, hogy „[a]mennyivel összetettebb a harmincas évek emberének gondolkodása és lelkivilága, mint a századelőé volt, annyival korszerűbb Szabó Lőrinc intellektualizmusa”,²³ lényegében a későmodern korszakküszöb konstitutív jellemzőinek egyik legfontosabbikát sikerült megragadnia. Ennek a kételkedve kereső gondolatiságnak, mely messze távolodott mind a szecessziós díszletezéstől, mind pedig az esztétista önkienekléstől, a későmodern korszakküszöbön Szabó Lőrinc, de nagy részben József Attila költészetében is az az alapvető humán tapasztalat volt a legfőbb ösztönzője, hogy a világgal az önmegértés útjain találkozó szubjektivitás új korszakküszöbhez érkezett. Olyanhoz, ahol már nem térhetett ki annak felismerése elől, hogy a(z „önazonos”) személyiség nemcsak hogy hozzáférhetetlen önmaga számára, hanem abban sem lehet bizonyos, hogy ő maga vezérli-e önmagát:

[...] s biába volt
a test tiltakozása, éber
agyam gépe úgy zakatolt,

minthogyha gyár volnék, vagy inkább
egy megőrült ingyen-mozi,
melynek pergését még az álom
se tudja megállítani.

Így volt ez ma, így tegnap, így van,
így van ez mindig énvelem,
a zűrzavar is kész, egész kép,
az érzés műhelyeiben,

a pillanat is kész, örök kép,
ha él, mely fogja, a keret;
sokszor már-már alig hiszem, hogy
én írom a verseimet.

(Műhelytitok, 1938)

E tekintetben Freud ideje ez már, amelyben párhuzamosan mélyült el az utóromantikus bensőségben megalapozott szubjektivitás válsága s az ember kulturális és természeti konstitúciója közti feszültség feloldhatatlanságának tapasztalata.

Annak azonban, hogy Szabó Lőrincnél miért az önmegértés természeti-biológiai kódjainak „kiterjesztésével” állnak összefüggésben költészete legjelentősebb szakaszának poétikai jellemzői (dialogicitás, az én destabilizációja, a grammatika intenzív retorizálódása, hang és szöveg kapcsolatának prozódiai fellazítása), alighanem összetettebb a magyarázata. A húszas évektől fogva lényegében a freudi pszichológia kultúrkritikai (*Die Zukunft einer Illusion* [1927], *Das Unbehagen in der Kultur* [1930]) és technomediális fordulatával (*Abriß der Psychoanalyse* [1938]) párhuzamosan az emberről való gondolkodás egy másik területén is újra- vagy átartikulálódnak a humán világbanlét organikus-biológiai alapjainak azok a 19. századi értésmódjai, amelyek a gondolkodó élőlényt szellemi életkörének *kvalitatív* többlete okán helyezték fölébe az animalitas mechanikus-ösztöni „világának”. Jakob Johann von Uexküll „bioszemiotikai” vizsgálódásainak nyomán körvonalazódni kezdtek ama felismerésnek a kulturális-antropológiai következményei, amely szerint nem hogy szakadék tátongana a (természeti lényként értett) ember, illetve az állat kül- és belvilága között, hanem messzemenő hasonlóságaik még a fokozati különbségeket is megkérdőjelezve húzhatják ki a talajt az antropológiai differencia hagyományos tanai alól. A többszoros érzékelés, a tapasztalati tanulás, a környezeti interakciókra alkalmas téridőbeli mozgás képességei révén Uexküll szerint az állat környezete (*Umwelt*) annyiban maga is világszerűen képződik meg, amennyiben az állat mindig a maga fajspecifikus észlelési koordinátái szerint lesz „otthonos” a környezetben. Értelemszerűen azzal a nagyon is sokatmondó különbséggel, hogy „a kő, amelyet a bogár megmászik, az mindig bogárút. Ez azonban

egyáltalán nem jelenti azt, hogy a bogár észlelésvilágában (*Merkwelt*) a kő »út«
volna”.²⁴

Egyebek mellett ez a könyv első, 1920-as kiadásából ismert példa ösztönözhet-
te Heidegger arra, hogy egy érintkező vonatkozáson keresztül vizsgálja meg, mi-
ként rendelkezik az – Uexküllnél *Umwelt*-nek nevezett – állati világ a világszerű-
ség ismerveivel. Különösen, mivel – ahogy azt utóbb Agamben is hangsúlyozza –

Uexküll körültekintően különbözteti meg a *környezetet* (Umgebung),
azt az objektív teret, amelyben mozogni látunk egy élőlényt, illetve azt
a *környező világot* (Umwelt), amely olyan elemek többé-kevésbé kiter-
jedt sorából tevődik össze, amelyeket Uexküll *jelentés- és ismertetőjegy-
bordozóknak* nevez s amelyek egyedül az állat számára relevánsak.²⁵

Amikor tehát Heidegger arra emlékeztet, hogy „a kő világ nélküli, az állat szegé-
nyes világú (*weltarm*), az ember világképző”,²⁶ akkor az Uexküll-féle *Umwelt* he-
lyett a környező vagy övező gyűrű (*Umring*), illetve a „kitörés” határait megteste-
sítő *Entbehmungsring* határozott zártságot jelző fogalmaival érzékelteti a nyitott
világszerűség és az állati viselkedés határolt tere közötti különbséget. Mindez
ugyanakkor nem jelenti azt, hogy Heidegger ezzel a megkülönböztetéssel megis-
mételné az emberi *életvilág* metafizikai fölérendelését a többi élőlény „csupán”
biológiai-organikus világának. Az ember és az állat viszonyában inkább azzal a ne-
hezen megválaszolható kérdéssel akar szembesíteni, vajon milyen különbség vagy
hasonlóság adódik abból, hogy az állat környezethez való viszonyából hiányzik az
emberi világnak az a feltárultsága, amely az állattal szemben lehetővé teszi, hogy
valamit mint valamit értsünk meg,²⁷ s ilyenként legyen hozzáférésünk ahhoz. Az ál-
lati világ különös köztessége, amint azt a gyík nevezetes példája is mutatta, eszerint
abban állna, hogy fogyatkozott világából nincs kizárva valami olyan gazdagságnak
a megléte, amely nem a jelenvalólét, hanem az élet fogalma felől mutatkozhatna
meg. Bár „az élet lényege csak egy szűkítő vizsgálódás jegyében férhető hozzá, ez
nem jelenti azt, hogy az élet (*mint az organikus-biológiai „világ”* – K. Sz. E.) az em-
beri jelenvaló léttel szemben csekélyebb értékű vagy alacsonyabb rendű volna. Az
élet sokkal inkább olyan terület, amely a nyitottan-lét (*Offensein*) olyan gazdagsá-
gával bír, amilyenként azt az emberi világ vélhetőleg egyáltalán nem ismeri.”²⁸

II.

„...sőt én azt hiszem, hogy a fizikai és kémiai világ is érez. De nem ír verset!”
(Szabó Lőrinc: *Magyar költő 1933-ban*)

Szabó Lőrincnek nemcsak a verseiben, hanem az emlékezeti elbeszéléseiben is
igen erős az eredendő vonzódás a csak részben hozzáférhető, a maga *organikus-
biológiai* gazdagságát ezért csak rejtve feltáró natúrához. Ennek az olykor az ant-
ropológiai differenciát is viszonylagosító látványnak Szabó Lőrinc leírásaiban –
ahogyan a verseiben is – az a szembeötlő különössége, hogy közvetlenül nem esz-
tétikai jegyeivel ragadja meg a szemléltőt, hanem szinte mindig a tenyésző vitalitás

érzéketi képeivel. Ami alighanem annak következménye, hogy bennük nem a dologtól elválasztott gyönyörködés, hanem az érintkezés és a hozzátartozás közelségének élvezete mondja ki magát. Legtanulságosabban talán egy 1943-as visszaemlékezésben:

A másik nagy emlékem, a legszebb, a legtündéribb, egy árvízi tutajozás. Ennek a kalandnak kimondhatatlan szépsége és öntudatlan érzéki gyönyöre is természetesen csak sokkal később világosodott meg bennem. Mondtam már, hogy az Ipoly áradások idején az egész környéket elöntötte, a lejtős utcákat a város felé éppúgy, mint a túloldali nagy rétet, ahol az a sok liba legelt, és ahol csak a távoli hegyek vetettek gátat a víz szabad terjeszkedésének. Ehhez a túloldali árvízhez fűződik a legfontosabb emlékem. Mindig órákig el tudtam játszani magamban, semmire sem gondolva, rendszerint a víz örvénylése, a halak játéka, egy virágszál kötött le, vagy a lihegő gyíkok hasának lökötése a nagy napfényben. Ilyesmikben szerettem elmerülni, észre se véve, hogy mit teszek, és nem is érezve semmi szükségét annak, hogy otthon vagy a pajtasaimnak beszéljek kellemes semmittevésimről. A régi fahíd lábánál kifogtam egy elsodort pajtafüdöletet, elég nagy volt, hogy megbírjon, egy rúddal pedig kormányozni, lökni tudtam a tutajomat. [...] Csodaszép volt az idő, s én a hepehupás rét fölött, a világ fölött lebegtem. Lent alattam, a zöld füvek, az apró, sárga virágok ragyogtak; a kristályos víztükrön a kék nyár és a felhők képe; fölöttem az ég. Ahol máskor járni szoktam, ott most simán a semmiben úsztam; a szétfutó ösvények fölött. Egyedül voltam, és félve, szívszorongva és ámuldozva ringatóztam a folyékony csodában és bokrok, liliomok és sás és hosszú nyakú, gombafejű, piros és fehér kalapú mindenféle virágtündérek bajladoztak jobbra-balra a tutaj elöl, és alája kerültek, és megint fölegyenesedtek mögöttem, és hideg ezüstben tündökölt minden, a csobogó fényben úsztam, és örültem. Úgy éreztem, hogy száraz lábbal járok a tengeren. Egészen biztos, hogy nem esztétikai gyönyörködés részegített; amit éreztem, az csak testi érzés volt, szóba nem foglalt, de a szemben mindörökre megőrzött mámor.²⁹ (Kiem.: K. Sz. E.)

A szöveg gondos olvasójának aligha kerüli el a figyelmét, hogy ugyan a leírásból éppen nem a háborgó természet képei bontakoznak ki, a nyugvó természet harmonikus látványát a földközeli tenyészet iránytalan dinamikája: a cél nélkül ismétlődő, hullámozó, ritmikus mozgás szelíd alaktalansága uralja (örvénylés, játék, lökötés, lebegés, ringatózás, szétfutó ösvények, bajladozás, lehajlás-fölegyenesedés). A tenyészetnek ebbe a hullámozó dinamikájába fontos pontokon simulnak bele a natúrával való humán érintkezést, a tenyészetbe való belefoglaltságot materializáló közlés példái („úszás” a semmiben, a csobogó fényben, ringatózás a folyékony csodában). Az érzéketi tapasztalatok uralmát (érzéki gyönyör, részegítés, csak testi érzés, mámor), amelyekben egy-egy mediális fordítás olykor lokalizálhatatlan

testérzeteket is „láthatóvá” tesz, ráadásul egy olyan eredendő hangoltság (**öntudatlan, kellemes semmittevés**) alapozza meg, amely rokonnak mondható azzal a lebegésszerű, deaktivált „mély unalommal”, amelyet Heidegger a – vegetatív léthez legközelebb kerülni képes – állapot gyanánt egy olyan bezárulásra nyitott „alaphangulatnak” nevez, ahol valamit éppen nem mint valamit értünk meg:

Ez azt jelenti, hogy ennek az unalomnak akként engedjük át magunkat, mint ami felülkerekedik bennünk és amit e túlerő hatására egy bizonyos módon/mértékig értünk, anélkül, hogy meg tudnánk vagy akárcsak meg is akarnánk magyarázni. [...] Ezen az unalmon keresztül a jelenvalólét annyiban éppenséggel az egészében vett létező elé állítottként eszmél/talál magára, amennyiben az unalom közepette a bennünket körülvevő létező nem kínálja már annak lehetőségét, hogy tegyünk vagy ne tegyünk valamit. Teljességgel megtagadja magát tőlünk e lehetőségek tekintetében. [...] A jelenvalólét így olyanként talál/eszmél magára, mint ami ki van szolgáltatva a magát egészében megvonó (tőlünk elzárkózó) létezőnek.³⁰

Ezt a (közömbös) üresen-hagyottságként (*Leergelassenheit*) és (nem kikülönült) megállítottság- vagy feltartóztatottság-ként (*Hingebaltenheit*) leírt „elidőző” állapotot lehet Szabó Lőrinc szövegeiben gyakran rokonítani az ember elsődleges természetbe-tartozásának poétikai tapasztalatával. Amit a mély unalom (fentebb: „kellemes semmittevés”)³¹ itt értésre ad, az egy különös vonzódás, sőt, belefoglaltság abba, ami a lényege szerint megtapasztalhatatlan. Annak *nem tragikus hangolású* felismerése, hogy amibe eredendően beletartozunk, olyan, érzékek közvetítette nyitottság, amely mégis maga zárul el előlünk. Agamben itt arra következtet, hogy – noha Heideggernél ez szó szerint így nem fordul elő – az unatkozó ember itt kerül „az állat önmagába-foglaltságának (*Benommenheit*) »legszélsőbb közelségébe»”.³²

Legkésőbb az *Ima a gyermekekért* (1939) idejére eléggé egyértelművé válik, hogy a *Te meg a világ* világfogalma olyan mindenséggé tágul Szabó Lőrinc költészetében, amely az alkotott humán világon túl maradéktalanul magába foglalja az élő és holt anyagi természetet³³ is, s *legelsőül* abba tartozónak érti a „hatalmas világ” anyagságába visszatérő, átmeneti emberi jelenlétet.³⁴ A húszas évek biológiai antropológiája lényegében a kései Dilthey életfilozófiájában találta meg a maga támasztékait ahhoz, hogy az életösszefüggéseknek erre a vonatkozására helyezze a hangsúlyokat.

Láttuk – írja Dilthey –, hogy a [*történelem*] fogalma függ az élet fogalmától. A történeti élet része a tulajdonképpeni életnek. Ez azonban az, ami az átélésben és a megértésben van adva. Ebben az értelemben az élet tehát átfogja az objektív szellem teljes terjedelmét, amennyiben az az átélés révén hozzáférhető. Mármint az élet az az alapvető tény, amely a filozófia kiindulópontját kell, hogy képezze. Az életet belülről ismerjük, az élet az, aminek nem lehet mögékerülni. Az élet nem állítható az ész ítélőszéke elé.³⁵

Szabó Lőrinc embert, növényt és állatot egy szintre helyező, sőt, egybefoglaló világfogalmára nézve különös jelentősége lehet annak, hogy az az egyediséget korlátozó (természeti) rend, amely nála a 30-as évekre meghatározóvá válik, először Dilthey értelmezésében nem származtatott lényegi eredetiséget a történelemből. Legalábbis abban az értelemben nem, hogy az egyéni életút időbelisége összetéveszthetetlen egyediséget állítana elő, s e szingularitásnak a felkutatásában állnának az emlékezet tétjei. „Az élet annyiban történeti – folytatja Dilthey a fenti eszmefuttatást –, amennyiben időbeli tovahaladtában s az így keletkező hatásösszefüggésben fogjuk fel. Az ebből adódó lehetőség ennek a folyamatnak egy olyan emlékezet szerinti utánalkotásában van, amely nem az egyest reprodukálja, hanem utólag az összefüggést s annak stádiumait képezi meg.”³⁶

És valóban, a „Törvényszék? Én is az vagyok!” (*Csillagok közt* [1932]) távolról sem ugyanazt a felcserélhetetlen egyediséget állítja, mint a század eleji „Észak-fok, titok, idegenség” (Ady: *[Sem utódja, sem boldog őse...]*) vagy „az alany és a tárgy” s „az ómega s az alfa” (Babits: *A lírikus epilógja*). A szubjektum itt nem a William James-féle tudati képszalag közvetítette anyagtalan és „immisszív” világtapasztalatnak az alanya,³⁷ hanem a természet olyan materiális alkotása, akin/amelyen keresztül úgyszólván az organikus élet egy kivétel, kontingens alakzata teremt „emisszív” irányú kapcsolatot a világgal.³⁸ Ez a dezindividualizált, inkább „példányszerű” egyediség ráadásul olyan közel van teremtsébeli társaihoz, hogy a biomateriális egylényegűség okán saját és idegen halál közt sem látja értelmét a különböztetésnek. Szabó Lőrinc legegényibb s egyszersmind legemlékezetesebb versgrammatikai szólamának hangján – egyebek közt – ekképpen:

*Hogy más is voltam, nem segít,
hogy más is leszek, nem vigasz;
hogy tisztább voltam, tévedés,
hogy tisztább vagyok, az is az.
Nekem minden egyforma már,
s hogy az élet hogy múlik el,
a másé vagy a magamé,
nem érdekel.*

*Magányom koronás ura,
mint minden fereg, vagyok én;
nem több, mint amit megeszek,
az állat vagy a rab növény.
Király vagyok, alázatos,
ki díszait és rongyait
becsülni vagy szégyelni nem
méltóztatik.*

(*Bolondok*, 1932)

Ez a költészet mesterfokán beszélő dikció már mérhetetlen költészettörténeti távolságban mutatja a kései modernség lírai világképének ezt a változatát a maga

klasszikus modern, esztétista elődeitől. A hibátlan összetettséggel jambusokra komponált metrika itt olyan díszítetlen elokvenciával tartja mozgásban a magas és a köznapi regiszterek összjátékát, amilyenre Szabó Lőrincnél is csak a *Semmiért egészen* (1931) vagy *A földvári mólón* (1948) nagyságrendjének szintjén akad példa.

Innen, erről a magaslatról tekintve nem igazán meglepő, hogy az (egyébként nem hiányzó) par excellence számvetésszerű versek³⁹ helyén inkább olyan költeményeket találunk, amelyek a természet biológiai körforgásába foglalt élőlények sorspéldázatain keresztül, csupán közvetve szólnak az egyazon törvények alá tartozó humán ittlétről (*Szamártóvis* [1931], *Egy egér balálára* [1928], *Szentjánosbogár* [1930], *Feltámadás* [1927], *Halott nép* [1937], *Az áprilisi rügyekhez* [1937], *Egy téli bodzabokorhoz* [1938]). Az ember világba-tartozásának összefüggésében egy el nem hangzott, 1956-os rádióinterjú során Szabó Lőrinc a következő meglepő megjegyzéssel zárta a beszélgetést: „Nemrégiben egy kedves barátnőm idézte egy régi interjúm zárómondatát. Akkor azt kérdezték tőlem, hogy mi szeretnék lenni, ha nem volnék Szabó Lőrinc? Hadd ismételjem meg régi válaszomat: »Gyík egy napsütötte kövön...«”⁴⁰ Heidegger gyík-példájának alapkérdése a „szegényes világú” állati lét mibenléte, illetve, hogy annak korlátozott hozzáférhetősége feltárhat-e valamit az *animalitas* (érzékelésre, helyváltoztatásra, ösztöni vezéreltségre, kapcsolatfenntartásra és viszonyulás-képességre) korlátozott világának humán relevanciájából. Annál is inkább, mert a Driesch és Uexküll feltárta biológiai világok értelmében ugyan minden *animalitas* *organikus* egészként él, viselkedik és cselekszik, de pusztán ettől még nem érthető meg, sőt, egyáltalán nem is szemlélhető attól a kapcsolattól függetlenül, amely a maguk ún. kitörési határainak gyűrűjén (*Entbემungsring*) túli világgal köti össze az állatok életkörét.

Ennyiben, láttuk, az organizmus nem valami *legelsőül önmagában* adott dolog, ami *azután* már meglevőként majd *viszonyul* is valamilyen környezethez. Korlátozott világa nem rögzítetten *van*, hanem sokkal inkább a folytonos *keletkezésnek és múlásnak*⁴¹ olyan „működésében” *valósul meg*, amelyet a közvetlen környezete bizonyosfajta – azt részben megválasztani képes – magához igazításában végrehajtott műveletei tartanak mozgásban. Éspedig úgy, hogy e viselkedés játéktere tegye lehetővé a környezeti hatásokkal való találkozást.⁴² Megkockáztatható itt tehát annak vélelmezése, hogy az állatok életkörének működése azért nem merül ki a pusztá alkalmazkodásban, mert a mindenkori környezet csak annyiban képes saját körzetében tartani a maga állatait, amennyiben azok is be tudnak rendezkedni emennek a feltételei között. Csakhogy éppen annak felderíthetősége a tulajdonképpeni kérdés, hogy – e kölcsönösségi dinamika fenntartotta „környezet” vagy „világ” tapasztalatában – miként van adva az ember, illetve az állat számára az, amihez mindketten viszonyulnak.

Mert itt *nem* egyszerűen csak az állati világnak az ember világával szembeni *kvalitatív másságáról* van szó s végképp nem a távolság, mélység és szélesség kvantitatív különbségeiről – nem arról, hogy hogyan és miként veszi az állat másnak az adottat, hanem hogy valamit egyáltalán *valamiként*, hogy valamit *létezőként* képes-e az állat tudomásul venni vagy nem. Ha nem, akkor az állatot szakadékok választják el az embertől.⁴³

A testhőmérsékletében közvetlenül környezetfüggő hüllő, a gyík nem véletlenül szokott annak szemléltető példája lenni, miként mutatkozik meg a szerves és szervetlen természet közti átmenetek⁴⁴ ama létformája, amelyhez – az állat saját környezetébe való állandó bezártsága⁴⁵ ellenére – mégiscsak hozzátartozik valamilyen kezdetleges világszerűség. „Az állatnak van világa – írja erről pontos artikulációval Heidegger. – Az állatnak éppen hogy egyáltalán nem sajátja a világ nélkülözése.”⁴⁶ Nincs ugyan Szabó Lőrinc kiemelkedő versei sorában az 1939-es *Lecke*, ám pontosan érzékeli annak az öntudatlan környezetbe foglaltságnak a természetét, amely e kitörési gyűrűként záruló környezet határán tartja s azzal viaskodóként jeleníti meg az állatot. A gyík korlátozott világának nyíltsága itt annyiban különbözik példaszzerűen a humán világokétól, hogy ösztöni „cselekvése” során egy új rávonatközásnak csupán a felismerésére/felfogására képes, de nem a megértésére. Mert amint – a fenyegetett körülmények közepette is – sikerrel zárul a táplálék megszerzése, az észlelt fenyegetettség hirtelen megsemmisül, vagy legalábbis elveszti a veszélyességét. Vagyis a gyíkvilág nyíltságában mindössze olyan körülménynek bizonyul, amely csupán a táplálékot, de nem az „életet” veszélyezteti:

*Falta a hernyót, és reszketve nézett,
falta a hernyót, s talpamat figyelte,
a fejét, nyakát, aztán az egészet,
az egészet egyszerre falta-nyelte,*

*az egész férget, a kétujjnyi, rángó
zöld húst, fuldokolt, ahogy szinte itta,
s közben a szeme rémült és vigyázó
kínban tapadt iszonyú lábaimra,*

[...]

*A harc végén már mindent helyeseltem.
A gyík tátogott, lustán s megdagadva,
és ártatlanul és elégedetten
nézett föl rám. S a száját nyalogatta.*

A helyeslés furcsa s talán bizarr gesztusa itt is Szabó Lőrinc harmincas évekbeli verseinek arra a konstitutív sajátosságára emlékeztet vissza, hogy a természethez tartozás elsődlegessége nem írja felül, s nem is oldja fel az organikus-biológiai világtól való humán elválasztottság és az azzal való összekötöttség feszültségeit.⁴⁷ Éppen ezért nem állítható – ellentétben azokkal az értelmezésekkel, amelyek a háttérben Szabó Lőrinc ún. érzékiségével vagy stirneri átigazítású „szociál-darwinizmusával” magyarázták ezt a szenzuális létközelséget –, hogy a *Te meg a világ*, a *Különbéke* és a *Harc az ünnepért* verseinek nagyobb részében az emberkép testi, naturális-biológiai hangsúlyai uralkodnának el. Itt inkább annak a messzeható episztémétörténeti fordultnak találkozunk a legkorábbi – európai összevetésben is ritka – költészettörténeti tanúságtételeivel, amely Nietzsche első humánkritikái

felismeréseitől⁴⁸ Freud kultúrabírálatán keresztül egészen a korai Heideggerig jelezte a humán mibenlét 19. századi értésmódjának elégtelenségét. Méginkább pedig a ráutaltságát olyan új humán összefüggések feltárására, amelyek nincsenek metafizikailag jó előre rögzítve az „eszes vagy értelmes állat” animalitásának horizontjában. Minthogy Uexküll értelmében az élő organizmusok képződésének folyamata nem zárul le az élőlények ún. testfelszínénél, világuk nemcsak érintkezik, hanem – változatos formákban összekapcsolódva azok kiválasztott elemeivel – magába is foglalja környezetének bizonyos adottságait. Ennyiben minden élőlényre jellemző marad, hogy mivel valamennyinek önmagát körülvevő módon van fajspecifikus „világa”, aligha észlel egy olyan „fölérendelt”, közös univerzumot, amelyet osztana az emberével. S ebből nemcsak az következett, hogy – a biomateriális bázis közösségén túl – fennmaradása érdekében a környezeti adottságok közepette minden élőlény világszerű konstrukciókra kényszerül, hanem az is, hogy ennyiben éppen az ember számára áll fenn a legkevésbé annak lehetősége, hogy elsődlegesen természeti lényként legyen adva (vagy annak bizonyuljon) önmaga számára,⁴⁹ s ilyenként helyezze fölé magát a többi – a régi pozitivizmus értelmében „egyszerűbb felépítésű” – organizmusnak.

Az ember természetéhez tartozásának tapasztalata ennyiben mindig is csak olyan horizontban képes megnyílni, amelyet a humán önmegértés történeti módjai egyáltalán lehetővé tesznek. Illeszkedjenek bár látványszerű, hangulati vagy testi-érzéketi keretekbe, Babitshoz vagy Juhász Gyulához képest Szabó Lőrincnél éppen azért mindig drámaibbak ember és természet találkozásának pillanatai, mert a beletartozás és az elválasztottság kettős tapasztalatából itt már hiányoznak a fokozati különbségek az élőlények saját világai között. Az „egyszerűbb” organizmusok alanyaihoz Szabó Lőrincnél ezért nem társulnak „alsóbbrendű” vagy „kezdetleges” világok. Az *Ősz és tavasz között*-et s a *Mint különös hírmondó*-t egyszerre idéző Szamártóvis „talpig fegyverbe öltözött” rendíthetlensége ezért küldheti ugyanazon életértékek tétjeivel jövőbe a maga „szárnyas gyermekeit”, mint amelyek „a halott élet kis fegyence” sorsának kölcsönöznek méltóságot. Mert az egércsapdában ugyanannak a kis életvilágnak mülk ki a csodája, mint amelynek az egyediségét – itt még a versgrammatika és a rímhangzás feltűnő hasonlóságával is – majd Kosztolányi *Halotti beszéde* (1933) vonatkoztatja az emberre:

*Meg se moccan, és nem is volt sehol,
csak mint egy emlék emléke, íze,
álmok maradéka, mely szétoszol
a friss reggelbe, vagy mint gondolat,
mely rég elmúlt, de valahogy az agy
szövedeiben hagyta illatát:
úgy élt csak ő – s egy elmúlott világ
e romok fölött lassan élni kezdett,
valami, ami nem egy szürke testet
bűvölt elénk, hanem egy nagy világot,
más világot, hol minden illanó,
hol a halál csak desztilláció,*

*s mint test, olyan a gondolat: a Lángot
láttuk mögötte, mely – szikráit ontva –
egyforma kedvel lobbant életet
minden feregben, s azt a pici szikrát,
mely éppen őrá bízta sorsa titkát
és sorsa volt neki, míg benne élt.
(Egy egér halálára)*

Ehhez a pozícióhoz még az egyediség-értés módjaiban mutatkozó antropológiai differencia ellenére is Kosztolányi áll közelebb a költészettörténeti korszakküszöb-
höz, mint Babits élet-értelmezése. Másik példát véve: míg a *Halott nép* kerti növé-
nyeit szüntelen – és biológiailag artikulált – „létharchban” látjuk a *feltámadásért*, az
Esti kérdés biztonsággal újránövő fűszálai csupán alkalmi metonímiái az emberi
múlandóság fölötti tűnődésnek:

*megsímogatom a drótkerítést,
megsímogatom, mintha tízezer
kis halottól búcsúznék vele el.*

*És megyek tovább. Isten veletek,
hangya és veréb dúl most bennetek,
barsog a víg, idegen csipogás...
De, barátaim, lesz feltámadás,
s helyettetek új harcba kezdenek
a csonkok, magvak s néma gyökerek.*

Az, hogy a *Szamártövis* és a *Halott nép* kívülről, az *Egy egér halálára* pedig belülről létesít kapcsolatot különböző organikus világokkal, annak is nyomatékot köl-
csönöz, hogy Szabó Lőrincnél több változatban is releváns a természettel való ta-
lálkozás lírai eseménye. Ezek a világok ugyanis nemcsak egymástól hozzáférhetet-
lenül elkülönült szektorai a natúrának, hanem némelykor a belső elkülönültség ta-
paszlatának drámáit is képesek felszínre hozni. Az emberi organizmus „önide-
gen” működését ráadásul nemcsak önvilágán belül érzékelve,⁵⁰ hanem a humán
„sorssá” nemesített állati kiszolgáltatottság agóniájában⁵¹ is. A „csökevényes” vilá-
gokkal való találkozás máskor pedig éppen azzal viszonylagosítja a fokozati érték-
különbségeket, hogy a világképző humán instanciával szemben az „alulfejlett”
vegetáció túlélő/újraéledő képességére emlékeztet⁵² (ld. még: *Varázsló illatok* [1938],
A fákhoz, a költőkhöz [1937]). Az természetesen érthető, sőt, úgyszólván kézenfek-
vő, hogy e korai biopoétikai formáció a legtöbb esetben a látványszerűség kódja-
in, illetve a testi érzékelés külső tapasztalata jegyében hívja elő a természettel való
találkozás verstörténekeit. Opszisz és melosz viselkedése szempontjából azonban
az a kisebb számú költemény létesít új poétikai alakzatokat, amely nem egyszerű-
en tematikusan, hanem a szintaxistól a képstruktúrákig, a metrikától a rímelésig
immár nem a századeleji módon hívja elő a natúra tapasztalatát. Ez mindenekelőtt
azt jelenti, hogy az ilyen költeményekben magának az érzékleti közvetítésnek a

rendje változik meg a századelő anyagtalanabb és a közelség/távolság távlatmozgását szecessziós díszletezéshez vagy impresszionisztikus benyomásszerűséghez igazító képalkotásához képest. Ahogyan a harmincas évekre már József Attilánál is:

*A város peremén,
mint lucskos szalma, hull a lámpafény,
kissé odább
a sarkon reszket egy zörgő kabát,
egy ember, üldögél,
összehúzódik, mint a föld, hiába,
rálép a lábára a tél...*
(Téli éjszaka, 1933)

Vagy majd az 1935-ös Őszben:

*Ki figyelte meg, hogy, míg dolgozik,
a gyár körül az ősztól álmodik,
hogy nyála már a téglákra csorog?
Tudtam, hogy őszt lesz s majd fűteni kell,
de nem hittem, hogy itt van, így közel,
hogy szemembe néz s fülembe morog.*

Innen tekintve minden bizonnyal a – József Attila *Ódájának* is mintát adó – vers, *A belső végtelenben* bizonyul a magyar líra első nagyszabású biopoétikai kísérletének. Ennek a versnek az optikája olyasmit lát, amit magyar vers eladdig legfőljebb a képzeleti vagy az álomjáték médiumában sejtethetett, de ez az újszerű látvány még az organizmus analitikus, gépszerű működésének képeiből épül egybe. Ugyanakkor a biológiai mozgás ritmikus ismétlődésének tapasztalatát/képzetét a vers hangtestén keresztül úgy hívják elő a soron belüli szemantikai egységek egyenletes eloszlású impulzusai,⁵³ hogy a három-, sőt négytagú(!) keresztrímek⁵⁴ gépies, mégsem monoton lüktetése eközben valami nem szűnő, csak berekeszthető techno-fizikai üzemszerűséggel „működteti” a szó szerint megtestesült, egyszerűen látható és hallható organizmust. A rokon tárgyú *Testem* (1928) például azért nem tudja megismételni ezt az esztétikai összhatást, mert tagoltabb ritmusképletnek beszéde nem az organikus működés hogyanját, hanem a tudati reflexió testtapasztalatát és annak következtetéseit mondja inkább ki, mint viszi színre.

Az itt köztes helyet elfoglaló *Testünk titkaiból* (1931) vagy a *Magány* hagyományosabb poétikai képletein túl alighanem azok a darabok érdemelnek nagyobb figyelmet, amelyekben eltérő módon megy végbe vagy más mediális körülmények között következik be az organikus természethez való elválasztott odatartozás tapasztalata. Az *Ima az utcán* a külső és a belső érzékelés távlatváltását hasonlóképpen nyitja rá egy emlékkép térbeli tágasságára, ahogy az *Ősapám* alanyi nézetváltása fordítja át a tapasztalati közelség bizarr érzékleit egy kifürkészhetetlen demiurgoszi terv időbeli végtelenjébe. Ezek az alaki-szerkezeti mozgások nemcsak azt teszik lehetővé, hogy a belefoglaltságról éppúgy tudósítson a külső, mint a bel-

ső érzékelés is. (Érdemes megjegyezni, hogy az utóbbihoz hasonló szituáltságot a későnyugatos költészet még ekkor is csupán utóromantikus látványérzékeléssel és a statikus perspektíva szegényességével képes színre vinni.⁵⁵) A biopoétikai inszcenírozás úgy építi meg a tapasztalat tereit, hogy a natúrával való találkozás eseménye többszintű és soktényezős összhatásoknak mélyíti el a poétikai intenzitását. Az alábbi példában a jól hangoztatható, magánhangzó-értékű likvidákra hangolt melosz idilli szólama formai és szemantikai tökélyvel olvad egybe a primer érzéketi artikulációval. Ráadásul úgy, hogy a vers (jambusi ritmus uralta) hangteste az összes érzékszerv teljesítményét képes „megszólaltatni”.

*S egyszerre a májusi éjben
valami hullám megcsapott:
illatok szálltak láthatatlan,
sűrű és nehéz illatok,
a lélegző, édes sötétben
szinte párolgott a világ
és tengerként áradt felém az
orgona, jázmin és akác.*

(Májusi éjszaka, 1934)

Modern költészetünknek ebben az egyik legtökéletesebb strófájában nem egyszerűen látjuk és halljuk a történeteket: ízek („édes sötét”) és illatok⁵⁶ teljesítik ki a taktilis érintkezés („megcsapott”, „párolgott”) pillanatait. Ráadásul ez a vers éppen úgy megelőzi a *Hazám* nevezetes nyitó versszakát, ahogy *A belső végtelenben* is az *Ódát*. S ha ehhez még hozzávesszük az *Esőben* (1927) csak Kosztolányihoz és Weöreshöz mérhető artisztikus hangzásvilágát, úgyszólván észre sem vesszük, hogy ez a tökéletesen végigkomponált, játékos természet-akusztikai darab a *Rêve parisien* antinatór fordulatának⁵⁷ (időleges) palinódiájaként is olvasható. Legalábbis, amennyiben itt maga a természet az, ami „ingó lépmezővé” változtatja vissza Baudelaire kövek és vasak alkotta *nagyvárosi* környezetét. Ezek olvastán akár az a közkeletű vélekedés is felülvizsgálatra szorulhat, amely szerint Szabó Lőrinc első-sorban (vagy mindössze) egy új grammatikai retorikában megalapozott „intellektuális költészet” fogalmi-élőbeszédi poétikájának volna a klasszikusa:

*Harmadik bete esik az eső,
vízibeteg a város, a tüdő
poshad és szörcsög, csorgó lepedő
csavar körül, a lucskos levegő,
meghízik ruha, gallér, kezelő,
mint itatós a vízben, háztető
olvad, az utca ringó lépmező
s émelyg a fül, mert az öklendező
kanálisokkal, süket rímelő,
egyhangú versenyt csörög az eső.*

III.

