



Szépirodalom

- 3 TÓTH KRISZTINA verse: Háttér [A Terek-ciklusból]
- 3 SUMONYI ZOLTÁN versciklusa: Pompeji messze van [1. [A Vezúv]; 2. [Az új Pompeji]; 3. [A borzalom napja]; 4. [A tengernagy halála]; 5. „Uralkodónknak ez még jól jöhet”]
- 10 BÁN ZSÓFIA: Alvóbéka [regényrészlet]
- 13 CSEHY ZOLTÁN versciklusa: Uniformisok könyve [[George Grimes: Craig Bryce, Camber Sands, 1995.]; [John O'Reily: Occupied Territory, Baum, 1995.]; [Reed Messengil Archives, Naked Sailor, 1940.]; [Mel Roberts: Julian Larsen – Lonely Beach, Malibu, 1968.]]
- 16 LÖVÉTEI LÁZÁR LÁSZLÓ versciklusa: Feketemunka (Hetedik vignetta; Tizenötödik vignetta; Kórházablak; Melós-haiku)
- 19 LIPCSEY EMŐKE: Árnyéklakók (novella)
- 26 KÜRTI LÁSZLÓ versei: panorámatelek; kóboráram
- 27 KISS DÁVID versei: Kettőezerhúsz; Nyelvemlékek
- 30 SZÉNÁSI MIKLÓS: Arcsal a földnek, háttal az égnek (novella)
- 36 CSOBÁNKA ZSUZSA EMESE verse: Hagyaték

Kilátó

- 39 FERDINANDY GYÖRGY: Más; Amerikanizmusaim [Egy interjú elé]
- 43 GÖMÖRI GYÖRGY: Második karanténnapló
- 48 TŐZSÉR ÁRPÁD: Autofikciók, avagy kettős karanténban [Naplófeljegyzések 2020-ból]
- 55 Nekünk való határvidék [Beszélgetés a 2020-as Alföld-díjasokkal]

Tanulmány

- 65 MILIÁN ORSOLYA: A sokarcú Vénusz [Méloszi Aphrodité szobra az ekphrasztikus költészetben]
- 78 HORVÁTH KORNÉLIA: Turczi István harmadik költői korszakáról

Szemle

- 86 LŐRINCZ CSONGOR: Hangok testamentaritása? [Kovács András Ferenc: Requiem Tzimbalmra]
- 94 FENYŐ D. GYÖRGY: Elrontott és helyreállított idealizmus [Szabó Borbála: A János Vitéz-kód]

- 99 PÓTOR BARNABÁS: A hallgatás szólamai (Hallgatás. Poétika, politika, performativitás, szerk. Fodor Péter, Kulcsár-Szabó Zoltán, L. Varga Péter, Palkó Gábor)
- 106 SZEMES BOTOND: Fellapozni, tájékozódni, kombinálni (Média- és kultúratudomány. Kézikönyv, szerk. Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel)
- 109 NAGY HILDA: Figyelemvesztés/figyelemedzés (Berta Ádám: A kígyó feje)

Képek: BOROS MÁTYÁS grafikái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
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
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Tóth Krisztina

Háttér

A TEREK-CIKLUSBÓL

A véres vízben kampós kötelek.
A tetemet a fedélzetre vonják,
hullámló zátony, csillámló homokzsák,
a résen kifordulnak a belek.

A szonár befogta az éneket.
Sok-sok halász jön, mind teszi a dolgát,
késsel a fényes, tömör farokhoz lát,
combig csizmában, vödrökkel temet.

Süllyed a nap és fogy a bálnatest.
Az óceánban gyűrűzik a dallam,
a kék háttér most feketedni kezd,

orkán fűtyül a messzi bálnadalban,
a reflektor a dermedt égre fest,
de a vészkiáltók mind némák maradnak.

Sumonyi Zoltán

Pompeji messze van

1. [A VEZÚV]

A nagybátyám akkor nálunk lakott,
mert Misenumban horgonyzott a flotta.
Anyám déltájt egy nagy füstoszlopot
vett észre távol, mely elárasztotta
a fél eget, mint piszkos, szürke lomb,
amit a füstoszlop lassan kibont.

Azt nem láttuk, hogy melyik hegyből tört föl.
Anyám a bátyjának riasztva szólt,
ki éppen akkor jött ki a fürdőből,
s egy pergamentekercs fölé hajolt,
hogy leheverve majd a nagy teraszra,
uzsonna közt a jegyzetét javítsa.

A hírre nyomban kérte saruját,
s egy magaslatra ment föl, megfigyelni.
Gyakorlott tengerész szem messze lát,
az öblöt záró kúphegyeket méri,
és mondja is: a Vezúv lesz talán,
amely tüzet hány minden oldalán.

Tudós nagybátyám felbuzdult, hogy ezt
közelről látni kell! Egy gyorsnaszádot
a matrózokkal fölszereltetett,
magához vett egy-két írószerszámot,
s megengedte, hogy én is mehetek,
ha megnézném a ritka esetet.

Én azt feleltem, inkább dolgozom, mert
reám testált egy jegyzetmásolást.
Amint kilépett, küldöncféle embert
kapott útjába, gyors segélyhívást:
Siess! Villánk itt áll a hegy tövében!
Nincs más menekvés, csak a dereglyéken!

Kíváncsisága erre átsapott
az életmentés hősi szerepébe.
Nyolc-tíz hajót még elindított,
s kormányozták a házak közelébe.
Ahonnan futnak, mert már ég a part,
az ő hajójuk éppen arra tart.

2. [AZ ÚJ POMPEJI]

Én késő estig körmöltem, tanultam,
miközben folyton megrengett a föld.
[Ezt megszoktuk: tizenhét éves múltam,
s tizenhét éve rengett ott a föld.
Nem úgy, mint *akkor* – mondják – februárban:
minden leomlott Pompeji városában.

A Nagy Földrengés! Így emlegetik,
mert házak, utcák, hidak beomlottak.
Nagy zűrzavar. S rettegtek évekig,
habár halottak akkor alig voltak.
Mert az, hogy egy gerenda valakit
fejen talál, az bárhol megeshet.

Tíz-húsz család – inkább a tehetősebb –
 elköltözött, a többség ott maradt.
 Fölépítették mind a kikötőket,
 a házakat, az utcát, hidakat.
 És szépen megszokták az emberek,
 hogy ott a föld morog és megremeg.

Az új Pompeji – mondják – szebb, mint a régi:
 nagyobb aréna, nagyobb kikötő!
 Hajózni kell, és cirkuszt is kell nézni!
 Ezt mondja császár és kereskedő.
 Tíz napja múlt, hogy utoljára láttam,
 milyen az élet Pompeji városában.

Az új császárunk érkezett oda,
 s kíséretében nagybátyám is ott volt,
 mint régi híve, és parancsnoka
 a flottának, mely Misenumban posztolt.
 Ő vitt magával, lássam, hogyan él
 egy nagyvárosban gazdag és szegény.

A Fórumon ebédlő kerevetből
 több mint négyszázötven sorjázhattott.
 Mindegyiken tizenöt férfi dőzsölt,
 előttük húsok, jó vörösborok.
 S körben sok bémész asszonynak, gyerekek
 vesszőkosárba rozscipókat tettek.

A császár intett nagybátyám felé:
 Itt új arénát építettek ősszel.
 Nagyobb lesz, mint az örült dalnoké,
 kinek cafkája itt, Pompejiben nőtt fel.
 De tudd, ezek mind lusta déliek,
 serkentésükre küldj majd tiszteteket!

Fejgörcsökkel s fáradtan mentem ágyba,
 de akkor már úgy rázkódott a föld,
 hogy kiültem a nyitott verandára,
 csak reggel egy fenyőfa odadőlt.
 Ekkor anyámat gyorsan, kézen fogva
 kirángattam a parti kövesútra.

3. [A BORZALOM NAPJA]

Megrémült emberek rohantak ott,
egymást is felborítva, tülekedve.
A visszaszívott tenger kint hagyott
kopoltyús lényeit a füst belepte.
S mögöttünk azt a kúszó felleget
egy tűzvillám gyakran szaggatta meg.

Anyám kérlelt, hogy hagyjam őt magára,
mert nála nélkül könnyebben futok.
Hogy gondolod?! – kiáltottam anyámra. –
Ha meghalok, futva is meghalok!
Csak húzódjunk le, még ameddig látunk,
mert ránk taposnak! Tódulnak utánunk!

Sűrűn szitált a felhő kőhamut,
s az úton átszólt nagybátyám barátja:
Kövessük őt! Egy gyorsnaszád kifut,
mentsük magunkat! Ő is ezt kívánja!
Mi azt feleltük: Innen sehova,
amíg a bátyánk nem jöhet haza!

Aztán reánk borult a sűrű felhő.
Oly mélysötét lett, mint a sírfenék.
Egymást hanggal kereste férfi és nő,
anyját a gyermek, más az istenét.
S mint rendesen, csúcsán a rémületnek
az álhírterjesztők is megjelentek.

Egyszer világosabb volt egy kicsit,
aztán megint a nagy sötét szakadt ránk.
Hozzá meleg hamu, mely beterít,
ha föl-fölállva néha le nem ráznánk,
mert már a súlya is a földbe nyom,
s úgy eltűnnénk, hogy nem maradna nyom.

De végül ez az irdatlan sötétség
köd lett, vagy füst, eloszlott, finomult.
Mint napfogyatkozások sárga fényét
láttuk fölöttünk, ha a nap kibújt.
S körös-körül a sűrű hamuréteg.
A táj, miként havas hegy, úgy fehérlett.

Késő estére értünk csak haza,
s így-úgy lemosdva, próbáltam pihenni.
De rettegéssel telt az éjszaka,
a föld rázkódott, nem bírt megnyugodni.
Mi itt várjuk be – mondtuk –, bármi ér,
a nagybátyámat! – Hittük, visszatér.

4. [A TENGERNAGY HALÁLA]

Három nap múlva lett olyan az égbolt,
amilyen máskor, nyárutón szokott.
Akkor megjött egy kormányos, ki ott volt,
s a tengeragyóól halálhírt hozott.
Csak az vigasztalt, isteneknek hála,
hogy római volt élete s halála.

Ahogy hajóztak, mind forróbb hamut
meg átitzott tajtékkövet zuhogtat,
majd zátonyokat épít a Vezúv,
s reményük sincs, hogy onnan partra jutnak.
De nincs sorompó, földi, őneki,
ha embereket kell kimenteni.

A parton aztán reszkető barátját
buzdítva, jókedvűn karolja át,
jelezve: az, ki retteg, rémeket lát,
hisz ő fürdőbe viteti magát!
Aztán nyugalmat mímel, megebédel,
s le is fekszik, mert megfekszi az étel.

Az udvart közben, hol szobája állt,
a hulló kő elkezdte betemetni.
Főlkeltik, mert ha várnak még tovább
a torlasztól nem lehet ki-bemenni.
Majd azt latolgatják a háziak,
hogy menjenek, vagy itt maradjanak?

A házak már kimozdultak helyükből,
és hajladoznak szinte falai.
Az ég alatt viszont tajtékkövektől
s hamuesőtől kellett tartani.
Végül fejükre párnákat kötöznek,
s ügyel-bajjal a kikötőbe mennek.

A tenger háborog, még várni kell.
Ő leterített vitorlára fekszik.
Hideg vizet kér, hosszan nyeldekel.
A terjedő kénegőz rájuk telepszik.
Ekkor mindenki futva menekül.
Ő is föláll. Majd holtan elterül.

5. „URALKODÓNKNAK EZ MÉG JÓL JÖHET”
(Levél Tacitusnak. – Róma, A.U.C. 857. aug. 25.)

Tacitusom! Éppen huszonöt éve
történt, amit leírtam itt neked.
Ha fölidézem, azóta se értem,
miért várták be ezt az emberek?
Miben bíztak? Miért ott építettek,
ahol a föld tizenhét éve rengett?

Ezt még megírom: másnap délelőtt
mentem nagybátyám testét megkeresni.
Ott volt, ahol az elmenekülők
utolszor látták holtan összeesni.
Olyan volt, mint akik csak alszanak.
Ruházatán sem pernye, sem salak.

Hanem a város! Elborzadva láttam!
Csak néhány napja pompájában állt,
most meg egy nagy, füstölgő szarkofágban
talányosan rejt tízezer halált.
S nagyon mélyen. A legmagasabb oszlop
sem ütheti át azt a hamudombot.

Mondják, sokan rettegve képzelik,
milyen halált haltak az ottmaradtak?
Hogy kénegőztől fulladt meg mindenik,
vagy másokat csak élve befalaztak?
Sosem tudjuk meg. Mindegy is ma már.
Minden halál megfulladás-halál.

Mondják, hogy büntetés volt, nem véletlen,
Vulcanus-ünnep mementó marad.
Azt is mondják, inkább a zsidó isten
bosszúja volt az új császár miatt,
ki templomát durván leromboltatta,
szentélye kincsét Rómába hozatta.

Uralkodónknak ez még jól jöhet:
zsidókra és a Jézus-követőkre
uszíthat bátran. Láttunk már ilyen.
De ötletet ne adjunk a jövőre! –
Ha hosszan írtam, gazdálkodj vele
kedved szerint! Most ég áldjon! *Vale.*

2020. április 17–27.



Bán Zsófia

Alvóbéka

Miklós Tamásnak

A kezdetről beszélek, figyelj.

Amikor reped, jössz; az a végszavad.

Amikor morajlik a víz, amikor Héraklész-erejű árhullám ragad magával, visz, cibál, húz kifelé egy ismeretlen erő, lök előre, taszigál kíméletlenül, majd mint a dagályos tenger, húz, szív vissza a mitologikus idők grafitiszürkéjébe, na, az a te időd, kicsikém; akkor jössz, nincs más megoldás.

Amikor reped, úszol, mint ezüst pikkelyű hal. Mert hal vagy, ez a kezdet.

Erről nincs majd emléked, nincs tudásod, vagy ha egyszer mégis felvillan egy távoli, vakító fény, talán épp oda térsz vissza, ahol most vagy, az idők előtti időbe. Mindegy, bonyolult, majd később megbeszéljük.

Most erre figyelj, ez a feladat. Hal vagy és hal leszel, Okeánosz kései gyermeke, a szakála őszbe borul már, mire végre megfogansz, noha története szempontjából ennek semmi, de semmi jelentősége, sőt, jelentése sincsen, mert számára az idő nem létezik, nincs elmúlás, nincs vég, nincs kezdet, *ilyen egy antik reggeli*, rikkantja Okeánosz, a csúfondáros, amikor végre megtörténik, mert neki aztán semmi sem drága, de onnan nézve, ahol én állok, ahonnan szólomatok, itt igenis van vég, és van kezdet, s e kettő hirtelen összecsap, mint egy két irányból érkező, dupla szökőár, úszol vízben, úszol levegőben, mint lebegő, lecsapni készülő, szárnyas krokodil, úszol, mint akinek a világra csusszanó, vértől izmosos élete múlik rajta, ússzál, csillagom, ússz, hagyd, hogy vigyen az ár, a csalóka, langymeleg áramlat, ne feszülj neki, engedd el magad, különben nekicsapódsz az első sziklának, és ezt nem akarod, babám, hidd el, ez most nem az a pillanat.

Örvényről örvényre haladsz, nyugodtan, módszeresen, hagyod magad szépen lehúzatni a fenékre, mert csak ott enged el az alja, hideg démon, csak onnan tudsz kilőni, fel a víz színére, a levegőre, amelyet ugyan nem ismersz, de szerveid van hozzá, a megkímélt állapotú, parányi tudód, még nem tudod, mire való, mire mész vele, de tudnod kell, levegő nélkül csak a kopasz fák, a sivatagos, száraz folyómedrek, levegő nélkül csak a porladó nyelv, levegő nélkül sincsen zene sem, de hogy mi a zene, azt elmesélni nem, csak mutatni tudom, hallod a csilingelést? Hallod a zöld béka dallamát? Erre alszol majd el minden este idekint, akárcsak most, odabent. Anyád persze ideges már, türelmetlen, mint mindig, nem kell a béka, anya, hagyjad, mondja, de elalszik tőle rögtön, mint annak idején, amikor ő volt baba, bealszik, mint a tej, és akkor már csak hárman vagyunk ébren ebben a sötét, csillagatlan éjszakában, a nagy, zöld béka, te, meg én, minden este ugyanez a dallam, amelyet évekkel, évtizedekkel később is felismersz, a mozdulat, amellyel felhúzod, mint egy finom óraszerkezetet, ott lapul a tenyeredben, és majd a te gyereked is erre alszik el. De előbb még annyi mindennek kell történni, előbb még világra kell jönni, nevet kell szerezni, kilesni, hogy mégis hol adják, fától fáig lopakodni, lombkoronán rejtőzködni, szíveket hódítani, de vigyázni, nehogy a vonalra lépj, csakis a fehér köre, különben neked annyi, pedig még alig éltél. Erre azért lehet figyelni, nem? Előbb az élet.

Előbb még fogócska és kidobós, meg a hangyás bizsergés odalenn, előbb a félsz, aztán a féltékenység, a szorongás színes, akkurátusan szétosztott pakkjai, mert nehogy azt hidd, hogy mindig ez lesz, ez a nyugodt, kozmikus lebegés. Felsorolni mindent nyilván nem tudok, hogy a majd előtt mi minden lesz, mert még a most is odébb van. Késel, késel. Mindig így lesz? Elkésel mindenhol? Mindenki rád vár, te meg teszel rá? Csak bevonulsz, mint aki a lényeg, amikor már feszt áll a bál, smink igazít, és fényes entrée? Igen, erről beszélek én is, az entrée-ról. Ezt kéne végre felfogni, s ha fel, akkor csinálni. Történjék meg. Csak kiállsz, mély levegő, és entrée. Nem olyan bonyolult dolog. Csak kiállsz, és nem, nem tekered a zsinórt a nyakad köré, nem a boád, noha bálba mész csakugyan, egy színes, bonyolult karneválba. Majd később elmondom.

Hallod a nagy, zöld békát? Hallod, amit mondok? Mit gondolsz, kinek beszélek én, figyelsz te egyáltalán? Mímeled a figyelést, mint egy dörzsölt kiskamasz? Odébb van az még, kicsikém. Vagy hagyjuk a békát? Jöjjön inkább a kiscémoll szimfónia? Amitől jobban ellenek a tehenek? Mondd utánam, ell-e-nek a te-he-nek. Szép nyelv? Felismered? Na, ki vagyok én neked? Igen, Pupikám, a csúf, öreg nagyanád. Jól van, azért ne legyél már ennyire tárgyilagos, arra ott van nekem az édes jó anyácskád. Kicsit tiltakozz, szeress.

Nem akarom elképzelni, hogy ott lebegsz, és nem tudod, mi a végszó. Csak lebegsz, ringatózol, míg elcsurog a lábad közt a sűrű, ragacsos idő. És ez itt premier, csillagom!! Még főpróba sem lesz! Tizenegy napja, hét órája és harminchét másodperce beszélek hozzád. Harmincnyolc, harminckilenc. A végszó az idő. A jelszó az idő. Nem kell tudni, csak érezni. Ha tehát érzed, hogy idő van, akkor jössz, mint akit Dávid parittyájából lóttak ki, és most már, igen, jönöd kéne tizenegy napja, hét órája stb. Tudod te azt. Ha akarnám se tudnám elmagyarázni, mi az idő. De ha csak ezen múlik, ha csak akkor méltóztatsz, hát legyen, de jelzem, erősen hiányos lesz a jegyzék, komolyan korlátolt.

Az idő az, hogy hét mérföld és otthon vagyok, az, hogy innen már hazatalálok; az idő az, hogy hogy megváltoztál, meg az, hogy jó, semmit se; az, hogy fába vésett név, meg az, hogy esti fuvalat; az, hogy felállsz, meg az, hogy elindulsz; az, hogy vésszen fog, de nem tudjuk micsoda – és ezzel a nem tudással, ezzel telik, de nem múlik; na ez az idő. Most jobb?

Nem akarom elképzelni, hogy ott lebegsz, és nem tudod, mi a végszó. Na figyelj, jön a mese.

Hosszú história, de egy a vége – ha megy a víz, jönni kell.

Csak egy könnyű, áttetsző hártya, semmi több. Átnéz rajta a nap, kint süvöltő, hideg szél, jeges tenger, apály, dagály, föld, víz, semmi. Ha kinyitod a szemed, látod a remegő hártyát, a burkot, látod a feltartóztatott szelet, látod odakint a sötétben pisálkoló fényeket, látod, hogy van élet, van világ, hogy aki hordja a megtartó hártyát, téged is megtart. Ez az első házad, nem kell több, jobb. Mégis, előbb-utóbb indulni kell. Ha lehúnyod a szemed, hallod, ahogy az idő hártájára muzsikál. Lépj rá a hanghídra, lazán, puhán. Ez lesz a jövő emlékezete.

A béka meg csak mondja, mondja, csilingel, letekeredik, felhúgom, semmi. Az alvóbéka lukra futott, zimezum. Coki, nagyikám.

Bikinivágást kér?, valahonnan az ősködből rémlik, a fájdalomküszöbön túl, valaki áll és beszél, valaki kérdez valakit, diskurálás egy antik reggelen, jön egy kérdés, de

csak a hangsúlya, a lejtése jelzi, hogy kérdés, a tartalma viszont rejtély. Mit kérdezhet ez a mosolygó szemű fiatalember, és vajon kihez intézi szavait, a száját maszk takarja, de a maszk fölött a szeme azúrkék-csintalan, mint egy Capri-öböl, egy grotta azzurra, mosolyog ez a gyémántos doktor, a fehér köpenye mellére tintakék betűkkel hímezték, hogy Dr. Diamant, mindezt most zöld műtőruha fedi, vidám maszkabál, de engem nem ver át, tudom, amit tudok, a tintakék név emléke hirtelen felvillan, de helyébe ez a lüktető, vakító, fehér fájdalom lép, amely hullámokban érkezik, apály és dagály, a gyémántos kis doktor meg csak beszél, beszél, mint aki végre megtalálta helyét az univerzumban, végre megoszthatja ügyes-bajos dolgait, csobogva fecseg, mint a csermely, köldökszínór, mondja, meg hogy a császár meztelen, tudta?, kérdi Dr. Diamant, és nem világos, hogy figyel-e rám egyáltalán, hallja-e a torkomból feltörő hangokat, az üvöltést, de itt egy pillanatra elbizonytalanodom, beszélek hozzá, de nem tudom, hogy a szavakat most mondom vagy csak mondani fogom, netán előző nap osztottam meg vele a mai mondandómat, összecussusszannak az igeidők, mint a Föld őskorában a tektonikus lemezek, nyakatekert, nyakatekert!, ismételtgeti, mint egy mondókát, már világos, hogy játszani hív a doktor, és én ezt a nagyra nőtt kisfiút nem hagyhatom cserben, nem játszottak veled eleget, ugye, édesem?, de mi az elég?, meláztam el egy pillanatra, és jött nyomban a megvilágító válasz, az elég az, ami most van! Valaki csináljon valamit, a fájdalom vakító fehérje a szemembe világít, arcok hajolnak fölém, jóságosak és bátrak, nem tükrözik vissza a szememben gyűlő pocsolyarettegést, és ekkor végre tisztán hallok a beszédüket, hogy a nyak köré tekeredett a köldökszínór, meg hogy császár, ennek a császár a mániája, a kimondott obszessziója, rendben, mondom mimelt belenyugvással, mert látom, többre megyünk, ha látszólag együttműködök, adjuk meg a császárnak, ami az övé, pedig egy lófaszt neki, gondolom, amiről azonban mélyen hallgatok, nehogy tömlőcbe vessenek, kerékbe törjenek és felnégyeljenek, selyemzsinórral megfojtsanak, aláírok én mindent, ki merészelne utólag reklamálni, az jöjjön ide, ebbe a kietlen, steril terembe a hideg fény alá, ki ne bólintana itt bármire, és ekkor, ekkor, egyszer csak hallok a kérdést, noha eddig nem kérdezett semmit, csak locsogott, beszélt összevissza zsinórról, nyakról, fulladásról, mint aki legalább is fenyeget, de most, most kristálytiszta hallom a hozzám intézett kérdést, egy kérdés! *Bikínivágást kér?*, azúrkék szeme mosolyog a maszkja fölött, bikini, bikini, tudom én azt, ne segítsen, távoli szigetek a Csendes-óceánon, narancsszínű, gyűrűs korallzátonyok, atollok, csendes, part menti öblök, színes, néma halak, tengertől elzárt lagúnák, melyek víze az idők folyamán kiédesedett – na ez is az idő! –, higgye el, doktorúr, egyszer majd maga is kiédesedik, egyszer mindnyájunkból elpárolog a só, és mivel ekkor, kezében a szikével, még mindig kérdőn néz, bólintok, rábízom eljövendő, napfényes nyaraim minden reményét, bikínivágást, persze, mi mást, azt kérek doktorúr, azzal lassan ereszkedni kezdek a füves leszállópályára, és puhán, zökkenőmentesen leteszem a gépet, let's put this baby on the ground.

Csak azért mesélem, hogy tudd, nem a levegőbe beszélek.

És jó lesz, ha nem húzod itt a végtelenségig, mert felrobbanok, mint az atom.

Csehy Zoltán

Uniformisok könyve

[GEORGE GRIMES: CRAIG BRYCE, CAMBER SANDS, 1995.]

Egy láb. Átlagos.
A homokban elmosódott mása.

A levágott szárú farmer
amputált részének fájdalma
árnyékot vet a láb izomzatára.

Arc helyett láb, én helyett láb,
identitás, szexus, lélek helyett láb.

A hiány lába, féllábnyi férfi,
a forró homok égette láb.

Lépéskényszerbe kényszerülő,
instabil láb. A kettős tagadások

emberi álványzata. Nem nagy,
nem kis, nem izmos, nem tunya láb.

Nem balett-táncosí, nem mesebeli.
Saját nyomait olvasni képtelen láb.

Valakihez tartozó láb, a másakra váró.
Kitépett láb, a fotóról kitagadott láb.

A másik láb. Az első. A nem létező harmadik.
Senki lába. Valakié. Mindenkié.

Az isten lába. A megfoghatatlan.
A megfogott láb. A vers lába.

Jambikus. Anapesztikus. Trochaikus.
A szabadvers fantomlábazata.

Láb mint tartam, láb mint idő, tér.
Kimondott lába a kimondhatatlannak.

Heteró láb, homokos láb, transz láb.
Mantra láb. A litánia lába.

Az eső, a hó, a hideg, a szerelem lába.
A leköszölt láb, a visszaadott.

A négy őselem lába, a hét
szabad művészeté.

A minden lében láb, a lábatlankodó
láb, a lábas lába, a lábadozó láb.

Hol láb van, ott láb van. A kenyérben láb.
A kakaóban. A himnuszban. A humuszban.

Szépség lába, melyre testet építenek,
a te lábad, az ő lába, a minden esetben

ragozható láb. A fokozható, az ige mögött
cselekvő láb, a történő, a műveltető, a szenvedő.

A tökéletességétől öntelt láb. A lábzás maga.
A letehetetlen láb, mely biztos talajt keres.

[JOHN O'REILY: OCCUPIED TERRITORY, BAUM, 1995.]

A megszállt vidéken ugyanúgy nőnek a fák,
bokrok, fűvek, nyílnak a virágok, mint
a szabad területeken, csak az ember
lesz más, csak a feliratokat cserélik le,
a zászlók színei változnak, a vezényszavak nyelve,
a tulajdonosok.

És megkezdődik az új archeológia, mely
másik múltat tár föl a korábbi helyén,
ugyanazt látja, mégis máshogy.