„...der Mensch ist [...] insofern mehr
denn das animal rationale, als er gerade
weniger ist im Verhältnis zum Menschen,
der sich aus der Subjektivität begreift.”
(Martin Heidegger: *Brief über den Humanismus*)

Az élő természetbe való belefoglaltság érzéki tapasztalata olyan egyöntetűen uralja e korszak verseit, hogy poétikai megjelenésük tekintetében is többfajta változatban figyelhetők meg. Ama összetettebb struktúrák mellett, amelyek a közlés perspektívájának változásaiban vagy a láthatóság keresztirányú mozgásában vannak megalapozva, külön típust alkotnak azok a költemények, amelyek nem a közvetlen érintkezés vagy belefoglaltság beszédhelyzetében szólalnak meg. Ilyenkor a megfigyelő közlés személytelen optikája hoz részletgazdag közelségbe olyan szokványos természeti látványokat, mint az égbolt, vizek, hegyek vagy mezők. De a típus legsikerültebb darabjai éppenséggel nem e látványok térbeli tágasságából adódó poétikai lehetőségeket aknázzák ki, és nem is azzal nyitnak új fejezetet a magyar „természetlára” történetében, hogy szokatlan vagy ismeretlen hangnemet ütnének meg. Még csak azt sem mondhatnánk, hogy mindig többszólamúra hangolnák a látvány nyelvi létesülését. Azt a módot ugyanis, ahogyan az imperszonális megfigyelés „fölveszi” és rögzíti az érzéki adatokat, olyan szabályos „hullámmű” dallamvonal érzékelteti, amely a maga szólamán belül egyszerre több képzetkörhöz képes kapcsolni a „látottakat”. Vagy úgy, hogy bizonyos szavak, szintagmák segítségével párhuzamosan több szemantikai tartományt hív elő, vagy pedig úgy, hogy a látványt egyszerre több nyelvi regiszter elemein keresztül létesíti. Rokon versvilágokat véve az előbbi esetnek inkább az 1931-es *Tenger*, utóbbinak egy sokat méltatott kései vers, *A földvári mólón* (1949) lehet szemléletes példája.

A *Tenger* körkörös hullámműs szerkezetét ugyanannak a variatív ismétlődésben megalapozott, nem célkövető, ritmikusan nyíló és záruló szintaxisnak a mozgása tartja össze, mint *A földvári mólón* inkább „chiasztikus”, keresztirányú impulzusok rendezte struktúráját. A *Tenger* ráadásul úgy képzi meg a vers esztétikai tapasztalatának (mindig) irányított terét, hogy a nyitóstrófa tökéletesen egybecsengett enjambement-jai eleve az egyensúlyba hozott materiális („meztelen omlás”) és immateriális („testtelen hangok”) hatáselemek köztes terében helyezze el az implicit olvasói műveleteket:

*Egymás alatt s egymás felett
s egymásba nyúlva meztelen
omlásban, mint ha testtelen
hangok érkeznek süppeteg
s oly földöntúli szerelem
lelkével lüktetik tele
a levegőt, hogy a zene
megszületik a semmiben*⁵⁸

A továbbiakban pedig végig mérvadónak bizonyul az az effektus, hogy egyes szavak és szókapcsolatok egyszerre tereljük a konkrét látvány természetlírai-, illetve egy materializált erotikus képzetköre felé a mondottakat. Erre mindenekelőtt azok a kifejezések adnak lehetőséget, amelyek – amint fentebb jeleztük – mindvégig képesek fenntartani ennek a kettős szemantikai mozgásnak a feltételeit. A vers egyik mesterfogásának számít, hogy a negyedik versszak nyitányáig nincs is megnevezve a történések „ágense”, a látvány tulajdonképpeni „hordozó” médiuma: a hullámozás maga. Ennek következtében még csak erősödik azoknak a szintagmáknak az eldöntetlen vonatkozhatósága, amelyek mindvégig fenntartják annak lehetőségét, hogy a szöveg egyszerre legyen olvasható a tengeri hullámozás és a szerelmi aktus „megörökítőjeként”.

A 2. strófa „egymásba nyílvá” kifejezése éppúgy több irányban vonatkoztatható, mint a(z) – hullámokra is jellemző – „ölelkezés”. A 4. versszakban átfogóan a „meztelen hullámok” szintagmája gondoskodik a kapcsolat fenntartásáról. Csak-hogy itt nem az ismert kettős poétikai kódolásnak arról az allegoréziséről van szó, amely jól felismerhetően hasonlítja egymáshoz a két – külön is megidézett – képzetkört. Mert – bár miközben a harmadik versszak „kitárják testüket” kifejezése az erotika képzetkörét stabilizálja egy pillanatra – éppen itt, a harmadik strófában következik be annak a nyelvi mozgásnak az utánozhatatlan *eseménye*, amely nemcsak színre viszi, hanem meg is valósítja a „biopoézis” legjobb lehetőségeit. A harmadik strófa zárlatában bekövetkező azonosítás ugyanis – miközben látványosan megszünteti az *alatt* és a *felett* eddig uralkodó, de még elkülöníthető viszonylatait – nem csupán a primer opszisz szintjén teszi megkülönböztethetetlené a szerelme-
sek és a hullámok ölelkezését, hanem *nyelvi történésként* teszi megbonthatatlaná az erosz natúrába olvadásának utánozhatatlan poétikai eseményét:

[...] *minden tétova*
mozdulatuk csók és csupa
egymáson átbujt ölelés:

Ez a történet még a csókot is úgy foglalja bele a vízcsobogás akusztikai anyagságába („*csók és csupa...*”), hogy a megkülönböztethetlenség egyik egyedülálló, másképp majd csak József Attilánál⁵⁹ felbukkanó *nyelvi látványát* állítja elő. Olyat, amelyet – az ölel(kez)és alakosíthatatlan alanyainak híján⁶⁰ – a kinezis egyetlen képi megjelenítése sem tesz lehetővé.

A *földvári mólón* ismétlődéses szerkezete bonyolultabb a *Tengerénél*. Egyrészt, mert az ismétlődés effektusait nemcsak a (körkörös) visszatérések hívják elő, hanem olyan, egymáson „átívelő” folyamatok is, amelyek az *oda* és *vissza* lüktető mozgásformáit egyenes vonalú, tovahaladó majd megszűnő/megszakadó, azaz az ismétlődéseket keresztező kinetikával kapcsolják össze. Vagyis nemcsak az „ütem-
késések” játéka „kontrázza” az uralkodó ritmusformát, hanem a felszín alatt „halak húznak” tova, úgy, hogy „lehelletfinom / árnyuk együtt fut s együtt tűnik el”. Ez a többirányú dinamika – mely maga is a fénytörés különös, közvetett és „el-
valótlanító” játékán keresztül *látszik* – egyrészt szokatlanul erős szerkezeti ko-
herenciát kölcsönöz a versnek, másrészt a hangzás médiumában is érvényesíti vi-

selkedésmódjának kettősségét. A vers hangzáseffektusait ugyanis kevésbé egyenletes dallamvonal szólaltatja meg, mint a *Tenger* esetében. Pontosan figyelte meg Lator László, hogy a versnek a mikrovilágtól a végtelen térbeliségbe mutató vektorai a reflexió szintjén is hangsúlyozzák az ismétlődés szakadatlanságát, vagyis, ha nem akarnak az ismétlődés körkörös módjának uralma alatt maradni, az esztétikai tapasztalat átmozdítása miatt szükségszerűen lesznek többször is ráutalva a *megint* és a *folyton* fogalmi indexeire: „a háromszoros *megint*, a vers egyre hatalmasabb sodrába vetve, megcsinálta bennünk az elvont igazság, a *mindez folyton így ismétli magát* helyét.”⁶¹ A cirkuláris és a keresztirányú ismétlődés ugyanakkor hangsúlyos összhangban áll a megfigyelő közlés materiális és az immateriális regisztereinek viselkedésével. A vers legnagyobb részében a „biomateriális” nyelvi regiszter létesíti és uralja az organikus természetközelség mintázatait („nagyítóüveg-hús”, „dagadnak-fogynak”, „szűkül vagy tágul”, „torz teknősbékák”, „mohos lap”, „nyíló recék kereszthálózata”, „sok kis csurgó, fecseg és locsog”), a fináléban viszont fokozatosan a fogalmi-anyagtalan szintagmák („örökléten át”, „ismétli magát”, „túlél(i)”, „ez a semmi, ez a tünde kép”) lendítik egy „rettentő Végtelen” felé a folyamatot.

A különös azonban az, hogy miközben a két regiszter végig több ponton is érintkezik egymással, a zárlat ódai emelkedettségének konvencionális absztrakcióival szemben a nyitány biomateriális regisztere viszont éppen nem a századelő szokványos versnyelvén hívja elő az organikus látványtapasztalatot. A vers optikája ugyanis egészen szokatlan módon jórészt a közvetlen, a saját testérzetek konturálhatatlan és térbeliesíthetetlen mozgásán keresztül érzékelteti a biosz közvetlen, élő jelenlétét:

*Partra döng a tó: nagyítóüveg-
húsa alatt ingó terméskövek
dagadnak-fogynak, ahogy éleik
szöge a híg kristályban megtörik,
szűkül vagy tágul: a dirib-darab
roncsok együtt emelik hátukat,
torz teknősbékák, a vízzel, amely
szabályosan lüktetve futja el
mohos lapjukat, aztán lecsorog*

A külső érzékelés adatainak az a *belső felvételi* módja, amely primer organikus tapasztalatként egyfajta „predimenzionális kiterjedés” formájában ismeri feszültség és elernyedés, „a szűkülés és tágulás dinamikáját”,⁶² ebben a versben a – taktikusan elkülönült – saját test tapasztalataként képes az élet kívüliségét is „közvetlen” közelségben evokálni. A jelenség maga ismeretlen a század első harmadának magyar irodalmában: a Krúdy-elbeszélés nevezetes érzékleti közelsége megengedi ugyan, hogy hőse akár napfényt vagy szénaillatot is észleljen az ízekben, de magának a biosznak a „viselkedését” poétikailag képtelen érdemben megfigyelni. Szabó Lőrincnél a deperszonalizált beszéd az esztétikai tapasztalat olyan perspektívájába helyezi az egykori szubjektivitást, ahol „az Én már pusztán a lét folyamát közvetítő, élő és lüktető közeg”⁶³ marad. Textus, opsizs és melosz eme biomateriális

megalapozású együttműködésével *A földvári mólón* a biopoézis olyan eredeti teljesítményéről tesz tanúbizonyságot, amely a negyvenes évekre az esztétikai tapasztalatban érvényesen tudta megújítani az élet klasszikus modern poétikai konstrukcióit. És ez még akkor is igaz, ha a vers zárlata – a tételelességre kifutó Szabó Lőrinc versek egyik gyöngéjeként – némi magyarázó jelleggel terheli meg a hibátlan kompozíciót.

Természetesen egyetlen biopoétikának sem biológiaiak a tétjei: a látásmódjában rejlő hermeneutikai potenciál mindig csak azt a módot képes befolyásolni, ahogyan a mindenkori humán jelenlét beíródik a szövegek poétikai mozgásába. Amikor ez a jelenlét elsődlegesen az embernek az életvilágba való *organikus* belehelyeztettségén keresztül formálódik meg, az mindenekelőtt annak következménye, hogy az irodalmi önmegértés horizontjában kérdésessé váltak az esztétikai tapasztalatnak azok az antropológiai premisszái, amelyek az önmagát a – mindent megelőzően adott és meglevő – szubjektivitás felől megértő ember eszméjében alapozták meg a humán ittlét természetét s vele a dolgok hozzáférhetőségének módjait. Az, hogy a kései modernség korszakküszöbén ez a kérdezésmód elvesztette az ún. *quidditas* horizontjából táplálkozó vonzerejét (nevezetesen, hogy *mi* vagy *ki* is az ember mint szubjektum, mint személyiség és mint felcserélhetetlen individualitás stb.), a világba való beletartozás olyan módjai felé fordította a kérdés irányait, amelyek az eredendő teremtsébeli társiasság, az én és a másik, az én és a világ összefüggésében tehetik hozzáférhetővé a humán egzisztencia tényleges sorsszerűségét.

Nemcsak a *Te meg a világ* hangsúlyozta kölcsönösség jelent meg ezen a korszakküszöbön különös nyomatékkal, hanem annak kérdése is, hogy mennyiben saját és mennyiben irányítható egyáltalán az, amit némileg hangzatos kifejezéssel sorsnak nevezünk. Annak tapasztalatával, hogy az egyéni lét megváltoztathatatlanul az élet biológiai törvényeinek áll uralma alatt, s hogy a vele való számvetés csak ennek tudatában számolhat a test („agy”) és tudat („gondolat”, „lélek”) sorsalkotó kölcsönösségével, Szabó Lőrinc soha nem szűnt meg hangsúlyozni, hogy az egyéni élet megismételhetetlen csodája⁶⁴ nem maradéktalanul saját szintéren játszódik le. Az egyetemleges *élet* világai nem a sajátnak és a környezőnek abban az elkülönültségében vannak *adva*, ahogyan azt annak térbeliségében az érzékszerveink ismerik, hanem érintkezéseik és találkozásaik változatai teszik *történővé* az ittlétet. Szabó Lőrinc „természetlíráját” ezért alakítja elsődlegesen az érzékletek tapasztalata – s jóval kevésbé a dimenzionális kiterjedések látványvilága:

*Szemközt, egy magas ablakon
bukfencet vetve, fönt, a kék
üvegtáblákon megjelent
ma délelőtt az ég.*

*Fönt, a legfelső emelet
ablaka azt villogta le,
mint egy periszkóp tükre, azt
üzente le, ide*

*a mély udvarba, ahová
nem jutnak arany sugarak,
hogy bár innen nem látni, van
ég is és süt a nap.*

*Egész lelkem az ablakon,
az egész ablakon az ég:
hogy került össze ily hamar
ez a két messziség?*
(Az ég az ablakon, 1931)

Ennek tudata vitte közel a vegetációhoz és tartotta fenn az animalitas iránti érdeklődését is, anélkül, hogy leértékelte volna az odatartozásból való egyidejű humán kikülönültség tartalmait. Az emberinek az állati világgal szembeni nyelvi-hermeneutikai nyitottsága Szabó Lőrinc poétikájában azonban még akkor sem kölcsönöz értékfölényt a humán létnek, amikor bizonyos költemények ennek látszatát keltik (*Szentjánosbogár*, *Lecke*). Mert itt a hangsúlyosan *saját* emberi világ nyitottsága, amely – a létben *csupán viselkedő* állattal szemben mindig *tud arról*, hogy a hozzá „tartozó” egyetlen élet *sorsként* tétje az itt-létnek – nemcsak abban van korlátozva, hogy önvilágként független szintéren „intézhetné” a sorsát. Abban is, hogy az önmegnyilvánítás kulturális médiumai, a szó, a beszéd és az írás sem biztosítják a humán társiasságnak azt a többletét, amely nem feltételezhető az állati világokban:

*Más ember! Mért nem lehetek
ellenfele saját magamnak!
Lelkem, mi van odaki? Vannak
Más napok, más rend, más egek!*

*Agyamban, bent, mint egy teremben,
száll a szó s visszajön megint,
és másképp, mint sorsom szerint,
még pusztulnom is lehetetlen.*
(Börtönök, 1930)

Mert ha Szabó Lőrincnél olykor meghatározóbbnak látjuk az organikus természet-hez való odatartozást⁶⁵ a szocietas társiasságánál, annak távolabbról tekintve abban van magyarázata, hogy bár az 1920-as évekre még nem szilárdultak meg a humán mibenlét új konstrukciói, annyit azonban már érvénytelenítettek az *animal rationale* észhatalmi szuverenitásából, hogy az ne legyen vonzóbb egy olyan természetközeli társiasságnál, amelyben a *Különbéke* és a *Harc az ünnepért* versei – az örökölt humán konstrukciókhoz⁶⁶ képest – ne fedezhették volna fel az értelmezést kiiktató, érzéki világtapasztalat stabilabb(nak vélt) igazságait.⁶⁷

JEGYZETEK

1. *Írók egymásról* = Szabó Lőrinc, *Könyvek és emberek az életemben*, Magvető, Bp., 1984, 607.
2. Rába György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Bp., 1972, 67.
3. „S egy rózsát tép le mindegyik. / Egy sóhajtt hörg, mert jön a Hajnal. / Egy Lédát keres: reámered / S meghal kék, csókra-torzult ajkkal. // Reggel hiába gyűl a nép, / Nyoma sincs dalnak, bálnak, sírnak: / Egy-két vér-csöpp s könny-folt a falon. / S egy-két bolond, verses papír-lap.” (Ady Endre: *Özvegy legények tánca*)
4. A naturalista „biologizmus” az ember darwini eredetű lefokozásával itt csak igen távoli és hatás-történetében alig kimutatható előzménynek számít, míg a futurista humán- és kultúrkritika apokalip-tikus szólama még Marinetti firmamentumának díszletei között (*Le Roi Bombance*, 1905, olaszul: *Re Baldoria*, 1910) sem mond ki többet a mindenkori „végső győztes”, a féreg és a mindent felemészítő enyészet biológiai fölényéről, mint Poe *The Conqueror Worm*-ja vagy Baudelaire *Une charogne*-ja. Ugyanakkor ahhoz képest, hogy a naturalizmusban – Zolától Móriczig – az animalitas hangsúlyaihoz igen gyakran szociális töltet, az avantgárdoknál pedig kulturális szubverzió is társul, Szabó Lőrinc vagy Benni ide vonható művei nélkülözik a külső irányú felforgató potenciált.
5. A *Műhelytitok* (1938) kettős távlatmozgása még ennél is szorosabbra vonja a kívülségnek ebbe a testi organizmusba való belefoglaltságát, ahol a szöveg egyszerre egyfajta biológiai gépezettel, illetve az összműködés nyersanyagával azonosítja a materiális benne-lét alanyiságát: „Költő vagyok: védtelen ember! / Mindig csupasz az idegem, / sohase tudok megpihenni, / s már csak abban reménykedem, // hogy egyszer elromlik a műhely, / melyben gép s nyersanyag vagyok, / s úgy megszabadulok a ver-stől, / mint a testétől a halott.” (A „vers” és a „test” akusztikus felcserélhetősége ráadásul olyan parono-máziát ír bele a zárlatba, amely – a testi és a szellemi viszonyának destabilizálásával – az „úgy meg-szabadulok a testtől, / mint a versétől a halott”-változatot is értelmessé teszi.)
6. A *Különbéke* második nyitóverse kifejezetten materiális természeti műként és ahhoz tartozóként állítja elének a gondolkodó vallomástevőt: „Állkapcsom s gyomrom ő csinálta, / fülemben a hang neki int, / kéjének tolmácsa a húsom, / ujjam begyével ő tapint. // Milliárd éven át keverte / magában az elemeket, / mindent kipróbált, s úgy tett mindent, / ahogy legjobban tehetett. // Az ő műve vagyok. Mikor még / úgy éltem, mint az ázsalg / vagy a pondró, mit ezírel látsz / poshadt vizek tükre alatt:” (*Ösapám*, 1933)
7. A nyitósor szerint: „Szellemem néha a test ágyába merül le”, illetve a zárlatban: „mint / barlangi utazó, a belső végtelenben / parányi szellemünk riadtan széttekint!”
8. „a kő Memnon himnuszára zendül / sugaraidtól, isteni Nap”
9. Halász Gábor, *Te meg a világ. Szabó Lőrinc új verseskötete*, Nyugat 1933, I., 134.
10. Rába, *Szabó Lőrinc*, 93.
11. *Uo.*, 116.
12. *Uo.*, 117.
13. *Id. uo.*, 98–99.
14. *Uo.*, 100.
15. Kabdebó Lóránt, *Útkeresés és különbéke. Szabó Lőrinc 1929–1944*, Szépirodalmi, Bp., 1974, 264.
16. *Uo.*, 265.
17. Hartmut Böhme, *Natürlich/Natur* = K. Barck – M. Fontius – D. Schlenstedt – B. Steinwachs – F. Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Bd 4*. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005, 435.
18. A látást és a hallást Hegel azért nevezte „elméleti érzékeknek”, mert az érzéklet adatainak megszerzéséhez nincs szükségük a tárgyukkal való érintkezésre: „A szaglásnak, az ízlelésnek, a tapintásnak ugyanis a materiálissal, mint olyannal, és annak közvetlenül érzéki minőségeivel van dolga.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Eszttétikai előadások I.*, Akadémiai, Bp., 1980, 39. Annak a mediális közvetítésnek, amely már Arisztotelésznél sem tett lehetővé ilyen éles megkülönböztetést az érzékszervek teljesítményei között (Vö.: *De anima* 425b14), Hegel számára itt azért nincs különösebb jelentősége, mert a működésük nem természetfilozófiai szempontból, hanem a műalkotások megértésére/befogadására vonatkozólag érdekli.
19. „Életnek az önmaga által való tenyészést, növekedést és fogyást nevezzük.” Arisztotelész: *De anima* 412a15
20. A (testtől elválaszthatatlan) lélek képességeinek fokozatai szerint „táplálkozó-, érzékelő-, törekvő-, helyváltoztató mozgást előidéző, gondolkodóképeség”. *Id. uo.*, 414a30-b19.

21. Az alábbi két példa alapján a közérzet ilyen „levezethetősége” az első esetben lényegesen egyszerűbbnek látszik, mint a másodikban. De az nem kétséges, hogy – bár a „lélek reszkető gyökerei” kifejezés valami materialisat anyagtalanít, a „testi kétség” rejtelmesebb képzeete pedig az anyagtalant materializálja, az állapot mindkét esetben az önmagát érző test érzéki adataiból tapasztalja meg önmagát. „Harmadik hete esik az eső. / Halálverejték!... Idegen erő / szüremkedett már lelkem ernyedő / repedéseibe... – Óh, únt eső, / nyomorúság esője, mondd, ha jó / valaha derű és a napfényt / meglátom egyszer: foghat még talajt / lelkem reszkető gyökereivel” (*Esőben*, 1927). „fekszem, nagy ájulás zuhant az akaratra, / és rossz, hogy mint a sír, oly vízszintes az ágy. // Lassan ízekre szed a magány és sötétség, / már külön dolgozik agy és szív és tüdő / s nyugodt ütemüket megrontva egyre nő / minden tagomban a didergő testi kétség” (*Halálfelelem*, 1930).

22. A zoé és a biosz fogalmainak igen szövevényes hatástörténetével szemközt itt elsősorban jelentéseiknek a Platón *Phaidonja*, illetve a *De anima* és a *Nikomakhoszi etika* határolta vonatkozásait vettem figyelembe. A biosz itt ugyanis, miközben a *zoon logon echonként* értett ember életének véges időbeliségét és testi-biológiai mozzanatát hangsúlyozza, annyiban mégis elhatárolva a *zoé* általános kiterjesztésű, a maga ciklikus újjáéledésében „időtlen” fizikai-természeti élet organikusságától, amennyiben Arisztotelésznél élők gyanánt a lélekkel nem rendelkező növények (*zonta*) is ebbe az életformába tartoznak. *Biosz* és *zoé* ama megkülönböztetésébe, amelyet a manapság előszeretettel idézett *Homo sacer* (1995) végrehajt, ebben az összefüggésben azért sem bocsátkoznám bele, mert Arisztotelésznél nem áll fenn kizárásos ellentét az élet e két aspektusa között. Másrészt Agamben olvasataiban meglehetősen elhalványul az a különbség is, amely az antik görög antropológia, illetve az újkori, szubjektum-alapú európai emberértelmezés között fennáll. Az európai modernitásnak azt az elképzelését, amely szerint a szubjektum szuverén alakítója lehet saját életének, még aligha tartalmazta az antikvitás emberképe.

23. Rába, Szabó Lőrinc, 201.

24. Jakob von Uexküll, *Theoretische Biologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973, 134.

25. Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2014⁴, 50–51.

26. Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit = Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Bd 29/30*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 2004³, 261.

27. „A gyík nem egyszerűen előfordul a napon felmelegedett kövön. A követ felkereste, fel szokta keresni. Onnan eltávolítva nem marad meg (más)valahol, újra keresi – s hogy megtalálja-e, érdektelen. [...] Ha azt mondjuk, a gyík ott fekszik a szikla felületén, a »sziklafelület« szót át kellene húznunk, hogy jelezzük: az, amin fekszik, valahogy ugyan adva van neki, mindazonáltal nem *mint* sziklafelület ismert a számára.” *Uo.*, 291.

28. *Uo.*, 371–372.

29. Szabó Lőrinc, *Könyvek és emberek az életben. Prózaírók, Magvető, Bp., 1984, 632.*

30. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, 210.

31. Sokban rokon, de nem azonos ezzel a szubjektumnak az az állapota, amelyet a vers – más összefüggésben – „érteni-nem-akarás”-ként, érdektelenségként visz színre: „Nektek öngyilkosság, ami / nekem céltalan nyugalom: / mindent tudok és tűrök és / unatkozom.” (*Bolondok*, 1932)

32. Agamben, *Das Offene*, 74. Heidegger értelmezésében az állati lét (ösztöni vezéreltségű) önmagába-foglaltsága nem az az állapot, amelyet a szótári *Benommenheit* („látmeneti] öntudatlanság”) az emberre vonatkoztatva jelent, vagyis nem a tudatnál-lét és az öntudatlanság közti átmenet állapota: „Az önmagába-foglaltságon nem olyan állapotot értünk, amely mindössze tartósan volna meg az állapotban, hanem az állat-mivolt lényegi mozzanatát, mint olyat.” Lényegében annak a folyamatos és uralkodó állati viselkedésmódnak az értelmében, amelyet úgy ismerünk, mint „látást, hallást, megragadást, üldözést, menekülést, lenyelést, megemésztést és az összes többi organikus folyamatot”. „Az önmagába-foglaltság nem olyasféle állapot, amely úgy kíséri az állatot, mint amelybe olykor belekerül vagy amely csak bizonyos tartóssággal van meg benne, hanem az állat-lét belső lehetősége maga.” Heidegger, *Die Grundfragen der Metaphysik*, 347–349. Miközben a köznyelvi Benommenheit (öntudatlanság, kábultság) elválaszthatatlan etimológiai kapcsolatban áll a sich benehmen (viselkedni) jelentésvonatkozásaival, egyszersmind érzékelteti azt a különbséget is, amely az állati viselkedést (Benehmen) a maga alapstruktúrája szerint megkülönbözteti az emberi magatartástól (*Verhalten*). *Ld. uo.*

33. „Fák, csillagok, állatok és kövek” (*Ima a gyermekekért*).

34. „vad villámok, jó hangyák, kis csigák, / vigyázz reájuk, hatalmas világ. // Az ember gonosz, benne nem bizom. / De tűz, víz, ég s föld igaz rokonom. // Igaz rokon, hozzátok fordulok, / tűz, víz, ég s föld lesznek, ha meghalok;” (*Ima a gyermekekért*)

35. Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften VII. Band*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992^o, 261.

36. Uo. Vagyis éppen hogy nem teszi lehetővé ennek a képződésnek azt a fajta utánalkotását, amely az így létrejöttet a jelenbeli egyediségre vonatkoztatva akarja megérte(t)ni, pl. így: „és hozzád szól, rád tartozik, érted van minden dolog” (Babits: *Zsoltár férfibangra*).

37. Az ilyen „tudatfolyam leképezését indokoltan nevezhetjük tudatlírának.” Rába, *Babits Mibály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Bp., 1981, 69.

38. „Mint a földből a hóvirágot / a tavaszi kíváncsiság, / előőrseit koponyámból / az agy kidugta s messze lát... // Agyam kiült a homlokomra / s lett belőle két barna szem: / akar tudni valamit, ha / a világot nézegetem. // Állkapcsom s gyomrom ő csinálta, / fülemben a hang neki int, / kéjének tolmácsa a húsom, / ujjam begyével ő tapint. // Milliárd éven át keverte / magában az elemeket, / mindent kipróbált, s úgy tett mindent, / ahogy legjobban lehetett. // Az ő műve vagyok...” (*Ősapám*, 1933). Ehhez képest elképzelni is nehéz ellentétesebb pozíciót annál, mint ahogyan az önmagának elégséges század eleji szubjektivitás szituálja önmagát: „A csillagok örök forgása néked forog / és hozzád szól, rád tartozik, érted van minden dolog” (Babits: *Zsoltár férfibangra*, 1918). A *Csillagok közt* csillagai – ellentétben minden hagyományos topikával – éppúgy nem orientálnak már, ahogy a posztromantikus bensőség sem támasza semmiféle humán stabilitásnak: „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz, és a sötétben / egyszer majd elrontja magát.” (*Börtönök*, 1930)

39. Ilyenként a *Különbekéről* utóbb ld. Ferencz Győző, *A költő alkuszik* = Uő., *A költészet mechanikája*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1997, 161–188.

40. *Írószobám. Szabó Lőrinc bangszalagon* (közreadta: Tóbiás Áron), Új Írás, 1964/9, 1101.

41. Ha jól értjük, az Uexküll-féle bogárút többek közt ennek a keletkező és elmúló körülménynek a következtében nem állandósul olyan úttá, amely (a maga útjaként) megrögzülhetne a bogár észlelési világában.

42. Vö. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, 383–385.

43. Uo., 383–384.

44. „A kő világ nélküli. A növénynek és az állatnak szintúgy nincs világa; de hozzátartoznak egy őket meghatározó környezet fel nem tárt virulásához.” Heidegger, *A műalkotás eredete* = Uő., *Rejtektutak*, Osiris, Bp., 2006, 31–32.

45. Ld. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, 292.

46. Uo., 293.

47. Már csak azért sem, mert a környezet és a test érintkezései Szabó Lőrincnél mindig az érzéki világba való olyan visszavonulás lehetőségének pillanatai is, amely ideiglenesen felszámolja a humán önmagasság tapasztalatának rajta mindenkor kívül helyezett eredetét. A biomateriális összekötöttség Szabó Lőrinc felfogásában nem értelmezésfüggő kapcsolat, mert nem valamely interpretatív „másság” testesül meg benne: „Renyhén mozog a láb, de gyógyul a lélek! / Mennyi bogár és pici féreg / mozog a fűben! Kinyújtóztatom / bakancsos lábam a domboldalon; / lassan átforr a húsom... Óh, napos / kövek! Lent szürkül a város, és / virágkelyhekben bódult legyeket / gyilkol az éhes pók. Itt pihenek / a fényben estig... Mi lesz azután, / nem tudom, nem is érdekel.” (*Feltámadás*, 1927)

48. Ld.: „[A]z ember a még meg nem állapított állat”. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* = Uő., *Kritische Studienausgabe Bd. 5*, Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, DTV, München, 1999 (Neuausg.), 81. Az emberi „intellektusnak ugyanis semmiféle olyan missziója nincs, amely az emberéleten túlmutatna. Teljességgel emberi, s egyedül nemzője és birtokosa tekint rá olyan pátosszal, mint ha ő lenne a világtengelye, amely körül forog. De ha szót tudnánk érteni a szűnyoggal, megtudhatnánk, hogy ez az apró rovar ugyanevvel a pátosszal úszik a levegőben, s önmagát véli e világ repülő középpontjának.” Nietzsche, *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 1992/3, 3.

49. Plessner szerint az ember excentrikus létbeli elhelyezkedéséből adódik, hogy az élő-mivolt és a róla való – attól „elemelt” – tudás antinomikus egzisztencia-érzetébe „mindig belekeveredik a többi élőlény elérhetetlen természetisége miatti fájdalom is”. Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* = Uő., *Gesammelte Schriften IV*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 384.

50. „a vak gép odabent csak zörömböl tovább / és akaratomon belül, magába zárva, / külön törvény szerint él bennem egy világ.” (*A belső végtelenben*)

51. „mily kínok verték, milyen rémület / ezt a félénk, ideges életet, / mikor megtudta, hogy már nincs menekvés! / És mégis futott s utat keresett, és / mint gyufalángnyi seb nem fáj a háznak, / ha

tűzvész szakad rá, úgy tűnt el a / régi nyomor sok virgonc bánata / az iszonyú jelen előtt: az éhség, / amely halálba csalta... [...] Kis fogai / harapdáltak még a szalonnabőrbe, / amelyből keserűen és előre / testileg ette a halált.” (*Egy egér halálára*)

52. „Ti vagytok az örök élet, / ti vagytok a föld szemei, / melyekkel a fekete isten / a napot nézegeti [...] Virágok, az én világom / be magányos, be kicsi! / Még itt vagyok; de jön egy nyár, / s kibujtok, föld szemei, // kinéz veletek a vak föld, / az élő, isteni por, / s megvizitek ősszel a hírt, hogy / már nem vagyok sehol.” (*Farkasrét II. Virágok közt*)

53. „...futnak idegen parancsok szerteszét”, „...érzékeny lemez vagy óralap”, „parányi szellemünk riadtan széttékin”

54. pl.: szerteszét/nem egyéb, ostromodra/füstgomolyba, zsarnok állam/mámorában, illetve: ágyába merül le/éjszakába kerülve, érthetetlen/végtelenben

55. „A nappal fényében fényében, zajában / Elődöng árva egymagában / A lelkem, tévedt jövővény, / Oly idegen nekem a hajsza, / A szívemet dalokra ajzva / Oly inkognitó megyek én” (Juhász Gyula: *Esti dal*, 1926)

56. Az orgona, jázmin és az akác nemcsak a látvány részei: a „sűrű és nehéz” illatok metonímiáinak is számítanak.

57. „Le sommeil est plein de miracles! / Par un caprice singulier / J'avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier, // Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau.” (Charles Baudelaire: *Rêve parisien I*). A két versszak a fiatal Szabó Lőrinc fordításában (megj. 1923) így hangzott: „Csoda az álom, érthetetlen! / Különös szélszély vezetett / és képemből számkivettem / a rendetlen növényzetet, / és, mint zsenimre büszke festő, / élveztem roppant vászنامon, / hogy a víz és érc s a nemes kő / úgy részegít s oly monoton.”

58. Akinek itt felrémlik a *Rheingold* nyitójelenete, az nem minden alap nélkül láthat hasonlóságot a víz, a keletkezés, a zene motívumai között. Különösen, hogy a *Tenger* – mint *A vers és valóság* állítja – egy rajnai hajóút során született. Vö. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, Osiris, Bp., 2001, 60. Annak a kuriózumnak azután, hogy a Loreley szikla alatt látott hullámozást nem maga a folyó, hanem egy technikai mű, a hajókerék keltette, inkább csak a pozitívista-életrajzi műértelmezés horizontjában volna jelentősége.

59. Pl. *[Kiknek adtam a boldogot...]* (1937): „Kiknek adtam a boldogot, / alvó arcukról éjjelente, / mint a viharba került lepke, / elrántatnak a mosolyok.”

60. „A lég / finom üvegét / megkarcolja pár hegyes cserjeág. / Szép embertelenség. Csak egy kis darab / vékony ezüstrongy – valami szalag – / csúng keményen a bokor oldalán, / mert annyi mosoly, ölelés fönnakad / a világ ág-bogán.” (József Attila: *Téli éjszaka*)

61. Lator László, *Kakasfej vagy filozófia. Mire való a vers?*, Európa, Bp., 2000, 32.

62. Hermann Schmitz, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Edition Sirius, Bielefeld und Basel, 2009², 16–17.

63. Rába, *Szabó Lőrinc*, 163.

64. „Ez vagy, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké; / s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak itt! és / sehol soha többé” (*Egyetlenegy vagy*, 1930). Vagy a *Hálaadásban* (1945): „[...] mint a könny, / buggyan ajkamra a szív, az öröm, // a hála, hogy élek, hogy voltak csodák, / hogy oly szép, oly gyönyörű a világ”.

65. „Ki miért küzd és mit tanít / engem többé nem érdekel, / oly megkínzottan hagytam el / korom szemeit és füleit. // Túlkorán túlsok túlközel / jutott hozzám s megundorodtam. / Maradjon minden úgy, ahogy van, / szívem a jobbért nem perel.” (*Szigeten*, 1930). „Minden porcikám visszavágyik oda, / ahol nincs öntudat” (*Fölkelni*, 1934). „Az ember gonosz, benne nem bízom. / De tűz, víz, ég s föld igaz rokonom.” (*Ima a gyermekekért*, 1939)

66. I.d. *Egy humanistához* (1934). Tágabb összefüggésbe állítva ennek a versnek kapcsán teszi beláthatóvá Smid Róbert tanulmánya, hogy „[ú]gy nincsen emberi természet, ahogyan az animalitas metafizikai fogalma sem semlegesíthető azzal, hogy halhatatlan lélekkel vagy személyiséggel ruházzuk fel az embert.” Smid Róbert, „nem szeretsz jól, míg nincs erőd megvetni az embert!” *Az ember helye az olvasatban Szabó Lőrincnél*, It, 2011/1, 35.

67. „Nem indulsz kétes kalandokra: te / befele fordulsz. Csak neked hiszek, / mondtam, te vagy a gyönyör és a seb / és a vak húsnak te vagy a szeme” (*A tapintáshoz*, 1934)

MEZEI GÁBOR

Akusztikus topográfia és az írás kartografikus működései Szabó Lőrinc és Oravecz Imre verseiben

Bevezetés

Líra és topográfia, illetve kartográfia és írás viszonyait vizsgálva nem megkerülhető a kérdés, hogyan alakul és mennyiben használható a táj fogalma irodalmi szövegek esetében. Amellett, hogy „a tájleíró költemény bevett kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel,¹ már maga a táj fogalma is több okból problematikus lehet. Elsőként azért, mert a tájhoz való hozzáférés különösen József Attila és Szabó Lőrinc költészetétől kezdődően olyan feltételekkel bír, amelyek messze nem teszik lehetővé a táj simmeli értelemben vett esztétikai egységének létrejöttét. Ennek egyik oka a központi perspektíva hiánya lehet, illetve az a korszakra jellemző összefüggés, hogy „a későmodern líra leginkább az antropológiai eredetét felejtő hang és a humán tekintet uralmától megszabadított képalakítás² területeként érthető. A táj fogalmának problematikussága pedig mindezek mellett ott lesz a leginkább szembeötlő, ahol az irodalmi szöveg írottága szerepet kap az olvasásban. Ennek térbelisége ugyanis nem lehet indifferens akkor, mikor ezen keresztül egy „külső” térhez való hozzáférés ígérete mellett, vagy akár helyett áll előttünk.

Arra a kérdésre, hogy milyen viszonyban áll az irodalmi szöveg a térképpel vagy akár a tájképpel, „nem a tér térképen és szövegen keresztül elérhető szemantikája a válasz, tehát nem a tér poétikája (Bachelard), vagy a »Landschaft« kategóriája (Ritter).³ Hanem sokkal inkább annak módozatai, ahogyan a – nem a tér reprezentációjaként, hanem a reprezentáció tereként értett⁴ – írás és kartográfia játszanak szerepet a tér létesítésében. A táj „mindenkori individualitását” felépítő, a tájat esztétikai egységgé alakító emberi pillantás simmeli elgondolása⁵ nem csak azért nem érvényesülhet, mert a későmodern líra éppen ezt az antropomorf nézőpontot nem veszi használatba többé, azaz nem a táj egységgé rendezését vagy uralását célozza. De azért sem, mert az „antropológiai eredetét” felejtő hang különös intenzitással engedi át saját helyét olyan technikai működéseknek, amely működések jelenléte azt helyezi előtérbe, hogy a tér önmagában soha nem lehet hozzáférhető. Olyan sokat idézett példára is lehetne itt hivatkozni, mint József Attila *Téli éjszakájának* mozgókép-technikája, de szóba hozható akár Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében* a gépi eredetű hangok szerepe, vagy akár Oravecz Imre prózaverseinek saját írottáguk térbeliségére mutató, önreflexív poétikája, amely az írás technikáját mutatja fel a térhez való hozzáférés elsődleges alapfeltételeként. Fontos azonban leszögezni, hogy a technika jelenléte a topográfiai működéseket érvényesítő líra esetében sem költészettörténeti változások részeként fogható fel; az írás mindig

már önmagában hordozza technikai sajátosságainak azokat a következményeit, amelyek révén a térhez való hozzáférés módozatai kialakulhatnak. A következőkben ezért írás és topográfia, illetve kartográfia lehetséges és eddig fel nem tárt közös működéseinek mibenlétére fogok rákérdezni, illetve irodalom és kartográfia viszonyára. Ez utóbbi összefüggést, bár viszonylag bő szakirodalommal rendelkezik, jellemző módon kutatói általában nem a poétika szintjén tárgyalják, én jelen kísérlet keretei között ennek lehetőségeit keresem.

Szabó Lőrinc *...kilátón... , ...nagy, kék réten...* című verseinek, illetve Oravecz Imre prózaverseinek olvasása során a térhez való hozzáférés módozatai kerülnek elsősorban fókuszba. A versek egymás mellé helyezését – a recepció eddigi alakulása mellett – főként az indokolja, hogy a felvetett nézőpontból olyan különbségeket mutatnak, amelyek a líra topografikus sajátosságaira, az irodalmi szöveg kartográfiai működéseire, a kartográfia kultúrtechnikájának a lírában betöltött szerepére is képesek lehetnek, reményeim szerint, rámutatni. Ezen túl pedig azért is, mert olyan irányból teszik ezt, ami a Szabó Lőrinc-kutatás, illetve Oravecz korai köteteinek poétikája körüli értelmezői munka eredményeihez is kapcsolható. Ugyanakkor közös pont is adódik: a perspektíva meghatározatlansága. Az azonban, ahogyan ez Szabó Lőrincnél, illetve Oravecznél alakulni látszik, már igen nagy különbségek közbejöttével történik. Ez a meghatározhatatlanság ugyanis akár a perspektíva teljes hiányáig képes elmozdulni, a topográfia deiktikussága és a kartográfia indexikalitása közötti ingadozás pedig a prózaversek esetében az utóbbi érvényesítésével jut nyugvópontra. A szóban forgó szövegek perspektivikusságára ezért mindezek miatt a tér hozzáférhetőségét lehetővé tevő kultúrtechnikák felől érdemes rákérdezni.

I. Akusztikus topográfia – az apollóni perspektíva megszűnése

Szabó Lőrinc említett, a térhez való viszonyulást kérdésként élénk állító verseiben, illetve a *Tűcsökzenében* a topográfia működésével kapcsolatban alapvető kiindulópont, hogy egyáltalán meghatározható-e ez az egyébként középpontiként tételezett perspektíva. Ennek kibontásához itt – távolról sem geográfiai – analógiaként a Mont Ventoux-t helyezném a Badacsony mellé. Petrarca 1336-os, az „első hegyi túrát” tételező levelében ugyanis – bár a levél kimenetelét tekintve messze nem hasonlítható a szóban forgó versekhez – a következőt olvashatjuk a hegycsúcs eléréséről: „Első pillanatban a roppant látványtól megrendülve álltam, és mintegy elzsibbadtam a szokatlanul könnyű levegő bűvöletében.”⁶ A megképződő perspektíva korántsem bír biztos alapokkal, a megrendültség, a zsibbadtság, a bűvölet nem képez a látottakhoz képest külsőként meghatározható pozíciót; a hegyre felérve a beszélő mintegy elveszti perspektívájának gyújtópontját. Képtelen uralni tehát a tájat, sőt, a látvány hatására kerül a zsibbadtság állapotába, és ennek eredményeként érthető a központi perspektíva megképződésének lehetetlensége. A külső és egyben felülnézeti, azaz leginkább apollóni perspektíva csak ezek után szilárdul meg, a saját test megnevezése és pozicionálása által: „Körülnéztem, s láttam a felhőket a lábam alatt...” Ezek után azonban „bekövetkezik a fordulat”,⁷ a levélírónak hirtelen eszébe jut, hogy véletlenszerűen felüsse Augustinus-kötetét, amelynek ha-

tására ezek után maga ellen fordul, amiért a földi dolgok csodálattal töltik el, majd otthagyja a hegyet, azaz lemond az apollóni perspektíváról. Ebben a korai példában a térrel való szembesülés nem a táj megképzéséhez, hanem a perspektíva megképzésének átmeneti lehetetlenségéhez vezet. És bár a ...*kilátón*..., illetve ...*a nagy, kék réten*... című versben a lelket inkább a fiziológia és a percepció folyamatai határozzák meg, az apollóni perspektívától való eltávolodás itt is megfigyelhető.⁸ A *Tücsökzene* ezen darabjaiban e nézőpont megképződésének módja és itt már korántsem átmeneti lehetetlensége lesz a látvány hozzáférhetőségének akadály. A felülnézeti perspektíva a kilátó megnevezésével és a saját helyzet meghatározásával ugyanis, legalábbis ígéretként, létrejön („a Balaton fölé”), a folytatatólagosan következő ...*nagy, kék réten*...-t olvasva mégis arról értesülünk, hogy a térélmény hatására mintegy petrarcai tapasztalatként „egymásba szédül a bent és a kint”.⁹ Ez a szédülés vagy zsibbadtság tehát a Petrarca-levélben megfogalmazottakhoz hasonlóan akadály lesz a külső és egyben középponti perspektívának, a gyújtópont kijelölhetetlensége és a látás ágensének meghatározhatatlan helyzete miatt. Ennek a szédülésnek vagy akár az én-pozíció billenékenysége okai azonban ebben az esetben máshol keresendők. Egyrészt, amint az a Szabó Lőrinc-recepcióban is kitüntetett szerepet kapott, az én-pozíció létrehozásának retorikai-grammatikai-pragmatikai feltételezettségében, másrészt a térhez való viszonyulás módozatában. Az itt következőkben, noha Szabó Lőrincnél – Oravectól eltérően – nehéz lenne függetleníteni a kérdéskört a beszélő pozíciójának összetettségétől, megkísérlem az utóbbira helyezni a hangsúlyt.

Mert míg az „Arcodon / a szél csókja: én vagyok!” kettősponttal kiemelt azonosítása esetében én és te viszonya, illetve e pozíciók párhuzamos jelenléte miatt a kint és a bent pólusai még választhatók maradnak, a „Nyílik a lélek: magát figyelni” sor „kívülhelyezett én-pozíciója”,¹⁰ amely látás és látottság kölcsönviszonyában hagyja maga mögött apollóni perspektíváját, a következő sorban a szemet mozgó izmok, illetve idegek révén mintegy a térre ruházza át ágens-szerepét, amennyiben – az olvasó szemhez hasonlóan – úgy mozog, ahogy a tér azt számára a nyolcadik sorban *előírja*: „de ráfonódnak a tér idegei”. A látvány meghatározza saját hozzáférhetőségét, sőt, irányítja a percepciót. Nem a perspektíva magát kioltó megkettőződéséről és a deixis ebből következő lehetetlenségéről van itt szó tehát, hanem arról, hogy a tér materiális sajátosságai határozzák meg a percepció működését. Nem ez az egyetlen példája azonban a *Tücsökzenében* a látás és látottság, táj és ember felcserélhetőségének. A *Nyitány* hatodik, *A ti dalotok* című darabjában például, miután a kötet által említett majd minden területhez hozzárendeli a tücsökzenét, sőt, a tücskök dalán keresztül teszi elérhetővé Pasarétet, Debrecen vagy Erdélyt, a tájra ruházza át a látás ágenciáját: „tenger s ami csak / látott valaha, táj, Ragúza, és / Fekete Erdő”.¹¹ Az *Adriában* pedig az érzéki gyönyör és a táj keveredik össze, hogy aztán táj és ember határai is feloldódjanak, pozíciójuk felcserélhetővé váljon, amennyiben a kölcsönös névmás itt a beszélőn kívül nem csak a megszólított, de a tájra is vonatkozhat: „táj és ember: egymás partjain / ringtunk”.¹²

A ...*kilátón*... esetében megfigyelt, a tér materiális sajátosságai által meghatározott percepció azonban ott sem kizárólag vizuális, sőt, az akusztikum és a vizua-

litás radikális keveredéséből áll elő. A nietzschei megkülönböztetés értelmében a szemléletes apollóni perspektíva itt a nem szemléletes dionüszoszival párhuzamosan van jelen, amint az a *Tücsökzene* címe és alcíme (*Rajzok egy élet tájairól*) esetében is megfigyelhető. A saját helyre rámutató „s vízi fényhídja majdnem ide ér” sorra ezért rímelhet a „Hallod, hogy cirpel a szentséges éj?” sor, amely az „ide” szó által állított deixist azzal teszi lehetetlenné, hogy míg a kizárólag vizuális percepció folyamatában a fényhíd végül nem éri el a nézőpont „itt”-jét, a hang hullámai a közvetlen hozzáférhetőséget ígérk, hangzó teret alkotva e folyamat már eleve lokalizálhatatlan, eltűnő középpontja körül. A saját pozíció soha nem teljesülő meghatározása, a szinesztetikus mozgások, amelyek táj és tücsökzene tematikus és a versnyelv akusztikus sűrítettsége által hangsúlyossá tett összemosásában folytatódna, a ...*nagy, kék réten...* záróképében érik el tetőpontjukat; a befejezés a csupán vizuálisan hozzáférhető csillagokhoz rendeli hozzá a tücskök zenéjét: „s a nagy, kék réten kezdik mennyei / tücsökzenéjüket a csillagok.”¹³

A Petrarca levelében megfogalmazott, a látvány hatásának tulajdonított zsidbadtság, avagy kint és bent összemosódása, „egymásba szédülése” tehát a *Tücsökzenében* az akusztikumban zajló dionüszoszi eloldódás, a tér materializálásához való érzéki viszonyulás eredményeként érhető. Az apollóni perspektíva külső nézőpontjának felfüggesztődése az akusztikus ingerek szerepének elsődlegessé válása révén történik; a térhez való hozzáférés így egy olyan, saját hangzósságát előtérbe helyező szöveg létrehozásának eredménye lesz, amely különböző poétikai eszközökkel kíséri meg elfedni a topográfia grafikus kitüntettségét. A térrel való szembesülés tétje pedig korántsem annak uralhatósága lesz, sokkal inkább az én pozíciójának változásain, illetve az akusztikus érzékelésen keresztüli feloldódása. A magát a ...*kilátón...* utolsó sora és a záródarab tanulsága szerint a „hangok szövevébe” szövő megszólított „sóhajja” alakul, sőt, az első sor végi sortörés révén „csupa suhogássá”. De éppen a soráthajlás teszi a következő sor olvasásakor lehetővé, hogy ezt a – nem csak a szemantika, de a szövegrész hangzóssága által ugyanúgy megvalósuló – azonosítást „a föld s az ég” sorkezdet irányában (is) érvényesítse. Azt, hogy a tagmondat egyszerre lehessen vonatkoztatható megszólítottira, illetve földre és égre, ezen a ponton még a grammatikai szerkezet nem teszi lehetővé, még ha egyébként lexikai szinten a hang előtti/utáni, még emberi „sóhaj” felől a „suhogás” felé tartunk is. Ez a kölcsönös tulajdonítás, ami a teret (és egyben az általa kínált percepció lehetőségét) akusztikussá teszi, csak a fent említett „egymásba szédül a bent és a kint” sor utáni – hangzósság tekintetében erősen sűrített – szakaszban történik meg, hogy a folyamat végén a ...*kilátón...* utolsó sorában előrejelzett megkönnyebbülés az „Én”-től való megszabadulásban realizálódjon:

*és zeng a hang és zsongva ring a rét,
s ahogy szíved átveszi ütemét,
mintha egy gömb fénytág felületén
robbanna rólad, úgy bagy el az Én*

hangzóságtól való eltávolodást pedig tovább erősíti, hogy a „fénytág” szó anagrammatikusan is tartalmazza az „Én” betűit, de kizárólag vizuálisan, hiszen az „Én” szó nem hangzik el benne, a szöveg tehát itt mintegy az „Én” nélkül szól. Ez az eltávolodás, ami egyszerre hordozza az „Én” hátrahagyását és a tér akusztikus érzékelésében való eloldódást, úgy vezet el igen következetesen a vers zárlatáig, hogy a bent és a kint viszonyának – az életmű kiemelt darabjaira oly jellemző – megfordításával, kicserélésével a kilátón érzett szédület helyett az „isteni biztonság” állapotába kerül. Ezen a ponton tehát leválasztja a nézőpontot a szöveg által átmenetileg színre vitt lehetséges emberi tekintetekről, az emberi szem által már nem befogható, az egész világra kiterjedő képet mutatva fel. Ez az optikáját tekintve csak „isteniként” érthető perspektíva sem érvényesül ugyanakkor; nem az apollóni perspektíva számára felkínált Badacsony látható ugyanis a szöveg zárlatában, hanem a „nagy, kék réten” „mennyei tücsökzenéjüket” kezdő csillagok részesítenek a tér akusztikus érzékelésének ezen a ponton – a szöveg, a fejezet végén – már egyedüli, az olvasás vizuális folyamatát is felfüggesztő lehetőségében, mintegy a vizuális szövegtérből való kivezetésként, a tücsökzene akusztikus, szövegen túli folytonosságának fenntartása mellett.

Hasonló, a tücsökzene hangzóságát a szöveggel azonosító darabok több ponton is előkerülnek a kötetben, talán lehangsúlyosabban éppen a legelején, mintegy bejelentve ennek az akusztikus működésnek a szöveg egészére kiterjedő folytonosságát. A *Nyitány* második darabja, a *Síppal, hegedűvel* ugyanis mintegy utólag jelenti be a *Tücsökzene* kezdetét. Az első, *A nyugodt csoda* című darab az esti ablaknyitás és a tücsökzene hallgatásának jelenetével nyit, hogy a második darabban aztán kiderüljön: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány, / síppal, hegedűvel. Egész délután / szólt már” Különös módon tehát, bár az „ü” és az „i” halmozása ebben a második szövegben éri el akusztikus sűrítettségét („frissül”; „ü zeng, i cirpen”; „ü-rü-krü, kri-kri”),¹⁴ a nyitány még az első szöveg esti jelenete előtt megkezdődött, a teljes és jelentés nélküli hangzóság a szöveg vizuális terét megelőző jelenlétével. Ennek az akusztikus, a nyitányt megelőző felütésnek lesz mintegy elmentételező lezárása a *Holdfogyatkozás* című záródarab. A ...*nagy, kék réten...* zárórképe a *Tücsökzene* legutolsó szövegében ugyanis egyrészt megismétlődni látszik a gömb az ég képein és a tücsökzene ezekhez való hozzárendelésén keresztül, a tücsökzene azonban itt a tér „némajátékában” a „halk álomport” szóró csillagok képen keresztül maga is „[á]lommá zsongul”, hogy ezzel a minden akusztikumtól megfosztott képpel záródhasson a szöveg az „ezüstcsöndű fény”¹⁵ már csak vizuálisan hozzáférhető képével. Míg a ...*nagy, kék réten...* után következő üres hely, az írás által nem betöltött felület az írás vizuális működését felfüggesztve biztosította a tücsökzene akusztikus, jelentésen túli jelenlétét, mintegy lehetőséget adva a hangzó tér felépülésének, a kötetet záró utolsó darab olyan üres felületet biztosít, ahol a fentiek miatt a tücsökzenét folytonosan hallató szöveg befejeződésével éppen a hangoztathatatlanúság által jut el a vizualitás kizárólagosságának a *Tücsökzenét* felfüggesztő zárlatáig. A szöveg tehát magát a hordozó felületet két, az értelmezést meghatározó és egymással ellentétes, noha nem egymást kizáró működéssel képes felruházni, rámutatva ezzel a felület működésének folytonos jelenlétére.

Annak ellenére, hogy a hangzó térrel szembesülő topográfia működtetéséhez a fent említett daraboknak kivétel nélkül szükségük van a térelemek közötti viszonyok topográfiai és a látvány elemeinek geográfiai megnevezéseire, és azzal együtt, hogy a vers saját írottága is bőven szerepet kap e térviszonyok kialakításában, a topográfia olyan akusztikus megvalósulásáról beszélhetünk itt, ahol – a *Nyitány* szavaival – a táj épülését és omlását a „tücskös éjbe” hasító „gőz-síp” hangja határozza meg. Ennek az értelmezésnek pedig az a feltétele, hogy a szöveg – saját zárlatáig – hatékonyan tartsa fenn annak illúzióját, hogy általa a hordozó felület térbelisége helyett a hangzó tér elsőbbségével szembesülünk. És bár ez az illúzió, ami a szöveg teréből való kivezetést, az írottágáról való megfeleldkezést jelentené, az első – amint a fenti példa is mutatja –, a szöveg értelmezését meghatározó soráthajlásnál meg kell szakadjon, hiszen többek között ehhez hasonló pontokon válik egyértelművé, hogy az olvasás mindig használja a felület térbeliségét; olyan szöveghelyekkel is szembesülhetünk, ahol akusztikum és vizualitás mintegy erősíteni látszanak egymást. A *Tücsökzene* hatodik részének, *Az elképzelt balál* címet viselő *Közzjáték*nak a fentiekben olvasott utolsó két darabja mintegy egybefolyik környezetével, nem választja el őket lezárt szintaktikai egység, amint azt a címek előtt és után szereplő pontok is mutatják, nem az írás tagoltságát, hanem a hang folytonosságát emelve ki. És ehhez hasonlóan biztosít alapot a fenti értelmezéshez ugyanakkor az is, hogy ...*a nagy, kék réten...* után álló pontok egyszerre utalhatnak a szöveg (vizuális) lezárására és (akusztikus) folytonosságára. A perspektíva megszűnésének a beszélő pozíciójához való viszonyában megmutatkozó folyamata a *Tücsökzenében* a hangzó tér révén bontakozhat ki tehát, és ezzel a térhez való hozzáférés az irodalmi szöveg számára sajátos módon akusztikus lehetőségére hívja fel a figyelmet, miközben a közvetlen elérhetőség lehetetlenségét hangsúlyozza.

II. A kartográfia indexikalitása

Az apollóni perspektíva azonban a kartográfia felől nézve merő absztrakciónak tűnik. Nem csupán azért, mert a fenti Szabó Lőrinc-szövegekhez hasonlóan – ahol bár eltávolodunk az emberi szem által lehetővé tett nézőpontoktól, inkább az eltávolodás folyamatára került a hangsúly – a térképek esetében sem jelölhető ki egyetlen gyűjtőpont, aminek az lesz az elsődleges oka, hogy a térképek nem perspektivikusak. Hanem azért is, mert az emberi szem optikája nem alkalmas arra, hogy kartográfiai működéseknek szerezzen érvényt. A térképeket ugyanis olyan nem-humán¹⁶ eljárások, olyan technikák hozzák létre, amelyek, egy lépéssel tovább, mindig jelen vannak a térhez való viszonyulásunk módoszataiban is. A térhez, amint az ettől függetlenül a fentiekben is megmutatkozott, éppen ezért nem férünk hozzá közvetlenül, csupán a topográfia, illetve a kartográfia technikáin keresztül; „[g]eometriai, képalkotó, textuális és numerikus technikák működtek együtt komplex módon, hogy létrehozassák a földgömb reprezentációját”,¹⁷ amely „reprezentációs” technikák ugyanakkor maguk is alakítják azt, ahogyan a minket körülvevő térhez viszonyulunk. Felmerülhet tehát a kérdés, hogyan érhetők tetten ezek a technikák irodalmi szövegek esetében, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a topográfia technikái által elérhetővé tett térbeliség e technikákon

túl az írás térbeliségének közbejöttével, azzal együtt állhat csupán elő. A továbbiakban, ebből a kiindulópontból, Oravecz Imre prózaversein keresztül igyekszem rákérdezni, hogyan is létesítik ezt a közös teret írás és kartográfia kultúrtechnikái.

Oravecz második kötetének a recepció által gyakran leíró versekként megnevezett darabjaival¹⁸ – ahogy minden topográfiai működést felmutató szöveggel – kapcsolatban éppen a fentiek miatt inkább tér-konstituáló, mint leíró szerepről beszélhetünk. A topográfiai funkciót betöltő szövegek esetében a címek által megjelölt terület – a ...*kilátón*... kiindulópontjához hasonlóan – az *Egy földterület növénytakarójának változása* kötetben is jellemzően egy egyszerre befogható, kisebb földrajzi egység révén formálódik meg. Fontos különbség lesz a *Tücsökzenéhez* képest azonban, hogy a perspektíva e szövegek nagy részében, a *Roncstelep* vagy *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* esetében egyáltalán nem képződik meg, még csak átmenetileg sem konkretizálódik. Nem jelölnek ki ugyanis olyan, az emberi tekintethez rendelhető optikai gyűjtőpontot, ahonnan a megképződő tér befogható lehetne. Egy olyan, az irodalmi szöveg számára elérhető lehetőségre, sőt, szükségszerűségeire mutatnak rá tehát, ahol a topográfia technikái lépnek működésbe, illetve az itt következő prózaversek esetében a kartográfia technikái is.

A recepcióban személytelenként, omnipotensként tételezett nézőpont,¹⁹ amely mindenhez korlátlan hozzáférést biztosít, közös jellemzője ezeknek a szövegeknek. Egy fontos különbség azonban az apollóni tekintethez képest, amely maga is „mindent tudó és intellektuális távolságot tart”,²⁰ mindenképpen adódik. Ahogy Cosgrove fogalmaz, az apollóni tekintet „szinoptikus”, mindent egybefogó, a prózaversek topografikus működéseinek sajátja viszont sokkal inkább az, hogy a részleteket tárják fel, a legapróbb részletekig megírják területeiket, miközben a látvány teljessége szükségszerűen háttérbe szorul. Ráadásul, ahogy a séta retorikáját körülíró de Certeau fogalmaz, a térhez való viszonyunkat meghatározó mindennapi gyakorlataink egyrészt szinekdochikus működéseik révén a sűrítésen alapulnak, másrészt az elemek közötti kötések elhagyják, tehát az aszindeton retorikáját érvényesítik.²¹ E gyakorlatok felől nézve a prózaversek poétikáját illetően fontos kérdés lesz, hogyan kapcsolja, vagy egymáshoz kapcsolja-e egyáltalán a részletekre irányuló figyelem az általa előtérbe helyezett elemeket.

A *Roncstelep* esetében a nézőpont azért sem rendelhető egyetlen középpont-hoz, mert irányából ugyanúgy látszanak a telep struktúráját alkotó roncsok, mint a fűben rejtőző autóalkatrészek. A cím ígérete szerint egy chorografikus, egyszerre hozzáférhető, kis területegységet²² létrehozó versről van itt is szó – amint az a kötet prózaversei esetében gyakori –, a szöveg azonban ezt az előfeltevést nem látszik beteljesíteni. Ennek elsődleges oka a radikális katalógusszerűség lesz; a katalógust, a térelemek szenvtelen hangvételű felsorolását a vers első szakaszában jelenti be. A következő egység ennek megfelelően egy mindenféle reflexiótól mentes, semlegességével tüntető listaként tételeződik:

itt kibelezett személykocsi, karosszériánélküli busz, horpadt tálykocsi, agyonhajszolt mentőautó, megroggyant nyergesvontató, amott leroskadt teherautó, szétrázott dömper, összetört terepjáró, karambolos furgon²³

Éppen ez a listaszerűség lesz az oka annak, hogy a látvány teljessége – vagy akár a tájszerűség illúziója – nem elérhető, egyszerre befogható területegység nem képződik meg; az a „szögesdróttal elkerített hatalmas térség”, amelynek elérhetőségét a szöveg első sorában mintegy előre jelzi, egészként nem képződik meg. Ehelyett a térelemek közötti viszonyok háttérbe szorítása, a felsorolás elemei közötti kötések elhagyása révén az aszindeton szervezi itt elsősorban a szöveget. A katalógus-szerűség pedig mindezek mellett a geográfia legalapvetőbb, pontok megjelölését célzó,²⁴ akár statisztikai funkciójával is kapcsolatban van, ami a megismerés elsődleges kartográfiai technikájaként érthető; a megismerés katalógizáló, a topografikus emlékezet felől nézve elengedhetetlen rögzítő igénye érvényesül a szövegben, ami egyszerre lesz a személytelen hangvétel és a terület egységként való elérhetetlenségének okozója.

A mellérendelő felsorolás ugyanakkor, amely a „szállítást követő végső helyzetben” tartja meg az autókat, az írás terében a térbeli viszonyok létesítését is elvégzi; a kartográfia technikai tehát tulajdonképpen az írás ezektől soha nem független technikáival párhuzamosan működnek. A sorba rendezett roncsok által létesített térbeli struktúra ugyanis a szöveg térbelisége révén alakul ki, többek között például tördelése, vagy bekezdéseinek határai, elrendezése révén. Különösen, mivel, bár az első szakasz szerint „a főkaputól jobbra és balra” helyezkednek el az autók, a második szakasz ettől függetlenül egy sorba rendezi a roncsokat. Az első bekezdés által tematizált térbeli elrendezést tehát – bár a szöveg ezeket egymás irányában vonatkoztathatóként kezeli – a második szakasz másképp látszik színre vinni. A kettő közötti különbség pedig az utóbbiban szereplő „itt-amott” szópár különös és a prózavers poétikáját nagyban meghatározó működése, illetve diszfunkcionális jelenléte által mutatkozik meg.

A második szakasz elején olvasható „itt” ugyanis nem egyszerűen deixisként működik, hanem olyan indexikalitást (is) működtet, amely a felütésben említett térszerkezetre a betűk, a sorok és szakaszok, tehát az írás terében mutat rá, mintegy helyé téve, *locus*ként határozva meg a papír felületének egy adott pontját; az „itt” határozószó saját magára és az utána következő katalógus elemeire, a felsorolás szavaira mutat rá. A „zöldövezeti házak közt szögesdróttal elkerített hatalmas térségben” megjelölés ezért nem csak úgymond „kifelé” mutat a szövegből, de versnyelvi önreflexióként – az érzéki bizonyosság hegeli példájához hasonló papírra mutató értelmében – az írás térbeliségére, sőt, konkrétan a sorközökkel körbekerített második szakaszra utal közvetlenül. Az „itt” határozószó ezzel, egy lépéssel tovább, a térbeli egységek, konkrétan a vers első két szakasza közötti viszonyokat is képes jelölni. És mivel – amint azt többek között Stockhammer is megállapítja²⁵ – a térképszerűség egyik alapfeltétele, hogy a térkép grafikus terén belül, ennek pontjai között jöjjön létre valamiféle viszonyulás, a *Roncstelep* első két térbeli egysége között megvalósuló rámutató funkciója révén olyan kartográfiai működést visz véghez, amely az írás terén belül tölti be az indexikalitás funkcióját; nem egyszerű előreutalás történik ugyanis a szövegben, hanem olyan előre jelzett helymeghatározás, amely a szöveg egy konkrét szakaszára mutat rá, a két szóbanforgó szakaszát köti össze, majd az önmagára mutató deixis által teljesíti be az indexikalitás feltételeit.

Egészen más lesz a helyzet azonban a második szakasz egyetlen, a katalógus elemei közötti viszonyára mutató „amott” határozószó esetében. Míg ugyanis az előző esetben a deiktikus működést még nem tette lehetetlenné, hogy az „itt” mintegy saját magára is mutatott, az „amott” esetében a szöveg az írás teréből adódó elrendezése felülírni látszik annak deiktikus működését, és ilyen módon diszfunkcionális deixisként illeszkedik az „itt” által térbeli egységgé tett második szakasz felsorolt elemei közé. Nem feltétlenül csupán abból az okból, mert nem illeszkedik az írás térbelisége által meghatározott elrendezéshez, vagyis nem kerül ebben a térbeliségben máshová, másik szakaszba, hanem – nyilván ebből következően – azért, mert noha logikai okokból mintegy ismételnie kéne az „itt” működéseit, nem tölti be annak kettős szerepét, nem képes egyszerre a deixis és az indexikalitás ez esetben egymást kizáró funkcióit egyszerre ellátni, ezzel feszültséget keltve a kettő között.

A deiktikus funkciót megkerülő indexikalitás – vagy akár az itt létesülő feszültség – a perspektívát illető fenti megállapításoktól sem független; a perspektíva gyújtópontja kijelölhetetlen, a részletekre irányuló figyelem nem az egészként elérhető terület létrehozásában érdekelt, az indexikalitás által egymás mellé helyezett szakaszok pedig mindennek saját elrendezésük révén biztosítanak alapot. Az „itt”, vagy az egy sorral későbbi „amott”, ahogy az egymást követő szakaszok is, az írás terének mellérendelő struktúrája által lehetővé tett, egy térben hozzáférhető egységeket létesítenek. A közöttük lévő viszony, ahogy a roncsautók katalógusa esetében, a szakaszok határainál sem kifejtett, még csak szintaktikailag sem indokolt, a mondathatárok teljes hiánya miatt; lezáratlan mellékmondatokból álló, szintaktikailag tagolatlan, monoton struktúrával rendelkezik a szöveg. A prózavers egységei – a katalógus elemei, illetve a bekezdések – egy olyan, a szöveg szintaxisával és retorikájával (aszindeton) is összhangban lévő mellérendelés révén rendeződnek el, amely az egységek közötti indexikalitásnak is köszönhetően a térkép grafikus technikáihoz hasonlóan a szimultán elérhetőséget²⁶ is lehetővé teszi. A részletekre összpontosító, az elemek közötti viszonyok felett elsikló és a látvány egészét figyelmen kívül hagyó nézőpont működése ellenére éppen emiatt jöhet létre mégis az írás terében az az egyszerre befogható látvány, amit a nézőpont – ha a cím, vagy az első sorban szereplő „hatalmas térség” kifejezés összefoglaló igényéről, ami be nem teljesült ígéret marad, most eltekintünk – nem is szándékozott hozzáférhetővé tenni. A tér mint struktúra tehát nem az egyébként gyújtóponttal nem rendelkező nézőpont számára, hanem csak az írás a kartográfia technikái közbejöttével létesülő terében képződik meg és férhető hozzá. Arra, hogy egységként – szimultán – hozzáférhető lehessen, az emberi tekintet, ha létezne is önmagában, nem alkalmas; struktúráként ezt a teret írás és kartográfia együttes működése alkothatja meg.