Néha azért a fák is maguk
alá csinálnak, és olykor véres az állatok vizelete.
Néha a gyökerek is hisztérikusak, de csak addig, míg
keresztül nem nőnek a hullák tápláló testét,
s belső nedveikkel fel nem hígítják a tragikumot.
Néha a lombok is depressziósak,
ám mihelyt benőnek a tömegsírok hegei,
máris kiegyensúlyozottabban élvezik a napfényt.

[REED MESSENGIL ARCHIVES, NAKED SAILOR, 1940.]

Az ágyon virágok nyílnak,
párnák közé dőf a kolibri,

egzotikus tengerek morájában
só veri ki a lepedőt. Egy képet

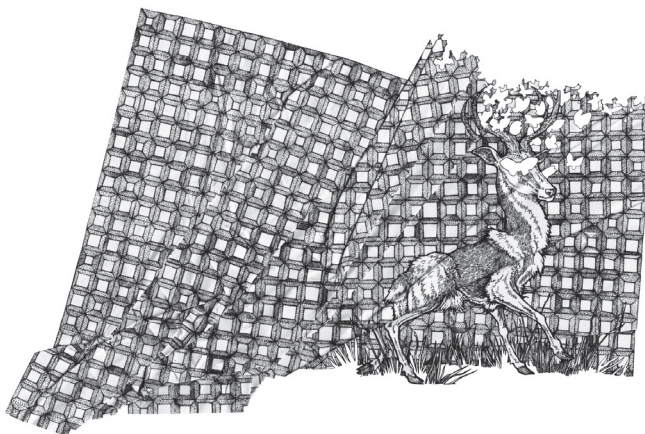
tervez a tavasz, nagy pöttyökkel
festi a szirmot. A méhek közt

sok a tohonya, semmibe vész a por.
Az ágyon ostoba virágok nyílnak,

vakon bíznak egy lusta eclogában.

[MEL ROBERTS: JULIAN LARSEN — LONELY BEACH, MALIBU, 1968.]

Julian Larsen: így hívják a sziklán ülőt,
a sziklán nemcsak ő ül,
hanem a por, a homok is, a matrónadrág is,
sőt leginkább az ábránd, a vágy, a tenger illata ül
a sziklán. A merengés diszkrét izzadtsága,
a mehetnék farpofái. A mehetnék farpofái
préselték ki magukból és
ejtették a homokba a hatalmas sziklát,
hogy legyen honnan hallgatni a tengert,
hogy legyen min ülni,
hogy kényelmesen elférjen rajta ennyi minden.



Lövétei Lázár László

Feketemunka

HETEDIK VIGNETTA

„Vasalatok?
Betonkoszorúk?
Felejtsd el!
Közel se engedtek
Az ilyen úri munkákhoz!
Bezzeg amikor csákányolni kellett!
Na kicsi barátom
Mondták
Most már te is kibontakozhatsz.”

TIZENÖTÖDIK VIGNETTA

„Ments Isten a selfmade-man főnöktől!
Megjárta ő is a hadak útját
Mindenbe beléköti az ilyen
S az utolsó fillért is sírva pengeti ki
Voltak nekem is ilyen főnökeim
A fickó egy biciklivel
A felesége egy vödörrel kezdte az ipart
Így jártak együtt meszelni
Ilyen mocskos kapitalistákat
Még nem baszott a világ!”

KÓRHÁZABLAJ

Mihály András [1971–2020] halálára

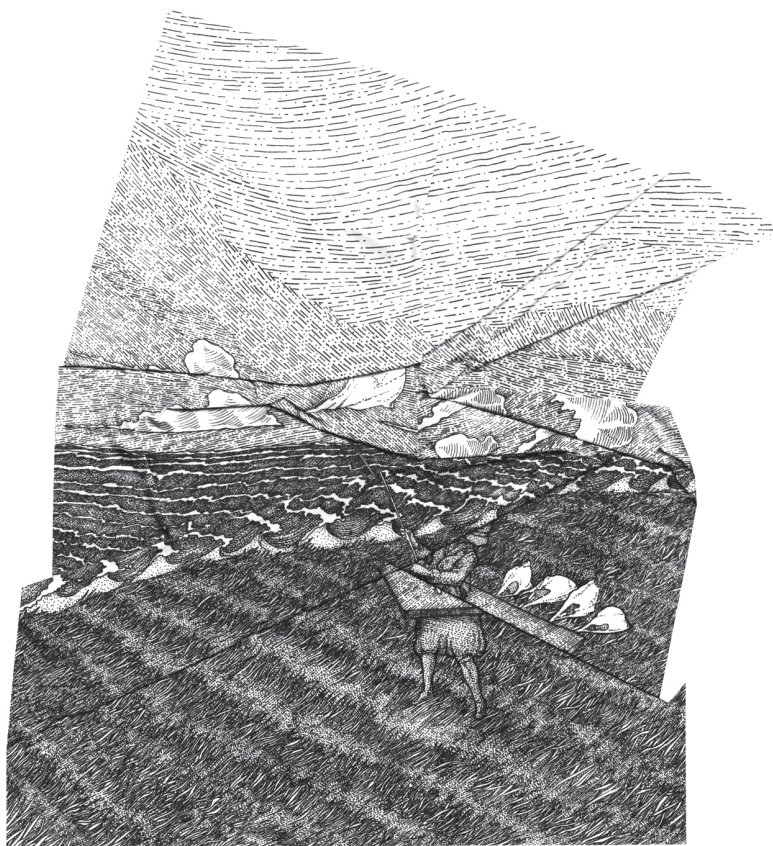
„Délután negyed három volt.
Kórházi szekrényén pár könyv hevert:
Warhol-album, Hegel, Kant és Nietzsche
művei. A szekrényben vodkásüveg.
Sztálin könnyei. Két napja vitte neki
Menzel, és két óra táján talán még
löttyögött pár korty az alján.”
[Tomás Maza]

Vajon melyik „véres történetet” olvastattam volna el veled
Ha egy kicsit másképp alakulnak a dolgok
És vajon te elolvastad volna-e
Kedves Bandi

Vagy legyintettél volna erre is
 Hallottál-e egyáltalán Hrabalról
 Kötve hiszem
 De jól is van ez így
 Most már minden jól van
 Látlak ott a kórházablakban
 Még ugrás előtt
 Vajon volt-e neked is „Menzel”-ed
 Szegény betegem
 Hogy vodkát vigyen neked
 Vagy egyedül haltál meg
 Vodka nélkül
 Szegény
 Szegény alkoholistám
 Te feketemunkás
 Én izé
 Te Magyarba’ egy kórházablakban
 Én itthon
 Te már odatúl
 Én még mindig egyhelyben
 Ki tudja miért
 De a román híradó is
 A magyar híradó is
 Szinte menetrendszerűen számol be arról
 Hogy valaki kiugrott a kórház ablakán
 Mintha tűz ütött volna
 Dehát tűz ütött ki
 Mondhatnád
 Kiütött a tűz
 Már kőlyökkorunkban irigyeltem a vagányságodat
 Szegény
 Szegény alkoholistám
 Melyik nőtával temesselek el magamban
 Vagy csináljak egy ócska rigmust
 Direkt neked?
 Egye fene
 Csinálok neked egy ócska rigmust
 Isten nyugtasson
 Kedves Bandi
 S miközben ezt olvasod
 Dúldold magadban a *Ki tanyája ez a nyárfás?* dallamát:
Beh magas a kórházablak!
Élet én most idehagylak
Sej innét beh messze látok!
Elvtársaim köpök rátok.

MELÓS-HAIKU

„Kölyökkoromban
Megittam volt a tintát
Hát most gürcölök.”



Lipcsey Emőke

Árnyéklakók

Az alagsori fürdőszobát és az előszoba csempézését még éppen a járvány kitörése előtt, februárban sikerült befejeznie. Mint mindig, most is gondos munkát végzett, és mint mindig, most is maradt egy apró részlet, amit nem fejezett be, akárcsak a középkori mesterek, akik így jelezték, hogy az isteni tökélyt földi halandó nem közelítheti meg. A törülközőszárító radiátor felszereléséhez már nem volt kedve. Nem volt türelme bíbelődni efféle aprósággal. Ősszel megcsinálom, elég lesz akkor, hiszen úgyis van padlófűtés, közölte. A nagyívű, látványos munkákat szerette, amelyekkel markáns nyomot hagyott maga után. Teljesen újjávarázsolta a régi fürdőszobát. Feltörte a sivárszürke cementlapokat, leverte a falakat borító ötvenéves csempét, a berendezést WC-kagylóval egészítette ki, melyet a falat áttörve bekötött a meghosszabbított lefolyóba. Szigetelt, lerakta és működésbe hozta az elektromos padlófűtést, másik falra helyezte a mosdókagylót és a kád vízcsapját, burkolt és csempézett, lámpát, fogasokat szerelt fel, és szekrényt a falra. Gyökeres volt a változás. A legmutatósbabra mégis az előszoba sikeredett, neki is az tetszett a legjobban. Az addigi cementpadló és rongyszőnyeg helyére rusztikus, gránitszínű járólap került, melytől az egész tér elegáns lett és kitágult.

– Harmincéves garanciát vállalok, közölte hamiskás mosollyal, miközben összegyűjtötte szerszámaikat, és komótosan rakosgatta a szintén harmincéves, rozsdarágta kombi Volvóba. Minden munkájára harmincéves garanciát vállalt. A cserepezésre, a terasz vízszigetelésére és burkolására, szobafestésre, a padlócsiszolásra és lakkozásra, a korhadt homlokdeszkák és ablakpárkányok cseréjére és festésére, az ereszt és az ablakkeretek mázolására, egyre-másra harminc év garancia járt.

Ősszel körbeállványozta a házat, hogy rendbe tegye a szegélyeket, az oromdeszkákat, meg a „kutyaólat” a tetőn. Az öreg Volvo csomagterében és a kosztól elszürkült üléseken egymásra hányva heverték a legkülönbébb szerszámok, az anyósülésen csak egy metszőolló és néhány alma. Nem törődött vele, hogy a keze szutykos az egész napi munkától, elvett egyet és jóízűen beleharapott.

– Ez saját termés, de a tetteket is megkóstoltam – intett fejével az almafa felé. – Idén kicsit kukacos, de nem érdekes. Megeszem úgyis. Csak protein. Hasznos – mondta és a garázsajtóhoz lépett. – Már nem ugrik ki a sínből? – kérdezte, és a sáros cementburkolatra tette az almát. Végigtapogatta a görgőket és ütközőket, majd elégedetten biccentett. – Azt hiszem, már nem lesz vele baj. Nem volt könnyű felszerelni annak idején ezt az ajtót. Mikor is? Tíz éve? Megtréfált párszor, de kiismerem a természetét – közölte, közben felvette az almát és tovább ropogtatta.

Arcát sűrű, őszes borosta borította, az orrán szögletes, műanyagkeretes szemüveg, mögötte szürkés-kék, éles szemek. A homlokától hátrafelé és kétoldalt kopaszodott. Csupasz feje búbját szanaszét álló, fehér haj keretezte. A pulóvere két helyen lyukas volt, s ugyanolyan piszkosszürke, mint a Volvo ülése. Valaha sötétkék, bőszárú

nadrágját különböző színű festékfoltok borították. Zoknit nem hordott, meztláb bújta a kényelmes, de kopott és festékfoltos félcipőbe.

– Köszönöm, hogy feltöltötted földdel az ágyásokat, míg távol voltunk – mondtam. – Sajnos az őzek mindig lelegelik a rózsabimbókat.

– Mondtam már, hogy körbe kellene keríteni a töveket. De nemcsak az őzek okoznak kárt a rózsában, hanem az is, ha nincs alatta föld. Most lesz egy darabig, szétterítettem egy egész utánfutónyit.

Bólintottam, s néztem, amint messzire hajítja az almacsutkát.

– A madarak elcsipegetik – mondta.

– Csak csipegezzék – feleltem. – De láttad a veteményest? A fodros káposztának csak a szára maradt meg. Mi lehetett, ami lerágta? Őz vagy nyúl?

– Dehogy. Hernyó.

– Gondoltam. Míg elutaztunk, szabadon garázdálkodtak.

– Láttam belőlük jó párat most az eresz alatt. Mikor degeszre tömték magukat, felmásznak oda, és bebábozódnak.

– Legalább megölted őket?

– Nem én. Csak ledobtam, hogy festeni tudjak tőlük. Hadd másszanak újra. Nekik is élni kell. És különben is, hogy lenne szép lepke, ha nincs előbb hernyó?

Tizenöt-husz éve, de lehet, hogy száz is, mikor először kopogtatott be hozzánk. Ritkán fordul elő, hogy kopogtatnak az ajtón, hiszen van csengő is. December eleje volt, csak délután négy óra talán, de már sötét odakint. Éppen az egyik fűtőtesttel bajlódtam, jéghideg volt, nem akart beindulni. Kezemben a lecsavart termosztáttal, némi gyanakvással résnyire nyitottam az ajtót. Ott állt a lépcsőn, homlokába húzott hegyes, műszörme kucsmában, gumicsizmában. A bejárati lámpa fényében kósza hópelyhek keringtek feje körül, s megtelepedtek a kucsmáján.

– Jó estét – mondta –, csak azért jöttem, hogy szóljak, ideje kimenni az erdőre karácsonyfát választani.

Rövid tanakodás után eszembe jutott első találkozásunk. Egy évvel korábban betévedtünk a kertbe, ahol karácsony előtt fenyőfát szokott árulni. Választottunk egyet, de nem volt igazán kedvemre való. Nem volt elég sűrű és nem volt elég frissen vágott. Jövőre menjetek ki az erdőbe, és jelöljétek meg a fát, ami igazán tetszik. Karácsony előtt két nappal kivágom, és elfuvarozom hozzátok, mondta akkor.

– Csak azért szólok most, mert fogynak a mutatós fák – folytatta, és kényelmesen a korlátnak támaszkodott. – Folyamatosan vágom őket, és viszem a kertbe eladni, meg cégekhez is. Idén a városháza előtt álló fenyőt is én szállítom. Tizenhét méteres. Tudom, hogy a sűrű fát szereted, még van belőle néhány lábom.

– Köszönöm, hogy nem feledkeztél meg rólunk – feleltem. – A hétvégén ki-megyünk az erdőbe.

– Leszerelted a termosztátot? – kérdezte.

– Igen. Jéghideg a fűtőtest.

– Ki kell engedni belőle a légbuborékot.

– Kiengedtem. Nem segít.

– Akkor van a légtelenítő szelep közepében egy kis csavar, ki kell venni, és az alatta lévő lyukat egy kis dróttal ki kell tisztítani. Tudod, hogy kell?

- Sajnos nem – ingattam a fejem.
- Hozz egy darabka drótot meg egy pici, hegyes fogót, megnézem, ha akarsz.
- Köszönöm.
- Hol a fűtőtest?
- Az egyik hálósobában.

Kibújt a gumicsizmából. Mezítláb volt, nem volt rajta zokni.

Elvezettem a hálósobába, aztán a pincéből előkerítettem a drótot meg a fogót. Miközben szöszmötölt, és valami csavart is megigazított a zsebéből elővett csavarhúzóval a fűtőtesten, dőlt belőle a szó. Komótosan és kicsit fejhangon.

– Elég vacak fogó, de talán megteszi. Van egy kuncsaftom, rendes öreglánya, százket éves. Egyedül lakik abban az óriási villában. Folyton panaszkodik az egészségére, pedig kutyabaja. Nála is mindig én állítom be a fűtést, szellőztetem a fűtőtesteket, nem képes megtanulni, hogy kell, pedig nincs probléma az agyával. A kertjét is én gondozom. A frissen festett kerítés a mániája. Minden évben egyszer végigkenem. Tavaly nyáron ki kellett cserélni nála szinte a teljes vízhálózatot, annyira el voltak rozsdásodva a csövek. Azt is megcsináltam.

– Te mindenhez értesz? Erdészkedsz, fűtőtestet szerelsz, meg vízvezeték, kerítést festesz... – kérdeztem nevetve.

– Mindenhez nem értek, de sok mindenhez. Láttam, a szerszámoskamrán a kátránypapír például nincs jól felrakva a tetőn. Nem ázik be?

– De beázik, mikor jön egy nagyobb eső.

– Ha akarsz, megigazítom az ünnepek után. Most nincs időm, a fákkal kell foglalkozni. Szerintem most jó lesz – mondta végül, és visszacsavarta a termosztátot.

Lecsörtetett a lépcsőn, felhúzta a csizmát, aztán az erdő irányában eltűnt a szitáló havas esőben.

A kátránypapírcsere volt az első munka, amit nálunk végzett, aztán mindig akadt újabb és újabb tennivaló. Egy házat folyamatosan karban kell tartani, ami pénz- és időigényes feladat. Ezért akartuk mindig eladni azóta, hogy bankkölcsönből megvettük. A ház ugyanakkor védelmet nyújt, vissza lehet oda húzódni nehéz időkben, mint most is, járvány idején.

Amióta ember él a földön, mindig is épített valamilyen hajlékot a természet viszontagságai ellen. Növényi rostokból, nádból, vesszőből, sárból, vályogból, kőből, de jégből és bálnacsontokból is épültek házak. A ház elhelyezése, tájolása, a domborzati viszonyok nem mellékesek a feng shui szerint, de például a hagyományos magyar parasztházak is úgy épültek, hogy az ég, a föld és az ember között létrejöjjön az a harmónia, ami lehetővé teszi a pozitív energiák áramlását, és jótékony hatással van életünkre.

Azt mondják, egy háznak lelke van. A ház lelkét nehéz meghatározni. A tájolás, az elhelyezés, a kert, a falak, egy búbos kemence, a meghitt konyha, vagy éppen egy lepusztult, koszos tapéta, a penész a fürdőszobában és a személyes tárgyak teremtik meg azt a valamit, amelynek jó vagy rossz kisugárzását csak érezni lehet.

De nemcsak az ezekhez hasonló komponensek összessége adja a ház lelkét. Az északi folklór bővelkedik a házhoz, illetve telekhez kapcsolódó látható és lát-

hatatlan lényekben, melyek szintén a porta lelkének részei. Természetfeletti erővel rendelkeznek ezek a rejtélyes lények, melyek lakhelye ugyan az erdő, de az erdő közelében fekvő lakóhelyek felügyeletét is ellátták.

A legismertebb és legfontosabb közülük a házimanó, akiről úgy tartják, hogy valójában nem más, mint az az ember, aki a területet először megművelte. Halála után sincs nyugalma. Idők végeztéig gondoskodni akar a portájáról. Tesz-vesz a ház körül, mindenre odafigyel, de elvárja, hogy a háziak is törődjenek a hajlékkal. Szerencsét hoz, ha jól és tisztelettel bánnak vele. Nem tanácsos azonban magunkra haragítani, mert amilyen segítőkész, annyira bosszúsószomjas is lehet. És hát ki akarná, hogy a szerencse elpártoljon a háztól? Tanácsos időnként megvendégetni. A hagyomány szerint kását kell kitenni a faskamrába, a kertbe. A kedvence a tejberizs, vajjal megpúpozva. Nagyon rapszodikus természetű. Már az is felbosszanthatja, ha nincs elég vaj a kása tetején. Természetesen nemcsak kását fogyaszt. Számára az a lényeges, hogy a gazda észreveszi fáradásait, és olykor-olykor vendégül látja, megosztja vele a falatot. A házimanó akkor bukkan fel, mikor kedve tartja. Van, hogy egy hónapig sem mutatkozik, de ha éppen sok a tennivaló a háznál, és nagyobb munkába fogott, még sötétedés után is hallani, ahogy kopácsol valahol. Sokszor azonban csak akkor lehet észrevenni, hogy ott járt, mikor a háziak egy hosszabb távollét után hazatérve ámulva nyugtázzák, hogy a fű le van nyírva, az ágyások gondozottak, a házban nem nyikorognak a hónapok óta nyikorgó ajtók, az elhasznált konyhai csaptelep ki van cserélve, a szélviharban lesodródott horganyozott oromszegély visszakerült a tetőre, és a bejárati ajtó frissen van lakkozva. Egyszóval egy házimanó mindenhez ért. A leírások alapján szürke, kopottas a ruházata, ősz hajjú, általában szakállas vagy erősen borostás, és valamilyen csúcsos fejfedőt visel. Köztudott még róla, hogy szívéhez közel áll minden teremtmény; tücskök-bogarak, madarak, kutya-macska, s ha jószág van az istállóban, azzal is törődik. Abban is megegyeznek a források, hogy a manó napi teendői végeztével mindig az erdő felé indul el, vagyis lakhelye valahol az erdő mélyén lehet. A házimanó közeli rokona a karácsonyi manó, aki a karácsonyfa mellé ajándékot is visz a gyerekeknek.

A mi házunk lelkét annyi év után sem tudtam kiismerni. Talán azért is viseltetek vegyes érzelmekkel lakhelyem iránt, és még most sem tudok azonosulni vele. Lehet, hogy az elhelyezés és a tájolás az alapvető probléma. A ház az ötvenhetedik szélességi fokon fekszik, közel az Atlanti-óceánhoz. Az óceán közelsége miatt és a Golf-áramlat hatására nincs sem igazi tél, sem igazi nyár. Téli időszak van, meg nyári. A téli sötét, enyhe és csapadékos. A nyári jobbára szürke, hűvös és csapadékos. Ha szeptemberben vagy októberben a kéthetes időjárás-előrejelzésre rákattintok a mobilon, gyakran előfordul, hogy az esős hetet újabb esős hét követi. Ez azt jelenti, hogy minden nap esik az eső. Hol egész nap, hol szakaszokban. A legmagasabb nappali hőmérséklet 9-14 fok között változik. Gyakori az erős, északnyugati szél, ami jó néhány fokkal csökkenti a hőérzetet.

Keletről, a telek mellett egy viszonylag forgalmas út vezet a városközpont felé. Az út túlsó oldalán erdő. A kert egyik végében is erdős sáv húzódik. A fák itt egy sziklás domboldalon nőnek. A sziklás magaslat éppen dél felől határolja a kertet. Szeptembertől a nap már alacsonyan jár, s hiába déli fekvésű a telek java része, a sűrű fák miatt egész ősszel, télen és kora tavasszal árnyék borítja.

Árnyéklakók vagyunk.

Észak felé nyitott a terep, de arrafelé, a kicsi utca túloldalán két villa áll. Az egyik kertje, ha süt a nap, télen is napfényben fürdik, mert oda már nem vetődik el a sziklatetűn álló erdősáv árnyéka. Nyugatról szintén egy villa zárja le a telket. Ezeket az adottságokat sem a feng shui, sem egy serény házimanó nem tudja megváltoztatni.

Az épület maga robosztus, kétszintes sárga téglaház, se nagy, se kicsi, semmi különös. Jó minőségű anyagokból épült kívül-belül 1950 tájékán. Külső falai nincsenek bevakolva és befestve. Errefelé nem ritkaság a csupasz téglaház. A belső tér kialakítása nem tökéletes, de alkalmazkodni lehet hozzá. A hálószobák túl kicsik, de kellemesen vannak berendezve. Az alagsorban a mosókonyha és a kazánház minden tekintetben elhanyagolt. Az éléskamra melletti nagy helyiség, melyet igen sokféleképpen ki lehetne használni, rendetlen, raktárszerű. Minden rozoga bútör, ócska ruhanemű és kiszuperált műszaki cikk ott landol, sosincs idő és pénz egy nagyobb rámolásra, selejtezésre. A tárolásra szolgáló, lepukkant szekrényeket, fiókos szekrényeket korszerűbbekre kellene cserélni ahhoz, hogy igazán rendet lehessen rakni. A konyha teljes felújításra szorul. A falakat több helyiségben festeni kellene. Különösen a konyha zsírfoltos, elkoszolódott tapétája lehangelő. A nappali szobát néhány különleges antik bútör, szőnyeg, festmény, dísz tárgy, a könyvespolcok és egy kényelmes kanapé teszik barátságossá. A hall, az előszoba és a konyha felé nyitott építészeti megoldások levegőssé változtatják a belső teret, mely a kertre néző sok ablak miatt csak még tágasabbnak tűnik.

Az állványon állt laza pózban, és kiselőadást tartott az üzemanyagcellákról. Én bámultam rá felfelé, és igyekeztem érdeklődést tanúsítani. Fáztam, pedig kivételesen elég tiszta idő volt. Igaz, északnyugati szél fújt. Az aranysárga fakoronák és a sebesen suhanó felhők mögött ott bújkált a nap.

– Egyszer mesélted, hogy van üzemanyagcella-részvényed.

– Már jópár éve. Itt van a cég a városban, gyakran megyek el mellette. Van jövője annak, amit csinálnak. Szerintem jó befektetés. Tavaly óta százötven százalékkal nőtt a részvények értéke. Nem semmi! Minden másodpercben legyártanak egy üzemanyagcellát. Gondold el! Egy perc alatt hatvan darab. Egy óra alatt hatvanszor hatvan. Ezt eddig még sehol nem tudták megoldani. Az elv lényege az, hogy...

– Nem jössz be inkább egy kávéra, szendvicsre? Akkor elmondod a többit. Rád fér egy kis szünet – indítványoztam.

– Egy óra múlva tudok jönni. Még egyszer átkenem ezeket az ablakkereteket.

A kávézás, harapnivaló szertartása fontos része volt kapcsolatunknak. Többször is meghívtam, mikor valami nagyobb munkát végzett nálunk. De olyankor sem dolgozott napi rendszerességgel. Akkor bukkant fel, mikor éppen kedve, ideje volt, illetve ha kinti tennivalóba fogott, mikor az időjárás nem volt túl mostoha. Kiszámíthatatlan volt az is, hogy a nap melyik órájában jelenik meg. Néha csak késő délután érkezett, és még sötétedéskor is képes volt a kémény bádogszegélyével bajlódni. Hallottuk, ahogy kopácsol a tetűn. Ha nem volt senki otthon, ugyanúgy munkába állt, s teendője végeztével távozott is, mire hazaértünk.

– Prima szendvicseket csinálsz – mondta, miután asztalhoz telepedett, és kitöltöttem neki a hosszúkávét. – Jól összekombinálsz, hogy mit teszel rájuk. Ilyet csak itt kapok – harapott jóízűen egy szalámis, paprikával és salátával díszített szendvicsbe.

– Örülök, hogy ízlik. Szóval az üzemanyagcella-részvények... Azt mondod, jó a hozamuk. Van más részvényed is?

– Persze. Még kettő az üzemanyagcellákon kívül. Van egy projekt, amelyik fotonszámláló röntgendetektorokkal kísérletezik. Ezzel az új röntgentechnológiával pontosabb lesz a kép, de ami szerintem a lényeg, kisebb a sugárdózis. Egy másik cég meg olyan gyógyszert fejleszt, ami csökkenti a rákos sejtek szaporodási képességét, és megakadályozza regenerálódásukat. Kicsi cégek, de olyasmivel foglalkoznak, ami tetszik nekem. Innovatívak.

Bólintottam. Néztam, ahogy piszkos kezével elvesz a tálról egy újabb szendvicset. Észrevehette, hogy a kezét figyelem.

– Tegnap orvosnál voltam. Éjszakánként zsibbad a kezem. Valami ideg csípődhetett be. Azt mondja az orvos, meg kell műteni. Nem hiszem, hogy megoperáltatom. Egész nyáron fáj a nyakam, aztán elmúlt az is magától.

– Azután, hogy leestél a létráról az erdőben?

– Hát, zuhantam vagy három métert, kezemben a bekapcsolt villanyfűrésszel. Még akkor is járt, mikor kiesett a kezemből. Jó, hogy nem rám esett, meg hogy nem vertem be a fejem a kőbe, ami csak öt centire volt tőlem. Valahogy elvesztettem az egyensúlyt, mikor a fejem fölött akartam lefűrészelni egy fenyőágot. Régen volt. Nyár elején.

Ettünk. Töltöttem neki még egy kis kávé. Én szokás szerint teát ittam. Csend volt egy darabig.

– Na, és mi van a kaptárakkal? Kipergetted a mézet? – kérdeztem.

– Lett vagy harminc kiló. Nem gondoltam. Tavaly fogtam be ezt a rajt, és szerencsére egészségesek. Nagyon sok ma a varroa atkával fertőzött méh. De ezek nem azok. Van még mézem, amit nem tudok kipergetni. Hangaméz. Olyan sűrű, hogy nem jön ki a lépből.

– Akkor hagyd meg lépesméznek.

– Nem tudok mit kezdeni annyival.

– Szívesen veszek tőled.

– Nem kell venni, hozok én úgy is. Hozok neked holnap pár kerettel.

– Hol tanultad a méhészkedést? – kérdeztem, miután megköszöntem, hogy ezekben a járványos időkben ilyen hasznos és fenséges csemegével lát el.

– Még 1968-ban egy tanfolyamon – mondta. – Egy őrmester vezette. Katonás volt a stílusa, meg kell hagyni, a felesége állítólag meg se mert nyikkanni mellette. De a méhekhez értett.

Minden vele való beszélgetés tartogatott valamilyen meglepetést. Voltak ugyan visszatérő témái, de mindig szóba került valami új is. Egyes témákról akár egy órát is képes lett volna beszélni, ha hagyom. Ilyenek voltak a különféle műszaki megoldások. Egyszer például mindent beleadott, hogy elmagyarázza, miért hibás a város körül és alatt épülő grandiózus út- és alagúthálózat, miért rossz többek közt az egyik útszakasz dőlésszöge, és hogyan lehetett volna megfelelőbb megoldást találni. Ide-oda tologatta az asztalon a tányért, a poharat, a kiskanalat, a sótartót, az alátétet és a szalvétát, ezekkel illusztrálva az egyes útszakaszok és közlekedési csomópontok elhelyezkedését.

A nyári, nyugalmasabb időszak után ősszel ismét berobbant a járvány, pedig már éppen kezdtük összeszedni magunkat. A tavasszal elkapott, hosszas betegséget kihevertük, és tele voltunk lendülettel. Elmaradt és ezer éve halogatott projektekbe fogtunk, új ötleteink támadtak, dolgoztunk a megvalósításukon. Ősszel azonban ismét kaptunk egy újabb dózist a vírusból.

Csak bentről néztük, amint ő odakint jár-kel az állványon, kezében vödörrel vagy valamilyen szerszámmal. Hol a ház egyik, hol a másik oldalán jelent meg valamelyik ablak előtt. Az eső nemrégén elállt, de aztán újra eleredt.

Éppen egy darab lépes mézet szopogatva kúráltam a torkomat, mikor megjelent a szobám előtt és nekiállt az ablakkeret csiszolásának. Résnyire nyitottam az ablakot.

– Te esőben is dolgozol? – kérdeztem.

– Mit csináljak? – felelte kissé kelletlenül.

– Sajnos nem tudlak behívni szendvicsre. Tudod, betegek vagyunk...

Nem szólt. Csiszolt.

– Szerintem te is inkább holnap folytasd. Esik – mondtam.

– Holnap is esni fog.

Látszott, hogy nincs valami fényes kedve. Néha voltak ilyen napjai.

– Kijöhetne valaki segíteni az állványt átépíteni. Odébb kell vinni egy darabon. Feljebb is kéne másznom. Ez a rész itt már mindjárt kész.

– De hát betegek vagyunk, meg karanténban vagyunk – feleltem a fejemet csóválva.

– Azért nem vagytok olyan rossz bőrben. Köpjetek az egész nyavalyára – mondta, és a nyomaték kedvéért hegyeset köpött maga elé. – Látom, azért dolgozatsz a számítógép előtt – tette hozzá.

Nem tudtam, mit mondjak. Bosszantott a viselkedése. Becsuktam az ablakot.

Öt napig felénk se nézett. Aztán megtelefonálta, hogy addig nem jön, míg esik az eső, és amíg az állványt odébb nem lehet tenni.

Egyformán telnek a napok. Főzünk, mosunk, valamelyest igyekszünk tisztán, rendben tartani környezetünket, s dolgoztatunk a számítógép előtt. Eszünk és alszunk. Szinte az egész nap rámegy ezekre a tevékenységekre. A teraszon szanaszét hevernek a kéményjavítás közben ledobált, darabokra tört tetőcserepek, kint rozsdásodik a grillsütő, kint ázik két felborult kerti szék, néhány eredetileg száradni kiakasztott törölkendő és egy elárvult malteros vödör. Az állvány vasrúdjaian furulyázik a szél. Az elmúlt tavaszra meg a nyárra gondolok, arra a lendületre, amivel az ősznek indultunk, és a megtorpanásra, ami a ház foglyává tett. A ház védelmet nyújt, vissza lehet oda húzódni nehéz időkben. Amíg vissza lehet húzódni, addig védelmet nyújt. Amikor vissza kell húzódnival, nyomasztóvá válnak a falak, amelyek körülvesznek.

Néha kinézek az ablakon az erdő felé. Úgy érzem magam, mint a káposztalepke hernyója. Lelökdösik az eresz alól, hadd mászon újra, mert akárcsak a hernyónak, egy árnyéklakónak is élnie kell.

Kürti László

panorámatelek

azt a ruhát vettem neked, amin az aranycsíkok
tekergőztek. az örökkévalóságnak szeretünk,
de mint az ünnepélyes, emelkedett pillanatok,
feslenek, kopnak, málnak le rólunk, kikanyarognak
alólunk, akár a boldog útjaink. pattan a csat,
lehúzom rólad a blúzt, meztelenül a kopott szőnyegen
egymásra emlékezünk. sírunk, félni már nincs mitől.
majd fested magadra újra – szemspirál, rúzs, zöldes,
kaméleonszínű szemhéj – életünk egykori kontúrait.

ékszerek, cipők, tévedések. csereszavatos kacatok,
gyázmunka. nyaralót akartunk a hegy oldalán,
nézni, hogyan vonul a folyó. lassan tekergőzve
hegyek és dombok között, akár azon az aranymintás
ruhán, minek a cipzárja talán már a második
alkalommal a kezemben maradt.

kóboráram

ahol bárki abbahagyta volna,
bennem a bizalom, benned a hit
állt helyre éppen.

néhány napra ugyan elkerültelek,
de feltettünk mindent egyetlen
koszlott, árva lapra. hideg volt
a kezed, és remegett a májam,
te féltékeny szerelemben, bennem
negyven év, hogy a felgyúlt mérget
magamból kiokádjam.

zsigerek indulnak belőlem éjjelente,
minden szerv valaki másé.
egymáshoz beszéltünk öntudatlan,
de szavaink ugyanaz a szájé.
hazugság, hogy menekülni
kéne, s hogy az öngyilkosság az igaz.

eldöntöttük, mindent megbocsátok,
 vaksin tapogatsz a hálósobafalon.
 kiégett villanykapcsolók után, kilógó
 színes vezetékek vagyunk.
 visszaránt a rettegés egy újabb görcsbe,
 kétféle bűn után közös a villanykörte.

Kiss Dávid

Kettőezerhúsz

Sosem láttam még
 ilyen békésnek a várost:
 téli fényekben fürdő arcok,
 rózsaszínné némuló gitárszó,
 galambszárnyak tompa repdesése.

Akinek van füle, hallja.

Idegenek, akiket
 a véletlen sodort ma össze,
 mosolyogva búcsúznak egymástól.

*Esto fidelis usque ad mortem
 et dabo tibi coronam vitae –*

egy több milliárd éves, fagyott
 kőszikla belép az atmoszférába,
 a Moszkváról kifut az utolsó
 Négyeshatos.

Nyelvemlékek

I.

Eddig bírtam elnyújtani
 ezt a karácsonyt –
 most múltál el,
 mikor zavarni kezdtek
 a díszek, a koszorú, a fenyő,
 az egy héttel később rádobott

színes szerpentinek.
Hiába is várnám tovább
eljöveteled,
már úgysem égetnének
végig a gyertyákat.

Pontosan úgy múltál el,
mint az előző évtized:
igazi tél nélkül.
Még mindig beléd botlom
a lakásban. Kerülgetem
a szétmosott pólókat,
egy fióknyi alsót és zoknit.
A konyhában is,
a tavalyi falinaptáron,
ott lógsz az önkéntes tűzoltók
szlovén egyenruhájában.
Kevesen múltok,
hogyan végül megértsem,
a te meg én: kettes szám,
első személyben.

II.

Ki tudja, mivé fejlődött volna
keveréknyelvünk,
ha használjuk még egy kicsit.

Ha *miketten*,
mint az a chilei harminchárom,
a mélyben ragadtunk volna
[beomlott metróalagútban Pesten,
egy felhagyott szénbányában
Brennbergben, Velenjében,
vagy a postojnai rendszerben,
őszállatok *brlogjában*],

hogyan utódok nélkül,
magunkban haljunk el,

sok százezer év múlva
igazságot kereső tudósok
[testvéreink fennmaradt ágán]
barlangimedve-csontok közt lelnének
požar perzselte csontjainkra,

és *ogenj* füstölte odunk falán
a koromba kapart közös szavakra:

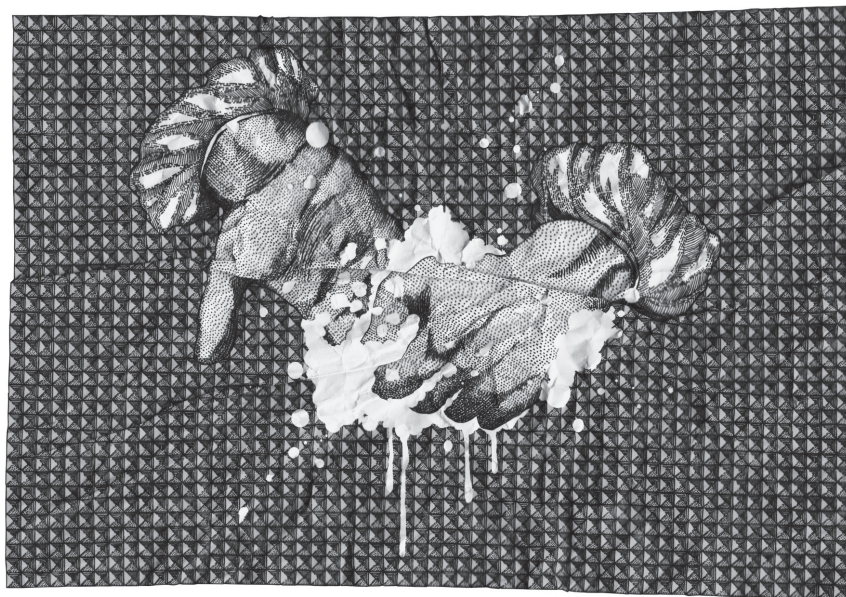
vánkoskabát, lónő, tengeri kutya.

*

„E torz nyelven ért hát véget
az Új *Ogrska*:

egykori elnyomók és elnyomottak
saját füstjükbe fulladt fiainak
utolsó próbálkozása.

Barlangsírjukból nincs feltámadás.”



Arccal a földnek, háttal az égnek

Az egyetem jó volt, bár az utolsó évben többet üldögéltek a környékbeli kocsmákban, mint előadásokon és szemináriumokon. A pénzüket cigire, piára meg könyvekre költötték, és turkálókba jártak, ahol ki lehetett fogni egy-egy jobb pólót és farmert is. Tóthi azt mondta, akármilyen elviselhetetlen a lét, akkor is kell egy diploma, Borz meg csak legyintett erre, hogy azzal kitörölhetik, inkább kellene egy zenekar.

– Az a lényeg, hogy megmutassuk, mit érzünk! Te tudsz gitározni, nekem vannak szövegeim.

Találtak egy basszerost, Szilágyi Attila haja majdnem a derekáig ért, és volt hangszere, erősítője, ráadásul az apja ismerte Balogh Endrét, az egyetemi kollégium igazgatóját, aki megengedte, hogy az alagsorban próbáljanak. A dobossal, Geréb Jocival a Kis Virágban találkoztak. Furcsa gyerek volt, állandóan azt magyarázta, hogy nézzék meg, mások mit és hogy csinálnak, meg azzal jött, hogy nem ártana megtanulni kottát olvasni, de ez senkit nem érdekelt.

A Pszichiátria zenéje nem volt túl bonyolult. Geréb csuklóból verte a négynegyedekeket, Attila majdnem a térdéig leengedve tépte a basszusgitárt, Tóthi meg szerzett egy metáltorzítót, és úgy hozta a riffeket, mintha a harmadik világháború jönne szembe.

Az első koncertet az óvónőképző gólyabálján tartották. Az ebédlőben volt a buli, és csak a helyszínen derült ki, hogy annyit ihatnak ingyen, amennyit akarnak, ennek megfelelően nagy tempóban kezdték el rendelni a söröket. Attila másnap röhögve mesélte, hogy ő végig azt hitte, az még csak a beállítás volt, közben már félórája ment a műsor.

Két daluk nagyon bejött a közönségnek, a *Sárga busz* meg a *Kimarad a tudat*, ezeket háromszor is el kellett nyomniuk. A jövő óvónői kórusban énekelték Borzzal, hogy „arccal a földnek, háttal az égnek, az emberek a városban lassan kiégnek”, meg azt, hogy „ez az őrült rovarkolónia, magával sodor a fóbia”.

– Istenek voltunk, maradjunk ennyiben – vigyorgott Tóthi.

Legközelebb március 15-én játszottak az Udvarház közepén. A Téboly frontembere, Kozák Laci szervezte a Délutáni Pilvax Fesztivált, ahova Attila bemenedzselte a Pszichiátriát. Négy csapat lépett fel, ők fél négy körül. A zenekarok a közeli pizzériában söröztek, mielőtt színpadra léptek. A Téboly, a Zord Idők, a Váratlan Vendég csupa olyan érzésből játszó csapat volt, mint Tóthi meg Borz bandája. Csajok, zene, Nietzsche, Hamvas Béla, Depeche Mode, U2 és Exploited – ilyesmikről dumáltak. Nagyon meglepődtek, mikor odalépett hozzájuk két öltönyös fickó.

– Fiúk, ha itt valaki politizálni kezd, azonnal leállítjuk a koncertet.

Csak néztek, mit pofáznak ezek itt. Politika? Ugyan már, az senkit nem érdekel.

– Élni kell – legyintett Geréb, mikor az öltönyösök elmentek.

– Azért az nem mindegy, hogyan és miből – mondta erre Tóthi. – Nézzétek meg, hetek óta mindennek emelkedik az ára. Ha a kenyér kilója húsz forint felett lesz, esküszöm, beverem téglával a kirakatokat. Borz, jössz te is?

Borz bólintott, hogyne, és lelkesen dobolt az ujjával a térdén. Hoffman Zsolti a Tébolyból körbekínálta a cigijét, rendeltek még két-három kör piát, aztán mentek és tolták a zenét, hadd sikítozzanak a csajok a színpad előtt, ami valójában csak jelképes volt, egyetlen szalag választotta el a közönséget meg a fellépőket.

Nyáron stúdióba vonultak. Úgy tervezték, felvesznek öt-hat számot.

– Nekünk nincs ennyi pénzünk – mondta Borz, mikor kiderült, mibe kerülne ez Takáts Janinál, aki a legolcsóbb volt a városban.

– Nem baj – mondta Takáts. – Elkezdjük a melót, ti fizettek, amennyit tudtok, aztán a kész anyaggal megpróbálunk pályázni. Egyébként is úgy néz ki, hogy a tesóm, Ricsi ismer valakit, aki most jött haza Ausztriából, náluk nagyon jól működik a civil szféra. Ők idehoznak majd néhány zenekart játszani, mi meg viszünk párat hozzájuk.

Tóthnak ezzel kapcsolatban erős kételyei voltak. Koncertezni Bécsben meg Linzben? Hihetetlenül hangzott. Ők például soha nem kaptak útlevelet, a nagybátyja még '56-ban lepattant itthonról, és emiatt megbízhatatlannak számítottak. Tóthi az egyetemre is csak úgy jutott be, hogy az alattuk lévő Tibi bácsi felemelte a telefonját, miután a gimnáziumban ráírták a személyi lapjára, hogy felsőfokú tanulmányait az intézmény nem támogatja. Az öreg régi pártember volt, neki nem mert nemet mondani a rektor sem, és végül Tóthit csak behívták szóbelizni.

Két nap alatt hat dalt rögzítettek, a keverés azonban még hátra volt.

– Ezt azért elkérhetem? Csak magunknak – cigánykodta ki Borz, hogy kapjanak legalább egyetlen másolatot az anyagból. Takáts Jani végül kegyesen odaadta kazettán a Pszichiátria felvételét.

– Kurva jó – mondta Tóthi, mikor meghallgatták Attila apjának a hifitornyán.

Gerébnek nem tetszett a hangzás, szerinte Borz éneke fátyolos és időnként hamis volt, de ez senkit nem érdekelt.

– Ezzel be fogunk futni, annyira profi – esküdözött Borz.

Ősszel azonban a Pszichiátria szétesett. Attila Budapestre költözött, Geréb beszállt egy olyan bandába, ahol pénzt is kaptak a koncertek után, Tóthi meg kitalálta, hogy Borzzal egészen más stílusban fognak játszani.

– Hidd el, öregem, a jövő az elektronikus zenéé.

– Az diszkó – mondta erre önérzetesen Borz, aki egy ideje arról álmodozott, hogy falura költözik a barátnőjével. Lesz egy házuk, korongoznak, népzenet gyűjtenek, és olyan boldogok lesznek, amilyenre a Béke lakótelepen a kilencedik emeleti másfél szobás panelban Anita anyjáéknál esélyük sem lenne.

– Ugyan már – legyintett Tóthi. – Nem mindegy neked, milyen alapokra írod a szövegeket? Az, hogy „kimarad a tudat, az idő leáll, a halál előtt, a halál után” szintire is pont olyan erős, mint gitárra.

Hiába gyözködte azonban Borzot, a Pszichiátriát már nem tudták megmenteni, ahhoz ketten kevesen voltak.

Hetekig egymásra sem néztek, mintha elfáradt volna a kapcsolatuk. Karácsonykor futottak össze legközelebb, amikor kiderült, hogy nem minden alakult úgy, ahogy elképzelték. Pár hónap alatt a világ teljesen megváltozott körülöttük, meg velük is.

Borz barátnője, Anita terhes lett, így szó sem lehetett arról, hogy falura menjenek. Borz a színházban talált állást, ahol senkit nem érdekelt a friss diplomája, csak az, képes-e megemelni a díszlet elemeit. Nem fizettek túl jól, de legalább volt valami fix

pénze, és mellette írhatta a szövegeit kedvére. Tóthi meg kitalálta, hogy ha már bizonytalan ideig szünetel a zenekar, összehozhatna valami vállalkozást. Az anyja testvére előadást tartott a családnak Mária napon arról, hogy ő a saját útját akarja járni. Neki ne a hülye főnökök mondják meg, mit csináljon. Tóthi ettől egészen belelkeseedett. Igazából csak annyit értett abból, amit Jóska magyarázott, hogy szabadság, meg pénz, de ez éppen elég volt ahhoz, hogy fejest ugorjon az ismeretlenbe.

– Csináltam egy kis boltot, kibéreltem a földszinti Pintér néni fiának a garázsát. Van kenyér, tej, cigi, sör, és este 11-kor, meg vasárnap is nyitva tartunk – magyarázta Borznak. – Gyere el, nézd meg. Úgy hívják, Mindent Innen! Jó, nem?

Borz szívesen ivott volna egy sört Tóthival, de éppen bevásárlásból jött, a Vágóhíd utcán nyílt a Forintos Diszkont, a régi túrahátizsákjában meg két nagy zsákvászon szatyorban cipelte a konzerveket, cukrot, lisztet, meg amit éppen jó áron lehetett venni. Abban maradtak, feltétlenül összefutnak majd. Tóthi bedobta, hogy akár együtt is szilveszterezhetnének, mint addig szinte minden évben. Borz lelkesen bólintott, hogy szuper ötlet, megdumálja otthon. De mire hazaért, egészen más dolgok jártak az eszébe, mert Anita közölte, mégsem tartja meg a babát.

– Még éppen időben vagyunk ehhez. Anyám kolléganője ismer egy dokit, ő megcsinálja rendelés után.

Borz tiltakozott, hogy ez mégsincs így jól, a magzat az nem valami tárgy, nem egy fog, amit csak úgy ki lehet húzni és eldobni, az már él ilyenkor. Anita azonban sírni kezdett, hogy de ő is élni szeretne, mit kezdjen egy babával, aki csak ordít egész nap, mint a negyedikén lakó fiatal nő kölyke.

– Én még nem akarok megöregedni, vigyázhattál volna, te hülye – vágta Borz képébe.

Végül nem ekkor mentek szét, hanem húsvétkor. De az a néhány hónap maga volt a pokol. Anita rendszerint úgy viselkedett, mint egy darab fa, és ha Borz kiakadt ezen, akkor elkezdett zokogni, hogy kiugrik az ablakon, ha itt meri hagyni.

– Annyira sajnáltam, hogy nincs már a zenekar – mesélte később Borz Szilágyi Attila pesti albréteében, mikor újra összefutottak –, mert olyan dalokat írtam volna, hogy a közönség felvágja az ereit.

Ott tomboltak Tóthival a Mission koncertjén. Jó volt a buli, de elég rövid, ami különösen azért esett rosszul, mert a taxisok balhéja miatt éppen, hogy odaértek. A hidak le voltak zárva, gyalog kellett menni, ráadásul Tóthi úgy eltette a jegyét, hogy háromszor is kiforgatta az összes zsebét, míg végre előkerült. Úgy tervezték, hogy az első vonattal mennek haza, de a kijáratnál összefutottak Attilával. Majdnem elmentek mellette, mert levágatta a haját, és bőrdzseki helyett hosszú ballonban támasztotta a falat.

– Most ez van – vigyorgott. – Minden változik, én is.

Jó fej volt, azonnal felajánlotta, hogy aludjanak nála. A Szent László utcában lakott egy padlásteri lakásban. Mondta, hogy nem túl nagy, ne számszanak táncteremre, de azért a tizenkét négyzetméter elég riasztóan nézett ki elsőre.

– Ennyi – tárta szét a karját Attila. – Ez a matrac az ágyam, napközben a falnak támasztom. Azon a kis asztalon kajálok, meg ott írok, nézd. Borz, szereztem egy igazi margarétafejes írógépet. Jó, mi? Konyha nincs, nem is kell. Fürdőszoba viszont van, zuhanyfülke, kézmosó, ennyi az egész, nekem teljesen elég.

– Klotyó?

– Kint a folyosón. Éjszaka nem szívesen megyek ki, ha lehet, mert néha hallom, hogy motoznak kint a folyosón, meg lehúzza valaki, pedig elvileg csak én lakom a padláson. De reggel soha senki nincs már itt. Amúgy mindegy, ennyi pénzért nekem tökéletes.

– Tényleg filozófiát tanulsz? – csodálkozott Borz.

– Ismeritek René Guenont? *La regne de la quantité et les Signes des Temps*. Magyarul még nincs, szótárral olvasom, baromi nehéz, de nagyon nagy könyv. Ez az ember mindent tud a világról, Hamvas Béla is sokra tartotta.

– De abból, hogy olvasol, meg szótárazol, még nemigen tudod kifizetni az albérletet – jegyezte meg Tóthi, aki eléggé anyagias lett azóta, hogy a garázsboltja tönkrement.

– Eladtam a zenei cuccokat. A könyveimet, az apám óráját is – legyintett Attila. Látszott rajta, hogy nagyon szeretne másról beszélni. – Viszont van nálam valami, aminek örülnének.

Terelésnek nem volt rossz a kazetta a Pszichiátria dalaival, de mivel Attila magnója nem működött, ezért inkább előhúzott két gyűrött füves cigit.

– Kértek?

Melőről, pénzről több szó nem esett, Attila viszont kifejtette, hogy számára teljesen mindegy, kik vannak hatalmon.

– A komcsik is a vérünket szívták, meg ezek is. Amíg nem lesz szakrális királyság ebben a szerencsétlen és a történelem peremére szorított országban, esélyünk sem lehet az üdvözlésre.

Lelkes volt, elszánt és nagyon hülye, állapította meg Tóthi és Borz hazafelé ringatózva a koszos és hónalyszagú másodosztályú kupében. Abban viszont igaza lehetett, hogy minden változik. Tóthi apját három hónap alatt elvitte a rák, az anyja pedig azt mondta, el kellene innen menni. Miskolcra költöztek, és bár találkozásaik amúgy is megritkultak a zenekar feloszlása után, Borz mégis úgy érezte, rohadtul egyedül maradt ebben a városban.

A színházba belefáradt, szeretett volna valami nyugisabb állást. Jó lett volna szerelmesnek lenni: valakibe, akinek van pénze is, lakása is, és él-hal a szexért. Ilyen nőt viszont sokáig hiába keresett. A lányok hirtelen megbolondultak, mind férjet akart fogni és gyereket szülni, mintha addig nem arról dumáltak volna a kollégiumi bulikon, hogy másképpen szeretnének élni, mint a szüleik, nagyszüleik. Már nem érdekelte őket a zene, nem jártak koncertekre, kirándulásokra, nem volt idejük kiülni a parkba, és csak úgy bámészkodni, nézni a járókelőket, történeteket kitalálni arról, ezek a rosszszul öltözött nők és szigorú tekintetű férfiak ugyan honnan jönnek, hova mehetnek.

Borz a szüleivel elég nehezen jött ki, ezért a nagyanyjához költözött a Kossuth utcára. A kisebbik szobát kapta, de mivel nem volt túl sok holmija, ott pont elfért. Úgy tervezte, először berendezkedik, kialakítja a napirendjét, aztán nekilát és felépíti magát, kitalálja, hogyan lehet belőle az, aki mindig is szeretett volna lenni: egy fontos ember, akire felnéznek, és hat a világra.

Az első heteket kifejezetten élvezte. Sokat beszélgettek az öreglánnyal, aki fiatalon varrónőként dolgozott, és csak akkor ment férjhez, mikor betöltötte a harmincadik évét. Ez abban az időben igen merész tettnek számított, mesélte a tarhonyalevest kavargatva a tűzhelynél, és Borz büszke volt rá.

– Ott fogom hagyni a színházat – közölte egy reggel. – Te is mindig a magad feje után mentél, ha mi nem lépünk időben, más nem fog helyettünk.

Felmondott, és lelkesen keresni kezdte a helyét. Úgy érezte, eljött az idő, végre nem azok diktálnak, akik eddig, nem a párt, nem a főnökök mondják meg, mi van, hogyan legyenek a dolgok. Aztán teltek a hetek és a hónapok – és nem volt semmi. Nem is értette, mások hogyan csinálják. Hogy telik nekik rendes cuccokra, kocsira, lakásra, mikor nagyjából annyi idősek, mint ő? Itt mindenki valami cseszett örökséggel a zsebében indult el, amit titkol az egész világ elől? Miután minden tartalékát felélte, és a nagyanyja is azt mondta, ez így nem mehet tovább, kettejüknek kevés az ő nyugdíja, beállt csaposnak a Don Kanyarba. Díszletmunkásnak lenni a színházban ezerszer jobb volt ennél, ott csak a fele banda volt alkoholista, itt mindenki. De összeszorította a fogát, hogy most végig kell csinálnia. Ketten voltak napi váltásban, reggel hatra ment nyitni és este tizenegykor rúgta ki az utolsó vendégeket, akik az ablakon még beszóltak, hogy csak egy sört meg egy cigit adjon már ki nekik hazáig.