A vers számos önreflexív eleme közül még egyet érdemes itt megemlíteni, amely ehhez a szimultán elérhetőséghez kapcsolódik. Amint a harmadik szakaszból kiderül, a roncsalepen a körüljárhatóság érdekében „a közlekedés céljára szabadon hagyott út kivételével minden négyzetmétert ki kell használni”. Ha ezzel összevetjük az előző szakasszal kapcsolatban tapasztaltakat és a prózavers térbeli tagolását, azt mondhatjuk, hogy a fentiekben tárgyalt sűrű felsorolás valóban kihasználni látszik saját terét, a körülötte szabadon maradt sorkihagyások kivételé-

vel. A körüljárhatóság és a szabadon maradt részeken kívüli terület kitöltése, mint a térbeli elrendezés „szigorú szabályai”, az írás terében látszik megvalósulni. A vers tehát olyan kevert entitásként²⁷ kezd el működni, amelyik – a térképhez hasonlóan – egyszerre diszkurzív és ikonikus, hiszen létre is hozta azt a teret, amit önreflexív utalásain keresztül megnevez. Ez a tér azonban nem soronként, az olvasás linearitásában, hanem egyszerre, felületként férhető hozzá, a térkép szimultaneitásához hasonlóan. Ez a szimultán térbeliség pedig indexált, egymáshoz való viszonyukban megjelenített pontokból áll elő, olyan grafikus alapokra helyezve a vers működését, amely mind a kartográfia, mind az írás számára használatba vehető. A szimultaneitás, térképszerűség megvalósulását segíti továbbá a szöveg hangsúlyos jelenidejűsége is. A múltbeli folyamatok befejezettségét idéző jelzők („kibelezett”, „horpadt”, „agyonhajsolt”, „szétrázott”) mellett a jelenidejűség forrása is a felsorolásszerűség lesz. Nem a roncsok mellett történő elhaladás, a roncsok hátrahagyása történik ugyanis, hanem a reflexió hiányából is fakadóan a jelenben való megtartásuk, állóképszerű egymásmellettségük és mozdulatlanságuk. A felsorolás, a lista elemeinek azonos idejűsége és jelenben tartása, a katalógus időtlensége is hozzájárul tehát a kartográfia kultúrtechnikájának alapműködéseként érthető szimultaneitáshoz. És éppen ebből eredhet a prózavers – és a kötet más darabjainak – poétikussága is; szenvtelen, személytelen nyelvhasználata mellett ugyanis az önmagára mutató deixis, az indexikalitás, a szimultán elérhetőség révén magát előállító és felmutató szövegtárgyként, vizuális érzékelhetőségében, a struktúra egészét felmutató jelenvalóságában lehet hozzáférhető.

A *chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* hasonló okokból nem deskriptcióként működik, mint a *Roncstelep*. A leírás itt az írás aktusaként, vagy inkább annak eredményeként, illetve ugyanúgy az írás terében történő létesítésként, megírásként érthető. A felsorolások által szervezett, soha nem lezárt mellékmondatokból épülő, monoton szövegfolyam, a jelentéktelennek tűnő részletek hasonlóképpen járulnak hozzá a mellérendelés poétikájának a szöveg térbeliségében kiteljesedő működéséhez. A szakasz- vagy bekezdéshatárok pedig itt is a szövegrészek – amelyek leginkább a közlekedésügyi, műszaki szaknyelv regiszteréhez közelítenek – egymás mellé helyezését végzik el, a katalógus egyidejűségében. Az viszont különbség a két prózavers között, hogy ezek a szakaszhatárok ebben az esetben nem feltétlenül a „leírt” tér egységeinek határain állnak, hanem mintegy ezek helyett. A hatodik szakaszban például a peronokat felosztó vágányok elrendezését a következőképpen hozza szóba a szöveg:

a két felzetet fönt semmilyen híd nem köti össze, és a vágányok is olyan mélyen vannak, hogy szinte lehetetlen egyikről a másikra az egyébként kockázatos átjárás,²⁸

Nem a két vágány, illetve az „egyikről” és a „másikra” szavak között van tehát a sor- és szakasztörés, azaz a szöveg térbelisége mintegy felülírni látszik a peronok elrendezését, már csak azért is, mert a szakasz utolsó szava, az „átjárás” is erre a térbeliségre, magára a szakaszok közötti átmenetre utal, ahogy a későbbiekben például a „plakátfirkálások között”, vagy az „átnyújtani” kifejezések is, amelyek

szintén egy-egy szakasz utolsó szavaként szerepelnek, és szintén az írás terére irányuló önreflexióként működnek. Ezek az önkényesnek tűnő, a szintaxis irányából sem magyarázható töréspontok hozzák ezért létre a szakaszokból előálló struktúrát, és ez az, ami egységként, vizualitása által elérhető lehet számunkra.

A prózavers zárlata azonban mindezek után ezt a vizualitást mintegy visszamenőleg kapcsolja hozzá a magasvasút dübörgésének hangjához, a szakaszok szabályos ismétlődését a menetrend által meghatározott csend és dübörgés közötti váltakozásra vonatkoztatva. A szöveg utolsó szavai – „végtelenen megnyúlt csend” – a *Tűcsőkezene* zárlatához hasonlóan utalnak a vers akusztikus jelenlétének felfüggesztődésére, a szöveg végének bejelentésére, a két dübörgés között tapasztalható csend pedig a bekezdések közötti sorkihagyásokra is vonatkoztatható. A szöveg elhangzása után következő, akusztikus ingerek nélküli állapot ugyanakkor nem véges, hanem „végtelen”: szélsőséges mértékben és akár vég nélkül érvényesül. Ez a vers akusztikus működését érintő önreflexió az egész szöveget ebbe az iteratív, hang és csend váltakozása révén előálló ritmusba írja bele, az írás térbelisége pedig különösképpen ezt az iterativitást teszi egyszerre hozzáférhetővé. A prózavers vizuális és akusztikus működései között előálló párhuzamosság, a kettő elválaszthatatlansága csak tovább erősíti a vers önprezenciájának, a versnyelv hangzóságának és térbeliségének szerepét, a *Roncstelephoz* hasonló olyan szövegtárgyként áll tehát elő, amely struktúrája és iterativitása révén létesíti térviszonyait.

A szimultaneitás és a katalógusszerűség tehát e szövegek esetében a nézőpont meghatározhatatlanságának okaként is érthető. Mert bár a reflexió hiánya, a semlegesség, a szenvtelenség mind összefüggésben vannak a szöveg személytelenségével – ahogy az Oravecz-kötet prózaversei esetében általában is tapasztalható –, a kartográfia kultúrtechnikájának eljárásait számba véve juthatunk közelebb ahhoz, hogyan is alakul a nézőpont szerepe, illetve hogy szóba hozható-e egyáltalán. A szövegek statisztikai igényéből eredeztethető listaszerűség úgy kerüli meg a nézőpont szituálhatóságát, hogy a katalógus kartográfiai kultúrtechnikáját működtetve olyan nem-perspektivikus eljárást alkalmaz, ami már eleve lehetetlenné teszi a nézőpont antropocentrikus jelenlétét. Ez az irodalom és kartográfia között közös pontként tételezhető összefüggés²⁹ azt mutathatja meg, hogy mindkét médium képes a téralkotás azon praxisainak alkalmazására, amelyek a perspektíva hátrahagyásával, a papír felületének grafikus működései révén jutnak szerephez. Ezt támasztja alá ugyanakkor a szimultán elérhetőség is, ami a kartográfia esetében a perspektivikusságot kizáró tényezőként említhető, az Oravecz-versek kapcsán pedig azért jöhetett szóba vonatkoztatási pontként, mert ennek felülete, az írás grafikus jelenléte is előtérbe került. Éppen ezért voltak leírhatók bizonyos poétikai sajátosságai a kartográfia kultúrtechnikájának kategóriáival. Arra a kérdésre keresve tehát a választ, hogyan is kerülhettek itt egymás mellé az írás és a kartográfia kultúrtechnikái, ezek alapján azt mondhatjuk, hogy a téralkotó textuális gyakorlatok és a kartográfia³⁰ esetében is a felület grafikus jelenléte és térbelisége teszi lehetővé e technikák működését. Ahogy pedig arra a fentiekben igyekeztem rámutatni, a teljes struktúrához csak az írás térbelisége révén adódhat szimultán hozzáférés; amit az emberi tekintet önmagában nem, az írás grafikus alapjait használó kartográfia technikái már – az irodalmi szöveg esetében is – elérhetővé tehetnek.

Éppen ebből a szempontból fontos hangsúlyozni azt a különbséget, ami a fentiekben (akusztikus) topográfia és kartográfia között az irodalmi szöveg nézőpontjából kirajzolódni látszott. Szabó Lőrinc és Oravecz Imre szövegei esetében fontos eltérésként mutatkozott meg, hogy a Szabó Lőrinc-versek kapcsán kiindulópontként említett kint/bent oppozíció, amely a tájhoz képest, mintegy azzal szemben határozza meg a nézőpontot – még ha később le is bontja azt – a *Roncstelep* esetében nem képződik meg. A szöveg zárlatában említett egyetlen antropomorf alak, a tájnak mintegy alkatrészeként megjelenő telepőr, aki egy roncsban ülve „kinéz a törött szélvédőüvegen, és a hivatásos sofőrökre gondol, akik tönkre mentek ebben a nézésben”,³¹ szintén a nézőpont megképződésének lehetetlenségéről értesít. Nem csak azért, mert a korábban – a szó ezúttal egynél több értelmében – perspektívával rendelkező sofőrök már nem rendelkeznek ilyesmivel, de azért sem, mert a roncstelep a telepőr nézőpontjából sem látható, ő maga is e mellérendelő felsorolás egyik elemeként, a telep részeként van jelen. Itt nem a kint–bent oppozíció, hanem a téralkotás tárgyának meghatározhatósága kerül előtérbe. Ami itt hozzáférhető, az csupán az írás grafikus működése által megalkotott téren keresztül létesül – felajánlott perspektíva és egyben a kint/bent nézőpont-létesítő megkülönböztetése nélkül. A Szabó Lőrinc *Tűcsökzenéje* és Oravecz prózaversei közötti különbségek ilyen módon topográfia és kartográfia irodalmi szövegek esetében lehetséges vonatkoztathatóságának különbségeire is rámutatnak.

JEGYZETEK

1. Bednaries Gábor, *Modern mítoszok és az újíráás lehetőségei. A líraolvasás esélyei a 21. században*, Ráció, Bp., 2016, 107.
2. Kulcsár Szabó Ernő, *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Bp., 2010, 226.
3. Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Fink, München, 2007, 68.
4. Bernhard Siegert, *A térkép a terület*, ford. Mezei Gábor, Prae, 2016/1., 6.
5. Georg Simmel, *A táj filozófiája*, ford. Berényi Gábor = Uő., *Velence, Firenze, Róma. Művészeti-méleti írások*, Atlantisz, Bp., 1990, 100.
6. Francesco Petrarca, *Petrarca levelei*, ford. Kardos Tibor, Gondolat, Bp., 1962, 87.
7. Joachim Ritter, *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, ford. Nádori Lília, Pompeji, 1995/3., 133.
8. A perspektivikusság visszaszorulására az életmű néhány darabját, illetve József Attila egyes verseit olvasva Nagy Csilla is rámutat: Nagy Csilla, *Megvont batárok. Tér, táj, énkoncepció József Attila és Szabó Lőrinc 1930-as évekbéli költészetében*, Ráció, Bp., 2014, 26–42.
9. Szabó Lőrinc, *Szabó Lőrinc összes versei*, 2. kötet, Osiris, Bp., 2000, 210.
10. Kulcsár Szabó, *i. m.*, 226.
11. Szabó Lőrinc, *i. m.*, 9.
12. *Uo.*, 157.
13. *Uo.*, 211.
14. *Uo.*, 6.
15. *Uo.*, 222.
16. Stockhammer, *i. m.*, 83.; Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, 324.
17. Denis Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, John Hopkins University Press, Baltimore, London, 2001, 23.
18. Ehhez lásd például: Balázs Imre József, *Az Oravecz-állandó. Oravecz Imre leírás-versei a hetvenes években*, Debreceni Disputa, 2008/7–8., 33–38.

19. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 79.
20. Cosgrove, *i. m.*, 19.
21. Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, ford. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1988, 101.
22. Jörg Dünne, *Die Kartographische Imagination. Erinnern und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Fink, München, 2011, 80.
23. Oravecz Imre, *Egy földterület növénytakarójának változása*, Magvető, Budapest, 1979, 46.
24. Dünne, *i. m.*, 82.
25. Stockhammer, *i. m.*, 75.
26. Sybille Krämer, *Térképek – térképolvasás – kartográfia. Kultúrtechnikák által ibletett gondolatok*, ford. Dévényi Erzsébet, Prae, 2016/1., 12.
27. *Uo.*, 13.
28. Oravecz, *i. m.*, 40.
29. Stockhammer, *i. m.*, 83.
30. *Uo.*, 70.
31. Oravecz, *i. m.*, 47.

SZÁVAI DOROTTYA

„S körmölgetve vagy két hónapon át”

LEÍRÁS ÉS ÖNARCKÉP SZABÓ LŐRINC BAUDELAIRE-OLVASATAIBAN

„mily rettenetesen hiábavaló megmagyarázni bármit bárkinek”
(Baudelaire)

„Az Egy csak álarc, alatta az Ő, / alatta a Sok meg a Senki: – / sorsom, hogy változás legyek, /
mely a saját / ellentétét játszva teremti.”
(Szabó Lőrinc)

A leírás jelenségének a Szabó Lőrinc-életmű kontextusában olyan változataival találkozhatunk, melyek elsődlegesen *önértelmező* vagy *önreflexív* természetűek: a költő saját költeményeivel, illetve műfordításaival kapcsolatosak. Vizsgálódásaim Szabó Lőrinc saját verseire és fordításaira irányultak, a *Vers és valóság*, valamint a *Tücsökgzene* (1947) lírai testamentumának azon leírásaira terjednek ki, melyek a korábban keletkezett versekre vonatkoznak.

A *Tücsökgzene* költői önreprezentációi, csakúgy, mint a *Vers és valóság* önértelmező passzusai komparatív szempontból is relevánsak, mégpedig több szinten is. Nem csupán annyiban, amennyiben a verseskötet, illetve a saját verseihez írt kommentárok sora a maga vers-, illetve fordításleírásaival egyszersmind újraírja és/vagy újraolvassa a kérdéses műveket, melynek nyomán új versolvasatok konstruálódnak. De annyiban is, amennyiben a Szabó Lőrinc-líra európai beágyazottságára is világosan rámutatnak. Szemléletes példa erre, hogy a költő egyik versét, *Az új bűvöletet* „[a] *Fleurs du Mal* hatásának *leírásaként*” (kiem. Sz. D.) azonosítja a *Vers és valóságban*.

Jelen tanulmány az életmű „előtörténetével” foglalkozik,¹ tudniillik, hogy a Szabó Lőrinc-œuvre hogyan írja újra vagy írja át önnön *baudelaire-i előzményeinek történetét*, s ekként hogyan érti meg és olvastatja önmagát.²

Kulcsár-Szabó Zoltán monográfiájában az átírásnak mint „kritikai aktusnak” szentel egy fejezetet, és felhívja a figyelmet arra, hogy már a harmincas-negyvenes évek fordulóján is tetten érhető a Szabó Lőrinc-életműben az átírásra való erőteljes késztetés, s egy vele együtt járó „*stíluskritikai aspektus*”: „Szabó Lőrinc költői pályájának a harmincas évek végére és a negyvenes évek elejére eső szakaszát mérlegre téve a szakirodalom [...] az *Örök Barátaink* [...], valamint első négy kötetének [...] az *Összes verseiben* való [...] átírásában [...] látja ezeknek az éveknek a legszínvonalasabb teljesítményét.”³ Sőt, tehetjük hozzá, már a nevezetes 1923-as centenáriumi kiadás *Előszavában* is feltűnik az átírásra való kritikai igény: a fordítóhármasság hangsúlyozza, hogy régebbi Baudelaire-fordításait a teljes magyar *Les Fleurs du Mal* kiadásakor átdolgozták „ujabb fordításai(n)k szigorúbb elvei szerint”.⁴

Ha Szabó Lőrinc Baudelaire-ét próbáljuk rekonstruálni, ahhoz támpontul szolgálhatnak *A romlás virágai*-fordításokon túl (1923, 1941, 1943) a velük egy időben keletkezett kötetek (a *Föld, erdő, Isten*ől *A Sátán műremekéi*g), valamint a *Tücsökzene* lírai testamentumának e vonatkozású költői önreprezentációi csakúgy, mint a *Vers és valóság* idevágó önértelmező passzusai. Jelen keretek között a *Tücsökzenére* és a *Vers és valóság*ra tudok szorítkozni. Ugyancsak meghaladja jelen írás kereteit, ám lényeges kérdés, hogy az 1921 és 1923 közé eső *Les Fleurs du Mal*-fordítás vajon nem hagyott-e minden ennek ellentmondó látszat – az avantgardizmus dominanciája – ellenére nyomokat a vele egy időben keletkezett köteteken, s ennek milyen poétikai konzekvenciái lehettek. A *Vers és valóság*, melynek tanúsága szerint a magyar költő már a *Föld, erdő, Isten* esetén is följegyez Baudelaire-hatást, mindenesetre ad némi fogódzót. Végiglapozva a költő önkomentárjait, megállapítható, hogy Baudelaire nevét csaknem minden egyes kötete kapcsán legalább egyszer leírja, s ahol nem tud kimutatni filológiai jellegű kapcsolódást a francia mesterhez, ott ő maga végzi el saját verseinek Baudelaire-rel való „összeolvadását”, olykor már-már „önkéntesen” alakítva ki a hatástörténeti összefüggést.⁵ Érdemes megjegyezni, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán az átírásokról írva ugyancsak hivatkozik a baudelaire-i mintára: Baudelaire prózaverseinek a lírai változatokkal való egybeolvasására mint a szövegváltozatok egymást értelmező *interpenetrációjának* példájára.⁶

Ahogy már Rába megállapítja: a „Baudelaire-műhely” nyomait őrzi a Szabó Lőrinc-vers dikciójában is, csakúgy, mint „bűntudatos gyönyörfelfogásában”.⁷ Az a radikális kódváltás, amit az európai szerelmi költészet konvencióinak terén Baudelaire lírája végrehajtott, s ami Szabó Lőrinc szerelmi lírájába nagymértékben tovább öröklődött, s létrehozta a maga egyéni poétikai formációit, szorosan összefügg Szabó Lőrinc *műfordítói* tevékenységével, amit a magyar fordítástörténet, illetve -elmélet „prózaisító” eljárásként azonosít. Tudniillik az esztétizáló, szecesszionizáló át-költés sallangjaitól megszabadított Szabó Lőrinc-féle magyar Baudelaire valóban többet tár fel az „eredetiből” – ha lehet még egyáltalán így fogalmazni. Ahogy Rába György is megállapítja, Szabó Lőrinc *élőbeszédhez* közelítő,⁸ a *fogalmi* centrum közvetítésére koncentráló fordításai „pontosabban” adják vissza Baudelaire-t, mint a Kosztolányi- vagy a Tóth Árpád-fordítások.⁹ És nem pusztán általánosságban, de annak a műfaji kódrendszernek, illetve kódváltásnak a tekintetében is, ami a baudelaire-i, illetve a Szabó Lőrinc-i szerelmi költészetet meghatározza. A francia költészet

és a Baudelaire-életmű ismeretében sem látszik ok nélkül valónak az a meglepően egységes álláspont, mely a *Les Fleurs du mal* magyar nyelvű adaptációját tekintve Szabó Lőrinc munkáját tartja konszenzusosan a legautentikusabbnak. Annak ellenére, hogy a két, akkor és ott jóval nagyobb autoritás, Babits és Tóth Árpád megítélték az akkor induló fiatal költőt azzal a gesztussal, hogy bevonták nagyszabású centenáriumi vállalkozásukba. Érdemes volna a későbbiekben megvizsgálni a *Petits poemes en prose* 1920-as Szabó Lőrinc-féle átültetését is (*Kis költemények prózában*), főként annak szerepét a kérdéses műfordítói gyakorlat kialakításában. Már csak azért is, mert műfordítói praxisának újszerűsége – mint ismeretes – a költői dikció *élőbeszédszerűvé* tételében ragadható meg az egyik legmarkánsabban, ami nagymértékben köszönhető az emlékezetes enjambement-halmozó technikájának.

„Baudelaire-fordításaiban a szellemi izgalom visszaadása [...] hívebb, mint Tóth Árpád lágyabb, dekadensebb versszövése vagy Kosztolányi romantikus szavai. Az ízlésváltás a *Nyugat* nagy nemzedékének díszítő szecessziós és érzékiesítő-impresszionista, végső soron önarcképfestő műfordítói szemlélete és Szabó Lőrincnek az idegen vers fogalmi lényege megmentésére irányuló, tárgyiasabb törekvése között szembetűnő.”¹⁰ Rába György hangsúlyozza továbbá, hogy Szabó Lőrinc túl szárnyalja Babits és Tóth Árpád műfordítói teljesítményét a „legnagyobbak” *tónusbeli* áttételeit illetően is.¹¹

Az alábbiakban tehát a Szabó Lőrinc-féle versleírások egyes mintázatait a Baudelaire-rel kapcsolatos leírások példájára koncentrálni szeretném bemutatni. Gondolatmenetemben a *Les Fleurs du Mal*-fordítások leírásának önértelmező gesztusai központi szerepet kapnak.

Szabó Lőrinc itt vizsgált leírásai (*Tücsökműzene, Vers és valóság*) természetesen nem deskriptív, hanem *interpretatív* természetű leírások: a *költészetértelmezés* – s ettől elválaszthatatlanul a fordításértelmezés – és az *önértelmezés* példáiként. Így egyszerre bírnak *poétikai és autopoétikai*, sőt *metapoétikai* relevanciával. A teljes életmű távlatában alighanem fontos tanulságokkal szolgálnak, amennyiben versleírásaik retrospektív gesztusával szükségszerűen s egyszersmind poétikai tudatossággal rajzolják át a korábbi költői korpuszt, s adnak újfajta dinamikát korábban rögzített költői kezdeményezéseknek, poétikai megoldásoknak vagy tendenciáknak. S ezzel újrastrukturálják a mindenkori jelen Szabó Lőrinc-olvasatait. Itt is annak a poétikai tendenciának lehetünk tanúi, amelyet Kulcsár-Szabó Zoltán a harmincas-negyvenes évek fordulójának átírásai kapcsán emleget, tudniillik, hogy „az átírásokban nyújtott újraértelmezések sok esetben a lírai szubjektum átalakítását is magukban foglalják”.¹²

*Ragadtak rám a nyelvek. A latin
rég hozta a franciát, s így megint
új ablakokkal tárult a világ.
Hogy kígyót-békát, dekadenciát
s annyi Baudelaire-t! olvastak Adyra,
kíváncsivá tett: milyen bát az a
párizsi költő-szörnyeteg, aki
annyi zsenit meg tudott rontani?*

*Háború volt, ritka a francia
könyv, pláne a modern vers! Így, mikor
Oláh Gábor ballotta Palitól
- Kardostól - hogy egy vasutas fia
Debrecenben min töri a fejét,
s kölcsönadta a maga Baudelaire-ét,
a beszerezhetetlent: repeső
kézzel rögtön papírt vettem elő,
s körmölgetve vagy két hónapon át
lemásoltam a teljes *Fleurs du Mal*-t.¹³*

Miként is közelíthető meg ez a már címében is többszörösen *autoreferenciális-autopoétikus* darab, melyben a költő leírja a Baudelaire-versekkel való legelső találkozását? Mégpedig a lírai narratívának ebben a sajátos formájában, melyből a *TücsökHzene* megalkotódik, s melyet leginkább talán önértelmező lírai testamantumként nevezhetünk meg. Rába György „az értelmező önmegfigyeléséről” beszél a kötet kapcsán, s azt állítja: a *TücsökHzene* műfaja nem verses regény, nem is önéletrajz, „egy személyiség születésének és kialakulásának krónikája, az epikus részletek is az önmegismerést mélyítik el: a mű egy lélek története. [...] A *TücsökHzene* az emlékezés költeménye.”¹⁴

A verskezdet a maga autoreferenciális jellegével felidézi, hogy az idegennyelvek jelentősége, köztük a franciáé már a gimnazista Szabó Lőrinc számára nagy volt: „új ablakokkal tárult a világ” – mintegy rekonstruálva a szellemi eszmélődés forráspontját, mely aztán a hatalmas műfordítói életmű kiteljesedéséig vezetett. A Baudelaire-hez való viszony már kezdetekkor nagyon intenzívnek mutatkozik a *TücsökHzene* költői leírásaiban: a 158. darab a kamasz olvasó erőteljes *emocionális* élményeként látatja („repeső kézzel rögtön papírt vettem elő”), aki rajongva olvasza a „beszerezhetetlen” „párizsi költő-szörnyeteg”-et. Az itt leírt erős érzelmi kötődés végigkíséri Szabó Lőrinc költői és műfordítói pályáját, innen is a jelentősége.

A vers másrészt intenzív *intellektuális* élményt rögzít, pontosabban idézi fel: Baudelaire elementáris szellemi hatását, természetszerűleg Adyval is összefüggésben; e ponton az opus egyfajta miniatűr verses *irodalomtörténetként* is olvasható. Amikor *A Romlás Virágai* című *TücsökHzene*-darabban azt olvassuk, hogy „s annyi Baudelaire-t olvastak! Adyra”, „aki annyi zsenit meg tudott rontani” – lényegében a *hatásvizonyt* is nevesíti a vers: egy jól körülhatárolható költészettörténeti hagyománnyal való identifikálódást reflektál a Baudelaire–Ady–Szabó Lőrinc hatástörténeti sor leírásával. Vagyis a költői *leírás* önmagát egyúttal ismét *történeti* távlatba is helyezi. A kérdéses verssor másfelől az átírás „kritikai aktusa” felől is kínál értelmezési lehetőséget: Ady Baudelaire „átírásaira” való utalásként, sőt Szabó Lőrinc Ady-„átírásaként”, annak a példajaként, ahogyan Baudelaire-en keresztül „újraolvassa-újraírja” Adyt, ahogy az emlékidéző versben a költő újrapozicionálja nem csak Baudelaire-hez, de egyben az Ady-lírához fűződő viszonyát. Ebből a perspektívából (az egykori és a *TücsökHzene* keletkezésével egyidejű Ady-élmény közti időbeli távolságból) kiindulva, még ha megszorításokkal is, de hitelesnek látszik a recepció azon elgondolásai, melyek a versciklust *Az eltűnt idő nyomában*

nal hozzák összefüggésbe: „azért rokona Proust főművének, mert mindkettő *létmódja* az idő, az ember időbelisége.”¹⁵

Érdemes megemlíteni, mert a fentiekkel egybevág, hogy az 1943-as megjelenésű *Összes versei* átdolgozott szövegvariánsaiban ugyancsak a szecessziós, adys megoldások korrekcióját követhetjük nyomon, s a fogalmiságot előtérbe állító dikciót.¹⁶ Ezzel párhuzamosan ugyanebben a kiadásban megfigyelhető „a nagybetűs szavak számának erőteljes csökkenése [...], a szóismétlések elhagyása vagy a szinesztéziák feloldása”,¹⁷ ami ugyancsak összefügg azzal, hogy Szabó Lőrinc nem Ady Baudelaire-ét szólaltatja meg magyarul.

Pontosan azt a tendenciát követhetjük itt nyomon, amit Kabdebó Lóránt 1985-ös monográfiájában a következőképpen ragad meg: „A *Tücsökzenében* tehát Szabó Lőrinc ismét átéli életrajzát és ezen keresztül eddigi költői útját, költői témáit, az átéléssel ismét beteljesíti azok helyzetét, megismételve azokat mint archetípusokat [...], a számvetéskészítés és ezáltal költészetében új eredményre jutás szándékával. Az életrajzi költemény vállalása ezáltal nemcsak a személyes életrajz, hanem az alkotói pályakép mozzanatainak és erővonalainak összegzését jelenti, amely elengedhetetlenül szükséges volt költészete megújításához, új meghatározóinak megeremtéséhez.”¹⁸

Kabdebó olvasata nyomán (mely a műfaj kérdését illetően szemben áll Rába álláspontjával, s a *Tücsökzenét*, ahogy később majd Kulcsár-Szabó Zoltán is, verses önéletrajznak tekinti) az általam elemzett vers kontextusában tehát a nagy előddel való identifikáció újbóli „átélésére”, újraszituálására irányul az olvasó figyelme – vagyis a költői leírásnak ebből a fókuszából is az autoreferenciális és autopoétikus jegyei mutatkoznak jellegzetesnek. Innen is látható tehát, hogy Baudelaire szerepe kezdettől fogva meghatározó volt Szabó Lőrinc költői identitásának kialakításában, és döntő szerepet játszott a *Tücsökzene* idejére tehető poétikai megújulásában is.

Ami nézőpontomból különösen érdekes, az a vers két zárósora: „s körmölgetve vagy két hónapon át / lemásoltam a teljes Fleurs du Mal-t.” – melyben a Baudelaire-mű egykori lemásolásának képét eleveníti fel a költői emlékezet: mintegy *performatív* gesztussal rögzítve a *(le)írás* aktusát. A *Romlás Virágai* című darab végpontján a lírai emlékezés mint leírás tehát eljut az önreflexivitás, az *öntükrözés* sokszoros mélységeibe: ahol a leírás maga is – Szabó Lőrincsel szólva – „Tükörszínháza (lesz) agyadnak”.

A Baudelaire költészetével való találkozás – mint ismeretes – Szabó Lőrinc életében és pályáján igen korán bekövetkezett. A *Vers és valóság* egy kötetben kiadott *Bizalmas adatok és megjegyzések* I. számú, „Kik, mik hatottak rám jelentősen” című bejegyzésében a költő ugyancsak leírja, hogy Baudelaire kamaszkori revelációja volt: „14-18 éves koromban Ady, Baudelaire, a Kommunista kiáltvány és minden forradalmiság. Freud.”¹⁹

Az imént idézett és kommentált 158. darabról pedig a *Vers és valóság*ban a következőket olvashatjuk: „Franciául már az új gimnáziumban, tehát V.-es koromban kezdtem tanulni. Nem kötelező tárgy volt. Az Ady körül megindult önképzőköri diákháborúság rengeteg modern könyvet olvastatott velem, éppúgy a Dienes-társaság; így hallottam először a Baudelaire nevet. [...] Néhány Verlaine-verset az iskolai franciaórán tanultunk, de Baudelaire-hez (sic!) csak Oláh Gábor *Keletiek*

nyugaton című párizsi útleírásából tudtunk [...]. Kardos Pali szerezte meg kölcsön a *Fleurs du Mal* és én mintegy 60-80 verset kikörmöltem belőle egy irkába. (A vers tehát túloz, mikor teljes *Fleurs du Mal*-ról beszél.) Baudelaire-t rögtön próbáltam fordítani, az első darabok egyike az *Une Charogne* dicsérte dekadens (vagyis modern) ambícióimat.²⁰ Itt tehát megkapjuk egy *leírás leírását*: a *Les Fleurs du Mal* című vers leírását, mely, mint láthattuk, maga is egy többszörösen rétegzett leírás. Ugyanannak a szellemi eseménynek e kettős leírása a második verzióban természetesen részletezőbb, mint a verses változatban. Megtudunk belőle egy szempontomból fontos filológiai mozzanatot, tudniillik, hogy Baudelaire *A döge* a legelső között volt a költő műfordításkísérleteinek sorában. És a Szabó Lőrinc-féle Baudelaire genezisének egy további fontos elemét: a vers ugyanis túloz, amikor a teljes *Les Fleurs du Mal* kimásolását, leírását emlegeti. Ami Baudelaire-t mintegy *metaforikus* szerepbe helyezi a *Tücsökműzene* kontextusában, a „Baudelaire-metafora” tropologikus funkciójáról van itt szó, arról tudniillik, hogy a versciklusban a „Baudelaire-téma” a költészet önreprezentációja meghatározó trópusainak egyike.²¹

A *Tücsökműzene* több versében a szerző nem csak verseinek keletkezéstörténetét írja le, de azt is, hogyan alakult költői, illetve műfordítói pályafutása. Így a *Verlaine a szemináriumban* vagy a *Vers és szorongás* címűek azt, hogy Szabó Lőrinc már az egyetemen kitűnt műfordító-tehetségével: „Versek égtek a zsebemben. [...] / »Csak a / Nyugatba, kolléga úr« / »Csak oda!«, / bólintottam. »Harasó, Öregem, / boldogan közlik: / Babits maga sem / rímél különbül!« – olvashatjuk ugyancsak a *Tücsökműzene* 233. darabjában.

Joggal merül fel a kérdés e sorok olvastán, vajon mi motiválhatta Szabó Lőrincet e verskommentárok – a korábban idézeteknél *deskriptívebb* jellegű *emlékleírások* – megírására élete vége felé.²² Annyi bizonyos, hogy a fordítószeminárium egy jelenetét (mint sikertörténetet, vagyis az előbb idézett *Vers és valóság*-beli szöveg egyik részletéhez hasonlóan mint valamiféle *normatív* mozzanatot) rögzítő leírás a verses önéletrajzban koncepciózusan megkonstruálódó *lírai önarckép* szerkesztésének része.

Ismeretes, hogy Kabdebó Lóránt Szabó Lőrinc-olvasatainak egyik centrifugális pontja *aktor* és *néző* – a *Te meg a világ* kötettel kiteljesedő – kettős szólama,²³ a költői tudat „tükörszínháza” a Szabó Lőrinc-versben. Ehhez a felfogáshoz csatlakozva, a *néző* metaforával leírható baudelaire-i perspektíva tehát ugyancsak háttértörténeti előzményeként funkcionál a Szabó Lőrinc-költészetnek. Ezt a tipológiát továbbgondolva az általam tárgyalt korpuszban a költői tudat tehát mint „néző” tekint az egykori „aktorra”. A verses önéletrajz, illetve a „prózai” önkomentár mintegy nézőként olvassa újra és írja le a múltban rekonstruált aktort: utóbbi hol az életrajzi szubjektumnak (*Tücsökműzene*), hol a lírai szubjektumnak feleltethető meg (*Tücsökműzene*, *Vers és valóság*). Ebben a perspektívában is rendkívül sokatmondó Roland Barthes nevezetes észrevétele, mely szerint: „Minden irodalmi leírás nézet.”²⁴

Az iménti összefüggés alátámasztására álljon itt Gyergyai Albert elgondolása, mely szerint a „mélyebb Baudelaire” megértésének egyik kulcsa, hogy ő az a költő, „aki mer *csak* nézni” (64.).²⁵ Ahogy Kabdebó Lóránt fogalmaz, Szabó Lőrinc „egyszerre lázadó és tehetetlen néző volt verseiben.”²⁶ „Így versében két szemlélet

testesül meg: a kiteljesedni akaró lázadóé és az ennek kudarcait figyelő, szkeptikus elemzőé. A személyiség épp ebben a [...] dialógusban fogalmazódik meg.”²⁷ Tegyük hozzá, mindez erős rokonságban van a Baudelaire-versek lírai beszélőjének pozíciójával. A Baudelaire-líra lázadó költői attitűdje mellett pedig csaknem fölösleges érvelni. Mindkét esetben az önmegértés igénye áll a kétosztatú költői dikció poétikai megoldása mögött.

Ez a kettős szemlélet, ez a fajta dialogikus versbeszédben megformálódó önreflexivitás képeződik le a költő általam elemzett önértelmező leírásaiban is: Szabó Lőrinc – a dialogikus költői paradigma egyik magyar nyelvű letéteményeseként – életének és életművének eseményei, köztük lázadásai, illetve költői produktumai a *Tücsökzenében*, csakúgy, mint a *Vers és valóságban* egy második szinten, az önmegértésre törő reflexió szintjén íródnak le, íródnak újra, értelmeződnek át, illetve rekontextualizálódnak. Ahogy a polifonikusság a kötet egészének alapvető szemléleti elve: az emlékezet műalkotássá alakítása és a (le)írás jelenéből a többszörösen rétegzett idősíkokat egészként érzékelő és leíró költői tudat többszólamúságaként, ami egységes lírai művé fogja egybe a *Tücsökzene* elkülönülő szólamait.²⁸

Szabó Lőrinc azt írja a *Tücsökzene* egyik vonatkozó darabjában, a 156-os *Az új bűvölet* címűben, hogy a *Les Fleurs du Mal* „pókokba vitte”.

Éj s villámok! vakság és robbanás!
Félelmesen, s mintha realitás
lett volna, tört rám az új bűvölet,
a baudelaire-i. Átszellemült eget
hozott, poklokat s édes balzsamot,
s bár művi remeklése is fogott,
főképp az ébredő erotikum
 újjongta körül: a már szomorún
 megismert s vonzó-ijesztő gyönyör.
 Nagyrészt képzelet tehát! Semmiről,
 ami romlás, nem volt, nem lehetett
 még tudásom, de máris rettegett
 a lelkem: mi sujt, milyen büntetés
 - s mi jogon?! - hogy ami oly édes és
 oly gyönyörű, azt kívánni merem?
S itt hatott a nagy példa: szertelen
pókokba vitt a vállalt büntudat:
Sátánná koronáztam magamat.