Rettenetes időszak volt, Borz végtelenül fáradtnak érezte magát. Otthon olvasás közben is képes volt elszunnyadni, rendszeresen arra riadt fel, hogy kiesik a kezéből a könyv.

Tóthi fetrengve röhögött, mikor évekkkel később összefutottak, és Borz elmesélte, hogy végül csak elment tanítani.

– Megesküdtünk, hogy soha nem fogunk hülyét csinálni magunkból a kölykök előtt – törölgette a szemét. – Micsoda hazug vagy. És pont olyan krétás a nadrágod, mint Nádasinak és Kellérnek, akik elvből nem adtak senkinek jobbat közepesnél.

Borz legyintett.

– Az Eötvösbe a technikus meló miatt mentem, csak az igazgató azt hitte, hogy a tanári állásra jelentkezem. Ott ismertem meg Angélát, aki magyaros volt. Alig akartam elhinni, amikor elárulta, hogy ő is ott sikítózott az első bulinkon az óvóképzős barátnőjével.

Tóthinak ez roppantul tetszett, és a negyedik sör után bevallotta, hogy valami ismeretlen eredetű centrifugális erő őt is a tanári pályára sodorta. Bár fontolgatja, hogy váltani kellene, mert az adminisztráció kezd elviselhetetlen teherként nehezedni rá.

– Figyelj már – ragadta meg Borz karját néhány órával később, mikor az éppen távozni akart. – A lényegét nem is mondtam. Találkoztam Attilával. Hazaköltözött. Itt lakik a Jerikón. Komolyan. És van cucca. Gitár, erősítő, minden. Csináljuk meg a újra Pszichiátriát.

Hihetetlen, örült, és mégis ragyogó felvetés volt ez. Borz később úgy gondolta, Tóthinak ott és akkor egyszerűen mondania kellett valamit, hogy maradjanak még, és iganak egy utolsó sört.

Attila végül nem szállt be a zenekarba, de Tóthival összehozták. Ketten, dobgéppel, laptoppal, mindenféle elektronikus kutyüvel, és Borz eszement szövegeivel.

Az új Pszichiátria első koncertjén kizárólag új dalokat játszottak. A közönség – csupa bakancsos, fekete farmeros és fekete pólós kölyök – valahogy mégis vette. Nem kaptak érte pénzt, de mikor bekopogtak az irodába, hogy szívesen jönnének máskor is, a tulajdonos, az a Wéber nevű fickó csak rázta a fejét.

– Figyeljetek, tényleg baromian jó volt, de harminc évet késtetek. Ez ma már senkit nem érdekel.

– De hát siker volt. Velünk énekeltek – értetlenkedett Borz.
 – Az mindegy. Ilyen buli negyedévente van nálunk. Most az élő kell. Gitár, dob, meg valami, ami olyan, mint a hetvenes években volt.

Tóthi meg tudta volna fojtani.

Nem kezdtek el könyörögni: felnyalábolták a holmijukat, berakták az állványokat, a kábeleket Borz Suzukijába, és indultak hazafelé.

A pálya előtt még tankoltak. Mikor fizettek, Tóthi felvetette, toljanak be egy hamburgert sült krumplival és kólával.

– Tudom, hogy egészségtelen, és az orvosom biztosan kinyírna, ha látná, de nekem erre szükségem van – mondta vigyorogva, és megsimogatta szépen gömbölyödő pocakját.

Borz erre Tóthi vállába boksztolt.

– Ez van, nem húszévesek vagyunk.

A burger forró volt, a kóla jeges. Ültek a kocsiban, és nézték a koszos, karcos szélvédőn át az éjszakát.

– Azért próbálunk szombaton?

– Inkább vasárnap – mondta Tóthi. – Tudod, a lányom most jött haza, csak pár napig lesz itthon, aztán mennek vissza Malmöbe a férjével.

– Jobb ott?

– Nekik igen. Ervin nőgyógyász. Elege volt abból, hogy itt mindent a vén professzorok nyúlnak le.

– És Edit?

– Edina. Neki mindegy, hol vannak.

– Neked?

– Most jó itthon. Nagyon remélem, hogy lesz valami a Pszichiátriából. Nem lenne rossz, ha egész nap dalokat írnánk meg próbálnánk.

Borz az órájára nézett.

– Lassan indulni kellene.

Később, mikor már rég elhagyták a táblát, Borz a barátjára sandított:

– Észrevetted, hogy olyan, mintha százhatvannal repesztenénk?

Tóthi gyanakodva nézett a műszerfalra.

– Miért? Mennyivel megyünk?

– Százharminccal. Vagyis, majdnem annyival. Tudod, ez egy húszéves autó, és kicsit hangos. De még mindig pőccre indul, nem eszik sokat és senki nem akarja ellopni.

– Rádásul még a Pszichiátra cucca is belefér – biccentett Tóthi.

– Pontosan! – mondta Borz. – Minden, ami számít.

És addig nyomta a pedált, míg a mutató lassan, de biztosan a százharminc és száznegyven közötti mezőbe érkezett.

– Rock and roll – mondta Borz.

– Punk's not dead – röhögött Tóthi.

– We are the champions – kontrázott Borz, mire Tóthi elkezdte skandálni azt a dalt, amit legutoljára harminc éve játszottak, de ami akkor sem ment ki a fejéből, amikor úgy érezte, hogy soha, soha nem fog színpadra állni többé: „állj be bébi a tornasorba, kezdődik az utolsó óra, ami kezdődik, annak vége lesz, éljenek a boldog kísértetek...”

Robogtak hazafelé a nagy magyar éjszakában.

Csobánka Zsuzsa Emese

Hagyaték

Álmomban megörököltem a kutyátokat.
Öreg és loncsos szőrösomó,
mint egy elfáradt szerelem,
ami csak megszokásból él.
Ti távolodtatok, az állat ott maradt.
Riadtan néztem szét magam körül,
mint egy tetthelyen –
ha ti már nem vagytok,
ki fog enni adni majd neki?
Rajtam kívül senki nem volt a térben,
a tanácstalanság lett az örökségem,
hogyan akkor én leszek az a ziháló jelenlét,
aki végigkíséri őt.

A helyzetre fogtam, de én döntöttem.
Égő stigma a vállalás a testen,
itatni és etetni, sétáltatni, simogatni.
Megadni a végső tisztességet,
ami minden élőnek kijár.
Hagyni, hajtja az ölembe a fejét.
Hagyni, nézzen rám kopogó, vak szemével.
Hagyni, illanjon el belőle mindaz,
ami az élőket ehhez a bolygóhoz köti.
Permet, füstfelhő és pára. Az élet maga.

Egyre lassabban lélegzett,
akkorra már ismerős volt minden mozdulat.
Tudtam, milyen hangot ad ki,
ha álmában valami megzavarja,
mintha emlékezne, álmodna,
pedig úgy tudom,
a múlt számukra nem létezik.
Olyankor megrándult kicsit.
Vajúdott. Vajúdtam én is vele.
Fájt, mint élőknek a holt,
és halottnak az élet ígérete.

Ismertem az élősködőket a testén,
a tetvek és bolhák hadát,
a sebes bőrfelületet,

pedig egyesével álltam neki
tisztogatni, ne vakarja el.
De ami nem az én dolgom,
azt nem tudom véghez vinni.
Megtanította, mikor elég, amit adni tudok,
hol van a határ a test és a lélek között.
Hollók köröztek a fejünk felett.

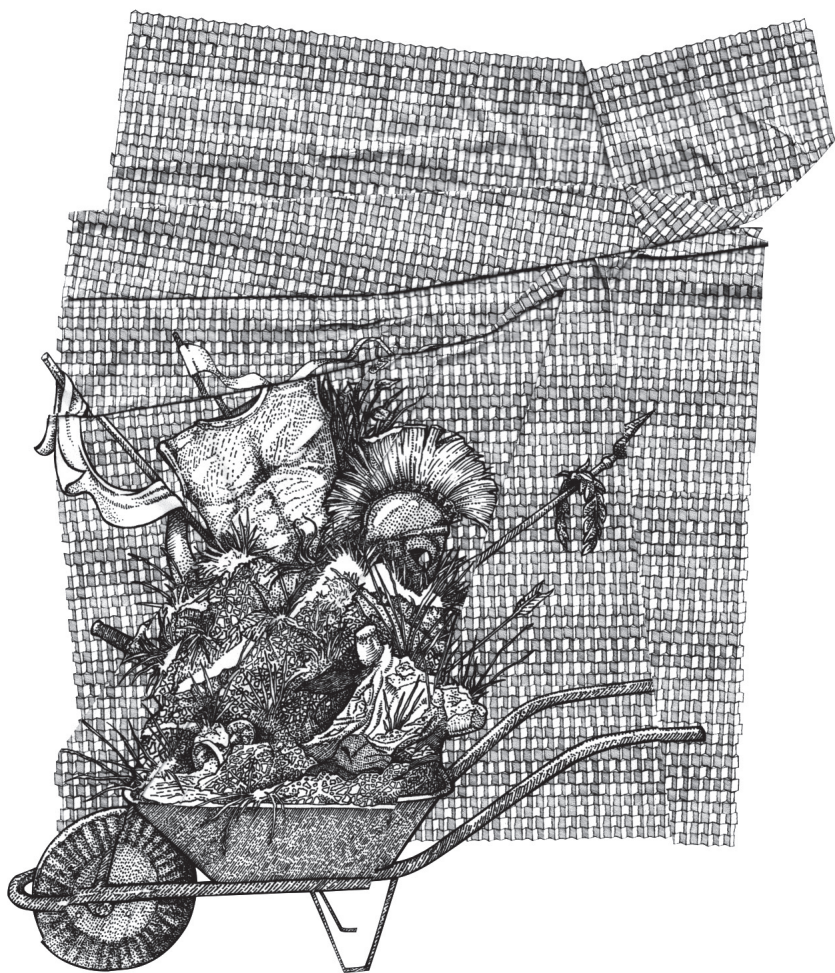
Mondták, el kellene altatni.
Szenved már, és különben sincs semmi, ami tartsa.
Dühös lettem.
Józanon az ember tudja, mi a szerelmek sorsa,
és láttam már kivérezni saját állatot.
De hittem, ami keletkezett,
az magát számolja fel,
nincs szükség beavatkozásra.

Nem értettem, mi az én dolgom.
A test egyre lomhább lett,
bepisílt, maga alá piszkított,
hörgött és nyűszített,
mondták, ez már nem élet,
néztem, hogyan zihál.
A légzés közti szünet is nekem fájt,
nem tudom, ő érzett-e bármit már akkor.
Üveges tekintetében magamat láttam,
belém hasított, az élők
kell átvigyék a réven a halottakat.
Elbizonytalanodtam, ki kicsoda.

Úgy múlt el, mint ahogy a nap szárítja fel az esőt.
Ahogy a jég olvad meg,
vagy ahogy megindul az áram.
Egyszer csak megtörtént.
Sokáig virrasztottam még mellette,
megvártam, míg kihűl,
elgémberedett belé a lábam.

Az a dermedt csönd nyomokban sem
emlékeztetett a szerelmetekre.
Kemény volt a föld,
mély a gödör, amit ástam.
Madarak szárnyát figyeltem,
a fesztáv mekkora,
míg elmormoltam érte egy imát.

Az áthidalható partok közötti
távolságot elengedésben mérik.
Legyen neki könnyű.
Legyen könnyebb nektek.



Ferdinandy György

Más

Egyszer már megírtam Kagylócska történetét. Azt, hogy ez az arckép mennyire elnagyolt, csak most veszem észre. Az a könyv, a Kagylócska, négy részből áll. Az utolsót szívesen átírnám. De átírni utólag semmit se lehet. Ezért írom most ezeket a kiegészítő jegyzeteket.

Barátom, Sz. Gyszi sütötte el a viccet. Szakállas sztori, valaha ismerte Pest-Budán minden iskolásgyerek. Egy öregember megáll pisilni az utcán.

– Ejnye, bácsi! – dorgálja meg a rendőr. – Nem látja, hogy alig húsz lépés ide a vécé?

– Jaj, édes fiam! – sóhajtja az öreg. – Mikor volt az, amikor én olyan messzire tudtam vizelni!

Mi, jelenlévők udvariasan mosolyogtunk. A Gyszi viccei!

– Micsoda disznóság! – csattant fel kint a kapuban a feleségem. – És ezen te nevelsz?! Nem értette – nem is hitte el –, hogy ez az utcai szóváltás nálunk, az Óvilágban mindennapos lehet. Velem is előfordul, vonogattam a vállam.

– Hát, Floridában meg ne próbáld! – sziszegett. Hogy miért? Hát mert ez itt föderális vétség! Szigorúan büntetik.

Az még csak hagyján, hogy szövetségi. De ő maga sem állt sokáig szóba velem.

– Ne nyúlj hozzám! – kiabálta még másnap is. Nem fért a fejébe, hogy én szükség esetén – ne adj isten – utcán is vizelek.

Mindez egy több évtizedes békés házasság után. Ennyi. Akkor jöttem rá, hogy mi ketten mennyire mások vagyunk.

Ezzel kezdeném a másságról szóló jegyzetemet.

*

Más korosztály, más kultúrkör, más kontinens. Soroljam-e? Az, hogy más korosztály, nem sokat nyom a latban. Tizenöt-tizenhat év úgyszólván lényegtelen. Hogy más világrészekről érkezünk? Nevetséges. Mindenki valahonnan érkezett.

Egy alkalommal asszonykám horoszkópja is a kezembe akadt. Kíváncsi, független, tervező, állt róla itt. Hát az igaz, hogy én nem így határoznom meg magam. De a magam meghatározását már nem olvastam el.

Van aztán a nyelv. Hogy idegen nyelven próbálunk egymással szót érteni. Ma már ez sem akadály. Fél évszázad házaselet után egyre ritkábban váltanak egymással szót az öregek. Én ráadásul sokáig azt hittem, hogy hibátlanul beszélem az idegen, a tanult nyelveket.

Rossz persze, hogy nőm – aki sokáig fordítóm volt – már nem gondolja a spanyol nyelvű szövegeimet. De ezt ma már szóvá sem teszem. Ha egyszer felfedeznek, úgyis lefordítanak. Ha meg nem, annyi baj legyen! Az anyanyelvemmel is jól megvagyok.

Ennyit a nyelvről. Ami elválaszt. Amiről azt hittem, összeköt. Máshol kell keresnem – de kell-e – a kettőnk közötti különbségeket. Talán azzal, hogy Amerika számomra

végző soron mégiscsak idegen. Csak most veszem észre, hogy asszonyom számára nem az. Erről kellene szólni ez a kiegészítés.

*

Apránként megismertem Kagylócska környezetét. Közöttük, velük éltem. Az évek múltával ők lettek a családom... és csak fájdalmas, távoli emlék az otthoniak.

Végül is azonos volt a sorsunk. Száműzöttek voltak ők is, és itt, az Államokban kezdtek ők is új életet. Összetartottak, és engem is befogadtak. Számomra ma is ők jelentik az Egyesült Államokat. Barátaim lettek közöttük, mint Hilario, a spanyol, aki úgy, mint én, feleségül vett egy családtagot.

Kagylócska egyre többet mesélgetett. Lassan, lépésről lépésre felfedeztem a múltját. Édesapját, akit nem ismerhettem, és akit mindenkinél jobban szeretett. Elmondta, Leslie Caronnak becézték őt a családban. Őrzünk egy képet kislánykorából, amiről ma sem tudom, hogy ki néz rám: ő vagy Leslie Caron.

*

Miért írtam róla mégis, hogy elviselhetetlen? Felsorolom. Feleségem, a trópusi lányka, élvezte, szerette a havat. A hideget. Vele – úgy éreztem – jégsekrényben élek. Számára mindig meleg van, ha süt a nap.

Aztán az angol, mert be akart illeszkedni, minden áron. Azt, hogy én megelégedtem a spanyollal, soha nem értette meg. Mint ahogy én sem, hogy egymás között szüntelenül csak pénzről beszélnek az amerikaiak.

Mindegy, no. Megszoktam ezt is. Nőm fűti a budai kertet. Amint kellemesebb odabent a levegő, szélesre tárja az ablakokat. És közben egyre nagyobb lakásokról álmodozik. Az, hogy én itt, Budán születtem, és nemzedékek óta itt él a családom, számára nem jelent sokat.

Soha nem fogok a listám végére érni. Pedig két dolog még hátra van. Egy: Kagylócskáéknál nem éltek háziállatok. Egy kicsit undorodott tőlük. Azt képzelte, hogy a macskáim csak enni járnak haza. Nem igénylik a szeretetet. Választanom kellett közöttük és a cicáim között.

A másik: nem értette, hogy az írás számomra munka. Ebből élek. Sokáig azt képzelte, hogy most már befejeztem, amikor leadtam egy kéziratomat. Nem tartotta tiszteltben a mesterségemet.

*

Hosszú évekig úgy éreztem, hogy ezek a hibák így együtt elviselhetetlenek. Időbe került, mire elültek ezek a panaszok. Ebben nagy segítségemre voltak a többiek. Otthoni családom megszerette a feleségemet. Az évek során kettőnk között egyre inkább ő lett a fontosabb. Hamarosan már ő tartotta össze a családot. A gyerekeket és az unokáimat. Ő nem felejtette el a születésnapokat. Amire nem volt képes a francia asszony, magára vállalta: a kismama szerepét. Összehozta, amit szétzilált első feleségem. Neki köszönhetem, hogy évről évre magam körül láthatom öt világrészen élő népes családomat.

Valami azonban még hátra van. A kismamából az évek során ápolónő lett. Mert jöttek a műtétek, a nyavalyák, egyik a másik után, ő pedig türelmesen ápolt és gondozott.

A háztartást már régen ő vezette, és most ez is. A számlák, a betegbiztosítások. Ehhez jöttek egy már-már magatehetetlen férj apró-cseprő dolgai. Reggel a lábmasszázs, a mosdatás. Aztán a gyógyszerek, a fájdalomcsillapító. Végül, dél felé a reggeli.

Bevásárolni a COVID miatt már régen senki se jár. Az áruházak házhoz szállítják a legszükségesebbeket. Ezt be kell cipelni a kapuból, és én még ebben sem segíthetek.

Hát igen, asszonykám nem így képzelte el az életünket negyven év után. Minden megváltozott körülöttünk. Ő is. Még a macskáimat is megszerette, mióta ő ad enni nekik.

Ez az, amit a Kagylócskáról szóló könyv végén még el kellett volna mondanom. Így már igaz, hogy ami itt áll, egy szerelem története. A szeretet a szó, ami a régi könyvből hiányzik. És ami most betölti az életemet.

Amerikanizmusaim

EGY INTERJÚ ELÉ

Mint legtöbb pályatársamnak, van nekem is egy könyvespolcom és egy íróasztalom. Egy dolgozószobám. A hely, ahol kérdezgethetek, és ahol a kérdésekre legjobb tudásom szerint válaszolhatok.

Az ám, de hol? Tízezer kilométerre tőlem, a pocsolya túloldalán? A hely, ahová már egy hosszú éve nem jutok haza? És ha tovább tart ez a kényszerű karantén, előbb-utóbb nem is fogok...

Itt az Újvilágban csak az emlékeim vannak velem. Halványan, hiányosan. Nem vagyok mai gyerek. Értem én, hogy is ne érteném, hogy a nyugati magyar irodalom termése csak most kerül feldolgozásra. Még idejében, ha hazatelepült pályatársaim életművére gondolok. De én itt mit tudnék ebben segíteni? Mi okosat, értelmeset tudnék mondani, miközben torkomon ül, fojtogat a zárthelyiszony?! Ráadásul, magyar felkérésre és amerikai publikációra. A felhívásban ugyanis [zárójelben] ez is benne van...

*

Szégyen-gyalázat, de én még Jászberényi Sándor könyveit sem ismerem. Márpedig ő kért fel a Petőfi Irodalmi Ügynökség megbízásából, hogy ismertessem – mit is? – az amerikai kultúra hatását életmódokra, életművemre, miközben a francia, szigetországi és magyar életemet is említenem kellene. Világosabban, arra kíváncsi: vannak-e bennem amerikanizmusok. Még ha ezt a kifejezést nem is ismerem.

Kedves írókollégám felkér arra is, hogy ha vannak, soroljam fel meghatározó amerikai emlékeimet és anekdotáimat. Végül is harminchat évig tanítottam tengetentűli egyetemeken, ismernem kell a tanárokat és a diákokat.

Befejezésül, hasznos lenne, ha csatolnék anyagomhoz egy minél gazdagabb képcsomagot. Félévszázados, fekete-fehér fényképeket.

*

Hát egy ilyen felszólításra nem először válaszolok. Amerikai egyetemem segítségével írtam meg a disszertációm is.

Kezdjük azzal, hogy jelenleg hazámtól közel tízezer kilométerre élek, spanyol nyelvterületen. Ami – a sors szeszélye – az Egyesült Államokhoz tartozik. Nem tanultam meg angolul, ma sem tudom, csak az állampolgársághoz szükséges tömondatokat. Fent, a kontinens többi részén ritkán jártam. A gyarmatosítás ellensége maradtam itt, az Újvilágban is, 1956 forradalma után. Öntudatra, önbizalomra neveltem Puerto Rico-i tanítványaimat.

Az északiakból természetesen sok minden rám ragadt. A tolerancia, ezzel kellett volna kezdenem. Az, hogy a spanyol nyelvű oktatás az egyetememen száz év után is fennmaradt.

Magánszorgalomból nem olvastam, csak szépirodalmat. Mark Twaint, Hemingwayt, Salinger, Steinbecket. Ezeket is csak magyar fordításban, természetesen.

Az én olvasmányaim latinok voltak. Ciro Alegría, Gabriel García Márquez. És a Puerto Rico-i irodalom gyöngyszemei: Luis Palés Matos, René Marqués, az idősebbek és a pályakezdő fiatalok.

Személyesen csak azokat ismertem, akik velem tanítottak. Akikkel ideig-óráig egy szobában javígtattuk a dolgozatokat. A dél-amerikaiak, mint Vargas Llosa vagy Ernesto Cardenal, akik csak azért hívták meg hozzánk magukat, hogy dollárokkal pumpálják fel a sovány erszényüket. Tőlük nehéz lett volna mást ellesni, mint megalkuvást. Azt, hogy egy karrier vagy egy ideál érdekében mi mindenre képesek.

A barátaim azok közül kerültek ki, akik mellettem éltek le az életüket. Akik itt fejezték be, velem, tanári pályafutásukat. Mint a német Manfred Kerkhoff, vagy a történész, Szászdi Ádám. Róla szégyenszemre az Óhazában nem is tudunk. Könyvei Rio Piedras könyvtárában porosodnak. Soroljam tovább?

*

Azt mondtam, spanyol lett a harmadik nyelvem a Szigeten, a magyar és a francia után. A legfontosabb azonban még hátra van. Az, hogy én tudtam már, Párizs megtanított rá, hogy idegen környezetben a tanult nyelv megkopik. Csak az anyanyelvemen mondhatok ki bármi lényegeset. Magyar író csak így maradhatok.

Így hát – a spanyollal egyidőben – elkezdtem magyarul tanulni. Keményen, következetesen. Előfizettem a Szabad Európa kiadványaira, hétről hétre kézhez kaptam az új magyar könyveket. Örkényt és Csukát – mindent olvastam.

Így aztán lassan már Dél-Amerikára sem futotta az időmből. Latin szerzőktől sem olvastam, csak a legszükségesebbeket. Az amerikaiakat csak utánuk, de azért csak a párizsi barátok után. Nem „amerikanizálódtam” tehát. Ilyesmiről szó sem lehetett.

*

Hogy mit ismertem meg az Egyesült Államokból? Hát a repülőtereket. Meg a magyar egyesületeket. Azt, hogy a vámon „welcome home”-mal üdvözlönek Európából jövőt.

Mert itt, Floridában is spanyol közegben élek. Bevándorlók között, akik bőszen tanulnak angolul. És nem értik, hogy én, az állampolgár, miért nem ugyanezt teszem.

Nem lettem hűtlen a múlthoz. Több írot lefordítottam magyarra, és átültettem spanyolra nem egy magyar szöveget. Szabadidőmben pedig buzgón jártam a magyar egyesületeket. A Kossuth Klubot Floridában, Bostont, a keleti part nagyvárosait. Chicagóban kiadóm működött, a Framo Publishing, magyarul, természetesen. Biztattam, lelkesítettem az amerikai magyarokat. Ez is feladata volt egy magyar írónak.

Nem álltam át az angol nyelvű írásra. Nem lettem amerikai író. És az idő engem igazolt. Nyelvváltó pályatársaim ritkán törtek be egy nyugati irodalomba.

Megkockáztatom: még Köstler Artur vagy Mikes György sem érte el Angliában, vagy Békessy János Svájcban, amire anyanyelvi környezetben számíthatott. A sokszáz kísérletező pedig számunkra ma is ismeretlen. A nyugati magyar prózának Márain kívül két ismert írója van itthon: Sárközi Máttyás és Fejtő Ferenc.

De hát, mivel is kezdtük ezt az eszmefuttatást? Az amerikai kultúra hatásaival? És hogy meghatározó emlékek és anekdoták?

Amerikában a bevándorlásnak manapság rossz sajtója van. Nem árt felsorolni a hozzám hasonló sikeres amerikaiakat. Akiknek házat és hazát, munkát és sikert hozott az Egyesült Államok. Egyszóval, akik elvitték a nagyvilágba a hírt: nem *dream* az amerikai álom! Nyitott és vendégszerető az Államok. Nemcsak kerítések és falak vannak itt.

Mindez így igaz. Rajta hát, jóhiszemű európaiak! Közös munkánkhoz én is hozzáteszem „amerikanizmusaimat”!

Gömöri György

Második karanténnapló

1.

Amerikában Kamala Harris lett a több milliós többséggel és 306 elektori szavazattal megválasztott Joe Biden alelnöke, ezért különösen aktuálisnak érzem azt a filmet, amit nemrég láttam az angol televízióban. Ez egy 2016-ban Amerikában kiadott könyvön alapul, aminek a címe *Hidden Figures* [Magyarországon *A számolás joga* címmel mutatták be – szerk.], s lényegében három fiatal afro-amerikai – fekete – nő története a múlt század hatvanas éveiben. Amikor a szovjet űrkutatás jelentős sikert ért el Jurij Gagarin fellövésével az űrbe, több amerikai kutatóközpont teljes gőzzel kezdett dolgozni, hogy utolérjék hidegháborús riválisukat. Köztük a legfontosabb a virginiai Langley Research Center volt, ahol számos matematikus végzettségű fekete lányt és asszonyt alkalmaztak, ők képezték a „rejtett alakok” csoportját, akik tudásukkal, még a szuperkomputerek beállítása előtt, jelentősen hozzájárultak az amerikai űrkutatás megalapozásához. A filmet Theodore Melfi rendezte, és bár fiktív alakokat, illetve helyzeteket is ábrázolt, valóságghűsége messze felülmúlja a hasonló dokufikciós filmeket.

Három, különleges képességű fekete nő áll a film központjában, közülük a leg-híresebb Katherine G. Johnson, akinek számításaiban az űrrepülő John Glenn jobban

bízott, mint az akkoriban működő szuperkomputerek adataiban. A nemrég elhunyt Johnstont pár éve Kongresszusi Érdemrenddel tüntették ki, de a filmben még küzdenie kell teljes egyenjogúságáért, ami többek között a kutatóközpont illemhelyhasználatát is jelentette – Virginiában akkor még külön véccé illette meg a fehéreket és külön a „színeseket”. A film legrokonszenvesebb fehérbőrű szereplője az az Al Harrison névre hallgató kutatásfelügyelő, akit Kevin Costner jelenít meg – ezt a több alakból összegyúrt fiktív szereplőt nem a munkatársak bőrének színe, csak azok munkája, illetve eredményei érdeklik. Az úrkutatással párhuzamosan folyik Martin Luther King egyenjogúsági mozgalma, amelynek sikerét többek közt John Kennedy elnöksége teszi lehetővé; ha a déli államokban a törvényhozás megszünteti a szegregációt, hogyan lehetne azt fönntartani a kutatóközpontban? A film egyik legsikerültebb jelenete (ami a valóságban nem történt meg) az, ahogy Al Harrison leveri az egyik véccé fölötti „Csak színeseknek” feliratot. De vajon sikerült azóta az amerikai nem-fehérbőrűeknek a teljes emancipáció? A rendőrök viselkedését illetően biztosan nem: ezt bizonyította George Floyd nyíltszíni [rátérdeléses] kivégzése és az utána fellángoló tiltakozó [„Számítanak a fekete életek!”] mozgalom. Ezzel szemben pozitívum, hogy a polgárháborúra emlékeztető jelképek kezdenek eltűnni az amerikai déli államok címereiből és lekopni azok zászlairól. Bár közhely, újra el kell mondani, hogy nem minden hagyomány jó hagyomány, a teljesen idejét múltaknak el kell tűnniük – ez vonatkozik a brit birodalmi hagyományokra is, hiszen már jó ideje nincsen brit világbirodalom.

2.

A *Sunday Times* című vasárnapi lap egyik októberi számának már a címlapja megdöbbsentett: arról számolt be, hogy a pandémia első hullámában milyen instrukciókat kaptak a brit kórházak az egészségügyi főbizottságtól: kiket kell azonnal kórházban ápolni, és kiket kell hazaengedni, ha tüneteik csillapulnak, illetve nem kezelni kórházi ágyakban. Amióta többet tudunk a COVID-19 első hullámának pontos lefolyásáról és a betegség hosszantartó következményeiről, ez az újságcikk botrányt okozott. Kiderült ugyanis, hogy Angliában a legtöbb helyen felülről sugallt pontozásos rendszer működött: minél öregebb volt a beteg, annál több rossz pontot kapott, s így a 80 éven felülieknek minimális esélyei voltak csak a túlélésre. Mivel azóta azt is tudják, hogy egyénenként nagyon kis genetikai különbségeken múlik a járvány lefolyása, alulírott, aki már alaposan túl van a nyolcvanon, arra a következtetésre jutott, szerencséje, hogy viszonylag tünetmentesen túlesett rajta, és nem kellett kórházba vonulnia, illetve otthonában – párnás, meleg ágyban – meghalnia. A statisztikák szerint ugyanis kb. háromszor annyi angol veszítette életét otthonában, mint amennyi meghalt a kórházakban, s akkor az idősothonokról, ahol nagyon sokan megfertőződtek, még nem is beszéltem. Kíváncsian várom a második angliai hullám statisztikáit.

Nem tudom, lehet-e párhuzamot vonni Anglia és Magyarország között – nem csak a nagyságrendi különbség, de a kórházi ellátottság mértéke miatt sem. Az, hogy a második hullám sokkal erősebben sújtja a magyar vidéket, mint az első, talán borítékolható volt – csak nagyon korlátolt [családjuk fertőzéslehetőségét tekintve felelőtlen] emberek járhattak az enyhítések idején futballmeccsre vagy rokoni lakodalomra. Igazán sajnálom Szócs Géza távozását, egy időben igaz barátomnak

tudtam, és irodalmi kapcsolatunk [barátságunk?] megmaradt még akkor is, amikor már naphosszat szivárványos ötletekkel bombázta a kormányfőt mint kulturális tanácsadó. El kell róla mondani, hogy nagyon tehetséges költő volt, nemzedékének legjobbjai között említhető a rendszerváltást megelőző, illetve követő években, képzeletdús szerkesztője *A Dunánál* című illusztrált kulturális folyóiratnak, aminek én is szívesen és sokat dolgoztam. A Magyar PEN Club elnökeként jó ügyeket szívesebben pártfogolt, mint kevésbé fontos, politikailag személyéhez közelálló ügyeket. Ami az általa létrehozott Janus Pannonius-díj adminisztrálását illeti, abban [kezdeti kudarcok után, miután külön alapítványt hozott létre] felül tudott emelkedni pártpolitikai korlátain. Nemcsak egy Adam Zagajewski nevű, hangsúlyosan liberális lengyel költőnek, régi barátomnak ítélte oda Nagydíjat, de 2018-ban egy Yang Lian nevű emigráns kínai költőnek is, aki a Tienanmen téri mézárálás után döntött úgy, hogy nyugati emigrációban marad. Rólam nem is szólva, aki úgy kaptam Janus Pannonius fordítói díjat, hogy Szócs Géza teljesen tisztában volt ellenzéki véleményemmel, mivel ennek több ízben hangot adtam olyan „balliberális” és kormánykritikus orgánumokban, mint az *Élet és Irodalom* meg a *Népszava*. Gézának ez sokkal kevésbé számított, mint egyes „kulturharcos” újságíróknak [nevek a szerkesztőségben], ő nem volt hajlandó elhinni, hogy „a szakmai tudás bolsevik érv”, és hogy erőből lehet kormányhű írókat toborozni. Összegezve azt mondhatom, hogy Szócs Gézát, aki roppant képzelőerővel és ugyanakkor jelentős kultúrtörténeti ambícióval rendelkezett, az utókor főleg versei és napi politikamentes írásai alapján fogja számon tartani. Talán így írnám át az „ars longa, vita brevis” örökbecsű latin mondást: „a művészet sokáig tart, a politika sokkal rövidebb ideig”. Ki emlékszik a kulturális ügyek magyar intézőjének nevére, abban az évben amikor Arany János megírta *A walesi bárdok* című versét, és ki volt akkor a belügyminiszter, amikor József Attila papírra vetette a nagyszerű *Levegőt!*?

3.

A karanténnek köszönhetően még többet olvasok, mint szoktam, bizonyos értelemben kiegészítem ismereteimet az első világháborút megelőző két angliai évtized kultúrájáról. Ez segít abban, hogy megfogalmazzam a kvízkérdést: ki volt a három legismertebb magyar Viktória királynő Anglijában? Az elsőt könnyű megtalálni: Kossuth Lajos, miután 1851-ben angol földre lépett, remek szónoklataival úgy elbűvölte az angol közönséget, mint előtte senki más – jóllehet a szigetlakók az 1849 utáni emigráció egyes embezeit, Pulszkyt, Klapkát is megbecsülték, de Kossuth ismeretsége korábbi rekordokat döntött, függetlenül attól, hogy mennyire támogatta politikáját a mindenkor angol kormány. Mint azt londoni nyelvész barátom nemrégén kiderítette, Kossuth még az angol nyelvben is újított, amennyiben ő népszerűsítette angol nyelvterületen az azóta elfogadott „szolidaritás” szót, illetve, „a népek szolidaritása” kifejezést.

A második legismertebb magyart először csak a brit elit méltányolta: Vámbéry Ármin turkológusról van szó, aki fölkelte Viktória királynő és a londoni Royal Society érdeklődését, bár igazából csak azután lett ismert, hogy 1897-ben az ír születésű Bram Stoker megírta *Dracula* című könyvét a vérszívó erdélyi grófról, és a lapokat elkezdte érdekelni, vajon honnan szedte össze ez a Stoker rendkívül sikeres könyvének anyagát. [A század végéig egymillió példányban kelt el a könyv, aminek alapján

azóta is számos film készült, legismertebb a hollywoodi változat, Lugosi Bélával a főszerepben]. Így derült fény a zsidó születésű Vámbéry Ármin [1832–1913] professzor, budapesti egyetemi tanár szerepére, aki dervisruhában járta be a Közel-Keletet, majd erdélyi legendákkal traktálta az élénk fantáziájú Stokert – bár a Drakula-mítosz inkább Vlad Dracul román fejedelem látványosan nagyszabású vérengzéseivel függ össze, a legtöbb angol lexikon még ma is mint „magyarról” ír a nyilvánvalóan nem magyar Draculáról. „Arminius Vambery” még 1979-ben is elég érdekes alak volt ahhoz, hogy egy angol szerzőpáros könyvet szenteljen változatos életútjának.

És ki volt a harmadik magyar, akit sokan ismertek a századvégi Angliában? [Igaz, „Maurus Jókai”-nak is több könyvét kiadták, de prózája nem nagyon hatott a Viktória-kor angol kulturális elitjére]. Hát persze, hogy egy zenész: Joseph Joachim hegedűművész. Neve felbukkan Hermione Lee óriási Virginia Woolf-életrajzában éppúgy, mint egy, a MacCarthy házaspárról [Desmondról és Mollyról] írt 1991-es *Clever Hearts* című könyvben. Virginia szülei, Stephenék Joachim-koncertre járnak és Molly MacCarthy, amikor unatkozik Németországban, Halléba utazik, csak azért, hogy hallja Joachimot. Nem csak a zenetörténészek tudják, milyen hatással volt Joachim Brahmsra és milyen remekül játszotta Joachim Brahms magyar táncait. Joachim 1907-ben meghalt, de dédunokahúgai, a D'Arányi lányok (Hortense, Adela és Jelly) szintén karriert csináltak Angliában, közülük a legfiatalabb, Jelly D'Arányi olyan hatással volt a fiatal Bartók Bélára, hogy az két hegedűszonátát is komponált a bájos művésznő kedvéért.

De álljunk meg egy pillanatra: Joachim nagyon népszerű volt az angol zenebarát körökben, Donald Francis Tovey, a kor legismertebb zongoraművész-zenetörténésze rajongott érte, jöllehet a köpcsényi születésű Joachim sohasem tagadta zsidóságát. Az első világháború előtti brit társadalom elitje ugyanis egyrészt erősen németbarát, másrészt eléggé antiszemita volt, s ez még olyanok gondolkodását is befolyásolta, mint Rupert Brooke, vagy a nálánál nagyságrenddel jobb költő, T. S. Eliot. Igaz, a befolyásos Lytton Stracheyt és a Strachey családot kevésbé érdekelte egy-egy művész vallása vagy eredete, de még az „újjogány” Bloomsburyben is kivételnek számított az a Leonard Woolf, aki feleségül vette Virginia Stephent, a későbbi írónőt. [Más kérdés, hogy talán ő volt az egyetlen, aki hosszú távon kibírta a sikeres írónő Virginia idegállapotának gyakori változásait, depressziós rohamait, magyarán mondva idegbetegségét.] Leonard Woolf lett aztán az első világháború után Ernest Jones és James Strachey mellett Sigmund Freud pszichoanalitikai tanainak legfőbb angol népszerűsítője. És [vizsgakérdés!] ki írt verset Freud nyolcvanadik születésnapjára magyarul? Az a megátalkodott szocialista-freudista költő, József Attila.

4.

A vírus második hullámának idején, ami Angliában még jobban arat, mint az első, úgy éreztem, olvasnom kell valamit, ami pár órára feledteti az egyre lesújtóbb hírek sötéten tornyosuló felhőit [jöllehet, közben már a Pfizer vakcinával való tömeges angliai beoltás is megkezdődött, a múlt héten mi is megkaptuk]. Levettem a könyvespolcra Szerb Antal regényét, *A Pendragon legendát*, amit először még a múlt század ötvenes éveiben olvastam, és nem tudtam a könyvet letenni. Ez a maga nemében különleges mű úttörő jellegű a magyar irodalomban, mert egyesíti a detektívregény technikáját

a filológiai kutatómunka leírásával, teszi mindezt rendkívül széles körű kultúrtörténeti tájékozottsággal. Szerb ezt a könyvet 1934-ben írta, és jóllehet, a benne leírt társasági viselkedésformákat teljesen elsodorta az idő, maga a könyv olvasmányos, úgy hiszem, a fiataloknak is szórakoztató, sőt talán „menő” is maradt.

Főhőse Bátki János, a Londonban kicsit elfogódottan, de öntudatosan tébláboló magyar filológus, akit egy régi könyvtár nagyobb izgalomba hoz, mint egy gyönyörű testű nő, egy walesi meghívás jóvoltából hihetetlen kalandokba bonyolódik. Szembesül egy ősi legenda modern változatával, s miközben élete veszélyben forog, rádöbben, hogy egyes rózsakeresztes álmok és képzelgések még a huszadik században is tovább élnek. Maga a rózsakeresztes mozgalom a 17. század első évtizedeiben keletkezett és hatott először Németországban, majd főleg Robert Fludd írásain keresztül Angliában – jegyezzük meg, hogy az Angliába települt Bánfihunyadi János aranyműves és alkimista révén a rózsakereszteség legalább egy magyar életében is jelen volt – ez főleg a Christian Rosenkrantz nevű elképzelt tudós életéről szól. Az okkult titkokba beavatott Rosenkrantzt mint egyfajta modellet követő rózsakeresztesek többségükben protestáns társadalmi reformerek és alkimisták voltak, a kor „tudományos” érdeklődésébe mindkét tevékenység belefért. Az aranycsinálás mellett foglalkoztatta őket a nagy lépésekkel haladó orvostudomány, az emberi élet meghosszabbításának, sőt a test *feltámasztásának* gondolata, erre utal a [többnyire névtelen] könyveiken megjelenő fénix emblémája. Ennek a pre-frankensteini gondolatnak a titka körül forog *A Pendragon-legendája*, amit Szerb Antal szellemesen, anglicizmusokkal megspékelt, gyorsan pergő prózájában, walesi környezetbe ágyazva mond el, ügyesen mozgatva cselekménye főbb alakjait.

Persze valaki megkérdézhethetné, miért gondolom úttörőnek Szerb regényét? Mert valami módon a huszonegyedik században a korábbinál jobban érdeklik az embereket az okkult ismeretek, a rejtett valóság, amibe csak kulturális detektívmunkával lehet behatolni. Még a múlt század végén adta ki J. K. Rowling a *Harry Potter és a bölcsék köve* című regényét, aminek példátlan sikere a fiatal olvasók körében megváltoztatta a közgondolkodást. Ugyanis Rowling sokat olvasott és elég sokat vett át a rózsakeresztes legendákból. A Rosenkrantz-mesében a főhős átkel egy tengeren, amiben sellők úsznak – Harry Potternél ugyanez egy tóval történik. Rosenkrantznak hét napot kell töltenie egy titokzatos várkastélyban, Potternek meg hét évet Hogwartsban. Mindkét esetben a hős mágikus képességekre tesz szert, mondhatnánk, a mágia lesz a „természetes” világa. Seprőnyélen a rózsakeresztesek ugyan nem repülnek, de rendületlenül keresik a „filozófus”, vagyis, a magyar fordításban, „a bölcsék” követét, ami a higanyt vagy a fémet át tudja alakítani arannyá. [Adalék az amerikai Potter-kultuszhoz: az ottani kiadásban meg kellett változtatni az első *Harry Potter*-könyv teljes címét „A Varázsló kövé”-re [*Sorcerer’s Stone*], mert a kiadó szerint egy amerikai fiatal nem vesz a kezébe egy olyan könyvet, amin a „filozófus” szó szerepel].

De még ezen kívül van egy másik sikerkönyv, aminek hangulatát mintegy előlegezi Szerb Antal regénye: ez a *Da Vinci-kód*, ami feleleveníti ősi összekövés-elméleteket. Ebben a hőst bizonyos kódolt jelek vezetik a megoldás [végkifejlet?], illetve egy évszázados titok feltárása felé. Egy vonatkozásban azonban Dan Brown műve meglehetősen különbözik *A Pendragon legendától*: felértékelődik benne a nők szerepe a bibliai történetben, illetve egy titkos hagyomány továbbélésében. Ezzel pedig visszajutunk ennek az írásnak az elejére, hiszen napokon belül egy színesbőrű nő lesz

az Egyesült Államok második legfontosabb embere. Más szóval, bár a fasizmusnak is vannak újkori mutációi (lásd Trumpot és válogatott csőcselékét a Capitoliumon), mégis mozog a Föld, és nagyon lassan, de talán összefog a világ nem csak a tömegpusztító járvány, hanem a katasztrofálisnak ígérkező klímaváltozás ellen.

London, 2021. január közepén

Tózsér Árpád

Autofikciók, avagy kettős karanténban

NAPLÓFELJEGYZÉSEK 2020-BÓL

Pozsony, 2020. szeptember 3. Olvasom a *Literán A hét csodája – Sopron, alkony* című tárcát – remek kis lírai helyzetkép arról, hogyan találkozik a szerző [Jánossy Lajos] az apja Sopronjával, hogyan élvezi – a Cézár vendéglő udvarra vezető boltívei alatt üldögélve – egy zenésztársaság eszmecseréjét, hogyan merül el közben maga is az emlegetett zeneművek virtuális élvezetében, mikor „A szürkülő kivágatban...” [értsd: az utcára szolgáló kapunyílásban], „...akárha egy dolga után siető angyal...”, feltűnik Rakovszky Zsuzsa. „Az egyik legnagyobb magyar költő ment el itt”, végződik a kis írás. S én elgondolkodom: mostanában rájár a rúd a „legnagyobbakra”. A fiatalabb nemzedékek kritikusai nemrég Parti Nagy Lajos költészetéről mondták el [a költő *Létbüfé* című, 2017-es kötete kapcsán], hogy az „Távolról nézve [...] sajnos játékos, céltalan-tételen szövegtörmelék” [Mohácsi Balázs]; a posztmodern manírja, mondták mások, s mint ilyen, inkább befejezése valaminek, mint kezdet. S nem kímélték a leg-legnagyobb Tandori Dezsőt sem: „Közvetítő ő – és nemcsak fáradhatatlan fordítóként [...], hanem költőként is az” [értsd: a világirodalom közvetítője, T. Á.], írta le Bedecs László a meredek állítást a Mester 80. születésnapján. S nagy a gyanúm, hogy a deheroizációs folyamatnak ezzel még korántsincs vége. Ugyanis ez nem néhány kötekedő kritikus műve, hanem a fiatalabb költőnemzedékek új világlátásának, életérzésének, formaérzékenységének, egyszóval: költői paradigmájának kifejezése, amely viszont egyben az előttük járó avantgárd-posztmodernelem témaszenvtelenségével [referenciájával, ahogy ők fogalmaznak] és iróniakultuszával való szembenállást is jelent. Közelebbről pedig egyfajta referencialitást, közérzet-tárgyasítást, „új komolyságot” jelent. S ezeknek a kulcsfogalmaknak a kapcsán térhetünk vissza Rakovszky Zsuzsához: nem csodálkoznék, ha a fiatalok benne elődjükre találnának. Ő már akkor a referencialitás, a közérzet-tárgyasítás és „új komolyság” jegyében írta verseit, mikor költészetünkben még a „nyelvmegelőzőtség” volt a szezámnító varázsigé, s a „komolytalan” nyelvjátékokat a legkomolyabb arccal üzték költőink.

Szeptember 4. Végre sikerült valamit elolvasnom Durica Katarínától! Az írás címe: *Molnár Teri, pozsonyi cseléd lány naplója*. Mit mondjak? A szerző újramondja [pontosabban:

mondatja, egy pozsonyi cselédlánnyal] Pozsony 1918/19-es cseh megszállásának eseményeit, de egy betűvel sem mond róluk többet, mint amit a történelemkönyvekből és egykorú újságokból tudhatunk. Semmi alaposabb helyzet- és jellemrajz, semmi lélektani mélység, személyes dráma! Pedig a Somorjáról származó [most Brüsszelben élő] író három regényével már meghódította a budapesti könyvpiacot és az olvasókat. Most meg ráadásul még azt is olvasom, hogy a három regény közül a harmadikat, *A rendes lányok csendben sírnak*ot be fogja mutatni a budapesti Vígyszínház is. S ez már nem akármilyen! Az igazság persze az, hogy eddig a könyvről [s az író egyéb könyveiről] jelentős szakelemzést még nem olvastam [talán azért nem igyekeztem megismerkedni velük], de ezek után nincs mit tennem, *A rendes lányokat* mindenképpen el kell olvasnom. A téma [a dunaszerdahelyi maffiának az 1990-es években elkövetett rémtettei] valóban izgalmas drámát ígér. S már az a tény sem mindennapi, hogy ezeket a brutális történeteket nőíró göngyöltette föl, méghozzá a tragédiákat nők [a maffiaterror legvédtelenebb áldozatai] szemével láttatja, s regényben. Pontosabban éppen főleg arra vagyok kíváncsi, hogy az író hogyan oldja meg a dilemmát: hogyan alkotott a nagyon konkrét tényekből, eseményekből fiktív történetet, regényt? S eszembe jut Truman Capote s a Kansas állambeli négyes gyilkosságról írott könyve, a *Hidegvérrel* [1966] sorsa. A mű megjelenése után a kritikusok évekig vitatták, hogy az tényirodalom, vagy regény? Maga a szerző *nonfiction novel*nek, azaz tényregénynek nevezte művét.

Szeptember 6. Szög a fejben: hogyhogy az íróknak, költőknek nem szükséges az egyetemi végzettség, a színművészekről viszont általában megkövetelik? Pedig mindkét professzióhoz tehetség, adottság kell legelőször is, s nem iskolai végzettség. Talán az a magyarázat, hogy az író tévedhet, írhatja a „szög”-et akár két g-vel is, a nyelvi szerkesztő úgyis kijavítja vagy kihúzza, ami rossz, de a színész teljesítményéből [mondjuk a bemutatón] már nem lehet semmit kihúzni: a színész számára a tévedés: bukás. Szegény színészek!

Szeptember 14. A jeles színművész születésnapi videofelvételét nézem: hús vihogó fiatal nő hatalmas tortát ad át a művésznek, s a tortából egy még hatalmasabb pénisz mered ki.

Az ókori Rómában a nyíltan homoszexuális Heliogabalus császár [mindössze 18 éves volt, amikor merénylet áldozata lett] aszerint osztogatta az állami tisztségeket és kitüntetések, hogy kinek milyen nagy volt a pénisze. Külön erre a célra szervezett cohorsok járták a birodalmat nagy és kemény farkú férfiakat keresve, akik képesek voltak aztán kielégíteni az ifjú császár nemi étvágát. [Állítólag testének minden nyílását örömszerzésre használta, és az orvosokat arra ösztönözte, hogy nyissanak rajta egy vaginaszerű plusznyílást is.] No comment!

Szeptember 15. Meghalt Bertók László. Szinte napra egyidősek voltunk. Pontosabban Laci két hónappal fiatalabb volt [ő 1935. december 6-án, én ugyanazon év október 6-án születtem], ezért leveleiben, tréfásan, rendre „lebátyámozott”, én meg őt néha, viszonzásként „leöcsikéztem”. Nyolcvanadik születésnapunkat együtt ünnepeltük a Millenáris Park Irodalmi Szalonjában, sok más jubiláló íróval, költővel egyetemben.

Mi voltunk Lacival a legidősebbek, ezért minket a színpadon egymás mellé és középre ültettek. Örültünk egymásnak, annak, hogy még élünk, járunk-kelünk, dolgozunk. Akkor láttam utoljára.

Szeptember 21. Néhány napja megjelent a verseim szlovák válogatása. [Címe: *Ricorso*, kiadta a Skalná ruža–Kövirózsa Kiadó.] Ma már ketten is gratuláltak hozzá [Jitka Rožňová és Ľubomír Feldek, a versek fordítói], én meg még színét sem láttam a könyvnek. Illetve a színét éppen hogy láttam. Annak idején elküldték a borítóját, jóváhagyásra. A színe: alkonyba hajló szürke, rajta talányos, Paul Klee-re emlékeztető rajz: három egyenes (mint egy háromszárú körző) valami sivatagi homokba szúrva.

Megjelent a 2004-től írt irodalomkritikáim, tanulmányaim gyűjteménye is [címe: *A lélek hossza*, kiadta a Gondolat], de még azt sem láttam. Az idén, a koronavírus miatt nem volt könyvhét, visszhangtalanul jelennek meg a könyveink.

Szeptember 22. Egyre gyakrabban vannak gyötrő álmaim: érthetetlen nyelvű nagyvárosban elfelejtem, hol parkoltam le a kocsimat, egy szál alsónadrágban állok a lidérces, idegen világban: pénz nélkül, papírok nélkül; vagy: a jól ismert Pozsonyban járok, de minden utca fel van bontva, nagy szakadékokba ereszkedem le, hogy másik oldalon kimászhaszak, az ismerős házak félig leomolva; a várfal tetején feketeruhás pincérek lóbálnak kezem-lábamnál fogva, le akarnak dobni a mélybe; kétes figurák molesztálnak, üldöznek, késekkel fenyegetnek. S nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy halálunk után is ez lesz a sorsunk: véget nem érő rémálmok. S az a rögeszme sem hagy nyugodni, hogy az élethez tulajdonképp nem azért ragaszkodunk, mert az valami csudajó dolog, hanem azért, mert ez legalább ideig-óráig képes elfedni, elfelejtetni velünk azt az ismeretlen szörnyűséget, ami halálunk után vár ránk. (Úgy emlékszem, a fájdalomnak ezt a takartságát nevezi Epikurosz „negatív kéjnek”). Igaza van Szophoklésznek: legjobb meg sem születni, vagy ha már megszülettünk, haljunk meg korán. Ez utóbbról a nagy görög már nem mondja el, hogy miért, de feltehetően úgy gondolja, hogy a korai halálunk után a túlvilágon még nincs miről álmodnunk, nem gyötörhetnek bennünket újra az életben begyűjtött keserves élményeink.

S érdekes módon az emberiség másik nagy szelleme, Shakespeare is ezzel a rémeszmével [rögeszmével?] küszködött:

Meghalni – elszunnyadni – és alunni!
Talán álmodni, ez a bökkenő;
Mert hogy mi álmok jönnek a halálban,
Ha majd leráztuk mind e földi bajt,
Ez visszadöbrent. E meggondolás az,
Mi a nyomort oly hosszan élteti...

Hát így! A földi nyomorból halálunk után esetleg egy még nagyobb nyomorba hullunk. S boldogok az ateisták és materialisták, akik meg vannak róla győződve, hogy a halállal mindennek vége van. Holott a „minden” valószínűleg éppen a halállal kezdődik el. Mert, hogy egy harmadik szellemóriást is ide idézzek: „Az élet halál, és a halál is élet.” (Hölderlin)

Szeptember 23. Nézem Signorelli *Utolsó ítéletét*, s a sok izmos, kigyúrt testet látva szinte kedvem támad a feltámadáshoz és a végítélethez!

Október 6. 85 éves lettem hát! Elég sokan állítják, el kell hinnem: egész nap cseng a telefonom, jönnek a gratulációk. Szóban sokan köszöntenek, írásban, főleg az irodalmi sajtóban már kevesebben. S akik mégis, azok interjúkkal tudják le a kötelességüket: köszöntsem saját magamat, mondjam el, amit másoktól szeretnék hallani. S elmondtam: e-mail postán küldtem magamnak egy versikét. Ott függ, kereng a világháló virtuális terében, míg csak a netszemetek a kukába nem ürítik:

Ne hadd el magad, öregem,
ne várj megértést!, ne légy dőre. –
Üríts poharat, öreg N.,
legyúrt 85 esztendőre!

Október 7. Volt azért a sajtóban is valami, ami felvillanyozott. A *Napútonline*-on egy kritikusom (Boldogh Dezső) azt írta, hogy T. Á. „nem nyolcvanas költő, hanem istennek kegyeltje, örök poéta, Ezra Pound és T. S. Eliot rokona, aki [a *Lélekvándor* című verseskötetével] vitathatatlanul az utóbbi esztendők egyik legizgalmasabb kötetét tette le elének az asztalra.”