(156. *Az új bűvölet*, kiem. Sz. D.)²⁹

A költő a *Vers és valóságban* „A *Fleurs du Mal* hatásának leírásaként” azonosítja *Az új bűvöletet*.³⁰ Ezen önértelmezés nem pusztán az imént már tárgyalt hatásviszonyt jelöli ki, de egyúttal csatlakozik a pozitívista értelmezési hagyománynak – a magyar közegben akkoriban evidenciaként működő íróportré – par excellence leíró műfajához. Úgy is fogalmazhatunk, hogy *Az új bűvölet* önértelmezésében – melynek eljárásai számos ponton érintkeznek a *Tücsökzenében*beli *A Romlás Virágai* című

darab eljárásaival – Szabó Lőrinc az esztéta-parnasszista-szeccessziós líratörténeti örökség értelmezési keretei között írja le önnön Baudelaire-„bűvöletét” (s az író-portré leíró műfajának olyan kellékeihez folyamodik, mint a különtség, a póz vagy a spleen képzetek) – a verszárlatban különösen erősen látható, hogy a fiatal Szabó Lőrinc olyfajta poétikai portréját kapjuk, mely itt nem a modernista, hanem a romantikus Baudelaire-képre rajzolja rá a maga önarcképét: „S itt hatott a nagy példát: szertelen / pózokba vitt a vállalt büntudat: / S átánná koronáztam magamat.”

Mindemellett *A romlás virágai* legelső befogadásának és átültetésének itt olvasható újraírása egy másik perspektívában úgy is értelmezhető, mint az első Baudelaire-élmény/olvasat *kritikailag eltávolító* gesztusa: mint a *Nyugat* első nemzedékének képére rajzolt Baudelaire-portré korrekciója, mint a „bűvölet”-ből való szabadulás autoportréja, de legalábbis a „bűvölet” megtisztítása a romantikus-impresszionisztikus kontúroktól s elmozdítása a retrospektív önvizsgálat reflexiója felé.³¹ Más fogalmakkal élve: *Az új bűvölet* olvasható olyfajta *intertextuális játékként*, melyben az „eredeti” és az „új” szövegvariáns (ti. a *Les Fleurs du Mal* első olvasása/fordítása és annak verses emlékezete a *Tücsökzenében*) valamiféle *palimpszesztikus* viszonyt alkot.³² Ez esetben is érvényre jut azonban, hogy „a változatok viszonya nem feltétlenül a »javítás« vagy »rontás« konceptuális sémája szerint működik”.³³

Az így kirajzolódó kettős perspektívával párhuzamosan halad Szabó Lőrinc műfordítói pályája: a korai fordítások hangját és költői nyelvét a *Nyugat* első nemzedékének ízlésvilága uralja, amitől az *Örök barátaink* újrafordított szövegvariánsai határozottan eltávolodnak. A középső szakasz alábbi részlete is egybevág az imént mondottakkal: „Átszelleműlt eget / hozott, poklokat s édes balzsamot, / s bár művi remeklése is fogott, / főképp az ébredő erotikum újjongta körül”. Kiemelendő továbbá az erotikum és a „művi remeklés”, azaz a mesterségbeli tudás, a Baudelaire-versnek a Szabó Lőrinc-versbe „átöröklődő” formai tökélyre való nagyfokú igénye³⁴ – a *Tücsökzene* lírai önértelmezése e ponton megkonstruálja azt az utat, amit a Szabó Lőrinc-költészet *A romlás virágainak* „édes balzsamos” ifjúkori revelációjától a – Baudelaire-hatást markánsan magán viselő – szerelmi, illetve erotikus költészetének kiteljesedéséig a *Te meg a világ* kötettől a kései szerelmi lírájáig bejár. Vagyis a lírai memoár leírásai ismét csak az autopoétikus lírai önéletrajz szerves részeként és az önmegértés eseményeként állnak előttünk.

Amikor a *Tücsökzene*beli *A Romlás virágai* dekadenciát és költőszörnyeget emleget, a baudelaire-i poétika egy olyan jellegzetességére irányítja figyelmünket, melyet Szabó Lőrinc egyik legjobb értője így határoz meg: „A *mátság* megtestesülése költészetének maradandó eredménye.”³⁵ Ki más szolgálhatott volna e tekintetben a magyar költő legfőbb európai mintájául, mint éppen Baudelaire, akinek egész költői programja a mátság elvén alapult, s egyik legradikálisabb líratörténeti újítása pontosan a *mátság* különféle mintázatainak poétikai kidolgozása volt, alighanem elsőként az európai költészet történetében. Tanulságos e szempontból a *Les Fleurs du Mal* második kiadásának előszótervéből idéznünk, melyet az 1923-as centenáriumi kiadásban jelentetett meg Babits, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc: „Tudom, hogy a szép stíl szenvedélyes szerelmese kiteszi magát a sokaság gyűlöletének; de semmiféle emberi tekintet, semmi álszemérem, semmi pajtáskodás, semmi közvélemény nem kényszeríthet rá, hogy e század páratlan tolvajnyelvén

szóljak, vagy összekeverjem a tintát az erénnyel.”³⁶ Sőt, ez az idézet is magyarázatot adhat arra az elemi erejű, több mint poétikai természetű identifikációra, mely a magyar költőt francia elődjéhez fűzte pályája kezdetétől annak legvégéig.

Megítélésem szerint a másság poétikája, a *lírai én osztottsága* vagy a *dialogikus* költői paradigma, valamint az *aposztrofikus* versbeszéd egy olyan közös történeti-poétikai alap, amin a Szabó Lőrinc–Baudelaire-párbeszéd nyugszik – a *Te meg a világ* kötettől kezdődően feltétlenül. A Baudelaire-recepció ma is korszerűnek érzett hagyományában markánsan jelen is van ez az elidegeníthetetlennek mondott poétikai sajátosság: Jean-Pierre Richard-tól, a genfi iskola egyik nagy alakjától, aki kitűnő könyvében, a *Poésie et profondeur*-ben szintén felhívja a figyelmet arra a hasadásra, amely a Baudelaire-vers lírai énjét jellemzi,³⁷ egészen Jaussig. Jauss a *Spleen* kapcsán a megkettőződő „lírai én metamorfózisából” indul ki, s azt állítja, hogy „a »spleen« egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (pl. időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik.”³⁸ Hangsúlyozza továbbá a Baudelaire-nél különösen gyakori aposztrophé megjelenését.³⁹ Nem túlzás azt állítani, hogy mindez e líra európai hatástörténeti távlatában határozottan baudelaire-iánus vonásaként rajzolódik elénk. Ezt az érvelést megerősíti Lőrincz Csongor értelmezése, mely a *TücsökHzenében* lírai és epikus kölcsönviszonyát éppen az ön-életrajzi mimézis és az aposztrofikus retorika viszonyaként ragadja meg.⁴⁰

A *TücsökHzene* kontextusában ez az „osztottság” a kettős műfaji/műnemi besorolás problémája kapcsán nyilvánul tehát meg, s a meghatározó értelmezések a *kontinuitás-diszkontinuitás* kettős elvére hivatkoznak: a folyamatosságot újra és újra megszakító törések olvasói tapasztalata az első, 1947-es kiadás esetében egyöntetűbb, hiszen abból még hiányzott az *Utójáték*, illetve a fejezetekre való tagolás.⁴¹

A másság poétikájával szorosan érintkező *idegenség* tapasztalat ugyancsak a Szabó Lőrinc–Baudelaire-kapcsolat centrális pontját jelöli ki. A legújabb monográfia szerzője felhívja a figyelmet az idegen tapasztalatának jelentőségére többek közt a *TücsökHzene* keleti tárgyú verseiben, s arra, hogy a kulturális idegenség – e költemények és a *Vers és valóság*-beli kommentárok tanúsága szerint – közvetítésre szorulnak, mégpedig az irodalom közege által. Mindez újabb adalék a Baudelaire-hez való elemi kötődés megértéséhez, csakúgy, mint az a jelenség, amit a monográfus „az idegenség érzéki effektusá”-nak nevez.⁴² „A »költészet« nála az idegenség olyan (romantikus eredetű) tapasztalatát nevezi meg, amelyben a saját tükröződik vagy verődik vissza és ismétlődik meg kísértetiesen, vagyis amely a saját »végtelenségét« éppen örökös ismétlődésében [...] teszi felfedezhetővé.”⁴³ E Szabó Lőrinc-re vonatkozó elgondolások világosan mutatnak rá a modern költészet francia alapítójának megkerülhetlenségére az idegenség-tapasztalat történeti kontextusának vonatkozásában is. Az idegenség átsajátítása a *TücsökHzene* Baudelaire-utalásainak szintjén egyszersmind a Baudelaire-vers, a fordítás-korpuszban a Baudelaire-oeuvre „idegenségének” átsajátítását jelenti, még abban az esetben is, ha a kulturális idegenség itt merőben más, relatív a keleti kultúrához mérten. De a saját és az idegen viszonyának dinamikája nagyon is hasonlatos: innen tekintve az általam vizsgált Baudelaire-hivatkozások, -átírások, -fordítások és -újrafordítások az idegennel való identifikáció, az idegen „otthonos” átsajátítása mint a saját öntükrözése ismétlődnek tükröszerűen újra meg újra a Szabó Lőrinc-életműben. Sőt, a tü-

kör végtelenített, mise en abyme-mélységeiben, vagyis nem pusztán autopoétikai, de *metapoétikai* önértelmezésként is működnek, amennyiben Baudelaire maga is az idegenség, s benne az idegenség érzéki effektusainak költészetét teremtette meg.⁴⁴ Utóbbinak külön jelentősége van Szabó Lőrinc szerelmi lírájának vonatkozásában, ahol – mint fentebb már jeleztem – ugyancsak alapvetőnek mondható a baudelaire-i minta.⁴⁵

És mindezen összefüggéseknek újabb mélységet ad, hogy a költő *Örök Barátaink*hoz fűzött kommentárjaiban visszatérő elem az idegenség képzete, vagyis Szabó Lőrinc a *fordítás* problémáját kimondottan az idegenség-tapasztalat összefüggésébe helyezi.⁴⁶

Az *Örök Barátaink* Függelékeként (*Jegyzetek*) elhelyezett kis szócikk Baudelaire-t paradigmaváltó történeti jelentősége felől írja le: „szerelmi verseinek skálája az elfinomodott érzékiség hangjaitól a légies áhitatig ível; mélységes pszichológus, rendkívüli művész. Állítólag ópiumszívó volt. Kötetének megjelenési évét (1857) mind több francia esztétikus tekinti olyan jelentős fordulónak, amilyennek a Cid évét (1636): mindkét műből világgraszoló hatása áradt a francia költészet egy-egy tündöklő korszakának.”⁴⁷ Ez a rövid, lexikon-szócikkszerű leírás ugyancsak az általam tanulmányozott Szabó Lőrinc-leírások tükrör-sturktúráját mutatja, melyben a Baudelaire–Szabó Lőrinc-párbeszéd egymást tükröző viszonyban mutatkozik meg: a „Jegyzet” a Baudelaire-életmű *paradigmaváltó* líratörténeti státuszára történő utalásában épp annyira reflektálódik a Szabó Lőrinc-életmű paradigmaváltó jellege. Ennyiben ez a rövid, a nagy modern elődöt tárgyaló följegyzés egyben autoreferenciális-autopoétikus jelentőséggel is bír. A *Vers és valóság*ból idézve: „Baudelaire arcképét belevestem egy fiatal nyírfá kérgébe. Tizenöt év múlva viszontláttam még, de akkorra egészen széttagadtak a megvastagodott kéreg vonalai.”⁴⁸

JEGYZETEK

Jelen tanulmány az alábbi konferencia-előadás írott változata: *A leírás Szabó Lőrincnél*. A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatának (ICLA magyar tagozat) és a Pécsi Tudományegyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének komparatistikai konferenciája, Pécs, 2017. november 16–17. Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar.

1. Kulcsár Szabó Ernő, *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Bp., 2004, 210.

2. A Szabó Lőrinc–Baudelaire-összefüggésről lásd még: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Spleen és ideál* = Uő., *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Bp., 2010, Szávai Dorottya, „Sátánná koronáztam magamat”. *Szabó Lőrinc és Baudelaire*, Irodalmi Szemle 2018/1.

3. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az átírás mint kritikai aktus* = Uő., *Tükörszínhátéka agyadnak*, 217.

4. Charles Baudelaire, *A Rómlás Virágai*, ford. Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád, a végleges magyar kiadást jegyzetekkel sajtó alá rendezte Szabó Lőrinc, Bp., Genius, 1923, előszó a magyar kiadáshoz, IX.

5. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, Osiris, Bp., 2001, 103.

6. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az átírás mint kritikai aktus* = Uő., *Tükörszínhátéka agyadnak*, 219.

7. Rába György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai, Budapest, 1972, 133. (Az idézőjelbe tett fordulatot Rába Illyéstől kölcsönzi.)

8. Kulcsár-Szabó Zoltán a harmincas-negyvenes évek átírásai kapcsán ugyancsak a „mindennapos nyelvhasználat poétizálódásának törekvése”-ről beszél. Uő. Kulcsár-Szabó, *Az átírás mint kritikai aktus*, i. m. 219.

9. Rába Györgyöt idézi Kulcsár-Szabó Zoltán, *i. m.*, 298.
10. Rába, *i. m.*, 126.
11. Rába, *i. m.*, 130.
12. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 231.
13. A versidézetek az alábbi kiadásból valók: *Szabó Lőrinc összes versei I-II.*, Osiris Kiadó, Bp., 2000. (Az idézett szakasz a *Tücsökezene A Romlás Virágai* című 158. darabja.)
14. Rába, *i. m.*, 140–141.
15. Rába, *i. m.*, 141.
16. Vö. Rába, *i. m.*, 121.
17. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 219.
18. Kabdebó Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe*, Osiris, Budapest, 2001, 194–195.
19. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, 287.
20. Szabó Lőrinc, *i. m.*, 215.
21. Utóbbinak egy általánosabb értelméről lásd: Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 239.
22. Erről lásd: *uo.*
23. Vö. pl. Kabdebó, *i. m.*, 74.
24. Roland Barthes, *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 78.
25. Gyergyai Albert, *Baudelaire nyomában (1821-1867)* = Uő., *Késői tallózás*, Szépirodalmi, Bp., 1975, 62–81.
26. Kabdebó, *i. m.*, 10.
27. *Uo.*, 73.
28. Erről lásd: *Uo.*, 203–204.
29. További szempont, akár egy külön tanulmány tárgya lehetne Szabó Lőrinc szerelmi lírájának értelmezése a baudelaire-i hagyomány fényében, különösen kései erotikus versei testleírásainak vizsgálata. Ezt a perspektívát röviden vázoltam fentebb hivatkozott tanulmányomban.
30. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, 215.
31. Vö. a Rába György által az *Összes versek* korrekcióiról írottakkal: Rába, *i. m.*, 120–121.
32. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán elgondolásaival az *Összes versek* kapcsán: *i. m.*, 218.
33. *Uo.*
34. „Baudelaire egyetlen verseskönyve nem véletlenül összekerült versek gyűjteménye, hanem egészében megtervezett műalkotás. [...] Ugyancsak az említett szigorúság kötelezett a formahűségre is.” – olvashatjuk az 1923-as magyar kiadás előszavában. Baudelaire, *A Romlás Virágai*, VII–VIII.
35. Kabdebó, *i. m.*, 9.
36. Baudelaire előszóterve a második kiadáshoz: Baudelaire, *A Romlás Virágai*, XI.
37. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955.
38. Erről lásd: Kulcsár-Szabó, *Spleen és ideál*.
39. *Uo.*
40. Lőrincz Csongor, *Olvadás és különbözőség(e)* = Uő., *A líra medialitása*, Anonymus, Bp., 2002, 145–146.
41. Erről lásd: Kabdebó *i. m.*, 200., Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 238.
42. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 147.
43. *I. m.*, 146–147.
44. „Az idegenség feldolgozása [...] a »költészet« reflexiós alakzatában [...] megy végbe, amely [...] a harmincas évek elejétől, lényegében a *Te meg a világot* követően ritkán hiányzik a Szabó Lőrinc-líra metapoétikai önértelmezéseiből.” Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 149.
45. Erről lásd: Szávai, *i. m.*
46. Vö. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 140.
47. *Örök Barátaink*, 961.
48. Szabó Lőrinc, *Vers és valóság*, 226.

szemle

Képregény a költészet hatalmáról

CSEPELLA OLIVÉR: *NYUGAT + ZOMBIAK*

A *Nyugat + Zombiak*, bár nem az első könyvformátumú képregény (graphic novel) Magyarországon, kétségtelenül az első, amelynek elkészültét és megjelenését médiafigyelem kísérte, és amelynek terjesztését a nyomtatásban megjelenő irodalmat népszerűsítő marketingstratégiák segítették. Csepella Olivér diplomamunkaként induló, majd közösségi finanszírozásból megvalósuló, végül könyvesbolti terjesztésben elérhetővé tett munkája a folyamat minden részében indulatok kereszttüzében állt és áll. A *Nyugat + Zombiak* témája, médiuma és finanszírozása okán híreket és véleményeket generált a képregényes szubkultúrában és az országos hírportálokon egyaránt. A szubkultúra tagjai, köztük nem csak képregényolvasók, hanem alkotók is, azért figyelték a képregény készítésének folyamatát, mert Csepella példátlan anyagi és szellemi függetlenséget lehetővé tevő helyzetben dolgozhatott. A hazai képregények jellemzően szerzőik szabadidejében készülnek, és ritkán hoznak profitot, ezért a több mint hét millió forintos közösségi támogatást kapó szerzőtől a képregényesek jó része gyorsabb munkatempót és nyíltabb kommunikációt várt. Elégedetlenségüknek néhány, a szubkultúrában aktív képregényalkotó a *Nyugat – (mínusz) zombiak* című kiadványban adott hangot, amely 200 példányban jelent meg, és egyetlen rendezvényen, a Budapesti Nemzetközi Képregényfesztiválon lehetett kapni 2017-ben.

A *Nyugat + Zombiak* iránt azonban nem kizárólag azok érdeklődnek, akik egyébként is olvasnak képregényt. Sőt, ez talán az első alkotás ebben a médiumban, amelyet számottevő „külsős” figyelem kísér, és ezért a képregényes kifejezési formák kanonizációjának ígéretét hordozza. A *Nyugat + Zombiak* aktuálisként, kísérletezőként és szuperhősöktől mentesként mutatja a képregényes ábrázolást, az irodalmi érdeklődésű közönséget sem hidegen hagyva – és ez, véleményem szerint, óriási teljesítmény. Art Spiegelman kétrészes *Maus* című képregényéhez (1986, 1991) hasonlóan, a téma aktualitása (ott a holokauszt és az emlékezet, itt a nyugatos költők és a múlthoz való viszony) iránti, nem a képregényesek felől érkező érdeklődés lehetővé teszi, hogy egy alkotó, egy mű és (esetleg) egy médium a kulturális perifériáról a középpont felé mozduljon (Bart Beaty és Benjamin Woo: *The Greatest Comic Book of All Time*, Palgrave Macmillan, 2016, 18.). A kánonba kerülés ígérete nagyban függ a kulturális kapuőrök nyitottságától is: a pozitív attitűdöt mutatja például a *Nyugat + Zombiak*nak szentelt kiállítás a három éves projektum első évében, a Corvina Kiadó részvétele, valamint a bemutató Nyáry Krisztiánnal a Magvető Caféban. A *Nyugat + Zombiak*ról szinte az összes kulturális portál vagy nyomtatott folyóirat közölt kritikát vagy ismertetőt, amelyek sokszor a lelkesedés hangján beszélnek a képregény *létezéséről*, de nem elemzik azt.

A *Nyugat + Zombik* posztmodern gegre emlékeztető alapötletre épül: magasan kanonizált irodalmi alakok és a populáris kultúra népszerű élőhalottai találkoznak a rajzasztalon. Csepella ezzel egyrészt magyar kulturális közegbe ülteti át azt a példaul Quentin Tarantino *Becstelen brigantik* (2009) című filmjében is bemutatott játékot, mely szerint a történelem kreatívan alakítható történetként és bizzar ötletek díszleteként is felfogható. Másrészt Ady, Babits, Kosztolányi, Karinthy, Móricz, Csáth és Tóth Árpád képregényhősökké alakítása az irodalmi kánonnal és magasművészettel párbeszédet folytató nemzetközi képregényhagyomány magyar folytatójának tekinthető. (Hasonlót hajtott végre a 2015-ös Kittenberger című képregény is, melynek szerzői, Somogyi György, Dobó István és Tebeli Szabolcs kalandhóst faragtak a címszereplő vadászból, segítőitársainak pedig Ács Ferit és Bakát tettek meg.) A kanonizált irodalom bajszát leglátványosabban a brit képregényíró Alan Moore és rajzoló társa Kevin O'Neill cibálta meg a *The League of Extraordinary Gentlemen* című, 1999-ben kezdett sorozatukban: itt tizenkilencedik századi irodalmi művekből vett karakterek (Nemo kapitány, Dr Jekyll/Mr Hyde, valamint a Bram Stroker vámpírkéregényéből ismert Ms Murray) hoznak létre egy bármikor bevethető, megoldhatatlan ügyekre specializálódott elitalakulatot. Csepella, akárcsak Moore, nem idézi fel az általa referált kor vizuális esztétikáját – e tekintetben példáulértékű az Andy Warhol karakterének ismétlődő dilemmáit a pop-art szerialitás-alapú vizualitását felhasználva bemutató Neil Gaiman (író) és Mark Buckingham (rajzoló) vállalkozása a *Miracleman* 1990 novemberi számában. Csepella (és Moore) a karakterekre és a nyelvi megjelenítésre koncentrálnak, a huszadik század elejének vizualitását a *Nyugat + Zombik*ban a színhelyül választott szórakozóhely ornamentikája, a fejezetzáró szöveges betétek műves kerete (Nádi Boglárka munkája), valamint a hátlapon megjelenő Beck Ö. Fülöp-logó felidézése jelenti.

(A *szavak + a dolgok*) A képregénynek értelmezésében két tétje van: a frapáns alapötletet az olvasóközönség érdeklődését fenntartva végigvezetni kétszázhatvan oldalon, valamint a megidézett nyugatosok nyelvi és kulturális örökségét a 21. század kultúrafogyasztói számára aktualizálni. Kezdjük a második téttel. Csepella nagy fantáziával mozgósítja a nyugatos szerzőkről az olvasókban élő képet, a karakterek jellemét pedig a tényleges nyugatos költeményekből vett idézetekkel és a zombivadászat embert próbáló kihívásaira adott válaszreakciók skálájával árnyalja. A fejezetek elején csepegtetett, vendégrajzolók (László Márk és Felvidéki Miklós) által rajzolt, más idősíkon, de azonos helyszínen játszódó jelenetek nem csupán a képregény fejezeteinek folytonosságához járulnak hozzá, hanem a jelen zombiinváziójára is magyarázatot szolgáltatnak. Az ősmagyar táltos mesterkedéseit és vízióit bemutató részek egyfajta kulturális emlékezet és történelemszemlélet paródiáját adják, valamint emlékeztetnek arra, hogy a képregényben ábrázolt ütközetek metaforikusan, kultúraértelmezések harcaiként is felfoghatók. Az értelmezést, mely szerint a zombik elleni harc az irodalom képviselőjének lehetőségéért vívott harcnak is tekinthető, erősíti, hogy minden fejezetcím egy-egy nyugatos alkotó novellájának vagy versének a címe. A megidézett címek egyként értelmezhetők az adott, zombi-elözönlötte helyzetben, valamint mozgósítják a nyugatos költők által reprezentált kulturális hagyományt. A képregény első felében (elsősorban) Karinthy és Kosztolányi piszkálódása, egymás poénjaira történő végszavazás

sa, a feladott verses feladványok a nyugatosok mint csoport gondolkodásbeli egy-ségét érzékeltetik. Az irodalomnak, illetve, mivel több karakter énekel, mondhat-juk, hogy tágabb értelemben a művészetnek fokozatosan megnő a jelentősége, és a versek és dalok eszközök lesznek az agyatlan zombitömeg elleni harcban. A zombiirtás tárgyi eszközei, a (táltos szerint) haldokló nyugati kultúra tárgyaiból frappánsan összeválogatott cigaretta-kóla kombináció mellé társul a művészet is: valamikor a történet közepén a túlélők felfedezik, hogy az áldozatul esett Tóth Ár-pád szelleme átjárja azokat az élőhalottakat, akik ettek belőle. Ezek a művészetnek kitett, „átkulturált” zombik már nem tudnak ártani a költőknek. Később már egye-nesen az lesz az ütközet tétje, hogy az egyik önfeláldozó nyugatos és a maroknyi túlélő minél több zombit tegyen ki esztétikai élménynek, és ekképp hatástalanítsa őket: ezt a célt szolgálja Karinthy egy szál gitárral kísért éneke (egy tortából átalá-kított ravatalon rögtönzött performansz), vagy Kata, a pincérnő táltosparódiája (meztelenül rögtönzött performansz).

(*A pillanat + a tér*) A képregény kihagyásokra és felismerésekre épülő vizuális történetmesélő médium: a panelek és a köztük lévő csatornák, az oldalak közötti lapozás tere, a fejezetek közötti oldalak mind megannyi alkalmi a kihagyásnak és az ábrázolt elemek összekötésének, értelmezésének. A képregényalkotóknak egy-szerre kell jó ritmusérzéssel adagolniuk történetük vizuális és verbális elemeit, és kell megpihenési lehetőséget biztosítaniuk olvasóik számára. A *Nyugat + Zombik* ebből a szempontból nem nyújt egyenletes teljesítményt: körülbelül a kötet első fele bemutatja az olvasónak, hogy Csepella Olivér biztos kézzel bánik az oldalakat alkotó rácsszerkezetek variálhatóságával, és kihasználja az ebből eredő játékos-ságot, a történet második felében azonban a képregény veszít ebből a szerzői tuda-tosságból és szerkesztői fegyelemből. Az oldalszerkezetek kreatív felépítése a kép-regény második felében már kevésbé átgondolt, és ezzel párhuzamosan a párhuzamos történetszálak egyre nehezebben elkülöníthetők. A jelenetek ábrázolása egyre esetlegesebb, a történet többször megakad.

Ezek a megakadások, például hogy nem lehet azonnal azonosítani, ki beszél, melyik karaktert látjuk, vagy hogy olykor túl nagyot ugrik a cselekmény két panel-ban ábrázolt mozzanat között, kizökkentik az olvasót. A képregény második részét olvasva az az ember érzése, hogy a szerző túl sok ötletét igyekezett belezsúfolni a képregény oldalaiba, és nem szánt elegendő helyet ahhoz, hogy ötletei érvénye-sülhessenek. Emiatt a zsúfoltság miatt a vizuális poénok, átkötések és viccek egy része első olvasáskor sajnos szintén elsikkad, hiszen az olvasó nem ezek észrevé-telére, hanem a cselekmény fonalának megtalálására fordítja energiáit. A kötet má-sodik felének szerzői tagolását és olvasói befogadását segítenék a vizuális szüne-tek, mint például a 161. oldal képileg elnyújtott jobb felső panelja: a téglalap alakú panel az idő múlásának egyik képregényes jelölője, a teljesen üres (fehér) panel jobb alsó sarkába komponálva a saját faviccén megrökönyödő Karinthy arcának egy részletét láthatjuk. A történet ritmusában beálló szünet után folytatódik az áru-lót kereső nyugatosok láncfűrésszel előadott belső konfliktusa. Meggyőződése-m, hogy a történetmesélés hibái abból fakadnak, hogy Csepella első képregényes szer-ző, akinek egy képregényes szerkesztő sokat segíthetett volna, hogy kellő távolsá-got tudjon tartani ötleteitől, és kordában tartsa azokat. Az igazsághoz hozzátarto-

zik, hogy azok az alkotók, akik az amerikai *graphic novel* meghonosítására vállalkoztak, nem készítették további nagy lélegzetű műveket: Felvidéki Miklós: *Némajáték* (2011), Hegedűs Márton: *Slussz kulcs klán* (2012). A (Jan Baetens és Hugo Frey által a *graphic novel* egyik jellegzetes ismertetőjegyeként definiált) narrátor szólamának megjelenése, eltűnése, majd újbóli felbukkanása is mutatja, hogyan alakul a képregényben az ábrázoltakhoz való viszony dinamikája, hogy mikor használja a szerző a képregény eszközeit kevésbé tudatosan, és mikor válik emiatt az olvasó számára nehezebben követhetővé a történet. Csepella narrátorának humoros és ironikus hozzászólásai a nézővel összekacsintva kommentálják a történetet, például: „Babits nem lágol, Babits izzik.” Nemes Nagy Ágnes” (94.), vagy segítenek annak rendezésében, például: „nahát, ez csakugyan az a kard” (128.). Egyedi módon a narrátor nem csupán verbálisan van jelen, hanem a vastag fekete keretekkel ellátott vizuális reflexiókban is. Ezek az egy-egy panelos inzertek látszólag ugyanazon a síkon mozognak, mint a történet megjelenítésére használt többi panel, hiszen részei az oldalszerkezeteknek, valójában azonban egy metasíkot képviselnek: panelként, nem pedig képaláírásként jelenítik meg a tudálékosnak, de legalábbis mindentudónak feltüntetett narrátor szólamát. Ilyenek például a 31. oldalon a Karinthy pisztolyát és pisztolytáskáját felvillantó panelek, vagy a Krúdy Gyulát ábrázoló moziplakát-paródia (120). A képregény második felében csak elvétve jut hely a narrátor szólamának. Mivel az olvasó megszokta, hogy a narrátor, bár ritkán szólal meg, de segít neki eligazodni, hiánya feltűnő. Ugyanakkor maga a képregény is rohan, fontos mozzanatok megjelenítése marad ki, vagy lesz túl jelentéktelen. Míg a Babits születésnapját ünneplő nyugatosok első szétválása és párokba rendezésének bemutatására jut elég tér és idő, a továbbiakban a csapatok átrendeződése és a motivációk változása nem eléggé jelzett.

Scott McCloud *A képregény mestersége* című könyvében kifejti, hogy egy cselekménysor megjelenítésekor az ábrázolt pillanatok kiválasztása befolyásolja, hogy milyen történetet mutat be az alkotó az olvasónak (14–15.). A pillanatok közül néhány mozzanat szerepeltetése szükséges a történet koherenciájának megőrzéséhez és ahhoz, hogy az olvasó mentálisan megalkothassa a történetet; míg más pillanatok megléte vagy elhagyása az események sebességét és hangulatát befolyásolja, tartalmát kevésbé. A képregény médiuma pontosan a nagyfokú olvasói aktivitás miatt keltette fel sok elemző érdeklődését: a panelokban ábrázolt mozzanatok közötti űrt (szakszóval csatornát), az oldalak közötti lapozás idejét és mentális terét az olvasó tölti ki képzeletével. Ehhez azonban arra van szükség, hogy a megjelenített mozzanatok vagy egyértelműen vezessenek, vagy szándékolt többértelműséget, esetleg félrevezetést eredményezzenek. Csepella sokszor találékonyan játszik rá arra, hogy az olvasó a panelközi szünetekben is a történettel foglalkozik, ennek egyik módja a verbális bajuszviccek vizuális átértelmezése a történet végén. A képregény elejétől kezdve a nyugatosok a bajuszával szekálják Babitsot, és rosszabbnál rosszabb vicceket találnak ki róla. Mint a történet végén kiderül, ennek sorsfordító jelentősége lesz, és ezzel a sorsfordítással párhuzamosan a képregény vizuális elrendezése kezd el viccelődni Babits bajuszával: a narrátor tőszónyi szövege kerül a helyére (234.), vagy egy három panelra feldarabolt, ámde összefüggő tablószerű jelenetben a Babits fejét kettészelő csatorna, tehát üres tér miatt nem jelenítődik meg (237.).

A *Nyugat + Zombik* második felében érezhető sietséget az ötletek zabolátlansága mellett az események pillanatainak esetleges fázisokra bontása okozza. Egy ilyen, több lépcsőbeli kibontást kívánó szakasz a zombik női vezérének nem kelőképpen kibontott halála (206–207.). Míg a megelőző oldalon gyönyörű példáját látjuk annak, hogy Csepella mennyire magabiztosan és kreatívan használja a képregegyoldalt átfogó, a panelek tabuláris összjátékát hangsúlyozó kompozíciókat a figyelem irányítására és a cselekménytér érzékeltetésére (205.), addig a zombinő halálának oka és körülményei a paneleken bemutatott események nézőpontváltásai miatt nehezen értelmezhetők. Az alábbiakban az oldal (206.) szoros olvasásával a máshol is fellelhető vizuális kapkodás keltette értelmezési nehézségekre szeretnék példát hozni.

A megelőző oldalon (205.) dúlt a harc a zombik és a nyugatosok között, alulról tekintettünk fel a New York Kávéház homlokzatára, amelynek emeletéről Ady Endre zuhant a mélybe. A mozgásirány tehát fentről lefelé mutatott, és ezt erősíti a vizsgált oldal (206.) első paneljében a vizuális poén síkján megjelenő apró zuhanó alak, valamint a szöveg orientációjának egyedinek mondható elforgatása: a szöveg is fentről lefelé olvasandó. Az oldal első sorában három panelt látunk, az elsőt bemutatott fő eseményben Kosztolányi a kezében tartott nagycsővű fegyverrel lő a zombikra, a második, aprócska panelen nem kivehető esemény szuperközelijét látjuk, a harmadik panel pedig a több oldal óta a New York Kávéház emeletén harcoló zombinőt ábrázolja. És itt máris megakad az olvasás: pár oldallal ezelőtt Kosztolányi egy bevásárlókocsiban gurult le a lépcsőn, így az események időpontjában a földszinten tartózkodik. Mégis, az előző, erkélyre komponált oldal, valamint az apró zuhanó figura kontextusában a 206. oldal első panelén megjelenő Kosztolányit az emeletre helyeznénk. Valami azonban nem stimmel, hiszen hiába irtja Kosztolányi nagy lendülettel és pontosnak mondható célzással a zombikat, lövéseinek hatását a további panelek nem érzékeltetik. Kosztolányi nem találja el a vele szembe néző, de másik panelba rajzolt zombinőt, aki azonban az oldal alján, tehát a további három panel valamelyikén mégis meghal. Kosztolányi tehát nem abban a térben tartózkodik, ahol a zombinő, hiába sugallta ezt a panelelrendezés.

Az oldal a második sorban két nagyméretű panellal folytatódik, az elsőt Ady Endre földet ér, a másodikon a főellenség ugrik. Nem eldönthető, hogy mi az ugrás iránya. A kontextusból eredő értelmezés szerint leugrik, hiszen a környező mozgások (leginkább zuhanások) ezt az asszociációt erősítik, ám az oldal alsó negyedét elfoglaló egyetlen, keskeny, téglalap alakú panelen már a főellenség (akinek kilétét most nem árulhatom el) a halott zombinőt tartja a karjában. Az ellenség tehát mégis felfelé mozdult, és felugrott a haldokló zombinőhöz az emeletre. Úgy gondolom, ebben az esetben a más helyszínen tartózkodó Kosztolányit ábrázoló panel elhagyása lehetőséget teremt arra, hogy a zombinő halálának oka (a kezében felrobban egy kólásüveg), valamint az érte aggódó ellenséges vezér mozgásának további pillanatai ábrázolóddjanak.

Az elemzett hangsúlyozási hibákért kárpótol azonban a történet végének megjelenítése: a narrátor szólamával együtt a grafiátor, a képi világ megteremtéséért felelős ágens is újra erőre kap: igen látványos a 240. oldal háromszög-kompozíciója,

a 244–245. oldal képszövege, valamint a kávéház tágas belső terét felosztó oldalak. A *Nyugat + Zombik* egyenetlenségeivel együtt is egy kreatív vizuális gondolkodó és nagykedvű történetmesélő szórakoztató munkája, ami sok kultúrafogyasztónak mutathatja meg a képregényes kifejezőmódban rejlő lehetőségeket és a képregényolvasás örömét, ezzel segítve a képregény médiumának értékesebb elfogadását. (*Corvina*)

SZÉP ESZTER

A változatoktól a szövegekörnyezetig

SZILÁGYI ZSÓFIA: *AZ ÉRETLEN KOSZTOLÁNYI*

Ahogy Szilágyi Zsófia is írja könyve utószavában, az abban olvasható tanulmányok sokat köszönhetnek annak a munkának, amely Kosztolányi első két novelláskötetének, a *Boszorkányos estéknek* és a *Bolondoknak* a kritikai kiadását készítette-készíti elő. Aki azonban ennek alapján száraz adathalmazra, nehézkesen követhető okfejtésekre számít, annak – jó értelemben – csalódnia kell. A kötet tanulmányai megannyi érdekes kísérletként sorakoznak az olvasók előtt, és új szempontok felől, váratlan összefüggésekbe állítva tekintenek a fiatal – avagy a cím némiképp talán pikírt szavával: éretlen – Kosztolányi novelláira.

A könyv kettős ajánlása Esterházy Pétert és Szegedy-Maszák Mihályt szólítja meg, akik egyes tanulmányoknak még igen, de az összerendezett kötetnek már nem lehettek olvasói. Ez a körülmény szinte önmagában is jelképes lehet – a részt ismerhették, de úgymond az egészet nem –, mint ahogy az is, hogy az emlékezés gesztusa egymással párbeszédet folytató írók és irodalomtörténészek idéz föl. Szilágyi Zsófia tanulmányaira jól érezhetően mindkettőjük művei/műértelmezései ösztönzően hatottak: nemcsak magának Kosztolányinak, de az őt eredeti módon újraolvasó-újraíró Szegedy-Maszák Mihálynak és Esterházy Péternek is szerepe lehetett abban, hogy *Az éretlen Kosztolányi* afféle szerkezeti és szemléleti előképként, mintegy műfaji mintaként hivatkozik az *Esti Kornélra* (264.). A kötet tanulmányai éppannyira olvashatók külön-külön, önálló gondolatmenetként, mint olyan együttesként, amelynek darabjai egymást is megvilágítják, értelmezik és továbbgondolják.

Szilágyi Zsófia Kosztolányi-írásaiban nem csupán a korai novellásköteteket magába foglaló kritikai kiadás sajtó alá rendezésének tapasztalata és szempontja tér rendre vissza, hanem számos további összefüggés is átszövi, szöveghatárokon átívelő egységbe forrasztja a könyvet. Előfordul, hogy a figyelmes olvasó számára valamely új távlatot nyitó meglátás földobott labdának bizonyul a kötet egészen belül, amennyiben a kérdésre egy másik írás, más összefüggésben újfent visszatér. Ilyesféle egymásra felelő párt alkot például az a fölvetés, amely Havas Gyula és Hekerle László irodalmi életben betöltött helyének lehetséges analógiáját, a két sorshelyzet rokoníthatóságát mérlegeli (44. és 63.). A *telefon* váratlan párhuzamba kerül Kosztolányi *A vonat megáll* című novellájával (108.), amelyet később – más szemszögből – részletesebben is görcső alá vesz a kötet egyik tanulmánya.

A színészkedés és szerepjátszás – a személyiséggrajzhoz és a művek értelmezéséhez egyszerre kapcsolódva – a bevezető írástól kezdve visszatérő motívuma Szilágyi Zsófia vizsgálódásainak. Hasonlóképp többször is megjelenő kérdés a nemzedéki egybetartozás és különállás problémája: „Nem véletlen, nem egyedi, hogy valaki az 1920-30-as évek fordulóján különösen elevenen lássa a nemzedékkérdést: a 20. század történelmi traumái és azok generációkként eltérő tapasztalata, elsősorban az első világháború, majd annak lezárása mint töréspont miatt akkortájt erősen érzékelhetővé vált a generációs tapasztalatok elkülönződése” (164.). A nemzedékiség előtérbe állítása már csak azért is érdekes lehet, mert e kérdést az elmúlt évtizedek olyan nagyhatású, az irodalomról való gondolkodás új lehetőségeit kutató munkái is újraértelmezték, mint Pierre Bourdieu *A művészet szabályai* (*Les règles de l'art*) című könyve vagy a Bourdieu-tól is ösztönzött, de alapvetően eltérő módszertani közelítésekkel élő Franco Moretti *Grafikonok, térképek, fák* című munkája (*Graphs, Maps, Trees* – az első szót félrevezető gráfként magyaráítani).

A visszatérő kérdések, egymásra felelő motívumok nem hoznak létre monografikus jellegű egységet. Ehelyett olyan kaleidoszkópszerű, színes és mozaikos tudást nyújtanak Kosztolányiról, pályájáról és a kor intézményesülő irodalmi életéről, amely ugyan szándéka szerint nem több töredékes és részleges gondolatmenetnél, ám annál gazdagabb és frissebb képet ad az értelmezett jelenségekről. Amikor Szilágyi Zsófia azt a szigorú bírálatot idézi Kosztolányitól, hogy „csak elvétve akadnak olyan művészek, kik megunva azt, amit tudnak, új tárgykört, új eszközöket keresnek, s mindig lelnek olyan módokat, melyek frissé teszik mondani-valójukat” (24.), tulajdonképpen saját maga számára is programot ad. *Az éretlen Kosztolányi* éppen ezért érett olvasókat kíván, akiket nem téveszt meg egy-egy kitérőnek tetsző részlet. A kötet szigorúsága ugyanis nem a bevett utak, bejárt gondolati ösvények követésében ragadható meg, hanem e „kitérők” főcspáássá változtatásában. Az elsőre meglepő fölvetések és akár az esetlegesség benyomását keltő társítások arra tett kísérletekként olvashatók, hogy új távlatokat nyissanak meg, váratlan függéseket és kapcsolatokat hozzanak létre, eladdig elhanyagolt szempontokat vessenek föl. Nyilvánvaló elfogultság lenne azt állítani, Szilágyi Zsófia minden értelmezési javaslata egyazonképp revelatív. Ámde kockázat nélkül nincs siker sem, márpedig a kötet tanulmányai – ha kritikusként afféle mérleget akarok vonni – nagyon is ösztönző kérdésekhez vezetnek el Kosztolányi és a korszak értelmezőit.

Természetesen a fentiek félreértése lenne azt gondolni, Szilágyi Zsófia kötete érvényteleníteni akarja mindazt, amit korábban Kosztolányiról – vagy akár csak a szerző fiatalkori műveiről – mondtak és írtak. Éppen ellenkezőleg, a kötet gondolkodásmódját annak nyitott elfogadása jellemzi, hogy „egy-egy alkotó pályaalakulása többféle történetként is összerakható” (31.). Ha pedig több, egyaránt érvényes történet gondolható el, akkor miféle rosszul fölfogott tisztelet folytán kellene az értelmezőnek önmegtartóztató módon meghátrálnia eme lehetséges történetek keresésének kihívása elől? Esterházy Péter és Szegedy-Maszák Mihály példája nemcsak azáltal szolgálhat megerősítéssel, hogy a két gondolkodó mindvégig a bevett közelítésektől eltérő utakat keresett, hanem abban is, hogy még saját korábbi szövegeiket és értelmezéseiket sem tartották ledönthetetlen bálványoknak. A gondolkodás értelmét a bevégezhetetlen-

ségben keresték, mint ahogy Kosztolányi is – jóllehet az életmű ismerői jócskán sorolhatják önismétléseit – iróniával szemlélte a maguk látszólagos tökéletességébe merült eszményeket, s az örökérvényűt nem a változás ellenlábasának tartotta.

A szerző textológiai tudása rendre a Kosztolányi-novellák új kontextusát teremti meg. A szövegváltozatok szembesítése a könyvben mindenkor olyan példák révén történik, amikor módosul vagy összetettebbé válik a mű értelmezése. Kosztolányi és a vele kortárs szerzők munkáinak egymás mellé állítása szintén más távlatba képes helyezni akár a sokat olvasott szövegeket is. Ahogy pedig a *Pokol* Kosztolányitól és *A fejsze* Móricztól „párnovellák” lesznek (242.), úgy válik a kötet egészében is a két alkotó „párszerzővé”. Annak számára, aki tisztában van vele, hogy Szilágyi Zsófia előző kötete egy Móricz munkásságát áttekintő nagymonográfia, ez aligha meglepő fejlemény. Mindez persze mit sem változtat azon, hogy amikor a kötet szerzője együtt olvassa Móriczt és Kosztolányit, akkor a két életmű új megvilágításba képes – összefüggéseik és különbségeik révén – állítani egymást. Nemcsak a kortársak folytatnak azonban párbeszédet *Az éretlen Kosztolányi* lapjaiban, hanem a 20. század elejének és végének alkotói is. Az újraolvasás időben kétirányú folyamata így a modern magyar irodalom egészére kiterjed, nem marad meg pusztán Kosztolányi életművén belüli jelenségnek, mint amikor Kosztolányi például „csak a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* megírása után alakította át ebben a tíz évvel korábbi novellájában [ti. a *Gőzfürdőben*] is Sárszeggé a helynevet, voltaképpen előzménnyé változtatva ezzel egy »következményt«” (149.).

Az új szempontokat kínáló kontextusok közül bizonyos értelemben kiemelkedik az irodalmi élet korabeli intézményrendszerének összefüggése. Szilágyi Zsófia már a kötet bevezetését követő tanulmányban arról ír, hogy az adatolva földerített eseménysorok mellett a „megalkotott történetek legalább ennyire értelmezésre érdemesek, hiszen képet adnak egy adott korszaknak az irodalmi intézményrendszerbe vetett bizalmáról (vagy azzal szembeni bizalmatlanságáról), az írói szerephez való társadalmi viszonyról, az egyes írógenerációk kapcsolatáról, harcáról is” (37.). Ebből fakadóan például az, hogy Kosztolányinak „vajon miért nem jelent meg életében összegyűjtött vagy válogatott novelláskötete”, nemcsak a szerző „prózaírói törekvéseivel, [hanem] a húszas-harmincas évek könyvpiaci viszonyaival, az írónak az irodalomban elfoglalt helyével is összevethető kérdés” (108.). Ez a közelítés nem habozik figyelmet fordítani az „írók személyes emlékezéseire”, miközben Szilágyi Zsófia természetesen tisztában van azzal, hogy ezek „erős forráskritikával kezelendők” (36.). Az így értett forráskritika pedig megint csak nem öncélú, nem a kortársak tévedéseinek vagy épp tudatos torzításainak egyszerű lebontását-leleplezését szolgálja, hanem társadalom- és irodalomtörténeti folyamatok értelmezését dolgozza ki. Ennek keretén belül Kosztolányi esetében különösen fontos a sajtó működése és a korabeli újságírás fölvetette kérdések megértése (vö. 11., 104., 109.). A tanulmányok sorából így az is kirajzolódik, esetenként hajlunk túl sokat tulajdonítani a szerzőnek: egy szöveg alakulásában sokszor a szerkesztők és korrektörök is igencsak fontos szerepet játszhattak. A filológiai vizsgálgatások segítenek fölismerni annak a túlon túl racionálisan, romantikusan és/vagy nosztalgikusan elgondolt írófelfogásnak a korlátait, amely minden változtatást az önmagát és művét öntörvényűen, külső hatásoktól függetlenül megteremtő autonóm individuum szán-

dékának tud be. Aligha véletlen, hogy a textológiai vizsgálódásoktól korábban elméleti szinten nemegyszer idegenkedő modernségkutatás az utóbbi időben mindinkább újra tanulni látszik a régebbi korokkal foglalkozó tudósok filológiai praxisából.

Miközben Szilágyi Zsófia az irodalmi szövegek intézményrendszerbe, az írók társadalomba ágyazottságának vizsgálatát is szorgalmazza, nem feledkezik meg arról, hogy mindezek a problémák az irodalomban elsősorban nyelvi tapasztalatként vannak jelen. A kötet valamelyest a nemzedékiség kapcsán is jelzi ezt, de különösen a nőképek vagy az első világháború élményének nyelvi vonatkozásait hangsúlyozza (lásd például 211., 241., 245., 248.). Ehhez kapcsolódik, hogy amikor *A detektív* címen (is) megjelent novella Szilágyi Zsófiát Kosztolányi és a krimi viszonyának mérlegre tételéhez vezeti el, a gondolatmenetbe talán az *Esti Kornél* Galusáról, a kleptomániás műfordítóról szóló történetét is érdemes bevonni, egyúttal azt is jelezve, hogy a korai írástól nemcsak az *Édes Annám* (102.), hanem még tovább is vezet az út az életműben.

Alighanem az eddigiekből is világosan kitűnik, hogy *Az éretlen Kosztolányi* nemcsak a Kosztolányi-filológusoknak kínál új szempontokat, hanem sokkal szélesebb olvasói körnek is. De ez nem jelenti azt, hogy a kötetet – jöllehet nem hivalkodik textológiai apparátusának bő lére eresztésével – ne szőnék át „szakfilológiai” kérdések. A tanulmányok ebből a szempontból is megalapozott, átgondolt érveléseket kínálnak, amelyek azonban a kutatás természetéből adódóan nem föltétlenül vitathatatlanok. Ilyen vitára ösztönző kérdésnek látom Kosztolányi első novelláskötete megjelenésének időpontját, vagyis a *Boszorkányos esték* datálásának kérdését. A gondolatmenet nem rejti el a bizonytalanságot: egy dedikáció dátuma alapján „a könyvnek mégis május elején kellett volna megjelennie – a megjelenés legvalószínűbb időpontja azonban 1909 júniusa” (76.). A végkövetkeztetés leginkább azért nehezen érthető, mert Szilágyi Zsófia valójában körütekintően elősorolja, mi minden szól a májusi megjelenés mellett. Az említett ajánlásnál túl ugyanis „május végén, június elején láttak napvilágot az első recenziók a napilapokban” (75.). A dedikáció és az első recenziók kettős érve áll tehát szemben azzal, hogy a *Corvina* című lap 1909. június 20-án ad hírt a *Boszorkányos estékről*. Mivel a „Corvina tíznaponta jelent meg, így a megjelenés dátumát ez alapján június 10-e és 20-a közöttre tehetjük” (76.).

Ahhoz, hogy a júniusi megjelenés tartható legyen, két valószínűtlen, bár nem teljesen lehetetlen föltevással kell élnünk. Ahogy ma, úgy a 20. század elején is lehetséges volt, hogy egy író már levonatban elküldte megjelenés előtt álló könyvét néhány ismerősének, például lapszerkesztő barátainak, kérve, írjanak-írassanak róla ismertetést. Sőt akár maga is mellékelhetett egy kiadói reklámféleség-szöveget (más kérdés, hogy ilyen a *Boszorkányos estékről* valószínűleg nem készült), amelynek célja a korban éppen az volt, hogy a szerkesztőknek még akkor is alapanyagot kínáljon a rövid irodalmi hírek számára, ha történetesen egy munkatárs sem vette rá magát a könyv elolvasására. Így elvileg tényleg előfordulhatott, hogy egy recenzió előbb készült el és jelent meg, mint ahogy a kötet napvilágot látott, sőt akár annál is előbb, hogy az újság recenzense azt elolvasta volna. Ugyanakkor azt is érdemes ehhez hozzátenni, hogy a szerzőnek és a kiadónak – hacsak nem előfizetési fölhívást akartak közzétenni – nem volt érdeke egy még nem kapható, for-

galomba nem került kötet reklámozása. Hiszen így könnyen előfordulhatott, hogy mire az olvasónak lehetősége lett volna megvennie a könyvet, addigra már ki is ment a fejből a rövid lapbeli ismertetés. A dedikáció dátuma esetében annyival könnyebb dolgunk van, hogy nem föltétlen kell tudatos visszadátumozást föltételeznünk – aligha elképzelhetetlen, hogy valaki az ajánlás dátumában tollhibát vét, elírja azt, például mert június elején még május jár az eszében.

Nem lehetetlen tehát, hogy a recenziók megjelenése és a májusi dedikáció ellenére a *Boszorkányos esték* csak később látott napvilágot. Mivel azonban a magyarázat némiképp nyakatekert, és sok ismeretlen körülményre vonatkozó feltevést tartalmaz (az újságíró ismerősnek megjelenés előtt küldött levonat, a hónapok összekeverése), mindenképp érdemes megvizsgálni azt is, mennyire szilárd a vele szemben álló érv. Nos, egyáltalán nem az. A *Corvina* híradása – filológiai szakkifejezéssel élve – pusztán *terminus ante quem*, vagyis azt a dátumot jelöli, amelynél a könyv biztosan korábban jelent meg (és bár lehetne még tovább kukacoskodni, a szinte teljesen valószínűtlen, ám elméletileg elgondolható további esetek boncolgatását a műkedvelő nyomozókra hagyom). Ráadásul a híradás nem kiadói, hanem könyvkereskedői forrásra támaszkodott – márpedig időbe tellett, míg oda a könyv eljutott. Magyarán szólva semmilyen különös feltételezéssel nem kell élni ahhoz az állításhoz, hogy a könyv májusban megjelent, Kosztolányi dedikálta, némi lapok ismertették, időközben a kereskedelmi forgalomba is bekerült, és így – némi késéssel – a *Corvina* is nyugtázta megjelenését. Hacsak további adatokra fény nem derül, nem vélem tarthatónak a júniusi megjelenés föltevését.

A fönti kérdés szakfilológiai természetű. Ha a kitaró olvasó eljutott eddig a bekezdésig, bár alighanem elismeri, hogy ha már állítunk valamit egy könyv megjelenésének időpontjáról, az lehetőség szerint legyen helyes, azt is joggal kérdezheti, van-e ennek igazán jelentősége akár Kosztolányi pályájára, akár Szilágyi Zsófia könyvére nézve. Valójában egyáltalán nem azért időztem ilyen hosszan ennél a kérdésnél, hogy rámutassak a könyv egy apró következtetlenségére, amelynek fölismeréséhez ráadásul maga a szerző ad meg szinte minden „kulcsot” tanulmányában. Sokkal inkább abban látom ennek a kérdésnek a jelentőségét és érdekességét, hogy viszonylag pontos képet ad arról, mi is az, amit Szilágyi Zsófia könyve legyőz, aminek nem enged. Ezen a ponton a szerzőnek nem sikerült egy föltehetőleg korábbi előítéletet fölülírnia, megmutatva ezzel, hogy a kutatás és értelmezés során milyen nehéz is tud lenni valamely meggyőződésünk, egy már kiformált vélemény vagy az értelmezői hagyományból ránk örökölt séma fölülvizsgálata, hiába nem támasztják azt alá újabban szerzett ismereteink. Az új fölvetéseket először alighanem már kialakított értelmező keretünkbe próbáljuk beilleszteni, miközben az egyeztetés lehetőségét keresve vetjük össze korábbi elképzeléseinkkel az újabb fejleményeket. Sokszor további megerősítés vagy egy váratlan, esetenként merész, a szakadékbba ugráshoz is hasonló lökés kell ahhoz, hogy friss szemmel tekintsünk megelőző értelmezéseinkre, és elhagyjuk, pontosabban újragondoljuk addigi meggyőződésünket.

A *Boszorkányos esték* datálása a maga erősen vitatható voltában jól érzékelhetően kilóg a kötet biztos és meggyőző érveléséből, és éppen ezzel emeli ki a könyv erényét és teljesítményét: a járt utakhoz mérten új javaslatok, kérdések,

szempontok és összefüggések fölvetését. *Az éretlen Kosztolányi* azért lehet igazán inspiratív kötet, mert nem engedi megszilárdulni, változatlanul továbböröklődni a kényelmessé vált, de nemegyszer kissé talán áporodottá is lett értelmezői sémákat. Ehhez a törekvéshez pedig megfelelő műfajt is talált: nem monográfia, azaz nem könyvvé bővített, minden részletet gondosan kifejtő, ekként zárt gondolatmenetet ad, hanem keresésre, nyomozásra, megújulásra ösztönöz. Ha innen nézem, akkor talán az érettség nem is az éretlenség ellentétét jelenti, hanem annak képességét, hogy fölismerjük saját magunk, tudásunk és értelmezéseink bizonyos fokig elkerülhetetlen éretlenségét. Egyúttal pedig ennek az éretlenségnek a közel sem oly paradox örömét. Ezért is lehet élvezettel olvasni nemcsak a teljesen soha fel nem nőtt Kosztolányit, hanem Szilágyi Zsófia munkáját is. (*Kalligram*)

BENGI LÁSZLÓ

Irodalom és médiakultúra

BENGI LÁSZLÓ: *AZ IRODALOM SZÍNTEREI. IRODALOM ÉS SAJTÓ ÖSSZEFÜGGÉSENDSZERE A 20. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIBEN*

Magyarországon talán még nem érzékelhető olyan módon, mint nemzetközi szinten, hogy az irodalomtörténet-írás – ismét – kihívás előtt áll: a nagy szerzőkre koncentráló monográfiák, a szoros szövegolvasatok elégtelenségével szembeül. Az a két diszciplína, amellyel az irodalomtörténet-írás immár tartósan és eredményesen lép dialógusba, a kultúratörténet és a kommunikáció- és médiatudomány.

E dialógus első és legfontosabb belátása első hallásra evidensnek tűnik, de valójában nem az, s – ennek megfelelően – komoly következményei vannak: az irodalom egy kommunikációs rendszer, egy a sok közül, minden bizonnyal nem is a legfontosabb, de a társadalmi kommunikációs rendszerek között az egyik leginkább kidolgozott és komplex forma. Az irodalom társadalmi pozíciójához képest az irodalomtörténet-írás még mindig (túlzottan) irodalomcentrikus, ennek megfelelően elbeszéléseiben minden a központi tárgy köré épül, s ez egyáltalán nem segíti abban, hogy újraértse önmaga és az általa vizsgált tárgy helyét a társadalmi rendszerben. Ha elfogadjuk, hogy ez így van, akkor az irodalomtörténetnek (és így a magyar irodalomtörténetnek) nem árt újra átgondolnia saját pozícióját. S ugyan Bengi László a könyv előszavában felkínálja olvasójának az első fejezet átugrásának a lehetőségét, valójában mégsem kellene ezt tennie, mert abban a fentiekhez hasonló kérdésekkel szembeül.

Az irodalomtörténet-írás a fentebb elgondolt, felvázolt keretek között az alábbi belátások szerint írhatja újra elbeszéléseit. 1. Az irodalmi szöveg reprezentációk koherens rendszerét artikulálja, reprezentációkat termel és közvetít, kapcsolatot tart a többi reprezentációs rendszerrel, azzal, amit „társadalmi diskurzusnak” nevezhetünk. Ez a belátás nem áll távol annak az irodalomszociológiának az elképzeléseitől, amely megközelítési módot a magyar irodalomtörténet-írás nem szívesen alkalmazza. 2. Az irodalmi szöveg konkrét kulturális formában létezik (lásd kéz-

irat, könyv, füzet, e-könyv), s e formák történetének és a köztük lévő viszonyrendszernek az ismerete szükséges bármiféle szövegelemzés elvégzéséhez. Ez már csak azért is fontos, mert az irodalomtörténet továbbra is hajlamos az irodalmat a könyv formátummal egylényegűnek tartani. A 19. század elejétől kezdve, döntően a sajtóban bekövetkező változásoknak köszönhetően, a szerzők egyre többet, egyre rendszeresebben publikálnak egyre nagyobb közönséghez elérő felületeken, egyre inkább a sorozatelv logikájának megfelelően. Kevésbé a szerzőn, mint inkább a közvetítés folyamatain van a hangsúly, azon, hogy egy adott szöveg milyen közegben, hordozón (újság, könyv, színház, film) válik hozzáférhetővé, s hogy e hordozók és a szöveg között milyen kapcsolatok (folytatás, adaptáció...) jönnek létre. 3. Az irodalmi szöveg konkrét gyakorlatok eredménye: szó van egyfelől kollektív gyakorlatokról (társasági formák, illetve intézmények működése, szabályozó módjai) másfelől egyéni gyakorlatokról, amennyiben a szerzők a retorikai, stiláris, műfaji, materiális kényszerek ismeretében, azokhoz képest hozzák létre alkotásait. Az írók nem tekinthetnek el például attól, hogy milyen tipográfiai formát ölt egy szöveg, hogyan kerül kinyomtatásra, melyek egy adott kiadó által támasztott kényszerek, de nem mellékes az sem – sőt, nagyon izgalmas kutatási terep lehetne annak vizsgálata –, hogy egy adott szerző milyen konkrét és képzeletbeli viszonyt alakít az adott korszak mediális feltételeihez, s a médiumok milyen poétikája bontakozik ki az adott életmű szövegeiben.

A Ráció–Tudomány könyvsorozatban megjelenő kötetek egyre többször vetnek számot a fentebb is vázolt folyamatokkal. Az egyik közelmúltban megjelent munka, Hansági Ágnes Jókai-könyve, valamint e recenzió tárgyaként Bengi László kötete esetében – különböző módokon, de – az elmozdulások hasonló irányát látjuk. Hansági elemzései is irodalom és sajtó viszonyát állítják középpontba, s talán az sem véletlen, hogy e kutatások tárgya éppen annak a Jókai Mórnak az életműve, aki mintegy kísérleti egébként jelenik meg: részben azért, mert korai és eklatáns példája annak, hogy egy írói életmű a sajtóban alakul (s annak is, hogy a szerző maga is tisztán látja a sajtóbeli közlés jelentőségét és következményeit), részben pedig a Jókai-szövegek elemzése által kiválóan demonstrálható az új megközelítés vagy paradigmaváltás szándéka.

Bengi László kötete más kiindulópontokkal, más célokkal hajt végre hasonló típusú elmozdulásokat. A könyvnek három egymáshoz kapcsolódó célkitűzése van. Az első – erre utal a könyv címe, *Az irodalom színterei* – az irodalmi működés színtereinek vizsgálata. Már a szóösszetétel is világosan jelzi, hogy itt a hangsúly az előbbiről átkerül az utóbbira, pontosabban a szerző arra keresi a választ, hogyan ragadható meg az irodalom működése a társadalmi térben. Ehhez Jürgen Habermas nyilvánosság-fogalmát teszi elemzés tárgyává. A második a magyar irodalmi modernség folyamatainak vizsgálatát jelenti. Tulajdonképpen a magyar irodalomtörténet-írás egyik régi közhelyének, a *Nyugatnak* a magyar irodalmi modernség történetében játszott szerepének újraértése lesz a tét. A harmadik célkitűzés pedig egy életmű, Kosztolányi Dezső életművének, a szerző saját pozíciójához, irodalmi szöveghez, nyilvánosságához való viszonyának pontosabb megértése. A könyv felépítése szerint a tágabb, elméleti kérdéseket vizsgáló fejezetektől jutunk el egy életmű aspektusainak elemzéséhez.

A könyv első fejezete Habermas nyilvánosság-elméletével vet számot. Bengi Lászlót az foglalkoztatja, hogyan ragadható meg az irodalom egy olyan nyilvánosság részeként, amely nem normatív értelemben vett nyilvánosság. Ehhez a fogalom újraértelmezését kellett elvégezni. Mint mások, e könyv szerzője is egy tagolt nyilvánosság elképzeléséhez jut el. Ehhez annak belátása szükséges – s ezt Bengi László elemzése is hangsúlyozza –, hogy a nyilvánosság konkurens pozíciók együttesét jelenti: olyan kisebbségi pozíciók jelenlétét kell feltételeznünk, amelyek maguk is társadalmi reprezentációra aspirálnak. Gramsci hegemonia-elmélete nyomán azt kell megértenünk tehát, hogy a társadalmi csoportok közötti aszimmetria nem elsősorban dominanciát jelent, s ennek megfelelően a nyilvánosság hegemónikus és ellenhegemónikus tendenciák konfliktusának mezőjeként működik. A másik neuralgikus pont, amelynek tisztázása szintén szükséges, a tömegmédiумok által játszott szerep. A klasszikus megközelítés szerint ezek működése a nyilvánosság degradációját jelentette. Manapság azonban hajlamosabbak vagyunk úgy gondolni, hogy a tömegmédiумok a nyilvános szféra színpadát jelentik, ám egyúttal annak aktorai is. Ennek értelmében írhatja azt Bengi László, hogy a megtapasztalás és a megvitatás csatornái egyre számosabbak, hogy az irodalom folyamatainak megértése során nem választhatjuk el egymástól a megjelenést és az értelemadást. Abban az esetben, ha egy irodalmi szöveg többféle megjelenési formát ölt, akkor az a szöveghez való többféle viszonyrendszert is jelent. Bengi optikájában a nyilvánosság ilyen értelemben vett felfogásához hozzáilleszthető Bourdieu mező-elmélete is. Amely – tehetjük hozzá – azért is fontos, mert jó példáját adja annak, hogy egy keretben összekapcsolható a szöveg belső szerveződésére és a megjelenés materiális, gazdasági, kulturális feltételeire koncentrált elemzés, továbbá felveti annak igényét is, hogy ne csak a mező bizonyos szeleteivel (általában és hagyományosan csak a szűk produkciós almezővel), hanem a teljes mezővel foglalkozzunk.

A könyv második fejezete az olasz származású, de az Egyesült Államokban oktató Franco Moretti kutatásaira való hivatkozással kezdődik. Tény, hogy Moretti elemzéseivel szemben hozhatók fel ellenérvek – például akkor, ha éppenséggel kelet-európai adatokra hivatkozik, amelyeket nem egyszer csak közvetett forrásokból vesz –, de az kétségtelen, hogy a *distant reading* módszere fontos, ha nagy időbeli és térbeli folyamatokat akarunk vizsgálni, s ha mindezt – és ez szintén nagyon lényeges – nagy szövegkorpuszon akarjuk elvégezni. E fejezet célkitűzése az, hogy az olvasónak képe legyen arról, milyen helyzetben volt a magyar sajtó a *Nyugat* színre lépésekor, illetve az azt követő időszakban. Az adatokat Bengi László körültekintően elemzi, megalapozott következtetéseket von le belőlük, továbbá nem csupán a szűkebb értelemben vett sajtótörténetre koncentrált, hanem figyelmet fordít a gazdasági, infrastrukturális feltételek alakulására is. A fejezet második része azt vizsgálja, hogy az olvasók mely rétegeivel és az olvasás milyen módjaival számolhatunk. Az olvasás tevékenységének századforduló körüli kétségtelen bővülése nem egyenletes sem földrajzilag, sem társadalmilag, az viszont tény, hogy a(z) irodalmi szövegekhez való hozzáférhetőség lehetőségei adóttak, s ez sokféle elsajátítási technikát tesz lehetővé. A fejezet külön érdeme, hogy kísérletet tesz annak rekonstruálására, hogy egy, a korban jelentkező kultúrafogyasztói réteg, a városi munkásság esetében milyen olvasási szokások voltak azonosíthatók. Erről csak szórványos

képünk lehet, mivel nem állnak rendelkezésünkre olyan vizsgálatok, mint amilyeneket például a kiváló francia történész, Anne-Marie Thiesse el tudott végezni, aki az *oral history* módszerével tárta fel a francia népi rétegek 20. század eleji olvasási szokásait.

A harmadik fejezet kiinduló tétele az, hogy az irodalom sajtóbeli nyilvánosságának két alapvető szervezőelve azonosítható: az újraközlés és az újraolvasás. Itt olyan pólusokról van szó, amelyek között átmenetek vannak. Az újraközlés a (magyar) sajtó alakulásának egyik következménye, a bővülés olyan velejárója, amely olcsóbbá és hatékonyabbá teszi a médium működését. A teleírandó oldalak az irodalom szereplői számára is kihívásként jelennek meg. A *Nyugat* is az újraközlés-újraolvasás rendszerébe íródik (ez utóbbi Bengi László értelmezésében nem csupán az újbóli olvasást, hanem az olvasást mint újrafelismerést is jelenti). Fontos, hogy a szerző – kiindulópontjának megfelelően – elutasítja azt, hogy a *Nyugat* fontosságát és sikerességét esszenciális érvekkel (például a szerzőgárdával vagy az írások minőségével) magyarázzuk. A feladat inkább az, hogy a lap működési logikáját a korabeli gazdasági-kulturális kontextus felől értelmezzük. Így lesz megérthető az, hogy a szinte folyamatos gazdasági nehézségek új stratégiák alkalmazására sarkallták a lap működtetőit.

A negyedik fejezet elsősorban a Kosztolányi-kutatók számára okozhat meglepetést. Bengi László könyvének e fejezetéből az derül ki, hogy a különféle orgánumok belső vagy külső munkatársaként is dolgozó Kosztolányi számára a rendszeres, napi írás olyan kényszerként jelent meg, amely akkor érthető igazán, ha visszahelyezzük ebbe az összefüggésrendszerbe: a lapokat folyamatosan és időre el kellett látni kéziratokkal. E fejezet azt is demonstrálja, hogy ha újra akarjuk érteni Kosztolányi (s persze itt nemcsak róla, hanem más szerzőkről is szó van) életművét, akkor el kell hagynunk (részlegesen) a könyveket, és ki kell nyitnunk a napilapokat, folyóiratokat. Ez teszi lehetővé azt is, hogy akár az életmű eddig nem ismert szeleteire bukkanjunk. Bengi László azt bizonyítja, hogy a *Bács megyei Napló Tereferének* szerzője minden bizonnyal Kosztolányi, aki a kéziratokat a *Naplónak* és a *Pesti Hírlapnak* is elküldi, az első közlés hol itt, hol ott történik, vagyis nem átvételről van szó. Végigkövethető továbbá az is, hogy a szerkesztői, szerkesztői beavatkozások milyen szövegmódosulásokhoz vezettek, s ezekből milyen következtetések vonhatók le. Világos, hogy itt a filológiai munka számára új dimenziók nyílnak, újra kell értenünk a genetikus kritikát, amelynek centrumából kikerül a szerző, s ez esetben a lapok rendszerében értelmeződnek a szövegváltozatok.

Az ötödik fejezet – az előző fejezet útján haladva – arra helyezi a hangsúlyt, hogy ha ebből a perspektívából közelítünk az irodalmi szöveghez, akkor az egyre kevésbé teszi lehetővé a szerzői logika felől való értelmezést – még egy olyan szerző esetében is, mint Kosztolányi. A fejezet arra mutat rá, hogy a nem homogén nyilvánosság eleve nem engedi meg azt, hogy csak egyféle befogadásmódot tételezzünk fel, s a szerző maga sem tudja programozni művei recepcióját. A nyilvánosság folyamatainak való kitettség visszahat a szerző önértelmezésére, vagy arra, hogyan viszonyul az irodalmi szöveghez. Bengi állítása az, hogy Kosztolányi szövegfelfogását és annak változását nagyban meghatározta az újságírói tapasztalat.