Október 8. Megjelent a *HVG.hu*-n egy cikk, címe: *A gyerekmentes nők nem gyereketlenek*. A cikkíró a „gyerekmentes nők” magatartását így magyarázza: „A szabadság és függetlenség vágya mellett sokan azzal indokolják a választásukat, hogy hiányzik belőlük az anyai ösztön, a gyermek utáni vágy, vagy egész egyszerűen nem érzik jól magukat gyerekek társaságában.” Hát persze, pofonegyszerű a dolog. Csakhogy az önzés általában rövidlátó, sőt vak. Mit nekik [a „gyerekmentes nőknek”] az így kiháló emberiség! S azt sem igen gondolják végig, hogy öregkorukban is ez lesz-e vajon a véleményük? Akkor, mikor már a gyereket vagy unokát pótló harmadik kuttyájuk is megdöglik, fekszenek ágyukon, elmagányosodva, hetek óta nem nyitotta rájuk senki az ajtót, s már az ablakban döngő szúnyognak is hálások lesznek, mert valamelyest az is oldja kozmikus magányukat.

Az is igaz persze, hogy felfordult világunkban már a gyerek sem életbiztosítás. Különösen, ha New Yorkban pincér, a szülő meg Budapesten fekszik betegen! De ha itthon van is a gyerek, lehet akár az idegennél is kegyetlenebb eltehetetlenedett anyjával, apjával szemben. Van rá példa épp elég! Konklúzióként nemigen mondhatok mást, mint amit Rousseau mondott anno: „A gondolkodó ember elaljasodott állat.”

Október 19. Heidegger alapproblémája [a „*Már csak egy isten menthet meg bennünket*” című *Spiegel*-interjúbán]: az önmagát hatványozó, s immár magát az embert is veszélyeztető technikához nem tud adekvát, a technikát kezelni képes társadalmi rendszert elgondolni. A demokráciát erre alkalmatlannak és képtelennek tartja.

Más, de még mindig a *Spiegel*-interjú kapcsán: a halála után fél évszázaddal is újból és újból vitákat gerjesztő Heidegger – legszívesebben azt mondanám: a költőfilozófus – Hölderlint szinte teljesen kisajátította magának. 1935/36-ban több

előadást is tartott róla, s a világszerte ismertté vált fejtegetései következtében például a *Csodás kékségben...* kezdetű Hölderlin-prózaversből ma már szinte csak azt a sort idézgetjük, hogy „költőien lakozik az ember a földön...”. Érdemes volna megvizsgálnom egyszer a mű egészét is, aprólékosan, Heideggertől (s a műről született egyéb értelmezésektől) függetlenül. Felületes olvasataim szerint ugyanis a költemény tengelygondolata távolról sem az, hogy „költőien lakozik az ember”, hanem az ember és az Isten küzdelme, pontosabban az ember küzdelme Isten fogalmával. Mégpedig olyan értelemben, hogy számunkra túlságosan nagy az elgondolandó nagysága. Valahogy úgy, ahogy anno Orbán Ottó, más vonatkozásban ugyan, de olyan találóan megfogalmazta: „Hallom koponyacsontunk őrült reccsenéseit, ahogy magába akarja fogadni a nálánál nagyobbat”. [S itt jön aztán be a filozófusnak az a felismerése, hogy erre csak a költészet eszközeivel képes az ember, azaz: „költőien lakozik az ember”.] Az ember és Isten küzdelmét célozza a műben a félig ember, félig isten Heraklész Zeusz elleni lázadásának motívuma is: „Hisz, mint Heraklész, Istennel vitába szállni, ez a szenvedés”.

Október 22. Tudom, nem nagy az ember,
de képzelem, hát szertelen –
Kísérje két szülője szemmel,
a szellem és a szerelem

József Attila tudta, amit a 21. század embere még ma sem tud: az ember „nem nagy”, azaz nem a tettéért minden esetben felelősséget vállaló, szuverén morális lény. S ha ennek ellenére „nagyinak” képzeljük, s állandóan csak jogait s nem a jogai és kötelességei egyensúlyát hangoztatjuk, a jogokkal könnyen visszaélő egoizmust erősítjük benne. S ilyen értelemben az emberjogi szervezeteket is inkább emberjogi és -kötelességi szervezeteknek kellene hívunk. A jog kötelességek nélkül a „szertelenségek szertelensége” – anarchia. S világunkat bizony ettől az anarchiától, káosztól már nem sok választja el.

Október 25. Már nem tudom, hogyan került kezembe a Shakespeare-féle *Julius Caesar*, csak azon kaptam magamat, hogy könnyezem. Antonius Brutus teteme fölötti monológját olvastam:

Ez volt a legnemesbik római
Mindnyája közt, a többi lázadók,
Amit tevének, ökivüle, mind
Irigységből tevék csak Caesar ellen.
Ő tiszta szándékból és egyedül
Közjó miatt szövetkezett velök.
Szelíd volt élte, s úgy vegyültenek
Az elemek benne, hogy fölkelhete
A természet s világnak mondható:
„Ez férfi volt.”

Aztán rájöttem, hogy nem is Brutust könnyezem, hanem valaki mást: nem sokkal előtte K. L. barátommal beszéltem telefonon [egyidősek vagyunk], elszorult szívvel, mert elképzeltem az egykor erős, testileg-lelkileg brutusi alkatot – már hónapok óta fekvőbeteg, hang is alig jön ki a torkán, az ötödik mondat után halálosan elfárad, s azt mondja: én már nem élek, beszélni is a túlvilágról beszélek.

November 2. A „világhelyzet” a koronavírussal annyira ránk szűkült, hogy az napjainkban már egyre inkább „személyhelyzet”, amelyben nem lehet többé lébecolni, mindenkinek színt kell vallania. Kicsit már az utolsó ítélet pszichózisát idézi az állapotunk: tetteink azonnal megméretnek, mindent közvetlen, a saját bőrünkön és közelünkben kezdünk érezni és érzékelni.

Reggel 6 óra. Még sötét van, de már szürkül az ég alja. Egymás mellett a fény és a sötétség, pontosan látni, érezni a kettő közti különbséget. Fellélegzik az ember: végre virrad! S hirtelen megvilágosodik előtte: az őseMBER és az egyiptomiak miért imádták a Napot. És hogy az ókori görögök számára miért volt olyan történelemformáló tett Prométheusz tűzlopása: a sötétség maga a pokol, a kárhozat. S Prométheusz-szal elkezdődött az ember istenülése. S Edissonnal folytatódott. Nem kellett tovább a napfelkeltére várni, az ember maga is tudott világosságot gyűjteni. Legyen világosság! Reggel, mikor kikászálódunk az ágyból s az éjszaka sötétjéből, s felkattintjuk a villanyt, eszünkbe sem jut, hogy magunk is egyfajta teremtetési aktust hajtunk végre. Csak akkor jut majd eszünkbe, ha a koronavírus-járvány miatt „bezár a bazár”, leállnak a villamoserőművek, és hiába kattintgatjuk a villanykapcsolót. A sötét sötét marad. S mi megint imádni kezdjük a Napot.

November 7. Elhunyt Szócs Géza, ő a koronavírus első költőáldozata. Jó költő volt [egy ideig], de azt hiszem, egy pillanatig sem volt jó ember. Emlékszem az első találkozásunkra. Valami nagy, magyar kulturális rendezvény volt, itt, Pozsonyban, közvetlen a rendszerváltás után. A tömegben egymás mellé sodródtunk, nyújtottam neki a kezemet, hogy bemutatkozom. Erre közönyösen elfordította a fejét. Azt hittem, rosszul hall, még egyszer megismételtem a nevemet, ezúttal hangosabban. Semmi. Sarkonfordultam, s otthagytam. Évekkel később Grecsó Krisztián számolt be a sajtóban a Szócs Gézával történt hasonló esetéről. Az ilyesmit nem lehet másként értékelni, mint szándékos durvaságot, gorombaságot. Aki így viselkedik, az érzéketlen elefánt az emberi lelkek porcelánboltjában. Nem véletlen, hogy végül politikus lett belőle.

December 14. Nézem naplóim ötödik kötetét, az *Időcsapdákat*: 2012-vel végződik. A hatodik kötet, az *Öregség* [munkacím!] 2013-tól 2020-ig hét évet fog majd be, aztán: konyec! Hetedik kötet már szinte biztos, hogy nem lesz. S nemcsak azért nem, mert az idő előre haladásával egyre ritkulnak a naplóbejegyzéseim [a korábbi kötetek időtartalma kb. 3-4 év volt], hanem azért is, mert hígulnak is a bejegyzések. Az idős emberrel már nemigen történnek érdekes dolgok, az életkora úgyszólván karanténba zárja. S ha ez a karantén az egy éve tartó koronavírus-járvány miatt ráadásul valóságos is, akkor aztán még kilátástalanabb a helyzet. Olvasni is egyre kevesebbet olvasok, miről írjak hát? Az álmairól, a betegségeimről? Az álmoknak és a betegségeknek csak a legritkább esetekben van dokumentumértékük [értsd: csak akkor, ha különösen nagy, történelmi

figurák álmairól, betegségeiről van szó!). Ha még lesz időm, erőm, kedvem, a korai naplóimat kellene kötetekbe rendeznem. (1952-től, 17 éves koromtól írok rendszeresen naplót.) Az első kötetnek olyasmi lehetne majdan a címe, mint az emlékezetes Sütő András-könyvé volt: *Anyám könnyű álmot ígér*. Ugyanis az én anyám is kitűnő mesélő volt, s mivel a szülőfalum életében alig vettem részt [gyerekként elkerültem otthonról, messzi iskolákban tanultam], a falum történéseit tulajdonképpen csak anyám elbeszélései alapján éltem meg, s úgy tettem őket papírra. A második kötet az ifjúkori lázadásaim naplója lehetne (à la Nagy Lajos: *A lázadó ember*), kb. 1955-től 1968-ig. A harmadik kötetnek pedig mi más lehetne a címe, mint [megintcsak Nagy Lajos nyomdokain haladva]: *A menekülő ember*. Mert bizony az anyám halála (1969) és a „prágai tavasz” vérbe fojtása után eltelt mintegy húsz év (kb. 1989-ig), társadalmi és magánéletemben egyaránt egy folyamatos [külső-belső? pszichoszomatikus?] menekülés volt.

December 31. Az év utolsó napja, de nekem semmi kedvem az év végi összegzésekhez. [2018-ig minden év végén összeállítottam a folyó évben született írásaim bibliográfiáját, plusz a kritikai recepciójukat. 2019-ben már addig halasztgattam, odárgattam, hogy végül az is 2020-ra maradt. Most két évről kellene számot adnom. Annál inkább riaszt a dolog. Nincs kizárva, hogy most az egészet elhalasztom. Bizonytalan időre.] Mi történt 2020-ban a nagyvilágban? Hát igen: kitört a COVID-19-járvány. S valóban kitört, mint egy háború. Még hozzá világháború. A *pandémia* szó világhárványt jelent. A II. világháborúban mintegy hetven ország vett részt, a COVID-19 már most 190 országban dühög. Az áldozatok száma eddig mintegy kétmillió. S mennyi lesz még! Csak remélhetjük, hogy ez a szám nem lesz világháborús nagyságrendű.

De vissza a bibliográfiákhoz! Ebben az évben is sokat dolgoztam. Viszont, ami nagyon bánt, keveset olvastam. De ennek az is oka lehet, hogy a határok le vannak zárva, nehéz hozzájutni új magyar könyvekhez. [Pozsonyban megszűnt az egyetlen magyar könyvesbolt, s megszűnt a magyar könyvkiadás.] Az *autofikció* [a fikciókkal tarkított önéletrajzi regény] végre begyűrűzött a magyar irodalomba is [Bereményi *Copperfield*-jét mindenképpen el fogom olvasni], bár Jonathan Franzen [állítólag a század legnagyobb írója, ami, lévén a 21. század még csak húszéves, nem is olyan borzasztó nagy teljesítmény!], szóval J. F. nagyon rossz véleményrel van az autofikció műfajáról. [Apropó: J. Franzen! Az év számomra legrevelálóbb mondatát éppen ő írta le: „A szólásszabadságot kormányokon kívüli erők fenyegetik – kiváltképp a közösségi média és a többi online platform kényszerít alkalmazkodásra.”] Én elég későn, valamikor 2000 körül olvastam először Roland Barthes, Philippe Sollers és Robbe-Grillet ún. autofikciós regényeiről [a szerzőnek a létét is kétségbe vonó szerzőktől lehetett-e mást várni?!], de mikor 2008-ban a naplóim első kötetét [*Szent Antal disznaja* cím alatt] összeállítottam, az összeállításba már ez az ismeretem is belejátszott: a franciákon felbátorodva kicsit fikcionalizáltam, történetesítettem a korábbi naplófeljegyzéseimet. De vajon nem fikció-e minden [e nélkül a tudatos törekvés nélkül is], amit önmagunkról naplóként lejegyzünk? Hisz az az idő, amely a lejegyzett esemény és a lejegyzés pillanata között eltelik, akarva-akaratlan bekapcsolja a folyamatba az emlékezést is, arról pedig tudjuk, hogy egyrészt önző [a lejegyző személy irányában részrehajló], másrészt pedig tárgyilag nem megbízható. Summa summarum: ilyen alapon a naplókönyvek egy kicsit mindig felfoghatók akár autofikciós önéletrajzi „regényeknek” is.

Nekünk való határvidék

BESZÉLGETÉS A 2020-AS ALFÖLD-DÍJASOKKAL

Herczeg Ákos: Felsorolni is nehéz, mi minden történt veled szakmai téren 2016 óta. A professzori nyugdíjazásod körüli, majd az azt követő években megjelent az *Isteni színjáték*-fordításod (2016), a *Bánk bán*-átiratod (2019), két verseskötet (Nyírf a hajamba, Magvető, 2017, *Jól láthatóan lógok itt*, Magvető, 2019), ebből utóbbi ráadásul AEGON-díjat is nyert, első novelláskötet (A szakállas Neptun, Magvető, 2020) és egy nyelvészeti értekezésed (*Milyen nyelv a magyar?*, Corvina, 2020) – és a sor feltételezhetően nem teljes. Úgy sejtem, nem csupán a több szabadidőnek köszönhető ez a bámulatos munkakedv, hanem talán a nyelv természete, működése, mibenléte iránti nem szűnő kíváncsiság is állhat a háttérben, ami ebből a kivételesen sokirányú tevékenységből is kitűnik. A különféle területeken való ilyen mértékű aktivitás jótékonyan hat egymásra, vagy az a tapasztalat, hogy inkább elszívja a levegőt az egyik a másiktól?

Nádasdy Ádám: Jótékonyan hat, de ennek van egy oka, ami a személyiségeből ered: nem tudok úgy istenigazában elmélyülni egy dologban, ahogy egy tudósnak – vagy akár egy regényírónak – kell elmerülnie. A tudományos nyelvészeti publikációimban is mindig van valami esszészerű: jó ötleteim vannak, de ahhoz nincs elég türelmem (vagy fegyelmem? energiám?), hogy teljes alaposággal utána menjek a dolognak, hogy a szakirodalmat feltárjam, könyvtárazzak, istenigazából kutassak. Félúton vagyok a tücsök és a hangya között. Azt néha örömmel látom, hogy az általam fölvetett gondolatokat, megoldási javaslatokat nálam szorgalmasabb kollégák előveszik és komoly tudományos munkáikban kamatoztatják. Nem véletlen, hogy nem lettem akadémikus, azaz a Magyar Tudományos Akadémia tagja. Viszont tagja lettem a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiának, amire nagyon büszke vagyok, és ahol a székfoglalómat Dante *Isteni Színjáték*-ának fordításából tartottam – de nem ám tudományos előadással, hanem felolvasószínházi előadással, ugyanis részleteket mutattunk be a munkámból, barátok segítségével, szereposztással. Miközben igaz, hogy pont a Dante-fordítás során rengeteg dolognak kellett utánanéznem, kutakodnom, a szöveg megértéséhez is, de főleg a jegyzetekhez – mondjuk, hogy a zsoltárok helymegadásánál a számozást a katolikus vagy a protestáns hagyomány szerint adjam-e (ugyanis a kettő eltér, pontosabban Dante idejében még eltért).

Én úgy érzem, hogy a dolgaim nem különféle területeken zajlanak (ahogy a kérdésed fogalmaz), hanem egy egybefüggő kontinuumot alkotnak. Ténykedésem általános nyelv-ügyi ténykedés, a szárazabb tudománytól az ismeretterjesztésen, tanításon át a fordításig és a költészetig. Nem vagyok képzett irodalmár, nem szívesen nyilatkozom arról, hogy Shakespeare adott műve jó vagy nem jó, hogy a *Bánk bán*nak mi a fő problémája, hogy a freudista vagy posztkolonialista kritika mely műnek mely aspektusát hozza előtérbe. Az ilyen irodalmi elemzéseket több-kevesebb érdeklődéssel olvasom, aztán menekülök vissza a nyelv, a szótagszám, a lábjegyzetek világába. Lelkem mélyén szeretnék csöndes könyvmoly lenni, filológiai kukac. Irigylem a néhai

Orosz Lászlót, aki lenyűgöző *Bánk bán*-kiadásában még azt is összeszámolta, hogy melyik 46 sorban [azt hiszem, 46] sántít a versmérték, ahol hibára lehet gyanakodni. Én is végigellenőriztem [Ferencz Győző barátom segített], és jelentem, hogy Orosz precízen járt el. Közben rengeteget gondolkodtam a *Bánk bán*on, lefordítottam mai magyarra, sokakkal beszélgettem, írtam is róla egy-két cikket, de nekem könnyebb, ha a műveknek – hogy is mondjam – az anyagi részével, a szórenddel, szótagszámmal, metaforákkal kell bibelődnöm. Diákként az egyetemi irodalomórákon is kényelmetlenül éreztem magam: azt kérdezte a tanár, hogy milyen érzést kelt bennem a tárgyalt Keats-vers. Én meg azt gondoltam: ez annyira privát dolog, csak nem fogom őelőtte meg a diáktársak előtt kiteregetni az érzéseimet? Inkább hallgattam, és elmentem nyelvésznek. Onnan viszont egy idő múlva visszasünderögtem az irodalomba, legfőképp a műfordításba, ami pont nekem való határvidék. Eddig tizenhárom Shakespeare-darabot fordítottam, többet, mint magyarra bárki.

Herczeg Ákos: Világirodalmi klasszikusaink nem ritkán évszázados múltra visszatekintő fordításai korántsem érinthetetlenek, ezt a Te ez irányú erőfeszítéseid mellett más szerzők Shakespeare-újrafordításai is mutathatják, az ezredforduló táján például Mészöly Dezső és Eörsi Istváné. Kötelező iskolai olvasmányok sokáig egyedüli szövegvariánsainak kanonikus pozíciói látszanak megingani, miközben olyan, valóban nehezen olvasható szerzők művei kerülnek górcső alá, mint Dante vagy nálunk Katona József – és hosszasan lehetne sorjázni azokat az alkotókat, akiknek a műveire szintén ráférne a „felfrissítés”. Az a fordítói hitvallás áll e munkák hátterében, hogy az az igazán sikeres – és bizonyos értelemben pontos – átültetés, ami képes a nyelv alakulásával együtt mozogva élőként, kvázi „kortárs” darabként megszólalni? Mindenekelőtt a távolság leküzdése a cél, az tehát, hogy a nyelv ne ellenállás, hanem otthonos közeg lehessen?

Nádasdy Ádám: Úgy fogalmazol, hogy „korántsem érinthetetlenek”: vegyük észre a kérdésben rejlő állítást, azaz hogy – legalábbis sokak szerint – igenis érinthetetlenek. Én is hallottam sok ilyen hangot, de [talán mert angol szakos vagyok, vagy eredendő szemtelenségem miatt?] sose igazán értettem. Vörösmarty, Arany, Szász Károly szépen dolgoztak, jól fordítottak, de miért volnának érinthetetlenek? Hiszen az utóbbi évtizedekben a világ legtöbb helyén a Bibliát is újrafordították [magyarra is]. A szép régi fordítások, melyek nagyjából százötven éve készültek, azóta sajátos stílusízt kaptak, patina vonta be őket, ami például nagyon alkalmassá teszi őket idézés céljára. Magam is szeretem a Károli-féle Bibliát felütni, ha egy-két mondatot kell idézni: „mivel lágymeleg vagy, sem hideg, sem hév, kivetlek téged az én számból.” De ez folyamatos olvasásra, pláne hallgatva, istentiszteleten már nem alkalmas, mert alig érthető. Így van ez a magyar klasszikus fordítások számos helyével is. „Ha meg nem jó, vége a darabnak. Sose megy el; ugye nem?” – mondja Arany a *Szentivánéj*ben, ami azt jelentette: „a darab sose valósul meg, nem sikerülhet Zuboly nélkül”.

Engem két cél vezet, amikor klasszikusokat újrafordítok. Egyrészt a becsvág, hogy én is tudok olyan jól [vagy majdnem olyan jól] csinálni, mint ők: ez minden művészt hajt, mióta világ a világ, ezért festenek – mint Mészöly Dezső mondta egyszer bölcsen – a festők újra és újra „Madonna a gyermekkel” témájú képet, pedig

van már belőle szép és klasszikus. A másik cél, amit a kérdésben is említesz, hogy a mai nyelvet hogyan lehet alkalmazni a klasszikusokra. Mondhatja-e Demetrius a *Szentivánéjiben*, hogy „Menj, nem bírom, hogy folyton itt nyomulsz!” – szerintem mondhatja. De most jövök rá, hogy egy harmadik cél is vezérel, egy pedagógiai: hogy ezeket a szép s tartalmas műveket érthetővé, hozzáférhetővé, fogyaszthatóvá tegyem. Ez az igény a legmarkánsabban a színházak részéről merül föl, hiszen ők a bőrükön érzik, ha a közönség nem érti, hogy mit mondanak a színészek. [Érdekes határesetet *Az ember tragédiája*: az én generációmnak még érthető a színpadról, de a fiataloknak már az is nagyon nehéz.]

Tovább megyek: fordításaimnak van egy szolgálati része is, ugyanis sok olvasó, rendező, színész az enyém mellé odateszi a régi fordítást [vagy a *Bánk* esetében az eredetit] és így már sokkal jobban érti, vagyis az én fordításomat puskának használja. Én meg, mint vérbeli pedagógus, örülök ennek. Nemrég Budapesten előadták a *Bánk bánt* Katona eredeti szövegével, ám a rendező és a dramaturg elmondta, hogy az én fordításom inspiráció és egyben segédeszköz volt nekik. Szeretném, ha minél többen elővennék Babits Dantéját, és közben az enyémről puskáznának.

Herczeg Ákos: A Jól láthatóan lógok itt méltán ért el – verseskötet esetén ritkán látott – rangos hazai sikert. Olvasása közben olyasmi élmény tölti el az embert, mint amikor valaki közelebb húz hozzánk egy széket és leül velünk szembe: odaadó figyelem és valami megmagyarázhatatlan bizalmas légkör veszi körbe, amelyben nincs helye az udvarias, érdeklődés nélküli hallgatásnak. Az őszinteség egyszerre lehet nagy erénye, ugyanakkor buktatója is egy verseskönyvnek, és úgy hiszem, igazán jó stílusérzék kell ahhoz, hogy az önfeltárás ne tűnjön magamutogatásnak, a vallomás önsajnáltnak, az elmúlttal és még hátralévővel való számvetés pedig elcsépeltnek. Milyen elv, szemlélet alapján alakult az új kötet hangoltsága, ha úgy tetszik, karaktere, az, ahogy a versekben megszólaló a szembenézés imperatívuszának eleget tesz?

Nádasdy Ádám: Sajnos én erre nem tudok okosat válaszolni, nem szoktam ilyen foglalkozásokban gondolkodni [pláne nem a saját verseimet illetően]. Nem tudok felmutatni egy értelmes elvet vagy szemléletet a verseskötetem mögött. Intuitívan működöm, ha verset írok, csak a fülemre [bocsánat, de hadd mondjam: a szívemre] hallgatok. Mint a háziasszony, aki nem használ szakácskönyvet, csak beleszagol az ételbe, és azt mondja: még egy kis só és semmi más. Az őszinteség mindig is központi kérdése volt a verseimnek [és általában a nyilvános szerepvállalásaimnak], ami esetemben elsősorban azt jelentette – és jelenti mindmáig –, hogy mérlegelnem kell, mennyit beszéljek arról, hogy meleg vagyok. Fiatal koromban megpróbáltam eltitkolni, ment is egy ideig, de aztán, mint egy túlfújtt labdán, szétpukkadtt az egész ál-életem, és szilárdabb talajra érkeztem. Azóta egyfolytában méricskélem, adagolom, kalibrálom, mennyit adjak ebből, mennyire érdekes ez, avagy írjak-e úgy, mintha ez nem lenne. Tipikus kisebbségi csapdahelyzet.

Itt van például az az egyszerű szó, hogy „a férjem” [tényleg van férjem, ugyanis Angliában összeházasodtunk az emberemmel]. A nőköltők, bármilyen őszintén írnak a férjükről, nem szokták ezt a szót leírni, mert valahogy kínosan prózainak, polgárinak hatna. És ha én írnám le? Vajon még kínosabb volna, végképpen nevetséges – vagy

nagyon is elgondolkodtató, bátor, őszinte? Szeretném magam megmutatni, mint minden lírikus; de mennyire? Egyszer egy kiadó limerick-kötetet hirdetett, engem is fölkérték. A többiek malacnál malacabb erotikus versekkel álltak elő, én meg tanács-talan voltam. Panaszoltam Kántor Péternek: tinektek könnyű, de én mit csináljak, ha egyszer meleg vagyok. „Micsoda kérdés! Írjál arról,” mondta Kántor tárgyilagosan. Én meg elvagyorodtam: tényleg, milyen egyszerű az élet! És írtam:

*Élt egy úr a messzi Győrbe',
bele volt zúgva egy örbe.
Szólt: „Szeress, fegyveres!
Légy hozzám egyenes,
de azt se bánom, ha görbe!”*

Ez persze nem rólam szól, ugyanúgy, ahogy a csupa meleg történetet tartalmazó novelláskötetem se rólam szól – de ki hiszi ezt el? A *Jól láthatóan lógok itt* verseinek írása közben egy ideig nagyon beteg voltam, ez valószínűleg segített az őszinteség felé eltolni a stílust, sőt a tartalmat is. Az ember ilyenkor nem szépeleg. Mostanra meggyógyultam, lehet, hogy megint fenyeget a szépelgés, a szappanopera. Mi tagadás, van bennem egy hajlam a giccsre, az édeskészségre, a csengés-bongásra. Ez ellen állandóan küzdenem kell.

Herczeg Ákos: Az angol nyelv és ezen keresztül az angolszász művészet közelsége gyerekkorod óta kíséri a pályádat: éltél Dublinban, majd az ELTE mellett az amerikai Darmouth College-on és a londoni National Film School-on is szereztél diplomát, az elmúlt években pedig több huszadik századi angol nyelvű költő magyarra fordításában is közreműködtél, többek közt az ír Seamus Heaney és legutóbb az amerikai Frank O'Hara munkásságát ismertetted meg a hazai közönséggel. Hogy látod, mennyiben határozta meg a művészi öntudatra ébredésedet, költői formálódásodat ez a – magyartól sokszor merőben különböző – nyelv- és íráshagyomány? Mi volt az a mozzanat, poétikai sajátosság, ami akár észrevétlenül is a részeddé vált, ami nélkül költészeted minden bizonnyal más utakat járt volna be?