A fentebbiekből kiderülhetett, hogy Bengi kötete – amely maga sem vonhatja ki magát a nyilvánosság folyamatai alól (ezzel persze a szerző is tisztában van) –

sokféle olvasói érdeklődésre rezonálhat. A Kosztolányi-kutatóknak éppoly fontos lehet, mint azok számára, akik az irodalmi modernitás folyamataival foglalkoznak. De legalább ennyire érdemes azoknak is forgatni, akiket – mint jómagamat is – az a perspektívaáthelyezés foglalkoztat, amely lehetővé teszi, hogy az irodalom folyamatait újra és máshogy tudjuk érteni. Bár az irodalom mediális létmódjaira való rákérdezés kezd általánosan elfogadott szemponttá válni az irodalomtudósok körében, messze vagyunk még attól, hogy az irodalomról való közgondolkodásban is érvényesüljön ez a megközelítés. Bengi László könyve talán ehhez is hozzájárulhat. *(Ráció)*

KÁLAI SÁNDOR

Az erőszak hallgatásának megtörése

JAN PHILIPP REEMTSMA: *BIZALOM ÉS ERŐSZAK A MODERN TÁRSADALOMBAN*;
FORD. PAPP ZOLTÁN

Végre! – akár így is fogadhatja a magyar társadalom-, kultúra- és irodalomtudományos közvélemény Jan Philipp Reemtsma csaknem hatszázötven oldalas grandiózus munkájának magyar fordítását. A multimilliomos szociológus-germanista *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne* című szövege 2017 novemberében jelent meg *Bizalom és erőszak a modern társadalomban* címmel Papp Zoltán fordításában, az Atlantisz gondozásában. A szöveg a szerző első és remélhetőleg nem utolsó magyar fordításban megjelent kötete, ugyanis Reemtsma magyarországi recepciója ez idáig finoman szólva is igen gyenge, miközben Németországban elsősorban a szociológiai, kultúratudományi, másodsorban az irodalomtudományi diskurzus sokat hivatkozott résztvevője. Az általa alapított Hamburgi Társadalomkutató Intézet pedig a német nyelvű társadalom- és kultúratudományok számára stabil referenciapont – legalábbis ami a nemzeti-szocialista és a kommunista rezsimek működési mechanizmusait, Németország háborús múltját feltárni igyekvő vizsgálódásokat és az erőszakkutatást illeti. Az ő nevükhöz fűződik a Wehrmacht háborús bűneit tematizáló, ösztársadalmi vitát generáló vándorkiállítás (*Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*) is.

A monográfia eredetileg 2008-ban jelent meg Németországban, előzményének pedig egy 2002-es, *Die Gewalt spricht nicht. Drei Reden* című aprócska kötet tekinthető, melynek első, az erőszakot tipologizáló része a most megjelent munkában központi helyet kapott. E tipológia már akkor a fősodortól eltérő módon kívánta megközelíteni a Trutz von Trotha által a szociológia „mostohagyerekeként” (523.) aposztrofált erőszak fenomenjét. Ennek értelmében nem annak oka, célja vagy az elkövető szándéka felől, illetve *nemcsak* a hatalomhoz fűződő viszonya felől – ahogy ez többségében oly jellemző volt az erőszakra való gondolkodásban Niccolò Machiavellitől kezdve Thomas Hobbes-on és Max Weberen át egészen Hannah Arendtig vagy Niklas Luhmannig –, ahogy nem is tisztán instrumentális vagy expresszív aktusként felfogva azt, hanem az erőszak fenomenológiai olvasatát, belső dinamikáját és testi vonatkozását kiemelve. Ez utóbbihoz fontos megje-

gyezni, Reemtsma szerint az erőszak, ontológiáját tekintve, per se *testi* élmény. Ebben a megállapításban rejlik elméletének újdonsága. Az erőszak a legtöbb szociológusnál eddig csupán járulékos tényező volt, például az államelmélet, az erőszak-legitimáció, az erőszak-monopólium vagy a hatalom árnyékában kezelték. Hatalom és erőszak ilyen jellegű viszonya már az antikvitás óta fennáll – mutat rá a szerző Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheuszát* olvasva, melyben csupán a hatalmat megtestesítő Kratosz jut szóhoz, míg az erőszak reprezentánsa, Bia végig hallgat. Az erőszak ehelyütt is megmutatkozó némaságával vívja ki Reemtsma figyelmét – álláspontja szerint „[c]sak akkor érthetjük meg, mit beszél Kratosz, ha tudjuk, miről hallgat Bia.” (Jan Philipp Reemtsma? *Die Gewalt spricht nicht: Drei Reden*, Stuttgart, Reclam, 2002, 46.) Ez a már a 2002-es kötetben megfogalmazott álláspont egészül ki a szerző új munkájában a bizalom fogalmával, és dagad így egy hatszázötven oldalas monumentális szöveggé.

Reemtsma Hobbes *Leviatánjából* kiindulva úgy látja, a modernség – az euroatlanti kultúrkört illetően – leírható az erőszak állam általi fokozatos monopolizálásának folyamataként és az erőszak háttérbe szorítására tett permanens kísérletként. Erre azonban az emberiség történelme során rácáfolt pár alkalommal. Az ember erőszakra való hajlamosságát jól példázza a könyv elején olvasható Schopenhauer-anekdota: „Schopenhauer, amikor hiperbolát keresett a *homo sapiens* gonoszságának szemléltetésére, ennél a megfogalmazásnál kötött ki: az ember képes megölni egy másik embert azért, hogy annak zsíréval bekenje a csizmáját – majd hozzátette, kétféle, hogy ez tényleg hiperbola.” (16.) A világtörténelem ebbéli tapasztalatára a múlt évszázad erőszakexcessusai (Auschwitz, a Gulag és Hiroshima) tesz fel a koronát. A szöveg tanúsága szerint a modernségnek nemcsak hogy nem szabadott volna megengednie az erőszak ilyen jellegű túlkapásait, hanem ha már ezek bekövetkeztek, „akkor legalább ezen tönkre kellett volna mennie” (27.). De nem így történt: „Noha végérvényesen beláttuk, hogy modernségünk nem olyan, amilyennek gondoltuk, ennek ellenére továbbra is bízunk benne” (27.). – erről a bizalomról és erről a kettősségről szól ez a könyv.

Reemtsma már ismert elméleteket helyez teljesen új megvilágításba, és olyan részletekre hívja fel a figyelmet (például Weber, Arendt vagy Luhmann hatalomelméletei kapcsán), melyek felett nem egy elméletíró tekintete átsuhant. A kötet támaszkodik mind a történetírás, a szociológia, a jogfilozófia, mind a politikaelmélet eredményeire, amelyek egész fejezetekre kiterjedő filológiai elemzésekkel egészülnek ki, legyen szó akár Goethe *Faustjáról*, Schiller *Tell Vilmosáról*, Shakespeare királydrámáiról vagy Homérosz *Iliászáról*. A kötetben „nagy ívű áttekintések váltakoznak [...] részletekbe menő vizsgálódásokkal. A részletek bemutatása óhatatlan eklektikus.” (12.) Ez az eklekticizmus és az említett filológiai attitűd amennyire nagy érdemei a szövegnek – a könyv ennek köszönhetően könnyedebben olvastatja magát –, annyira a *fő* gondolatív követését nehezítő tényezők. Kissé túlírt munkáról van szó: nem egy helyen repetitív, irodalmi értelmezései olykor eltérnek az aktuális gondolatmenettől, ennek ellenére gondolatfrissítők, még ha kissé tematikusak is. A tematikusság ugyanakkor kevésbé róható fel a monográfia hibájának, hiszen az egyértelműen a szociológia–kultúratudomány–jogfilozófia tudományos triászába utalható, az irodalomtudományos megközelítések inkább csak

a megértést szolgáló, a száraz szociológiai tartalmat izgalmassá tevő, érdekes mellékzöngék.

Reemtsma az erőszak állami monopolizálásán túl a bizalom kategóriájában látja a hobbes-i társadalom (*homo homini lupus*) összetartó erejét. A bizalomról szóló tudományos diskurzust illetően az arany középutat választja: úgy véli, az interperszonális (Claus Offe) és az intézményekbe vetett bizalom (Anthony Giddens) elválaszthatatlan kategóriák. Az állampolgárok közötti bizalom nélkül nem létezhet az állam intézményeibe vetett bizalom sem és *vice versa*. Szükség van az egyén részéről a másikkal szembeni magatartás-elvárásokra, a másik szerepkörére alapozott cselekvési előfeltételezésekre, így a társadalmi bizalomra. A társadalmi bizalom azonban nem *ab aeterno* létezik, azt bizonyos bizalomfenntartó gyakorlatokra építette az emberiség. Az euroatlanti kultúrkörön belül ezekben a gyakorlatokban történt nagy változás, melyet Reemtsma a Lukács György „transzcendentális hajléktalanság” fogalmával ír le. Kifejti, hogy történelmünk során az olyan esetek, mint például a nagy pestisjárvány, a lisszaboni földrengés, a *grande peur* szükségessé tették a társadalmi bizalom és az azt szolgáló gyakorlatok rekonceptualizálását. Sőt, már jóval előtte, az új világ felfedezése és azzal szoros összefüggésben a valladolidi disputa egyértelművé tette, hogy a vallás veszített bizalomfenntartó értékéből, helyére az állami erőszak-monopólium velejárójaként a funkcionális differenciálódás lépett. A politikai intézményrendszer vallással szembeni primátusát a harmincéves háború lezárása pedig már egyértelműen jelezte: *cuius regio, eius religio*. (86.)

A funkcionális differenciálódás azonban nem elég – véli Reemtsma: az ugyan tehermentesíti az embert, hisz őt egy adott szerepében (például vásárlóként, állampolgárként, szavazóként stb.) határozza meg, és bizalomvesztés esetén az egyént csak ebben az adott szerepében, és nem egy egészként diszkvalifikálja: így vásárolják ki például Christian Budenbrookot mint ifjú üzletembert vagy végzik ki Woyzecket mint katonát. Emellett szükség van egy keretre is, melyet a nemzeti egység *fikciója* fog szolgáltatni a szociológus-germanista számára. Összegezve tehát: „A modernségben a bizalom két alakban lép fel: mint a funkcionális differenciálódás stabilitásába vetett bizalom, illetve mint arra vonatkozó bizalom, hogy az államként konstituálódott nemzet egységfikciója garantálja ezt a stabilitást, és egy szersmind kompenzálja is a differenciálódást. Az államhoz hozzátartozik az erőszak monopolizálása. A modernségben a bizalom nem gondolható el [...] az állami erőszak-monopólium nélkül.” (110.) A szerző érvelésében szintézisbe hozza tehát a már említett, egymásnak ellentmondó bizalomfogalmakat: szerinte csak e feltételek mellett jöhet létre interperszonális bizalom. Egy egyszerű példával élve csak e feltételek mellett indulhat bárki munkába anélkül, hogy azon aggódna, szándékosan lelövik az utcán. De hogy ne nyugodjon meg az olvasó, hogy társadalmában minden a legnagyobb rendben van, Reemtsma még odaszúrja a modernség e vívmányának két negatív következményét: sebezhetőségünk növekedését – itt ugyan nem idézi őt, de ez a gondolat egyértelműen Popitz *Verletzungsoffenheit*-fogalmával korrelál – és traumadiszpozícióink fokozódását.

Ahogy arról fentebb már szó esett, a kötetben képviselt álláspont szerint az erőszak „elsődlegesen fizikai erőszak, visszaélés egy másik ember testével annak beleegyezése nélkül. Az »elsődlegesen« azt jelenti, hogy a nem fizikai erőszakról

alkotott elképzelésünk is a fizikai erőszakéhoz igazodik.” (117.) E kijelentés mellett két érv említődik: egyrészt az ember lelki kínjainak megfogalmazásához is testi metaforákhoz nyúl (a búcsúzás fája, a látvány szívszorító stb.), másrészt az áldozat egy pusztító fenyegetés hallatán is saját testének lehetséges elpusztulását anticipálja, ami így félelmet kelt benne. Az érvelés ehelyütt igen plauzibilis, a fizikai/testi erőszak tapasztalatának elsődlegessége könnyen belátható, ahogy a fenyegetéssel kapcsolatos példa is – gondoljunk például a „különben” szóra adott gyakori válaszra: „Különben? Megütsz?” A könyvben felállított tipológia azonban nem biztos, hogy értelmezni tudja a tisztán – vagyis fizikai erőszakot semmilyen formában kilátásba nem helyező – verbális erőszakot. Mindenesetre a testi tapasztalás primer élményéből kiindulva Reemtsma kérdésfelvetése az, hogy mi a tett annak a testnek a vonatkozásában, mely elszennyezi az erőszakot. A szerző lokatív, raptív és autotelikus erőszakot különböztet meg, melyek mindegyikének lényege az áldozat testére való redukcióban áll. A lokatív erőszak az áldozatra vagy eltávolítandó (diszlokatív: ilyen például a katonai erőszak) vagy egy adott helyhez kötendő (kaptív: ilyen például valakinek a bebörtönzése) testként tekint. A raptív erőszak briliáns kifejezője a fejezet *Haramiákból* származó mottója: „Amáliát a bandáért!” (128.) Ennél az erőszakformánál a cél a másik teste mint használható, uralható tárgy (erre példa a szexuális erőszak). Az autotelikus erőszak pedig „a test integritásának elpusztítására irányul” (132.). A három forma között tehát teleológiai különbség van: az autotelikus erőszak öncélú, a test elpusztítása a cél – míg a másik két erőszak célja rajtuk kívül keresendő, a test esetleges elpusztítása csak „úgy esik” (133.): a szövegben felhozott példával élve, az útból félreálló, önmagát megadó katona már nem jelent gondot a lokatív erőszak számára, mely így célját elérte, és nem érdeke a katona elpusztítása.

De milyen viszony is lelhető fel erőszak és hatalom között? Reemtsma szintetizáló szándéka itt is jól megmutatkozik: ismét egymásnak látszólag ellentmondó elemeket hoz játékba, így a hobbes-i hagyományból kiinduló weberiánus és a hume-i tradíciókon nyugvó arendti hatalomképet. Ennek eredményeképpen számára a hatalom „azon a képességen alapul, hogy valaki előnyhöz juttasson más embereket, illetve azon, hogy hátrányt okozzon más embereknek. [...] A hatalom jutalmazó (gratifikációs) és szankciós hatalom.” (169.) – véleménye szerint csakis e két tényező együttes jelenléte mellett tartható fenn a hatalmi rend. Ehhez viszont elengedhetetlen az ún. participációs hatalom és végül a hatalmi viszonyok jogiasítása. Ez előbbi a többség abba történő beleegyezésében mint konszenzuális mozzanatban valósul meg, hogy a kisebbség jutott hatalomra a többséggel szemben. De ez más formákat is ölthet, mint például tűrés, tetszésnyilvánítás, ellenzékalkotás, de akár a besűgés is, mely már a participációs hatalom erőszakká válását jelzi – Reemtsma szerint többek között ez tartotta fenn a Szovjetunió rezsimjét is. A participációs hatalom megfelelő működése viszont – így a szerző – elképzelhetetlen a hatalmi viszonyok jogiasítása nélkül: ez teszi lehetővé a hatalom tartós fragmentáltságát, hozza létre az egyének/csoportok közötti kölcsönös függést, szab gátat a hatalommal való visszaélésnek. E jogiasításnak és fragmentáltságnak viszont az az előfeltétele – jut vissza a gondolatmenet ismét Hobbes-hoz –, hogy „az állam messzemenően monopolizálja az erőszakot.” (194)

A modernségnek az erőszak állami monopolizálása csupán az egyik indikátora, másik fontos, a könyvben is kiemelt jelölője az erőszakra folytatott diskurzus megváltozása, ami leginkább az erőszak megengedett, kívánatos és tiltott zónáinak változásában érhető tetten. Reemtsma úgy látja, a modern individualitással, az egyes szám első személy hangsúlyossá válásával párhuzamosan fokozatosan jelenik meg a modern társadalom erőszak-averziója, s bővül ezzel egyre inkább a tiltott, autotelikus erőszak zónája. A társadalomnak ezt az evolúciós változását a szöveg meggyőzően mutatja be a boszorkányperek egyre hevesebb bírálatának és a kínvallatások javarészt 18–19. századi betiltásának történetében, ahogy az ezt megelőző, a kegyetlenkedést erősen bírálók írásaiban is – ehhez kapcsolódóan Reemtsma II. Frigyes, Montaigne-t és Spee-t idézi. Irodalmi példaként pedig Shakespeare *III. Richárdját* és *Macbethjét* hozza fel, mely utóbbiban a *III. Richárdhoz* vagy még inkább a *Titus Andronicushoz* képest a már erőszakérzékeny lelkiismerettel rendelkező individuumot véli felfedezni.

A ma embere is egyfajta modern Macbeth: érzékennyé vált az erőszakra, a másik ember szenvedésére, és rádöbben gyilkos hajlamára. Hogy lehet, hogy az autotelikus erőszak ellenére továbbra is fenntartja az ember a másikba és a modernségbe vetett bizalmát? – így a könyv központi kérdésfelvetése. A választ az olvasó az autotelikus erőszak instrumentális felfogásában leli meg, mely így már a legitim lokatív erőszak kategóriájába sorolható: így szerzett az USA Hirosimának és Nagaszakinak is jogalapot. Ezzel kapcsolatban három ún. relegitimáló retorikát említ a könyv: a civilizációs küldetés, az eszkatologikus tisztogatás és a népirtás retorikáját. Az első a nemzeti Mi nyomatékossítása mellett a barbárok/barbárság elleni harccal, a második a forradalom eszményében az árulók elleni küzdelemmel legitimálja az autotelikus erőszakot, a harmadik pedig a genocídium logikája szerint jelöli ki ellenfelét mint elpusztítandó kártevőt. S ezen a ponton vitathatóvá válik a különbségtétel: míg az első kettő célja az erőszak megszüntetése egy kitűzött utópia érdekében, melynek elérése megszünteti a politikai erőszakot is, addig a népirtás retorikájánál ez nem áll fenn. Ez utóbbi az egyetlen a három opció közül, mely Reemtsma szerint szakít a modernséggel – ezt már egyébként Adorno óta sejtjük. A recensens számára a kérdés az, hogy a másik két retorika, főleg az eszkatologikus tisztogatás retorikája, miért marad összeegyeztethető a modernséggel, pedig azokban az esetekben is hatalmas vérontásokra került sor. Az erőszakmentes jövő mint távlati – ráadásul utópisztikus – cél érve igen instabil lábakon áll. Reemtsmának tehát kissé sántít a példája, de a végkövetkeztetése nagyon is helytálló: a modernség kulturális fejlődése mellett az ember képes marad az erőszakra, sőt élvezetét leli az öncélú erőszakban és hatalomgyakorlásban. „A modernség a maga erőszakosságát az erőszak-averzióra vonatkoztatva legitimálja: kultúránk védelme érdekében az erőszakot erőszakkal kell megakadályozni”, majd hozzáteszi, „az, aki a modernséget az erőszak és a bizalom viszonya szempontjából vizsgálja, épp a delegitimációs stratégiákban fedezheti fel a legitimációk potenciálját, a XX. század történelmére pillantva pedig az embernek azt a bámulatos képességét, hogy az erőszak elvetésén alapuló bizalmat átfordítsa az erőszakba vetett bizalomra.” (374.)

vik és a náci rezsimet is éveken át fenntartani. A könyv két kiemelkedő fejezete az, melyben e két diktatórikus berendezkedés működésének elemzésére kerül sor: ennek középpontjában az a kérdés áll, hogyan jött létre e két hatalom a „bandaképződés” – ha úgy tetszik a „maffiaképződés” – szabályai szerint. De míg a bolsevik rezsimmnél a bandaképződés modernizációs erőként jelenik meg – a Szovjetunió szuperhatalommá válása, gazdasági fejlődése okán –, addig a hitleri Németországban ugyanaz demodernizációs erőként – mondván, hogy ott az erőszak kollektív életformává avanszált. Reemtsma jól követhetően végigviszi, hogy az autotelikus erőszak képessége, az apokalipszis előidézésének képessége felett érzett öröm és az erre alapozott erőszakba vetett bizalom a történelem folyamodványaként a 20. század második felében visszatérni *látszik* a modernségbe vetett, erőszak-averzív hitbe, s ezzel egyidejűleg úgy ballagott be az emberiség a 21. századba, mintha az említett események egyszerű üzembalesetek lettek volna. (517.)

Az utolsó fejezet erőszak és kommunikáció összefüggéseit vizsgálja. E vizsgálódás háttérében az a felismerés áll, hogy az extrém erőszaknak mindig van egy kommunikatív oldala, mindig van valami üzenete egy harmadik fél bevonása mellett. Ezen kommunikatív oldal tagadása pedig ugyanazt eredményezi, mint a hatalom instrumentális olvasata: eltereli az értelmező figyelmét arról, *ami* az erőszak, annak autotelikus dimenziójáról, hogy így is védje a modernség illúzióját. Reemtsma példájában Hiroshima üzenet volt Sztálinnak; a náci üzenete az volt, hogy ők még ezt is megtehetik, ráadásul infantilis módon még élvezetüket is lelték benne. Ugyanez érvényes napjaink iszlám terroristáira is – véli a szerző: rémtetteik elsőleges motívuma nem vallási eredetű, a terroristák nem elmebetegek, ahogy a náci emberkísérletek végrehajtói sem voltak azok – ez mind csak patológizálás, misztifikálás, a tett instrumentalizálása, s így egy illúzió fenntartása. Nincs tehát mögötte semmi titok, „hanem az a belső diadal van mögötte, hogy a terroristának módjában áll felrobbantani egy szórakozóhelyet és cafatokra szaggatni testek tucatjait, még ha ez a diadal az utolsó is, amit érez.” (603.)

Reemtsma írásában tükröt tart a ma emberének társadalma elé: rámutat a nemzet/nemzeti egység *fikciójára*, az erőszakmentes jövő felé történő haladás, ahogy az instrumentálisan felfogott erőszak *illúziójára*, s így a teljes modernség *illúziójára* is. Végül két attitűdöt is említ, melyek segítségével szerinte *talán* összeszedheti magát a társadalom: ez pedig a sartré-i értelemben vett szorongás – vagyis az ember önmagától való félelme, hogy ismét meg fogja tenni – és az öntudat. A recept ugyanakkor túl egyszerűnek tűnik, valamivel szimpatikusabb a szerző által idézett Richard Rorty általánosabb érvényű gondolata, miszerint „csak annyit tehetünk, hogy összeszedjük magunkat, és újra megpróbáljuk” (610.). (*Atlantisz*)

MIKOLY ZOLTÁN

Kortárs hagyományteremtés

KESZEG ANNA: *A HOLDBÉLI VÖLGY KÉPZELETE*

A kortárs médiatechnikai kondíciókat találóan sűrítő *Letöltés. Média- és kommunikációtudományi könyvsorozat* második köteteként Kolozsváron megjelenő könyv borítója a nyomtatott, az analóg és a digitális kultúra reflexív átjárásait jelzi. A Kriza János Néprajzi Társaság Fotóarchívumából származó fénykép (torockói menyasszonyi népviseletbe öltözött lány ruháját lehajolva igazítja egy idősebb asszony) önmagában is izgalmas elemzésre invitál, a testtartások által is közvetített (női) világszerkezet kitapogatására, a ruhára irányuló mozdulatok és a női népviselet gazdag díszítettsége által a közösség női státuszra vonatkozó értékszemléletének értelmezésére – mindez azonban a borítónak csupán az egyik rétege. Az alakok és a torockói épített és természeti háttér (digitális) körül- és berácsozása jelzi az archív fotó és a kiolvasható (etnográfiai, antropológiai) kulturális jelentés redőzeit, átfordításokban és megváltozott kontextusokban keletkező kiolvashatatlan takarásait. Konceptuálisan trendi tehát a borító, miközben a legmélyebben hagyományörző is, amennyiben elgondolkodtat egy hagyomány meglétén és létmódján. A könyvformátum stílusos igényességét és a borító látványképzésre (történeti és technikai rétegeire) vonatkozó reflexivitását azért emelem ki, mert mindez összhangban van a könyvben írottakkal, amelynek módszertana a hagyományos és a kortárs látszólag (időben) különböző kategóriáit alaposan egymáshoz közelíti, helyesebben a társadalmi imagináriusban keletkező különböző feltételeiket és a közöttük történő (reprezentációs és ezzel szimbiózisban működő képzeleti) stratégiák dinamikus „közlekedését” vizsgálja. És csak kívánni lehet, hogy a könyvnek a diszciplináris elhatárolódásokból, előfeltevésekből kimozdító, éppen ezért többszöri átgondolást igénylő módszertana magyar nyelvterületen is hagyományteremtővé váljon.

A napjaink médiaelméleti, kultúratudományos (térbeli fordulat, gender szempontok) belátásait, illetve alapos diszciplináris (helytörténeti, irodalomtörténeti, filmelméleti, néprajzi, divattörténeti) tudásokat ötvöző könyv öndefiníciója így hangzik: „Jelen kötet a társadalmi képzeletnek azokat a történeteit gyűjti össze, melyek az erdélyi Torockó településéhez kapcsolódnak. Valójában módszertani kísérlet arra, hogy egymás mellé helyezze egy földrajzilag szituálható egység szimbolikus jelentéseit, hogy a köznapi és professzionális többmédiumú történetmesélés által a realitáshoz kapcsolt értéket és jelentéseket egy rendszerezett mátrixba kapcsolja. Háttérben azok a későmodernitásról szóló elméletek állnak, melyek a kortárs társadalmi képzelet mozgó és mobilis jellege mellett érvelnek. E képzelet elemeinek köszönhetően artikulálódik valóságtapasztalatunk, ennek kereteibe illesztjük a valóság befogadott/felkeresett/megkeresett részleteit. E képzeletnek a valóságelemekhez illesztett komponensei úgy működnek, mint márkák, melyek azonosíthatóvá és tartalommal telítetté tesznek fogyasztói tapasztalatokat.” (7.)

Torockó tehát mint konstruált reprezentációkban keletkező márka és mint „a képzelt Erdély-turizmus kedvenc tereuma” (12.) realitás és imagináció többszö-

rös körforgásában létezik. És „azzal a megdöbbenően korán megjelenő tudatossággal, mellyel a torockóiak a saját identitásuk partikularitását felismerik” (8.), válik kiemelt példává más erdélyi – a regionális identitás pragmatikus és szimbolikus értékét ötvöző – kultúrtájakhoz képest. „Itt egy olyan helységről van szó, mely a 18. századtól legalábbis jogi konstrukcióként tekint közösségi identitására, s azt egyfajta örökségként kezeli: a jogérvényesítés eszközeként használja.” (uo.) A Torockó szabadságjogát megalapozó nagy torockói per „a társadalmi képzelet fogalmi szerint éppen arról szól, hogy a kollektív képzelet és imaginárius elemeit a jog szolgálatába lehet állítani: a történetből, a mítoszból törvényt lehet fabrikálni” (uo.). És a közösségi identitásnak mint jogi konstrukciónak a történeti ismerete „szabadítja fel” a jelenbeli konstruált márkák tudatos terjesztését. Torockó központi márkaértéke pedig éppen a „különlegességén alapuló identitástudat” (9.), és ezen csoportidentitás esetében „a társadalmi imaginárius identitásmeghatározó hatása jóval korábban válik meghatározóvá, mint más közösségek esetében” (15.). A könyv szerzője pedig arra vállalkozik, hogy megmutassa „miből építkezik e képzelet szabadsága” (8.). Vagyis mindazokat a mediálisan különböző reprezentációkat elemzi, amelyek Torockó történetét alakították a 19. század második felétől napjainkig: „Ebben a hosszú tartamú történetben reprezentációt forgalmazó médiumnak minősülnek (1) a sajtó, (2) a helytörténet, a néprajztudomány és a turisztikai értekező próza, (3) a szépirodalom, (4) a vizuális tartalomtermelés különböző formái (festészet, illusztrációk, mozgókép, fotó), illetve (5) a népművészet különböző formái, melyek továbbélő divatjavakként és dizájntermékeként közvetítik a torockóiség jelentésszerkezetét.” (11.) A könyv sajátos módszertana pedig abban ragadható meg, hogy egyrészt egymás kontextusába kerülnek a mediálisan különböző forrásanyagok és az általuk termelt reprezentációs elképzelések, másrészt a vizsgálat nem merül ki pusztán ezen tartalmak beazonosításában, hanem azok terjedését, jelentésmódosulását, remedializált változatait térképezi fel. Vagyis a (torockói) lokalitást termelő/teremtő társadalmi képzelet történeti és mediális átfordításokban zajló reprezentációs mobilitást követi nyomon. Azzal az elméleti tudatossággal, hogy „a társadalmi imaginárius reprezentációi nem leképezik a társadalom értékösszefüggését, hanem létrehozzák azt” (16.). Konstruált reprezentációk tehát, amelyek viszont szimbolikusságukkal viselkedésmódokat teremtenek egy közösség számára. Egyáltalán mint közösséget teremtik meg – Keszeg Anna összegzésében – azzal, hogy meghatározzák a másokhoz való viszonyulási módokat, a barátokról, ellenségekről alkotott elképzeléseket, a közösség saját múltjának és jövőjének értékösszefüggéseit, vagyis mindezen teremtett reprezentációk „egyszerre eredményei és eszközei a közösség világértelmezésének” (uo.). A torockói közösségi identitást éppen a társadalmi imaginárius visszatérő és különböző mediális mutációkba átforduló képzeleti erősítik, és így válik ezen képzelet az egyéni életösszefüggések alapjává is, illetve megfordítva: egyéni életösszefüggések hitelesítik szimbolikusságát.

Keszeg Anna könyve azt a meggyőző belátást közvetíti tehát, hogy egy hagyományos csoportidentitáson alapuló társadalmi képzelet különböző reprezentációkban való remedializálódó és újrapozicionálódó terjedése éppen ezen képzelet (identitásörző) voltát képes erősíteni. A mumifikáló őrzés helyett a társadalmi kép-

zelet szimbolikusságának ereje a reprezentációs átfordulások fenntartó hatásában válik kitapogathatóvá. A könyv módszertanának köszönhetően az olykor mumifikáltnak képzelt korabeli irodalmi vagy mozgóképes alkotás éppen ezen közösségi képzelethez kapcsolt reprezentációs helyként meglepően elevenné és mai kérdés-felvetésekkel telítetté tud változni külön-külön és együttesen is. A lokalitást teremtő reprezentációgyűjtemény (Jókai Mór: *Egy az Isten*, Ignác Rózsa: *Torockói gyász*) kontextusának hiányában feltételezhetően Indig Ottó színműve (*A torockói menyasszony*, 1931) és ennek remedializációi (Keleti Márton: *Torockói menyasszony*, film, 1937; Béres Attila: *Menyasszonytánc*, klezmer musical, 2006) is másképp voltak befogadhatók, mint immár *A holdbéli völgy képzelete* által teremtett hálózatban. Mindez közvetve a kultúratudományi és az esztétikai, poétikai szempontok nem feltétlen illeszkedését is színre viheti. Egyrészt abban az értelemben, hogy olyan művek kerülhetnek középpontba és egymást értelmező viszonyba egy lokális társadalmi imaginárius vizsgálatakor, amelyeket egyébként esztétikai egyediségükért nem biztos, hogy újra és újra megnéznénk, elolvasnánk. Másrészt olyan szempontból, hogy éppen a kultúratudományi (például gender és etnikai) szempontok mentén egy adott mű esztétikája árnyaltabbá válik. Itt most csupán *A székelő önel-látó köztársaság* című fejezetben szereplő Indig Ottó/Keleti Márton színművé-nek/filmjének újrakontextualizálódását emelem ki.

Keszeg Anna több síkon is lényeges átértelmezéseket valósít meg az etnikum-köziséget színpadra/vászonra vivő mű(vek) különböző kulturális kontextusokba helyezésével. A férfi főszereplő karaktere (Jávor Pál alakításában) a könyv finom ironikus értelmezésében az „önbeteljesítés és örömszerzés individuális modelljeként” (Hadas Miklóst idézi Keszeg, 65.) értett Szindbádnak mint „az archaikus magyar férfikód reprezentánsának” (Hadasra utalva, 64.) korábbi „megzabolázatlan” (uo.) változataként alakítja a magyar férfikódok sorát: „Ez a János vitézig is visszavezethető karakter, aki ugyanazon, nagyon kivételes nő miatti szerelem érdekében mozgatja meg minden energiáját, s ezért taszít el magától minden érvényesülési lehetőséget, miközben szenvedésével óriási fizikai és szellemi energiákat őrl fel, tipikusan magyar férfiszereplő. Indig invenciója, hogy nem hozzá hasonlóan érzelmileg motivált nőtipust ad mellé, hanem gyakorlati érzékkel is rendelkező, pragmatikus, önérzetes figurát. Az önérzetesség viszont a sztereotip magyar büszkeségnek felel meg, s ráadásul a sztereotip román simulékonyság perspektívájában kerül felmutatásra.” (65.) A gender szempontok mellett az etnikai megbélyegzésre is reflektáló értelmezés rámutat, hogy „a melodráma és népszínmű keverékeként felépülő *Torockói menyasszony*ban a magyartól eltérő etnikumú szereplők mind-össze zsánerfiguraként tudnak megjelenni, azonban kétségkívül szerethető zsánerfigurákként” (66.). Ennél a könnyen belátható megállapításnál a könyv írója nem áll meg, hanem a film mellé felidézi a korabeli történelmi kontextust, és pedig a Turul Szövetség (1919–1945) által megfogalmazott „őrségváltó” numerus clausust, és így a *Torockói menyasszony*ban Keleti Márton, Kabos Gyula és Jávor Pál révén, az épp általuk előállított, eljátszott történet önértelmező kontextust (is) nyer. A filmben zsidó származással (ahogyan utólag kiderül) tévedésből összekapcsolt és ezért kiközösített Rózsának (Dajka Margit alakításában), a torockói takaros lánynak a jóságos – Kabos Gyula által alakított – román közjegyző a következőt mondja:

„Te születél édes lányom, de éppencsak hogy születél.” (67.) A magyarul tudó és beszélő román közjegyző ezzel a bonyolult magyar partikulával „summázza” egy közösség zsidósághoz való viszonyulását, „a zsidó identitásból származó gondok korrigálására egyetlen opció adódik: a nemlétezés választása, mely enyhébb baj ennél a megbélyegzésnél” (67.). A film stáblistájának a (1937-es) kontextusában a román közjegyző „éppencsak hogy”-ja a filmen kívüli „őrségváltásra” is utalhat, vagyis a film zsidó színészeinek helyzetére is. A film „iróniája, értelmezési gesztusai azonban kétségtelenül túlságosan finomak, intellektualizáltak ahhoz, hogy *mainstream*é válhassanak. És az is kétségtelen, hogy a populáris népszínmű és a melodráma műfaji konvencióiban is jól el lehet férni úgy, hogy a román jegyző szavainak finom iróniája ne váljék erős és meghatározó szólamná.” (68.) Pedig a könyv által megnyitott interpretációs térben további értelmezésekre nyitottként tárul elénk egy magyar filmben, hogy a zsidóságot nemlétezőként kizáró/megszüntetett legsötétebb (burkolt) közösségi képzelet román közvetítéssel fogalmazódik meg magyarul... Mindez egyszerre rögzítheti e nyelvi kifejezést nyert (a lét nemlétét kimondó) képzetet a jelzett közösség lokalitásához (ennek hibriditása okán is), de ugyanakkor nyugtalanítóan szabadon is hagyja a film, mint ami nem pusztán a korabeli torockói közösségi imaginárius sajátja.

Hagyományörzők és kortárs változásban hívők álláspontjait úgy tudja példaértékűen egymáshoz közelíteni Keszeg Anna könyve, hogy egyszerre szerzünk elmélyült ismereteket egy (materiális és diszkurzív közegekből létrejövő) kultúrtáj történetiségéről, egy lokális közösségi imaginárus működéséről, mindennapjairól. Másfelől viszont nyomon követhetjük a mindettől elválaszthatatlan történetmondó és látványképző reprezentációk folytonos újraképződésének mobilitását, amely folyamat éppen ezt a (diszkriminatív képzetekkel is terhelt) történetiséget egyszerre „őrzi” és alakíthatja performatív és reflexív módon mássá. (*Erdélyi Múzeum Egyesület*)

DÁNÉL MÓNIKA

A sejtek emlékezete

RALF RÖTHMANN: *TAVASSZAL MEGHALNI*, FORD. SZIJJ FERENC

Lehet-e ma még hiteles második világháborús regényt írni? Hát még németet? Azt hihetné az olvasó, hogy ezt a témát, sőt műfajt az elmúlt 70 év, azon belül mindezekelőtt az 1950/60-as évek, a „tarvágás” irodalma kimerítette. A Gruppe 47 olyan nagy alakjai, mint Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Günter Grass, Alfred Andersch, Wolfdietrich Schnurre, a frontkatona kálváriáját személyes szenvedéstörténete stációiként megjelenítő Wolfgang Borchert, vagy az NDK osztályharcos irodalmának olyan halványuló alakjai, mint Anna Seghers, Bruno Apitz, Dieter Noll stb. A tematika felhígulásának és kommercializálódásának volt már tünete a lektűríró Heinz G. Konsalik regénygyára, amelynek összesen több mint 150 darabja közül számtalan a szerző személyes oroszországi frontélményein alapult. A filmgyártásban is önálló műfaj lett a második világháborús filmposz a maga grandiózus csatajele-

neteivel és sztereotip alakjaival, az elvetemült nációkkal és a rettenthetetlen amerikaiakkal. Quentin Tarantino 2009-es filmje, a *Becstelen brigantyk* pimaszul gúnyt űz a háborús filmnek ezekből a kliséiből, a komolytalan, parodisztikus kalandfilmben zsidó náci vadászok többek közt Hitlert és Goebbelst is elteszik láb alól.

Ezek után Ralf Rothmann 2015-ben (magyarul 2017-ben Szijj Ferenc szép, hiteles fordításában) *Tavasszal meghalni* (*Im Frühling sterben*) címmel olyan regényt jelentetett meg, amelyet, ha elbeszélő stratégiáját, stílárís eszközeit tekintve nem is, de témájára nézve írhatott volna akár Heinrich Böll is (annál inkább, mert, mint Rothmann regényhőse, Böll is szolgált a háború alatt német katonaként Magyarországon).

62 éves ekkor Rothmann, a kortárs német irodalom elismert, számtalan díjjal kitüntetett alkotója, aki korábban önéletrajzi színezetű, az 1960/70-es években játszódó regényeket publikált Ruhr-vidéki és berlini kisemberek, munkáscsaládok, kallódó és lázadó fiatalok hétköznapijairól. Bár a *Tavasszal meghalni* világa bizonyos lényeges pontokon érintkezik az előző regényekével, a váratlanul előtörő háborús tematika előzmény nélküli az író pályáján. Megjegyzendő, hogy, mint a kortárs német nyelvű próza sok más élenjáró szerzőjétől, úgy e kétségkívül eddigi legsikeresebb regényéig Rothmannról sem jelent meg magyarul semmi.

A *Tavasszal meghalni* az első személyben megszólaló elbeszélő apjának a háború végnapjaiban a keleti fronton, nevezetesen Magyarországon elszenvedett rémséges és abszurd megpróbáltatásait mondja el. Walter Urban 17 éves, amikor 1945 februárjában a Waffen-SS egy demagóg, cinikus tisztje egy falusi kocsmában a barátjával együtt ellentmondást nem tűrően besorozza a hadosztályába. Talán nem is melleleg éppen abba a „Frundsberg” hadosztályba, amelyhez Günter Grass csatlakozott tizenhét éves korában, mint nehezen igazolható, jókora késéssel, 79 éves korában megvallotta – hogy önkéntesen-e vagy besorozták, e körül vita folyt. Walter egy holsteini majorságban dolgozik mint fejő, érti a dolgát, szereti a munkáját, és biztonságban is érzi magát, mert a jószágigazgató szerint a tejgazdaságban hadi fontosságú munkát végeznek. „Tej nélkül nincs háború”, mondogatja magabiztosan. De elszámítja magát. A kocsmai mulatság, a felajánlott hordó sör csapda csupán, arra való, hogy munkásait, a gyanútlan fiatal tehenészeket egy helyen lehessen összefogdosni.

Walter történetét keretbe foglalva beszéli el a regény. Fia, az elbeszélő a bevezető részben felidézi időközben már halott apja alakját, aki a háború után harminc éven át vājarként dolgozott a Ruhr-vidéken. A zajvédelem nélkül, légkalapáccsal végzett munka lassan megsüketítette, és így még sűrűbb lett körülötte a csend, amelybe egyébként is beburkolózott. Mindig melankólia és fáradtság tükröződött az arcán, „[...] nem voltak barátai, egy életen át megmaradt a hallgatásban. [...] Állandó komolysága a hajlott hát ellenére félelmet ébresztő tekintélyt adott neki”. Korán nyugdíjazták, és e fölötti szegyenében alkoholista lett. Fia szeretett volna részleteket megtudni a születése előtti időkről, arról a tavaszról, amikor apja a keleti fronton szolgált, és aztán amerikai hadifogságba esett, de ő csak fáradtan legyintett: „Minek? Nem meséltem el? Te vagy az író.” Megadta magát a betegségének, és hamarosan magával vitte a sírba a történetét.

Hogy a kerettörténetben fellépő én-elbeszélő azonos-e Rothmann-nal, és a felidézett apafigura vonásai megegyeznek-e tényleges apja vonásaival, regénypoétika-

kai szempontból, a befogadó szempontjából nem lényeges kérdés, bár Rothmann életrajzi adatai az egybeesés mellett szólnak. Jóval lényegesebb, sőt alapvető kérdés, hogy azok a borzalmas hadszíntéri jelenetek, amelyeknek részesévé teszi az író apja feltételezett ifjúkori mását és jóbarátját, Fietét, akinek végképp nem maradtak elbeszélhető emlékei, mert nem élte túl '45 tavaszát, kitaláltak-e, avagy hiteles tényeken alapulnak. Rothmann csakugyan *megírta-e* „mint író” apja elhallgatott frontélményeit, vagy emlékezőstörédékek és kutatások alapján valamennyire mégiscsak a valóságos történet epizódjait rekonstruálta? A kérdés azért is foglalkoztathatja az olvasót, mert bár tudja, hogy Rothmann-nak nem lehetnek személyes élményei a háborúról, és azt is tudhatja, hogy a jelentős második világháborús regények (nemcsak a németek!) többé-kevésbé mind személyes élményeken alapulnak, a *Tavasszal meghalni*ban, szinte azt mondhatnánk: *megtévesztő* hitelesség, pontosság és érzékletesség jellemzi az elbeszélést. Megtévesztő azért, mert a felfoghatatlan borzalmak, az értelmetlen kegyetlenkedés, a német hadigépezet haláltusája, a környezetrajz és a tájleírások mind *egyszerien*, kézzelfoghatóan és nyomasztóan valóságosnak tűnnek – vagyis mintha csakis ott és akkor történhetek volna meg –, miközben fennáll a gyanú, hogy mindez valószínűleg mégiscsak a képzelet műve: fikció. De lehet-e fikció az, ami kőkemény történelem, vagyis élére állítva a kérdést: ki lehet-e találni azt, ami megtörtént?

Történeti igazság és fikció viszonyának van a regényben egy mellékes, a német olvasó számára alig észlelhető, a magyar olvasó számára viszont releváns aspektusa. Waltert Fietével és társaikkal együtt a keleti front magyarországi, dunántúli szakaszára vezénylik. Alakulatával nagyjából a Duna vonalától nyugat felé sodródva éli át a Wehrmacht katasztrófáját, a szovjet légítámadásokat és a náci tisztek tébolyát. Helynevek: Pécs, Tata, Székesfehérvár, Győr, Abda stb. alapján többé-kevésbé nyomon lehet követni a visszavonulás és vele Walter mozgásának útvonalt. Valójában azonban ezek a városnevek csak eligazító jelek, nincs mögöttük megélt valóság, kivéve Tatát – itt szó esik a tőről, a várról, azon belül a lovagteremről, kápolnákról, pálmaházról és az oroszok egy szörnyű foszforbombázásáról. Abdáról először az hangzik el, hogy Győrtől délkeletre található, aztán később „az Abda felé vezető” út a visszavonulás nyilvánvaló irányát tekintve már Győrtől nyugatra sejthető. Az Abda felé vezető úton Borból való zsidó munkaszolgálatosok menetelnek, amit aligha lehet másként érteni, mint Radnóti Miklóstra való utalásként. Hogy lenne itt Abdán egy „kastélyszerű épület”, ahol a „parancsnoki szoba” falát „borvörös tapéta” borítja, a mennyezetet „halvány freskók”, a padlót pedig „két színű, kockázatos mintázatú” parketta, erről nem tudunk. Feltehetően a magyar couleur locale jelzéseként Walter futólag lát szürke marhákat, racka juhokat, kürtőskalácsárust – ezek előfordulása 1945-ben a Dunántúlon valószínűtlen. Egy-két ismeretlen helynévvel – „Bréva”, „Kiszémel” – nem tudunk mit kezdeni, az utóbbival még úgy sem, hogy az eredetiben ott van a hely állítólagos német neve is: Klauben. Főterén, a Vincellér Szállóban (németül: „Hotel Rebmann”) található a Wehrmacht parancsnoksága. Mellesleg itt „lebegett por a rackajuhok dugóhúzószerűen csavart szarva felett”, ugyanakkor a helyiek a svábok hagyományos öltözetét viselik.

Hogy Rothmann végzett-e helyszíni tanulmányokat, s ha igen, milyen mélységig, nem tudjuk. De a kiragadott és úgyszólván tetszőleges magyarországi helyszí-

nekkel, környezettel való bánásmódja arra vall, hogy ezen a téren is az elbeszélés víziószerűségét és töredékességét érvényesítette. Ugyanis Walter frontélményeinek valójában nincs cselekménye, és pokoljárásának stációi között csak Fiete alakja és a hetyke viselkedésével előrevetülő tragédiája képez laza narratív kapcsolatot. Az egyes epizódok esetlegesen követik egymást, és Walternak jó darabig csak annyi köze van az eseményekhez, hogy megtörténtük helyén és idején véletlenül épp jelen van. Az elbeszélő harmadik személyben közvetíti Walternak ezeket a sokkoló tapasztalatait, de a közvetett, semleges elbeszélésmódnak megfelelően nem a lelki-érzelmi-gondolati hatásukat elemzi, hanem magukat a horrorisztikus történeteket, a lázálomszerű látványt írja le. Walter gyakran csupán médiuma elbeszélésének. Ilyenkor fölvetődhet a fikció és a valóság viszonyával kapcsolatban már érintett kérdés: valójában ki a háborús borzalmak elbeszélője? A harmadik személyű beszédmódba eltávolított, fiktív Walter vagy az a Rothmann, aki apja egykori felszólításának engedelmességgel „megírja” ezeket a jeleneteket?

Kritikai kifogásnak tűnhetnek ezek a megállapítások, de nem erről van szó. Inkább arról, hogy Rothmann-nak olyan komplex elbeszélőt sikerült teremtenie ebben a regényében, amely egyszerre érvényesíti a kívülálló, de közről érintett utód és az egykori események részesének szemszögét. Joggal vélhette úgy az író, hogy ha behelyezkedik félig-meddig képzelt hősébe, és tudatműködése felől látatja traumáit, túlságosan nagy teret nyit a fikciónak. Így inkább magukban a valószínűsíthető vagy tényszerűen adott eseményekben kereste a lázálomszerűséget, a felfoghatatlan borzalmakat, és ezek visszfénye vetült rá aztán hősére is. Az olvasó emlékezetébe is mélyen beleégnek például a tatai foszforbombázás irtózatos képei: „A park felett világos volt az ég. Szemük könnyezni kezdett az izzó fuvaltatban, amely elvette előlük a levegőt. Az oroszok a tó túlsó partján lévő városrészt foszforral bombázták. A megolvadt útburkolatba ragadt katonák elégték a fekete füstben. Fátyolcafatokként vették körül a lángok az asszonyokat, ahogy kifutottak a sétányra, vízbe dobták égő gyermekeiket, és maguk is utánuk ugrottak. [...] Emberek tömege hempergett a vízben, amely pezsgett, sistergett, gőzölgött, és ha valaki felbukkant, és kíváncsorgott a partra, akkor a vegyi anyag újra reakcióba lépett. A bőrükön a kaucsukfilm meggyulladt az oxigéntől, és ha a szerencsétlenek, akiknek kiáltozása egyre áthatóbb lett, csapkodni kezdték a kékesen lobogó lángokat, akkor a kaucsuk a kezükre tapadt, és még jobban szétterítették magukon...”

Egy másik hasonló lidérces látomás a lerombolt sváb malom körül játszódó, önmagában álló epizód. Walter tud autót vezetni, ezért sofőrnek osztják be, és ezúttal arra kap parancsot, hogy társával együtt szedjen össze néhány ejtőernyős SS-t egy malomban. Az unatkozó katonák, azon a címen, hogy partizánokat fogtak, az öreg molnárt, a vak feleségét és egy púpos kecskepásztort egy-egy hokedlire állítják, és a nyakuk köré tekert kötelet a gabonapadlás egyik gerendájához kötözik. Ebben a részletben különösen szembeötlik Rothmann-nak az a módszere, hogy szinte csak véletlenül, mellelleg közöl olyan részleteket, amelyek nélkülözhetetlenek a helyzet megértéséhez. Ha az olvasó nem figyel eléggé, vagy nem olvassa újra, amin rutinszerűen átsiklott, akkor töredékekre esik szét a szöveg. Miután a viccelődő katonák kirúgják a hokedlit a molnár és Fredo, a kecskepásztor alól (mikor ez utóbbi nem akar mindjárt meghalni, az egyik ejtőernyős „cigarettá-

val a szája sarkában kesztyűt húzott a kezére [...], aztán úgy tűnt, mintha a széles vállú katona átölelné a kecskepásztort – azt is tette: az átázott nadrágra ügyet sem vetve átkarolta a derekát, és két-három erőteljes mozdulattal, a férfit a recsegő gerendáról lógó kötélen lefelé rántva kitörte a nyakát”), a katonák beülnek az autóba, és Walter elindul velük. Az olvasóval együtt ő is csak később veszi észre, hogy a vonóhoroghoz kötözve maguk után vonszolják a vak öregasszony zsámolyát – az ejtőernyősök viccből így végeztek vele. Walter ugyan előzőleg még próbálta jobb belátásra téríteni őket (szavaiból az vehető ki, hogy a molnárék „rendes emberek, megengedték, hogy a szobájukban aludjunk. És ápolták a sebesülteinket, és etették a teherhordó állatainkat” – erre a kibontatlan előzményre úgy utal az elbeszélés, mint amit az olvasónak egyszerűen tudomásul kell vennie), de egyébként passzív szerepet játszik, és mint más szakaszokban, csak végzi a dolgát mint sofőr, és nem tudjuk meg, legfeljebb sejtjük, mit érez vagy gondol közben.

Jutalmul, amiért megmentette felesége fiának életét, engedélyt kap, hogy motorkerékpárral megkeresse időközben elesett apja sírját valahol Székesfehérvár környékén. Ez a részlet egyfelől eléggé motiválatlannak tűnik: a regény alaphelyzetének analógiájára Walter is keresné az apját, noha a civil életben rosszban voltak. Kegyeletes érzését csupán az ébreszti fel iránta, hogy büntetőzászlóaljba helyezték át, mert mint ő a koncentrációs táborban egyszer titokban megosztotta csikkjeit a rabokkal. Az pedig valószínűtlen, hogy a légitámadások és a visszavonulás káoszában és egy megyényi területen megtalálhatna valaki egy katonasírt – mint ahogy Walter nem is találja meg az apját. Másfelől viszont szerencsés ez az úton-levés: a bolyongásra és a túlélésre redukált létezés napjaiban Walternek módjában áll a táj, az időjárás, a katonatemetők, a menetoszlopok, a bombázó gépek filmszerű képeit regisztrálni. Többé-kevésbé a passzív regisztrációra korlátozódik Walter szerepe abban a kísértetszállodában vagy inkább vadászházban is, ahol részeg német tisztek és elhasznált kurvák randalíroznak.

Abdán tér vissza az alakulatához, és itt csakhamar megtudja, hogy barátja, Fiete a parancsnokság pincéjébe van bezárva. Meg akart szökni, elkapták, és most ki fogják végezni. „Ez az átkozott idióta. Ilyen kevéssel a vége előtt. Az amcsik már a Rajnánál vannak!” Walter előzőleg Tatán találkozott Fietével, ott a pálmaházban látta viszont sebesülten. Jellemző, ahogy Rothmann itt is az utolsó pillanatig viszatartja az olvasó informálását: „Egy orvos, egyenruhára vetett foltos köpenyben egy tükör előtt borotválkozott, és némán végigmérte Waltert. A fiú kérdésére egy fejmozdulattal válaszolt.” Csak abból tudjuk meg, mit kérdezhetett Walter, hogy a következő bekezdés végén, mellesleg odavetve ez olvasható: „[...] és amikor Walter félrehúzott egy függönyt, Fiete felemelte a fejét, és rávigyorgott”. Egy tehénistállónak használt templomban később újraélik tehenészi emlékeiket, Walter megitatja az állatokat, és kifejti barátjának, hogy ő bizony itt nem szökne meg, „A birodalmi határig síkság van, senki nem tud elbújni. A tábori csendőrök ezer méterről meglátnak mindenki, és rögtön fellógnak. [...] Valószínűleg kevesebbet kockáztat, ha végig kitartasz.”

Fiete mégis megpróbálta, és most hajnalban a társaival együtt Walternek kell kivégeznie őt. „Ha megtagadjuk, bennünket is falhoz állítanak.” Walter a parancsnokságot ellátó őrnagynál közbenjár ugyan bajtársa érdekében, de a kövérkés, ritkás,

szőke hajú, remegő tokájú, unatkozó tiszt, kávéját kavargatva, mintha nem is értené a kérést, grammatikai szabályokból és hazafiságból oktatja ki a fiút. Aztán türelme fogytán kirúgja WALTERT, értésére adva, hogy engedelmeskedni fog, mégpedig emberségből. „Mivel a barátja vagy, ahogy mondtad. Jól fogsz célozni, hogy ne szenvedjen.”

Azt azért eléri, hogy meglátogathassa Fietét a pincében. Ez a részlet a regény érzelmi csúcspontja. Bár itt is fontos szerepet kap a semleges helyszínleírás („a repahalmok árnyéka egészen a téglaboltozatig magasodott fel, amelynek réseiből moha- és zúzmó-fonatok csüngtek alá”), és bár itt is kellő hangsúllyal fejeződik ki a nácik háborújának aljassága: a teljes összeomlás idején ügybuzgó tisztek azzal foglalkoznak, hogy öt fiatal katonával kivégeztessenek egy súlyos beteg hatodikot – a két barát utolsó együttlétének és a reggeli kivégzésnek a leírása kivételesen Walter belső szemszögéből történik és roppant érzelmi feszültséget áraszt. Walter konyakot, csokoládét, cigarettát hoz Fietének, kénes kenőccsel bekeni sebhelyes arcát, és kifésüli szőrzetéből a serkéket.

Fiete az apjáról mesél, aki orvos volt. Mikor egyszer álmairól mesélt neki, elmondta fiának, hogy „testünkben a sejteknek is van emlékezetük, tehát az ondt-sejteknek és a petesejteknek is, és az öröklődik. Ha valaki lelkileg vagy testileg sérül, az az utódjára is kihat. A sértések, az ütések vagy a golyók, amik eltalálnak, a még meg nem született gyermekedet is megsebzik. És később, bármilyen szerető gyengédséggel védelmezik is őket gyerekkorukban, rettegni fognak attól, hogy megsértik, megütik vagy lelövik őket.” Erre utal a regény Ezékiel prófétától való mottója is: „Az apák ették a savanyú szőlőt, és a fiak foga vásik el tőle.”

Rothmann nem élte át a háborút, de a tudatalattijában, az álmaiban, a sejtjeiben magával hordozza apja sérüléseit. Mindenekelőtt azt a traumát, hogy részt kellett vennie legjobb barátja értelmetlen kivégzésében. Hogy az író apja ténylegesen is így esett-e bűnbe, ártatlan életét mentve, nem tudjuk. Mindenesetre későbbi hallgatása, rosszkedve, zárkózottsága fiának azt súgja, hogy történhetett vele valami feldolgozhatatlan és kimondhatatlan szörnyűség, aminek a nyoma továbbél az ő sejtjeiben is. Rothmann íróként így olvassa ki álmaiból apja katasztrófáját és egyben a németiség tragédiáját: Walter a hadtáp sofőrjeként egy darabig kívül maradhatott az öldöklésen, bár épp elég sérülés érte így is, de aztán az utolsó pillanatban már nem menekülhetett a közös végzet elől.

A regény befejező része visszatér a semleges, részvétlen, leíró elbeszélésmódhoz. Walter Ausztriában amerikai fogságba esik, de hamarosan elbocsátják, és a romhalmazzá vált Németországon át hazavergődik anyjához és Helene húgához a Ruhr-vidékre. A tizenhárom éves Helene időnként leveleket írt neki a frontra, ezek közbeiktatott naív, gyerekes szövege, illetve Walter kényszeredett válaszai valami féle irreális, már-már groteszk normalitást hivatottak képviselni a fronton. Walter magánya mindjárt hazatérésekor elkezdődik: anyja, aki időközben egy koporsóke-reskedővel állt össze, csak a kellemetlen meglepetést látja fia felbukkanásában („Hogy kerül ez ide? [...] Megint egy éhes szájjal több”), úgyhogy Walter tovább is áll egykori munkahelyére, a holsteini tehenészetbe. De itt már nincs rá szükség, átirányítják egy másik uradalomba. Aztán minden átmenet nélkül egy matrőzkocsmában látjuk viszont, ahol a már ismert, mellékesen odavetett módon, minden előzetes információ nélkül egyszer csak Elisabeth, egykori szerelme bukkan fel: „A

pult másik végén, egy falitelefon mellett, amely felett még ott voltak 'Az ellenség hallgatózik!'-plakát maradványai, Elisabeth az evőeszközöket törölgette." Nem tudjuk meg, Walter a kedvéért jött-e ide, vagy véletlenül talált rá. A fogadtatás itt is hűvös. Elisabeth már a bevezető részben is kimért, rátarti lánynak mutatkozott, most a vendéglő bizonytalan státuszú alkalmazottja. Mellékes dolgokról beszélgetnek, de aztán Elisabeth fölviszi a fiút a manzárdszobájába, és itt visszafogott, kimondatlanságok közt botladozó szerelmi jelenet következik, amelynek a végén Elisabeth enged a rábeszélésnek: megígéri, hogy követi Waltert abba a gazdaságba, ahol házaspárt alkalmaznának.

Furcsa benyomást kelt ez a több mint negyven oldalas befejező rész, amit még Rothmann első személyű, rövid epilógusa is követ. Egyetlen szó sem esik Fietéről, pedig Walter még az ő volt szerelmével is találkozik. Szigorúan jelen idejű minden történés. Itt-ott emlékeztetnek ugyan romok a háborúra, de megkezdődött az újjáépítés, és „a búza már majdnem érett volt, az ég kék, fecskék röpködtek fent, a magasban”. Mégis, az újrakezdés ígéretét hordozó, szenvtelen, leíró szakaszok mélyén mintha elfojtott büntudat lappangana, amely Elisabeth végső igenje ellenére mintha máris Walter későbbi életének szomorúságát előlegezné.

Az epilógus is csupa esetlegesség. Az író Berlinből Belgiumba utazik, de megszakítja útját Oberhausenben, ahol szülei el vannak temetve. Lejárt a sírhely, döntenie kell, hogy megújítja-e. Nem tudjuk, hogy ez azután történik-e, hogy megírta apja regényét. A regényről, a múltból, a sejtek emlékezetéről itt nincs szó. Csak arról, hogy „valami ellene szegült bennem a gondolatnak, hogy hagyom felszámolni a sírt, talán valami babonás félelem a balszerencsétől vagy egy csendes átoktól”. A sírt azonban a behavazott temetőben nem találja. Ahogy hőse sem találta apja sírját Székesfehérvár környékén. A sírhely újramegváltásáról már nincs szó. Az apa hallgatása végleges és visszavonhatatlan. Marad a könyv, amely őrajta már nem segít, de a fiú fájdalmát talán enyhíti. (*Magvető*)

GYÖRFFY MIKLÓS

Túltárgyalva

PETŐ PÉTER: *LESHATÁR. VILÁGVÉGI FOCIPÁLYÁKON*

Pető Péter első regényének kulcsa elbeszélőjének retorikai megalkotottságában rejlik. Kívülről a figura már elsőre is izgalmasnak látszik: Kóbor Tamás ifjú (ex)futballbíró mesél északkelet-magyarországi, az alcím ajánlata szerint: *világvégi focipályákon* vele vagy kollégáival megesett történeteket. Ahogy a regényben mondja: *sztorizgat*. Nagy terhet visel ez az elbeszélő, hiszen önreflexív történetmesélése közben mintegy akaratlanul, ám szükségszerűen referál a történetek háttérét – többnyire „távoli” háttérét, erről majd később – adó szociologikumról, miáltal a mesélés horizontja kinyílik, kétszeresen is zárt világa egy szintén zárványszerűen létező, mégis tágabb és nyitottabb, valóságanalóg világba mutat. Regényszövege egyrészt *felelősen* szövegelés a szó politikai-etikai értelmében, másrészt azonban

az esztétikai téteken túli *felelősség* kérdését is felveti – de nem válaszolja meg. Sok mindent akar kezdeni, és sok mindent el is kezd, ám a befejezés egyáltalán nem is biztos, hogy vállalkozása célkitűzései közé tartozott. E retorika leglényegesebb vonása a dinamikája – az a lendület, amely akkor is átlendíti az olvasót e 43 fejezeten, ha ebből vagy harminc meglehetősen egyformának tűnik, s ezek nem csak fabulájukban és szüzséjükben, de szókincsükben sem igazán változatosak. S ez azért is komoly probléma, mert az elbeszélés alaptónusa sem túl invenciózus, s bár kétségtelen erény, hogy szinte mindvégig és minden tekintetben kiegyensúlyozott a szöveg, igazából hamar komoly kételemek merülhetnek fel mondanivalója érdekesítő voltával kapcsolatban. Ettől függetlenül, ahogy mondtam, a lendület úgy is átsodorja a világvegi futballpályák játékvezetőinek *sztóriáin* az olvasót, hogy igazából az első néhány után nem tud meg semmi újat se világvegiségről, se a bírók világáról, inkább csak a történetek variációit kapja, illetve az újsághírek felszínesen sommás közhelyeiből kanyarított világot a pályák köré. Ezekből a variációkból érezhetően kifogyhatatlan a narrátor – van ugyan kerete a könyvnek, de a lazán összefüggő epizódokból azon belül épp úgy szerepelhetne kétszer annyi is, mint a mostaninak a fele.

A focipályák világa jelentékeny, mégis unikális elbeszélői hagyományt alakított ki a magyar prózában. A *Műút* portálon jó ideig futó *Budifoci* történeteit kötetbe gyűjtő Szekrényes Miklós ráadásul sok szempontból Pető Péter világában jár, bár a *Lesbatár* kétségtelenül ritkítja párját múltbeli és jelenkori társai között is azzal, hogy a fekete ruhások oldaláról mutatja meg a pályát és az öltözőt. Márpedig ezek a fekete ruhások sokkal inkább a rendezők, a szervezők és a törzsszurkolók világában élnek, mint a játékos sporttársakéban. És talán épp ezért is tud elszakadni a „hagyományozott” narratívától. Mert a futball például Mándy, Esterházy vagy Darvasi László egyik-másik írásában már-már mágikus, a világ fölé emelő csodájából itt éppen lehúzó erő lesz: a láthatóan konszolidált környezetből érkező elbeszélő számára sajátos valóságismereti trippé válik a (jellemzően) kelet-magyarországi meccsek közötti ingázás, nemkülönben a játék mágiaja helyett a szabályok elmagyarázhatatlan (bár könnyen belátható) komplexitása fedi le a látóterét. Világok és valóságképek szakadnak ebben a könyvben egymásba, mert nem egyszerűen a futball zárt világán belül is még zártabb játékvezetői világról van itt szó, hanem arról is, hogy ez a futballberkeken belül is igazából az alsóbb, sőt, némelykor egyenesen a legalsó osztályok (ahonnan már nem is lehet hova kiesni) világa. Ezekben a legalsóbb osztályokban már akkora különbség van a játékosok és a játékvezetők között, hogy alig is van érintkezési pontja világuknak: ezek a csapatok, valamint legtöbb játékosuk az életben nem fog magasabb osztályban szerepelni, vagy legalábbis nem sokkal magasabban (és akkor sem sokáig), míg a bírók előtt – különös tekintettel a szépményű elbeszélőre – ott lebeg a magasabb, akár jóval magasabb osztályokban való sípolás esélye. Az esély és az esélytelenség nagyon fontos választóvonal e könyvben. És talán itt lehet bekapcsolni a másik, érintőleges, de helyenként igen látványosan előtérbe kerülő szöveghagyományt: a szegénység-tematika vonatkozásait. Mert az esélytelen játékosokhoz esélytelen vidékek esélytelen közönsége is kapcsolódik – sőt, egyik esélytelensége valósággal indokolja a másikat.

Nos, Pető Péter elszakad a szegénység-tematika, a vidék-poétika jellemzően súlyt hordozó elbeszélői hagyományától, nála burleszkszerű elemek foglalják el

többször is a tragikum vagy az empátia helyét, néhol Kiss Ottót vagy a korai Grecco Krisztiánt idézve, csak hogy náluk az empátia nem hiányzik, illetve az ízlésbeli határok is máshová esnek. Ezt persze valamennyire a nyelvválasztás is hozza magával, hiszen a lendület, a gyorsaság nem nagyon ad módot különösebb mélységek feletti töprengésekre. Különösen zavaróak és a mondott ízlésbeli gáton átlépnek a (talán) túl nagy lendületvétel „járulécai”: a könyv első felében valósággal hemzsegek a túlírt-túlpörgetett hasonlatok (találomra csak az elejéről: „olyan hihetetlen számokkal bűvölök, mint az üzletkötők, akik gyorskölcsönt akarnak eladni karácsony előtt luxusbejgli vásárlásra” 8.; „úgy uralták a teret, mint Mike Tyson a fülharapó világbanokság csepeli selejtezőjét” 12.), illetve az egyéb blőd bemondásokkal operáló szöveghegyek (megint csak az elejéről: „ha hajóágyúval lőtték volna tüdön a hazai hátvédek az ellenfél csatárát, azt sem ítélték volna sportszerűtlenségnek” 7.; „kora alapján meg a legfiatalabb rendező is élőben látta a waterloo-i csatát a CNN-en” 9.).

Ugyancsak a lendület teszi, hogy tulajdonképpen a történetek feszítávolsága is belőhető hamar: nagyívű kompozíció helyett anekdoták építik fel a regényt. Gyakori eljárás az egy szituáción belüli emlékfelidőzésből kibontakoztatott kettős történetvezetés. Egy meccsen, meccs előtt vagy meccs után vagyunk épp, ahol valami olyan történt, történik, amiről az elbeszélőnek eszébe jut egy másik meccsen történt eset. A regresszív beágyazást néhol egyszerűen a variatív újrírás váltja fel – mint a 26. szövegben, amely Csabika történetét mondja el kétféleképpen, előbb rossz, aztán jó végződéssel. Önreflexív gesztusként is érthető a fejezet, mert ugyanúgy ugyanazokat mondják ugyanazok az alakok a történet elmesélése közben, mint ahogy a többi fejezetben is nagyjából mindig ugyanolyan alakok vannak le ugyanolyan tapasztalatokat. Története talán nincs, azonban történetei vannak, szinte számolatlanul, ám ezek közt markáns, különösen megjegyezhető, a könyvnek arculatot adó nincsen. Nincsenek megjegyezhető, jól megtalált, akár nyelvi, akár karakterükben megalkotott alakok – a sok ilyen meg olyan öreg szurkoló, aki a kocsmapultot támasztja, vagy a rendezőként, esetleg a csapatok körül tevékenykedő szakiként felbukkanó figurák mind összezsúsznak egyetlen figurává, mint ahogy tulajdonképpen a sztorik is épp így csúsznak össze.

Az empátiahiány, illetve a jelen írás legelején említett távolságok kérdésében feltétlenül megjegyzendő, hogy ha az elbeszélés céljaként tételezhető a különálló világon belüli különállás megragadása és átélhetővé tétele, az kétségtelenül tökéletesen átjön. Ugyanakkor ez a sajátos pozíció többnyire hűvösen távolságtartó marad – helyenként talán idegenkedő is – a maga világán kívüli világgal. Játékvezetők és törzsszurkolók elmondják egymásnak gondjaikat, bajaikat, de látványosan semmit sem tudnak kezdeni a másikéval. Szociális érzékenységgel vádolható a könyv, de igencsak a felszínen maradunk – ami viszont egyértelműen benne is van a szöveg vállalásai között. Nem akar mélyre menni, nem akar sorskönyveket írni, ez nem a vidék futballista sorsainak a könyve, ezek csak sztorik. Másrésztől pontos látlet az észak-magyarországi életről, ám azt adottnak, ismertnek, nyitott könyvnek veszi, a helyzeteket pedig zsurnalisztaként igyekszik semlegesen szemlélni: a cigányokról, a szegényekről, a korrupcióról van történet és ellentörténet, csak egyvalami nincs: az elbeszélőnek személyes története e tárgyban. Vagyis, az ő személyes története mindig csak annyi, amennyit pályán, öltözőben, meccskontextusban lát és hall.

Aktuális utalásként Nógrádba, Borsodba költözteti a cigánygyilkosságokat, felbukkan a foci környékén a Horti nevű szövetségi elnök, a Habony (!) nevű miniszterelnök, pártként a Drága Demokraták, amely párt bármelyik lehet – ám e pontokon különösen kockázatos helyhez, szinte kihíváshoz érkezik az elbeszélés. Nem akar persze annyira mélyrealista lenni ez a szöveg, nem feltáró riport készül – mégis: vannak, akiknek nevei megkerültetnek, másoké meg nem. Vajon keresünk-e tényértéket a basáskodó vizsolyi polgármester és a fia tárgyában? Ha egyszer az NB I-es csapatok neveit időnként „odébb tolja” az elbeszélő – hiszen FC Belügy nincsen (talán csak az idősebbek hallják bele az egykorvult Újpesti Dózsát...) –, csak hogy ne menjen bele nagypolitikába, akkor az Észak-Magyarországon többségében nyilván kevésbé jártas olvasók előtt még könnyebben vállalható vidéki névcseréket miért spórolja meg? Ez persze kevésbé esztétikai kérdés, és a műélvezetből sokat nem von le – éppenséggel pont a névcserék meg a kreált párt-név von le, dehát az meg éppen ilyen akar lenni. Aki ma fociról ír, örömet rontó módon tenyerelhet szarba egyből.

Pont és ellenpont, poén és ellenpoén bőven átszövi ezt a könyvet – még magának az elbeszélőnek is van egy kvázi kontrolláló ellenpontja, a Pali nevű szereplő, aki biztosítja az olvasót arról, hogy a narrátor tudja, hogy mikor beszél blódségeket. Ez a fajta kiegyensúlyozottság jót is tesz. Bár a főntebbi eszmefuttatások negatívra hangolják a képet, azért közel sem gyászos a helyzet. Mert a narrátorról – ezért is kezdtem azzal: kulcs – feltétlenül el kell mondani, hogy végig önazonos marad: abban a tónusban beszél, amelybe az idült férfitársaság a meccs után egy kocsmában megállva sör és szotyola mellett hosszú órákra beledermed. Hiteles a figura. És lendületével együtt nyilván ez eredményezi, hogy tulajdonképpen mégiscsak egy jól olvasható, vicces, szórakoztató könyv a *Leshatár*. Amolyan limonádé. Valószínűleg nem is akar több lenni annál. Egy kicsit túlbeszél, egy kicsit csacsogó, kicsit közheles, de mégis ott van benne a lüktetés, hogy az olvasó nem fogja letenni az utolsó oldalig. Legfeljebb egy jó mosolygás után hamar megelégedezik róla. (*Kalligram*)

ANTAL BALÁZS

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
 Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
 Tipográfia: Kass János
 Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
 Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
 Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
 Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.