Gerevich András: Emberileg és költőileg is nagyon fontos pillér életem alakulásában ez a három ország. Gyerekkorom legszebb emlékei Írországhoz kötnek, Dublinban éltem kilenc és tizenhárom éves korom között, költővé válásom első állomásának meghatározó környezete a tenger közelsége, az örökzöld táj, a megmászható tengerparti sziklák és középkori kolostor- és várromok. Rengeteg verset olvastunk az iskolában, például Yeats, Frost és Kipling verseit, irodalomórán rendszeresen kreatív házi feladatot adtak: novellákat írtunk, saját magunk által választott témáról házi esszét – akkoriban semmi hasonló nem volt a magyar iskolák hivatalos tananyagában. A '80-as években még nem volt internet és a nemzetközi telefonhívás rettentően drága volt, így rengeteget leveleztem a nagyszüleimmel, barátaimmal és unokatesóimmal – levélíróból lettem költő. Néhány évvel később, már Budapesten, tizenöt-tizenhat évesen határoztam el véglegesen, hogy költő akarok lenni, és tudtam, hogy egy költőnek a legjobb iskola a versfordítás, ezért úgy döntöttem, elkezdek ír költőket

fordítani. Bejártam az egyetemi könyvtárba, ahol az antológiákat bújtam, Beckett minimalista és Heaney nyelvileg összetett és gazdag verseit ültettem át magyarra. Még tizenkilenc sem voltam, amikor Heaney megkapta a Nobel-díjat, az ELTE Anglisztika szakára jártam, és már magam mögött tudhattam egy maroknyi Heaney-fordítást és publikációt, ekkor hozott össze Géher István azzal a csapattal, amelynek tagjaival aztán éveken át fordítottuk: Tandori Dezsővel, Mesterházi Mónikával és Imreh Andrással. Ez alapjaiban határozta meg a saját verseim fejlődését is, nagyon erősen hatott rám, ahogy a természet él és burjánzik Heaney verseiben, mint az élet meghatározó és leválaszthatatlan közege, talán ez volt a legfontosabb, ami miatt korábban elkezdtem fordítani, és ez a világ az első kötetemet is meghatározta. Ezen felül magával ragadott a verseiben a felszín alatt megbúvó, gyakran alig észlelhető transzcendencia, néha szinte panteisztikus látásmód, miközben egyáltalán nem nevezném vallásos költőnek, de erősen táplálkozik mind a keresztény, mind az azt megelőző pogány, elsősorban kelta tradíciókból, és ezekhez a hagyományokhoz felvilágosultan és racionálisan, mégis erős érzelmi kötődéssel viszonyul.

Miközben Írország nekem a természetet, a tengert, a hegyi patakokat és a mocsarakat jelenti, London vagy New York, életem két másik meghatározó helyszíne, a soknemzetiségű, sokszínű kulturális kozmopolita városi világot, bár Amerika egyszerre a hatalmas, léttől lüktető erdőségeket is. Amerikában, messze minden nagyvárostól, egy erdei kisvárosi egyetemre jártam, és rengeteget utaztam: bejártam New York, Boston, San Francisco, Washington és Montreal utcáit. Bár az ELTE-n is rengeteg verset olvastam az egyetemi éveim alatt, mégis itt kerültem közelebbi kapcsolatba az amerikai modernizmus költőivel: William Carlos Williams, Robert Creeley és John Ashbery fontos olvasmányok; Frank O'Harát már korábban is nem csak sokat olvastam, hanem fordítottam is. Valószínűleg a verseimre ezek a költők voltak a legnagyobb hatással: felszabadított a költészetük nyitottsága, megtanultam, hogy ha jól csinálom, mindenből minden formában lehet vers, és fontosnak tartottam, ahogy a különböző identitások, köztük a melegség megjelenik és rétegződik a verseikben. Olyan szempontból persze sok minden visszaköszönt, hogy mivel a magyar költők nagy részben versfordítók is, a magyar nyelvű költészetbe így folyamatosan beszívárogoz az angol, amerikai, német vagy francia költészet hatása. Amerika után Londonba költöztem, ahol filmművészeti egyetemre jártam, így az érdeklődésem középpontjába is a film került, és szerencsére nemzetközi kitekintésű képzésben vehettem részt, egy átlag napon egy-két, néha három filmet is megnéztem, sok rendezőt ismerhettem meg személyesen, néhányan tanáraink is voltak: köztük Pawel Pawlikowski, Abbas Kiarostami, Terrence Davies, Nick Roeg, Woody Allen, Spike Lee, és még hosszan sorolhatnám. Verseket kevésbé olvastam. Viszont Kiarostami kötetét ekkor ismertem meg, amiből aztán rengeteg verset fordítottam és publikáltam mindenfelé. Az egyik nyáron néhány hónapig a BBC költészeti műsorában dolgoztam, rendszeresen jártam a Poetry Librarybe, ott olvastam is rengeteget.

Herczeg Ákos: Az eddigi költői munkásságod felfogható az önazonos és hiteles megszólalásért vívott szabadságharcként az itthon legfeljebb bűvópatakszerű, transzparenssé leginkább a te köteteid által vált homoerotikus nyelv- és világszemlélet létjogosultságának elfogadása érdekében. Egy olyan terepen kellett szembenézned

az érzelmekről, vágyakról és testi szerelemről való hiteles beszéd lehetőségeivel és következményeivel, amelyen lehetetlen skatulyáktól, előítéletektől mentes „tisztá” költészetet művelni. Visszatekintve milyennek látod az elmúlt bő húsz évnyi, hol út-, hol kiútkereséssel jellemezhető időszakot?

Gerevich András: Az a tapasztalatom, hogy a költészet, a költői nyelv és a versolvasók közössége a leginkább nyitott a különböző világnézetekre, identitásokra, hagyományokra és kifejezésmódokra. Talán ezért is vonzott a versírás, mert ez adja az ember kezébe legjobban a szabad önkifejezés eszközeit. Valóban, amikor elkezdtem publikálni, inkább amerikai példákra tapasztalhattam meg a költészet szabadságát, hogy a szexualitás, pláne a homoszexualitás terén a magyar hagyomány sokkal zártabb, konzervatívabb és ítélkezőbb. A megnyílás az én verseimben fokozatos volt, tapogatóztam, mindig egy kicsit többet mutattam meg abból a világból, amit én ismerek és megtapasztalok, de ezt nem szabadságharcnak éltem meg, úgy éreztem, az aktivizmusnak a politikában és a civil szférában van szerepe, ahol nagyobb tömegeket tud elérni, a művészet és költészet célja ennél sokszínűbb, egyszerre több és kevesebb lehetőséget kínál. Nem vagyok aktivista költő, maximum egy-két versem politizál nyíltan és közvetlenül, az írásaim inkább csak szilárd tényként kezelnek egy olyan világot, aminek a jelenlétét és értékeit mások megkérdőjelezzik. Az utóbbi hetekben kerültek elő 20-30 éves flodiszkok, próbáltam átmenteni rég elfeledett szövegeket, és újraolvasva döbbsenem rá, a kilencvenes években milyen szókimondó queer erotikus verseket is írtam és fordítottam, de ezeket akkoriban sehol nem tudtam publikálni, se hivatalos irodalmi folyóiratban, se a *Mások* nevű LGBTQ magazinban, ahol bár jöttek le saját nevemen és álnéven is írásaim, utólag úgy ítélem meg, voltak bizonyos tematikus határok, mi kerülhetett be a lapba. Nyíltan homoerotikus verseket 2001-ben publikáltam először, a *Literán* és talán a *Magyar Lettre* oldalain. Sokat elmond a mai közállapotokról, ami az irodalmi életet is meghatározza, hogy a két leginkább szókimondó meleg költő mind e napig álnéven és arctalanul publikál. Olty Péter és Rosmer János két fantom, fiktív identitással. Ettől függetlenül a verseiket nagy élvezettel olvasom és kimondottan jó költőnek tartom mindkettőjüket. Szigeti László, a Kalligram Kiadó volt vezetője már az elején megmondta, hogy ne igazán számítsak arra, hogy az ilyen jellegű költészetnek magyar nyelven lenne bármi esélye, sok évnyi tapasztalatra, a kiadó szinte visszhangtalan kísérleteire alapozta a véleményét, és valószínűleg igaza volt. Rosmer kötetét egy százasért árulja a Könyvudvar. A mai magyar irodalomban sajnos mind a nőírók, mint az LGBTQ írók aránytalanul nagy mértékben kiszorultak a perifériára, az íróikkal kapcsolatos kutatásokat most végzi egy csoport a Szépirok Társaságának a megbízásából. Nagyon megtisztelő ezért is, hogy ebben az évben az Alföld-díj jutalmazottja lehettem.

Herczeg Ákos: Legutóbb 2014-ben jelent meg önálló verseskötetted [*Tizenhat naplemente*, Kalligram], azóta csupán a folyamatos folyóirat-publikációkból látszik, hogy nem hagytad abba az írást. A napi munkádat azonban elsősorban a művészeti oktatás teszi ki: a METU-n tanítasz forgatókönyvírást és dramaturgiát. Milyen fontos tapasztalatra tettél szert a tanári munkád során? Költőként ezzel párhuzamosan mi foglalkoztat, merre tart a szépirói pályád?

Gerevich András: Sajnos alkotói szempontból nehéz volt ez az időszak, sokat tanítok, keveset írok, sokat küzdök magammal és a démonaimmal. Szorongó típus vagyok. Folyton keresem a hangomat, és elbizonytalanodom, bár talán az utóbbi néhány versnél sikerült megtalálnom, mit és hogyan akarok kifejezni. Lassan összeáll kötetté az évek lassú termése. Viszont tele a számítógépem és az asztali fiókom befejezetlen drámákkal, forgatókönyvekkel, novellákkal, ötletcsonkokkal és jegyzetekkel, amelyek hosszú évek óta halmozódnak. Három helyen tanítok rendszeresen, a METU mellett a McDaniel College budapesti kampuszán és a Milestone Intézetben is. Más helyeken alkalmyszerűen. A tanítást nagyon élvezem, szeretek minden diákot rávezetni, hogyan tudja a legjobban megírni, ami benne van, hogyan találja meg a hangját, hogyan tudja felépíteni azokat a jeleneteket és karaktereket, amelyek összeállnak azzá a filmmé, amit meg akar alkotni. Büszke vagyok azokra a diákjaimra és mentoráltjaimra, akik közül manapság többen is a világ legjobb egyetemén tanulnak irodalmat, színházcsinálást, filmezést, mások itthon alkotnak, publikálnak vagy viszik tovább a tanári hivatást. Rengeteg energiát ad és visz el a tanítás, de úgy érzem, ez egy termékeny terep, ahol ráadásul kevesebbet kell küzdenem saját magammal, mint az alkotás során. Az utóbbi egy évben elég sokat fordítottam is, verseket, megjelent a Magvető Kiadónál Frank O'Hara első magyar nyelvű kötete, és egy antológiát is szerkeszték, tavaly ősszel jött volna ki a Jelenkor Kiadó gondozásában, de sajnos a pandémia miatt egy évvel el kellett halasztani a megjelenést. Jericho Brown verseit fordítottam tavaly tavasszal, majd legutóbb Louise Glück Nobel-díja kapcsán írtam róla több helyen is, és számos versét lefordítottam. Most egy szindarabon is dolgozom.

Herczeg Ákos: A még harminc év alatt kiérdemelt Alföld-díjjal olyan neves szakemberek szűk táborába kerültél, mint Kulcsár Szabó Ernő és Kulcsár-Szabó Zoltán. Persze ha valaki minden kétséget kizáróan bizonyítja, hogy az irodalomtörténeti kvalitás nem feltétlenül áll egyenes arányban az életkorral, hanem sokkal inkább szorgalom, tehetség és kutatói ambíció függvénye, az éppen te vagy. Legyen szó a legfrissebb vagy legkorábbi publikációról, mindig élmény nyomon követni, hogy az adott tárgyat és annak releváns irodalomtudományos vonatkozásait övező széles körű tájékozottságot miként sikerül az elemzés elmélyültségének garanciájává tenni. Az az ember érzése, hogy bármiről is legyen szó, sosem állsz meg félúton: a megért[et] ést is szem előtt tartó alapos argumentáció eredménye nem marad el. Fel tudod idézni azt a hatásmozzanatot, belátást, ami megtanította és egyben meghatározta, hogyan érdemes irodalommal foglalkozni?

Balogh Gergő: Mindenekelőtt el kell mondanom, milyen hatalmas megtiszteltetésnek tartom azt, hogy Alföld-díjban részesülhettem – szívből köszönöm. Ami a kérdés illeti: ha igaz az, hogy nem állok meg félúton egy adott kérdés tárgyalása során, az vélhetőleg pontosan az általad kérdéssé tett hatásmozzanatoknak köszönhető, és, amennyire látom, három, a gondolkodásom alakulására nézvést döntő befolyású találkozássra vezethető vissza. Ezek az irodalommal való foglalkozás tekintetében a számomra máig meghatározók. Egri egyetemi éveim alatt a Bednancs Gáborral folytatott beszélgetések egy átfogó tudománysemléleti paradigma alapjait rakták le bennem, amelyek a középpontjában egyfajta, mindenekelőtt a tudományos munka

iránti alázatra intő protestáns munkaetika áll. Megtanultam tőle, hogy tudományos kérdésekben az egyedi látásmód csakis akkor lehet képes hatékonyan érvényre jutni, ha emellett szorgalmasak, alaposak, ambiciózusak és – önmagunkkal szemben is – szigorúak vagyunk.

A második, esetemben döntőnek bizonyuló hatásmozzanat már az ELTE-n ért. Habár korábban is bőszen olvastam a munkáit, a Kulcsár Szabó Ernővel való személyes találkozás rendkívül nagy erővel hatott rám. Megtanultam tőle, hogy miközben az irodalom lenyűgöző nyelvi összetettsége vizsgálat tárgya kell hogy legyen, nem spórolható meg az e nyelvi konfigurációkat érdemben alakító – mediális-kulturális – feltételrendszerek számbavétele, és, ami legalább ilyen fontos, az irodalomértelmezésbe való bevonása. Ugyanakkor, amennyiben ragaszkodunk az irodalomtudományos kérdések felvetéséhez, és ami azt illeti, én ragaszkodom, az irodalom egy tágabb, akár média-, akár kultúr-, akár társadalomtörténeti összefüggésrendszerbe tagozódó vizsgálata sohasem tévesztheti szem elől a kiinduló kérdést: hogyan járul hozzá mindez az irodalom történetének jobb megértéséhez? Arról, hogy ez a kérdés visszhangozzon a fülünkben, mint Kulcsár Szabó professzor úrtól tanultam, sohasem mondhatunk le.

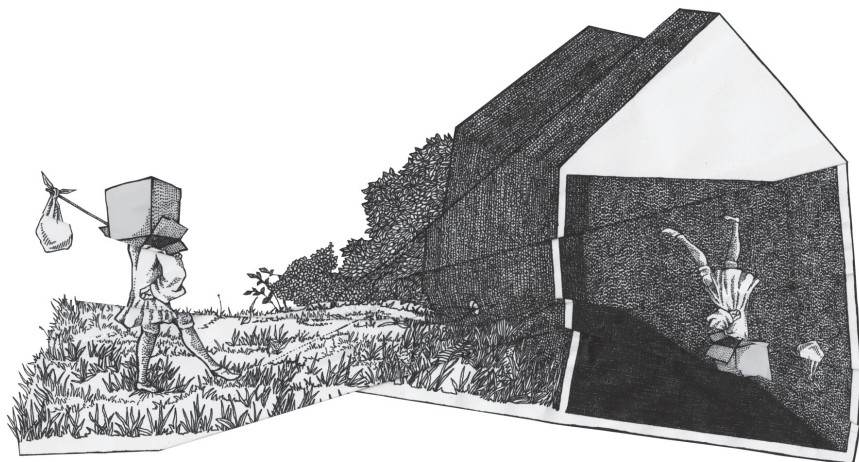
Végül, de nem utolsósorban, minden bizonnyal egészen másként alakult volna minden, ha az elmúlt éveket nem Kulcsár-Szabó Zoltánnal dolgozom végig. Az ő témavezetése mellett készítettem el a mesterszakos szakdolgozatom, és ő a disszertációm témavezetője is. A mindig kiváló és megkapó eleganciájú munkái a kezdetektől nagy szemléletformáló hatással voltak rám, tágitották a horizontom, és egyre komplexebbé tették az irodalmi nyelvhez és általában a nyelvhez való viszonyom, többek között politikai és etikai összefüggések irányából újrendezve azt. Kulcsár-Szabó Zoltán megtanított arra, hogy hogyan lehet összeegyeztetni az akkurátusan számon tartott történeti szempontokat azokkal a teoretikus belátásokkal, amelyek a tárgyalás tulajdonképpeni kereteit megteremtik (hiszen ezek nélkül, akár tisztában vagyunk ezzel, akár nem, nincs argumentáció). Amit nála láthatunk, az a hihetetlen történeti tudásanyag és az elméleti jártasság fúziójának egy speciális esete, amelyet az összetétel legmélyebb értelmében történeti gondolkodásnak nevezhetnénk. Nem megállni féltőn számomra annyit tesz, mint igyekezni megfelelni a tanultaknak.

Herczeg Ákos: Az eddigi munkásságod jól mutatja az irodalomtudomány ezredforduló utáni szemléletváltását, elmozdulását a szigorúan vett irodalomtörténettől a kultúratudományok irányába. És bár első köteted [*Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, Fiatal Írók Szövetsége, 2018] után a neved valamelyest egybeforrt Karinthy munkásságával, aligha állítható, hogy a modern líra és próza elhivatott kutatójaként ne álltál volna elébe a legkülönbébb szakmai kihívásoknak, legyen szó líraelméleti és -történeti kérdésekről Ady, Szabó Lőrinc vagy épp József Attila vonatkozásában, oktatástörténeti, sőt akár nyelvfilozófiai dilemmákról [utóbbihoz lásd az *Alföld* 2019/6-os számának Hamacher-tanulmányát], nem beszélve szórványos kitekintéseidről a romantika irodalmára. Jobbára „megtalálnak” ezek a szerteágazó irányba tartó kérdések, vagy azért ennél nagyobb tudatosságot sejtethetünk az egyes kutatási irányok megválasztásában?

Balogh Gergő: Az esetemben a leginkább talán arról van szó, hogy mivel nagyon fiatal vagyok, még nem rajzolódtak ki markánsan azok a tendenciák, amelyek a leginkább meghatározzák a kutatásaim, innen a szerteágazás látszata. A számomra ezek egy ideje azonban már jól érzékelhetők, ahogy az összetartottságuk is. Bár az általam is említett kérdéskörök a gyakorlatban átcsapnak egymásba, keresztezik és dúsítják egymást, viszonylag jól elkülöníthetőnek tartom őket: a magyar irodalmi modernség poétikatörténete, annak tágran értett társadalmi-kulturális lehetőségfeltételei, valamint a nyelvről és az irodalomról való gondolkodás tartozik ide. Szeretek előre tervezni, és nagyobb munkákban, könyvekben gondolkodni. Ez a három téma a fejemben jelenleg tulajdonképpen három könyvként létezik: egy, a szerelmi költészet történetét tárgyaló, egy, az irodalmi modernség és a társadalmi modernitás alapviszonyával foglalkozó [oktatás, jog, gazdaság], valamint egy olyan, alapvetően nyelvfilozófiai fókusszal bíró munka formájában, amely a számomra meghatározó jelentőségű kortárs gondolkodói teljesítmények megértésére tesz kísérletet [jelenleg az Agamben-fejezetem dolgozom]. Ami nem integrálható az előbbieik közé, az kétségtelenül a romantika irodalmának irányába tett kitekintések köre, amely a leginkább abból termelődik, hogy alapvető igényem van egyes kérdések végiggondolására [eddig erre Jókai, Arany és Madách kapcsán volt időm, lehetőségem]. Viszont ezekből a kutatásokból is sokat tanulok. Az Arany Jánosról írott tanulmányom például különösen módszertani szempontból szolgált sok tanulsággal. A ma még integrálhatatlannak mutakozó elemeket illetően viszont fontos még valamit megemlíteni. Előfordul az is, hogy egy témáról azt gondolom, hogy egy épp készülő nagyobb munka része, aztán kiderül, hogy a helyzet másként áll. Ez történt például a *Milyen állat?* [Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020] című tanulmánykötetben olvasható, az állatra – közelebbről a kutya modern irodalmi és társadalmi összefüggésrendszereire – irányuló vizsgálódásom során. Azt hittem, hogy a problémakomplexum tárgyalása szervesen illeszkedik az irodalmi modernség és társadalmi modernitás viszonyát vizsgáló disszertációm gondolatmenetébe, azonban annak perspektívájából már jól látszott, hogy az állat-szöveg hermetikusan magára záródik. Ez a zártság vagy zárványszerűség azonban csak onnan nézve volt érzékelhető. Máshonnan rátekintve ez egy új, a maga komplexitásában megértendő és kidolgozandó kutatási alterület felnyílása is. A gondolkodás sokszor kerülőutakon, zezzugos vidékeken vezet át. Addig, amíg nem tévesztjük szem elől a célt, nincs gond.

Herczeg Ákos: Érdeklődésem széles palettáját látva nem meglepő, hogy ha nem is túl nagy gyakorisággal, de rendszeresen, és ami még fontosabb, annál nagyobb alázattal [értsd: alapossággal] foglalkozol kritikáirással. Bár a leggyakoribb forgatókönyv az egyetemről kikerülő rátermett irodalomértők körében, hogy a tudományos (vagy egyéb) munka lassan, de biztosan háttérbe szorítja a korábbi kritikus tevékenységet, nálad egyelőre ez a fajta „lemorzsolódás” nem tapasztalható, sőt az látszik, mind nagyobb ívű elemzésnek veted alá a kortárs [nem mellékesen, főleg verses]köteteket – és ami nagy szó, bátran vállalva adott esetben a markáns bírálat felelősségét is. Mit jelent számodra a kritika mint műfaj? Miért tartod fontosnak, hogy tudományos és oktatói munkád mellett erre is találj időt?

Balogh Gergő: A kritika mint műfaj számomra mindenekelőtt a kortárs irodalom elmélyültebb megértéséhez nyújt kereteket. Azt gondolom, és erről Horváth Jánostól Kulcsár Szabó Ernőig számos nagyhatású irodalomtörténész munkássága meggyőzhet, hogy amíg nem közelítünk a jelen történő irodalmához, nem teszünk kísérletet annak megértésére, a múlt nagy alkotásait sem érthetjük időszerű módon. A párbeszéd fenntartása – legyen az mégoly közvetett is – ilyen szempontból a szakmánkra nézvést alapvető jelentőségű. A kérdéseink csak részben a mieink: a kortárs irodalmi tudat minden megértésaktusban ott dolgozik, és éppen ezért leválaszthatatlan a történeti megértés formáiról is. Ezekből a belátásokból is fakad, hogy javarészt inkább tudományos, sőt tanulmányoszerű, mintsem irodalomnépszerűsítő kritikákat írok [ez utóbbit egyébként sokszor nagyon problematikusnak tartom: vannak kritikusok, akiknek minden tetszik, ami minimum gyanút kelt]. Nagy gonddal válogatom ki azokat a könyveket, amikről szólni szeretnék. Erre már csak azért is szükség van, mert, ahogy említetted, más feladataim mellett viszonylag kevés kritikát tudok csak írni. Jelenleg igyekszem tartani az „egy év, egy lírakritika” tempót. A megszólalásmód markáns karaktere a leginkább abból fakad, hogy olyan kritikákat írok, amilyeneket én is olvasni szeretnék. Nem vagyok híve a biztonsági játéknak, az egyrészt-másrésztolásnak vagy épp az egyébként inkább dorgáló, de aztán felkerekített végű kritikáknak. A kritika a történő irodalom reflexiós fóruma. Ez a kritikus felelősségvállalás struktúráját illetően több, az irodalom létmódjából fakadó következménnyel is jár. Ami e vonatkozásban a számomra a legfontosabb, az talán az, hogy a kritikus nem csupán a mű belső összefüggéseinek megértését, hanem az irodalomtörténet alakulástörténetét illetően is felelősséggel bír. Bár nem ő mondja ki a végső szót, megindítja a diskurzust. Az, hogy ez miként történik, korántsem mindegy. Szerintem csak azokat a szépirodalmi kritikákat érdemes megírni, legyen a műről alkotott véleményünk akár pozitív, akár negatív, amelyek – a történeti megértés igénye által megkövetelt alapossággal és alázattal – kockázatot, és ezáltal felelősséget vállalnak.



Milián Orsolya

A sokarcú Vénusz

MÉLOSZI APHRODITÉ SZOBRA AZ EKPHRASZTIKUS KÖLTÉSZETBEN

Előljáróban: szobrok és ekphrasziszok

Az elmúlt néhány évtizedben jelentős mértékben megnövekedett az ekphraszisz iránti érdeklődés a bölcsészettudományok területén.¹ Az ekphraszitikus szépirodalommal foglalkozó, az irodalom és a társművészetek összetett kapcsolattörténetét, valamint az ilyen kapcsolódások elméleti megközelítési lehetőségeit vizsgáló szakszövegek egyre gyarapodó méretű szakirodalmával kapcsolatban ugyanakkor feltűnő, hogy a vonatkozó cikkekben és monográfiákban a legnagyobb hagyománnyal bíró képzőművészeti ágak, a festészet és a szobrászat közül a festészet sokkal *láthatóbb*, azaz jóval nagyobb szakmai figyelemben részesül, mint a szobrászat, ami a festészethez képest viszonylag alulreprezentáltnak mondható.² Vagyis, ahogyan Peter Sharratt fogalmaz, „[i]rodalom és festészet egymásra hatását rendkívül gyakran tanulmányozták, de a szobrászat nem került ennyire kiváltságos helyzetbe”.³

Az, hogy a szobrászat⁴ és az irodalom kapcsolatának kérdéskörét az ekphrasziszokkal kapcsolatos szaktanulmányok viszonylag ritkán vizsgálják, természetesesen korántsem jelenti azt, hogy a szobrokra reagáló ekphrasziszok világirodalmi korpusza szegényes volna. Éppen ellenkezőleg, a valóságosan létező vagy fiktív szobrokat középpontba állító ekphrasziszok hagyománya ugyancsak gazdag: az antikvitástól napjainkig ível például a Mürön tehenét kommentáló antik epigrammáktól⁵ Dante *Purgatóriumán* vagy Rilke *Archaikus Apolló-torzóján* át Kovács András Ferenc *Madonna gyermekkel* című verséig és tovább. A szobrászat hagyományosan statikus,⁶ térbeli tárgyai ugyanakkor speciális kihívások elé állítják az ekphrasziszok szerzőit, hiszen míg – legalábbis a táblaképek vagy freskók esetében –, a modernizmus előtti festészet többnyire egy sík felületre alkotott, gyakran háromdimenziós illúziót keltő ábrázolást jelent, amelyről jellemzően egy nézőpontból (is) szerezhet összbenyomást a néző, addig a szobrászat plasztikai formáit a valóságos térbeli anyagság rendje határozza meg. A szobrokat körül kell járni ahhoz, hogy megtapasztalhatóak legyenek, így szükségszerűen a néző testének térbeli mozgásával és több nézőpontból

1 Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2 A legutóbbi időkből vett izgalmas kivételt képez a *Word & Image* folyóirat 2018/1-es, *Literature and Sculpture at the Fin de Siècle* című tematikus száma.

3 Peter Sharratt, *Ut sculptura poesis = From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880–1950*, szerk. Keith Aspley – Elizabeth Cowling – Peter Sharratt, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 2000, 1–16, 1.

4 Jelen tanulmányban kizárólag a statikus, egészalakos szobrokra vonatkozóan teszek megállapításokat; így nem érintem a domborművek, illetve az egyes rendszerezések által a plasztikához sorolt éremművészet kérdéseit.

5 Az *Anthologia Palatina* című gyűjteményben huszonkilenc, a *Görög antológiában* harminchat epigramma maradt fenn.

6 Az 1950-es, 1960-as évektől létező kinetikus szobrok az idő dimenziójának kompozíciós elemével, folyamatszerűségben feltáruló nézeteikkel megkérdőjelezik a szobrászat hagyományos felfogásait.

megtapasztalt látvánnyal, a szobor ilyen módon megtapasztalt testképzetével járnak együtt, ami szoros kölcsönhatásban áll azzal a térrel, amelyben a szobor elhelyezkedik.⁷ Az ekphraszisznak, amennyiben „hű” kíván lenni tárgyához a kettős – a szobor és nyelvi leírása, valamint a nyelvi műalkotás és az olvasó közti – közvetítés során, így elvileg nemcsak a szobor több nézőpontból látható (és tapintható) testével, hanem annak környező terével is számolnia kellene. Bár a szobrokkal kapcsolatos ekphrasztikus hagyományban nem ismeretlen a múzeumi sétát vagy tárlatvezetést imitáló beszéd (lásd például Csorba Győző *A Louvre szobrai* vagy Hegedűs Géza *Himnusz Afroditéhez* című költeményeit),⁸ ennél jóval gyakoribb, hogy – amint azt az *Archaikus Apolló-torzó* szövege is példázza – a költő-leíró teljesen leválasztja a műtárgyat múzeumi vagy egyéb, például köztéri környezetéről; amint a szoborleírásokat illetően a szembőli nézőpont alkalmazása is felülreprezentált a szobrot mintegy „körüljáró”, több nézőpontú leírásmódhoz képest.⁹

Ugyanakkor maga a tárgyleírás is háttérbe szorulhat azért, hogy a szobor részletező deskripciója helyett a néző és a műalkotás közti dialogikus viszony, illetve a nézőre tett hatás váljon az ekphraszisz központi témájává. Így például a Mürön tehenére vonatkozó antik epigrammák esetében azt tapasztaljuk, hogy azok sokkal inkább a szobor nézőre tett hatásának megfogalmazására, mintsem a szobor aprólékos leírására töreksenek; gyakran pedig, szinte teljességgel elhagyva a leíró jelleget, prosopopeikus gesztussal magát a műtárgyat „szóaltatják meg”. Eközben rendszerint olyan tulajdonságokat, képzeteket asszociálnak a műtárgyhoz, amelyek a(z ókori) szobrászat médiuma számára elérhetetlenek: a mozdulatlan, változatlan, „halott” szoborhoz mozgásképzeteket, élő mivoltot, elevenséget társítanak, valamint burkoltan vagy nyíltan a beszéd, a megszólalás képességével ruházzák fel azt, hangot kölcsönözve a műtárgynak. Például Tarentumi Leonidász költeményében (i. e. 3. század) a következőképpen „beszél” az antropomorfizált, megszemélyesített tehén-szobor: „Nem formált ki Myrón engem, hazudott; legelésztem / épp, mikor elhajtott, s erre a kőre kötött.”¹⁰ Azaz, a verset parafrázálva, Mürön tehene nem egy megformázott, emberalkotta műtárgy, nem ábrázolás, hanem maga az élő természet; a szobor annyira valóságghű, hogy nézője élőlénynek vélheti azt. A szobor/műalkotás és

7 Ahogyan David F. Martin megfogalmazta, „[b]ár nem része a szobor materiális testének, de a szobor körüli tér mégis az adott szobor érzékelhető szerkezetének lényeges része. Ennek a környező térnek az érzékelő erői közvetlenül a testünkre hatnak, olyan áttetszőséggel és vastagsággal ruházva fel ezt a teret, amellyel egy festmény előtti tér nem rendelkezik. Egy festmény esetében a vásznon és mi, nézők közti tér ideális esetben egy immateriális hidat képez a festményhez, amelyről többnyire nem veszünk tudomást a festmény tanulmányozása során”. David F. Martin, *The Autonomy of Sculpture*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1976/3., 273–286, 282.

8 Hegedűs Géza versének nyitánya remekül példázza a tárlatvezetői beszédet és a milói Vénuszt övező 20. századi „tömegturista” kultuszt: „Afrodité márvány istennő ki ott állsz meztelenül Párizsban a Louvre / agyonlátogatott görög szobortermében gőgös szerénységgel / meghúzódná a túlreklámozott és körülrongált Milói Vénusz / szemérmetlen félmeztelensége mögött [...]”. Kiemelések tőlem – M. O.

9 Közismert, hogy – különösen a technikai sokszorosíthatóság korszakában – az ekphrasziszok egy része nem valós élmények, hanem fotografikus reprodukciók alapján keletkezik. A szobrokról készült fotografikus reprodukciók általában véve csak a szembőli nézetet örököltik meg, így adott esetben ez a tény indokolhatja azt, hogy egy ekphraszisz mindössze ezt a nézetet veszi alapul.

10 Kerényi Grácia fordítása. *Epigrammák Myrón tehenére* = Sik Csaba, *Mindenkori mesterek*, Magvető, Budapest, 1977, 341.

a valóság/élet között vont párhuzam a szobrászművész előtti költői főhajtás gesztusaként, a csodálatot és tiszteletet kifejező elismerő hommage-ként értelmezhető, azonban a műalkotáshoz társított tulajdonságok – az eleven mivolt, a mozgás képessége és a megszólalás – a szobrászat médiumának fogyatékoságaira is felhívják a figyelmünket [arra, hogy a szobrok valójában nem képesek megmozdulni vagy beszélni], illetve a műtárgy illuzórikus hatásaira, a nézőt megtévesztő jellegére utalnak. Mivel a fent említett tulajdonságok és a szoborhoz társított elevenség a nyelvi 'életre keltés', a költemény nyelvi megformáltságának, költői erejének teljesítménye révén áll elő, az epigramma a szépirodalmi nyelv hatásos megjelenítő erejéről, a statikus képzőművészeti tárggyal szembeni mediális fölényéről is számot ad.

A definíció szerint a műtárgy megjelenítését és paradox módon ezzel egyidejűleg annak nyelv általi helyettesítését ambicionáló ekphrasziszok a leíró mint néző jelenlétét is magukba foglalják akár a nyíltan tematizált befogadói szituáció, akár a nézői szemlélésmód burkolt, mindössze a fókuszációs eljárások révén megvalósuló érzékeltetése által. Tehát, miközben az ekphrasziszok a nyelvi/retorikai performancia révén mintegy előállítják műtárgyaikat, egyúttal a néző-leíró látási folyamatáról is beszámolnak: leírás és elbeszélés így gyakran összefonódik a műtárgyleírásokban, hiszen a tárgyleírás a tárgy szemlélésének folyamatával, a nézői tekintet útjának narratívájával kapcsolódik össze.¹¹ Az így megkonstruált néző[pont] mindig egy meghatározott korszak kulturális és szocio-politikai terébe, olyan történelmi, kulturális és mediális környezetbe ágyazott, amely befolyásolja észlelését és befogadását.

Leírás és narrativizálás, hommage és versengés, illetve a szobor médiumának nyelvi figurálódását az alábbiakban a méloszi Aphrodité – latinosan milói Vénusz – szobrára vonatkozó ekphrasziszokban vizsgálom meg. A 19. század derekától a szobor köré gazdag ekphrasztikus lírai hagyomány szövődött, e tradícióból a francia parnasszisták mintateremtő milói Vénusz-kultuszát (Leconte de Lisle *Vénusz de Milo* [A milói Vénusz] és Sully Prudhomme *Devant la Vénus de Milo* [A milói Vénusz előtt] című költeményeit), a mintakövető 20. század eleji líra néhány példáját (Juhász Gyula *Milói Vénusz*, Alfred Moşoiu *Venus din Milo* [A milói Vénusz] és Alfred Noyes *The Venus of Milo* [A milói Vénusz] című verseit), valamint egy kései, ezzel a kultikus hagyománnyal szakító költeményt, Rónay György *A milói Vénusz* című versét veszem szemügyre.

A milói Vénusz szobra a 19. században

„A művészettörténet valóságos sztárja”,¹² méloszi Aphrodité szobrának felfedezése és a franciák általi megszerzése érdekfeszítő, de részleteiben nehezen követhető történet, mivel a szobor megszerzésében érintettek az évtizedek során több változatban

11 Az ekphrasziszok természetesen más módon is szorosan összefonódhatnak az elbeszéléssel: közismert, hogy Akhilleusz pajzsának homéroszi leírásában a pajzs „képei” a fegyver készítésének cselekményébe ágyazottak; máskor pedig az inszenírozott néző szó történetet a műtárgy köré, narratív „kerettel” egészítve ki a műalkotást.

12 Dimitri Salmont idézi Philippe Jockey, *The Venus of Milo, Genesis of a Modern Myth = A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914.*, szerk. Zainab Bahrani – Zeynep Çelik – Edhem Eldem, SALT, Istanbul, 2011, 219–238, 219.

is elbeszélék a történeteket.¹³ A kétméteres márványszobrot két nagy darabban, más töredékekkel együtt Jorgosz Kentrotasz görög földműves találta meg a földjén 1820-ban Mélosz szigetén, amely ekkoriban az Oszmán Birodalomhoz tartozott. Több francia tengerésztiszt és követségi megbízott is tárgyalt Kentrotasszal – aki a török szultánnak is megpróbálta eladni a szobrot –,¹⁴ míg végül a konstantinápolyi francia nagykövetség megbízottja, de Marcellus vicomte vásárolta meg a milói Vénusz szobrát, amely tengeri és szárazföldi szállítás után 1821 februárjában érkezett meg Párizsba. A törökországi francia nagykövet, de Rivière márki XVIII. Lajos királynak ajánlotta fel a szobrot, aki a párizsi Louvre múzeumnak ajándékozta azt. A szoborszerzés eseményének jelentőségét és a korabeli, a szoborral kapcsolatos politikai propagandát kiválóan tanúsítva, 1822-ben emlékérmeket bocsátottak ki, amelynek egyik oldalán XVIII. Lajos portréja, a másikon pedig egyiptomi motívumok háttere előtt a milói Vénusz szerepelt. A medál ikonográfiája és a Vénusz-szobor körüli felirat – „Collectis ex Aegypto Graeciaq monumentis” [kb. Egyiptomból és Görögországból hozott műemlékek] – nyíltan párhuzamot állított fel a milói Vénusz megszerzése és Napóleon egyiptomi hadjárata között, XVIII. Lajos királyt a francia császár egyenrangú utódjaként helyezve el.

A milói Vénusz megszerzése nagy horderejű, hatalmas hírveréssel kísért esemény volt Franciaországban. A műtárgy megvásárlása főként azért számított jelentős eseménynek, mert a franciáknak a korábbi években a napóleoni háborúkban elszenvedett vereség miatt a Napóleon hódításai idején elrabolt műkincsek jelentős részét vissza kellett szolgáltatniuk a korábbi tulajdonosoknak – így például 1815-ben juttatták vissza Firenzébe a korban leghíresebb, legkiválóbbnak tartott Vénusz-szobrot, a Medici-Vénuszt. Philippe Jockey szerint „egy európai állam számára a milói Vénusz – csakúgy, mint a parthenoni márványok – birtoklása szoros kapcsolatot teremtett az ókori görög művészettel, és lehetővé tette az adott nemzet számára, hogy a klasszikus ókori kultúra örökösének tüntesse fel magát”.¹⁵ Franciaország a 19. század első felében e tekintetben elsősorban Angliával és Bajorországgal állt versenyben; a milói Vénusz birtoklása által a franciák nemcsak az antik görögség „igazi” örökösének állíthatták be magukat és növelhették általa nemzeti büszkeségüket, de más népekkel szembeni kultúrfőlényüket is igazolhatták.

A francia művészettörténészek és művészetkritikusok igyekeztek minél értékesebbnek beállítani a szobrot,¹⁶ folyamatosan méltatták, a kecses női szépség és az antik tökély megtestesítőjeként ünnepelték azt. A görög művészet ekkoriban legtöbbször becsült, klasszikus korszakában született műtárgyként törekedtek kanonizálni a szobrot, így az i. e. 4–5. századra datálták keletkezését, és a legnevesebb ókori szobrászoknak, főként Pheidiasznak és Praxitelésznek tulajdonították a szerzőséget. Pierre Pâris, a neves 19. századi művészettörténész és archeológus 1889-ben például a következőképpen fogalmazott: „az összes régész érveinél erősebb esztétikai

¹³ Erről lásd Rachel Kousser, *Creating the Past. The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece*, *American Journal of Archaeology*, 2005/2., 227–250.

¹⁴ A szobrot a britek és a hollandok is szerették volna megszerezni. Lásd Jockey, *i. m.*

¹⁵ *Uo.*, 225.

¹⁶ Philippe Jockey megjegyzi, hogy Salomon Reinach szerint a 19. század végére mintegy két-három ezer oldalnyi művészettörténeti írás született a milói Vénuszról, jól jelezve a téma korabeli – és azóta is töretlen – tudományos népszerűségét. *Vö. uo.*, 220.

érzék arra késztet bennünket, hogy ezt az anonim remekművet, a milói Vénuszt Szkopasz és Praxitelész kiváltságos korszakához soroljuk.”¹⁷ A Félix Ravaisson által „érzelmi archeológiának”¹⁸ nevezett – vagyis a régészeti tényekkel érdemben nem számoló – hozzáállást nemcsak Pâris, hanem Salomon Reinach is osztotta. Reinach a *La Vénus de Milo* című, a *Gazette des Beaux-Arts* folyóiratban közölt 1890-es cikkében szintén klasszikus szoborként azonosította a milói Vénuszt, kifejtve, hogy a Vénusszal együtt, ugyanazon a helyen talált töredékek, hermák és feliratok nem tartoznak egybe, úgy vélte, hogy az utóbbiak jóval később készülhettek. Adolf Furtwängler régészprofesszor, az antik művészet neves német szakértője viszont éppen ellenkező álláspontra helyezkedett: 1893-ban publikált írásában amellett érvelt, hogy az összes, a helyszínen talált szobortöredék egy csoportba tartozik, mivel mindegyiket ugyanabból a márványból faragták, valamint a helyszínen talált almát tartó kéz töredékébe – amely alapján a Párizs ítéletének mitológiai jelenetében szereplő Aphroditéként azonosították a szobrot –, vésett lyukak tökéletesen illeszkedtek a milói Vénusz-szobor karjaihoz.¹⁹ Furtwängler úgy tartotta, hogy a szobor rejtélyes módon eltűnt talapatát szándékosan rejtették el vagy semmisítették meg azért, hogy a szobor „klasszikusként” kialakított esztétikai rangját fenntarthatassák. A szoborról készült első vázlatok azonban megőrkítették a feliratot, amely a szobrot készítő művész nevét – Alexandrosz – is magába foglalta: antióchiai Alexandroszról úgy vélték, hogy vándor szobrászként dolgozott az i. e. 1. században. Furtwängler ezek alapján hellenisztikus szobornak ítélte a milói Vénuszt és i. e. 100 körülire, a hellenisztikus kor második felére datálta keletkezését. Bár írása korántsem jelentette a milói Vénusz tanulmányozásának és a vele kapcsolatos vitáknak a lezárulását, de végül Furtwängler elmélete vált elfogadottá, mivel kutatásait és argumentumait a régészek által talált bizonyítékok támasztották alá.

Napjainkban a méloszi Aphroditét a Venus Victrix, azaz a győzedelmes Vénusz típusának ábrázolásaként azonosítják, és i. e. 150 körül keletkezett, eklektikus stílusú műalkotásnak tartják: a szobor feje a klasszikus, míg teste a hellenisztikus művészet stílusában készült.²⁰ Castiglione László szerint a szobor „azért válhatott a női szépség egyik közmondásos szimbólumává, mert a ruhátlan felsőtest báronyos finomságát a mester az alsótestet borító drapéria élesebb árnyékokat vető barázdáltságával emelte ki, vagyis a kontraszt optikai hatáskeltésének eszközével élt.”²¹ A meztelen felsőtest és a kelme redőinek kontrasztja mellett a centrifugális kompozíció vagy kontraposzt (a test ellentétes irányú, elforduló mozgulataiból kialakított egyensúly) teszi lenyűgöző látvánnyá a szobrot. Míg a test kecsességét és szerkesztettségét rendszerint laikusok és szakértők egyaránt méltatják, „az arc a szobor legtöbbet kritizált része”,²² amelyet enyhe ’férfiasága’, egyenetlensége és nehezen értelmezhető, „rejtélyes” arckifejezése miatt bírálnak.

17 Pierre Pâris, *La Sculpture antique*, Alcide Picard et Kaan, Paris, 1889, 289.

18 Ravaisson idézi Jockey, i. m., 227.

19 Adolf Furtwängler, *Die Venus von Milo = Uö., Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Giesecke & Devrient, Leipzig–Berlin, 1893.

20 Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008, 94.

21 Castiglione László, *Hellenisztikus művészet*, Corvina, Budapest, 1996, 82.

22 Gregory Curtis, *Disarmed. The Story of the Venus de Milo*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, 203.

A szobor 19. századi népszerűségét és hírnevét nemcsak a politikai és művészetkritikai propaganda, illetve a romantika töredék- és romkultusza magyarázza, hanem a szobrászati sokszorosítás gyakorlata is. Bár a szobrok – teljes méretben vagy miniatúrában – történő reprodukálása a korábbi évszázadokban sem volt ismeretlen (elég csak a görög szobrok római másolataira gondolnunk), de az 1830-as évek végén feltalált Collas-módszer technológiája tette lehetővé, hogy a szobrok tömeggyártású másolatait megfizethető áron elérhetővé tegyék a nagyközönség számára. A milói Vénusz olcsó, kommersz kisplasztikai kétségkívül hozzájárult az istennőszobor ismertségéhez, popularizálódásához és kultuszához – amint a szobrot műzsaként, a görögség, az ideális nő vagy a modern líra szimbólumaként, mindenekelőtt pedig értékes, csodálatra méltó műalkotásként megszólító és megőrkítő 19. századi francia ekphrasztikus költészet is közreműködött ezekben.

A parnasszisták és a milói Vénusz

Talán egyetlen más költészeti irányzat sem öntötte versbe annyira gyakran a szobrokat, mint a parnasszisták csoportja, akik a romantikával szemben fellépve, a „tiszta költészet”, a formai tökéletesség, valamint a személytelenség [*impersonnalité*] és a szenvtelenség [*impassibilité*] esztétikai programját vallották magukénak. Mint az közismert, a parnasszisták először a *Le Parnasse contemporain* [Kortárs Parnasszus] című nagy hatású antológiában jelentkeztek 1866-ban. Ebben a válogatásban összesen harminchét költő, az ekkor már jól ismert és elismert alkotók [például Leconte de Lisle – az irányzat vezéralakja –, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire] mellett néhány fiatal, később jelentős karriert befutó szerző [Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine] is szerepelt.²³ Ahogyan Maria Rubins fogalmaz, „bár a *Le Parnasse contemporain*ben megjelent versek nagyon változatosak, de egytől-egyig a formakultuszról és egyféle romantika-ellenességről tanúskodnak. Az alkotások többsége szenvtelen, személytelen, tartalmi szempontból szintisztán esztétikai, az ábrázolásmódot illetően pedig leíró jellegű, és határozottan a vizuális művészetek [főként a szobrászat] felé irányul.”²⁴ Barbara Johnson az *A New History of French Literature* kézikönyv *The Dream of Stone* című fejezetében több tényezővel példázza és magyarázza a parnasszisták szobrok iránti „szenvtelenét”.²⁵ Először is, Johnson szerint a szobrászat a „tiszta forma” látható, időtálló és szenvtelen megjelenése, és ilyenként a parnasszista költészet formai eszményét testesíti meg; mi több, a parnasszista költészet által ugyancsak preferált szonettforma tömörszerű szerkezete és versszakjainak asszimmetriája a verseket is „szoborszerűvé”²⁶ [*sculptural*] teszi. Emellett a parnasszisták előszeretettel alkalmaztak szobrászati metaforákat és hasonlatokat

23 Az elsőt két további, egy 1869-re datált [ez a francia-porosz háború miatt valójában 1871-ben jelent meg] és egy 1876-os gyűjtemény követte.

24 Maria Rubins, *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures. Ecphrasis in Russian and French Poetry*, Palgrave Macmillan, New York, 2000, 33.

25 Barbara Johnson, *The Dream of Stone = A New History of French Literature*, szerk. Denis Hollier, Harvard University Press, Cambridge, 1989, 743–748.

26 Johnson, *i. m.*, 745. Johnson a márványszobrok iránti költészeti érdeklődést azok fehérségével is indokolja: a fehér [bőr]szín a női test szépségével, illetve a fajiság eszméjével fonódik össze. Vö. Johnson, *i. m.*, 746.

költészetük metapoétikai meghatározása során; Gautier például *A művészet* című versében a kőfaragással állítja párhuzamba a versírást: „Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!”²⁷

Johnson szerint azonban a parnasszisták szobrászat (kiváltképpen az antik szobrászat) iránti rajongását mindenekelőtt a 19. században az ókori görög kultúra – különösen annak a „tisztaság, a harmónia és a derű”²⁸ világaként idealizált képe – iránt megnövekedett érdeklődés indokolja. Közismert, hogy a parnasszisták szövegei a mindennapok világától elforduló, földrajzi és temporális értelemben is „másutt” létező világokat idéztek meg, témáikat gyakran mitikus és mitológiai hagyományokból merítették: Leconte de Lisle 1852-ben megjelent verseskötetének címe, a *Poèmes antiques* [Antik költemények] önmagában véve kiválóan illusztrálja ezt a tendenciát. A parnasszista költemények gyakran a szó szoros értelmében vett tárgyakat tesznek meg a versek tárgyaiul; ezek a tárgyak azonban a hétköznapiaktól távoli, átesztétizált tárgyak vagy eleve az esztétikai kontempláció tárgyai: kifinomult, ritka, értékes tárgyak, műalkotások.²⁹ Az egyik ilyen többször versebe foglalt „ritkaság” a milói Vénusz.

A milói Vénuszra reflektáló parnasszista költemények talán legismertebbje Leconte de Lisle *Vénus de Milo* című költeménye, amely először 1846-ban jelent meg.³⁰ A *Vénus de Milo* a szobor megszólításával kezdődik, és voltaképpen a vers maga is olyan aposztrophék sorozata, amelyek egyrészt különféle metaforákkal (például „blanche mère des Dieux” [Istenek fehér anyja]),³¹ másrészt negatív meghatározásokkal (például „Tu n’es pas Aphrodite” [te nem Aphrodité vagy] vagy „Tu n’es pas Kythérée” [te nem Küthéré vagy]) nevezik meg a megszólítottat. A költemény szoborként, annak anyagát is megemlítve szólítja meg címzettjét („Marbre sacré” [szent márvány]), kiemeli mesterséges, ember-gyártotta mivoltát, a hetedik versszakban azonban – bár a második sor ismét a márványba vésettségre utal³² – úgy tűnik, mintha életre kelne a mozdulatlan nőszobor („Tu marches, fière et nue” [büszkén és meztelenül jársz]). A hetedik strófa a mozgó/élő és a mozdulatlan/szobor, valamint a sétáló (isten) nőalak és a műtárgy közti kontraszt által kétértelművé teszi a megszólítottat, azt sugallva, hogy a szobor animációja a néző szemlélésének és imaginációjának eredményeként jön létre. Másrészt viszont a megelevenedésre tett utalás azt is jelzi, hogy a verset megelőzően létező valóság hűséges és pontos mimetikus reprezentációja helyett a *Vénus de Milo* beszélője tudatosan konstruálja, létrehozza azt a tárgyat, amelyről a vers látszólag szól. Ezzel kapcsolatban árulkodó, hogy a „megelevenedést” megelőző hatodik versszak egyenesen költői, méghozzá a ’szenvtelen/közönyös’ [impassible] jelző által modern, parnasszista szimbólummá alakítja az antik műalkotást:

27 Tóth Árpád fordításában: „Mintázz, csiszolj, faragj hát, / Hogy álmod lebbenő / Alakját / Lengje a lomha kő!” https://www.magyarulbabelben.net/works/fr/Gautier%2C_Th%C3%A9ophile-1811/L_ART/hu/3670-A_M%C5%B1v%C3%A9szet

28 Johnson, i. m., 746.

29 Klaus W. Hempfer a „ritkaságok” tematizálását [Rareifizierung] a parnasszista költészet meghatározó jellemvonásaként tartja számon. Klaus W. Hempfer, *Konstituenten Parnassischer Lyrik = Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, szerk. Titus Heydenreich – Eberhard Leube – Ludwig Schrader, Stauffenburg, Tübingen, 1993, 69–91, 83–86.

30 Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Librairie de Marc Ducloux, Paris, 1852, 120–124.

31 Az idegen nyelvű részeket nyersfordításait szögletes zárójelben közlöm; ezek mindegyikét magam fordítottam.

32 „Un flot marmoréen inonde tes pieds blancs” [márvány hullám mossa fehér lábaid].

„du bonheur impassible ô symbole adorable” [a közönyös/szenvtelen boldogság imádnivaló szimbóluma]. Vagyis a *Vénus de Milo* az aposztrophék változatossága, az élő/élettelen ambiguitás, illetve a költői, parnasszista szimbólummá alakítás által nemcsak, hogy titokzatossá teszi a szobrot, de figyelmezteti is az olvasót arra, hogy a szobor ekphrasztikus létezése a nyelvi kreativitás és a költői tevékenység átformáló és megelevenítő készségének függvénye.

Sully Prudhomme *Devant la Vénus de Milo* [A milói Vénusz előtt] című költeményét³³ [1886] Théodore de Banville-nek ajánlotta, világosan jelezve, hogy a vers Banville *A Vénus de Milo* [A milói Vénuszhoz] című költeményével áll intertextuális viszonyban – bár vélhetően inkább versengésről, mintsem a Banville költői tehetsége előtti főhajtásról van szó. A három részre tagolt költemény eleje és vége a Lisle-vershez hasonlóan aposztrophékkal él, azonban itt a verscím konkretizálja a beszédhelyzetet: a „devant la” helymeghatározás a szobor előtt, annak jelenlétében folytatott meditációként, a szobor és szemlélője közti 'párbeszédként' teszi olvashatóvá a versszöveget. A költemény első három versszaka megszólítja és utalásszerűen leírja a szobrot, majd a szobrászati megformálás taglalása következik. A vers a második résztől elfordul a műtárgytól és a szobor antik görög kontextusát idézi meg, összehasonlítva azt a kortárs szobrászművészettel, míg a harmadik rész a kortárs állapotokról elmélkedést tovább folytatva a szépségről medítál, az utolsó két strófában kanyarodva vissza a milói Vénuszhoz.

Mint említettem, Prudhomme költeményének címe a műalkotás előtt folytatólagos beszéd ígéretét rejtje magába, de a *Devant la Vénus de Milo* első versszaka inkább a nézőre tett hatásról, mintsem magáról a szoborról számol be. A kevésszámú, a szoborra vonatkozó konkrét információ között említésre kerül a szobor materialitása [„ton marbre” [márványod]] és némasága [„tes lèvres sans voix” [néma ajkaid]]. A költemény a továbbiakban nem a kész műalkotásra, hanem elsősorban a szobor létrejöttének folyamatára reflektál, s míg Leconte de Lisle költeményében életre kelni látszott a statikus műtárgy, addig Prudhomme versében ennek fordítottja következik be, amennyiben a szobor mintájául szolgáló eleven modell kőbe véséséről és a modellt szemlélő szobrász által látott nőalakról, azaz az élőből élettelen formálás történetéről esik szó. A lírai alany mindvégig a csodálat hangján beszél a Vénusz-szoborról és az antik görög művészetről, a költemény utolsó két strófájában pedig Leconte de Lisle-hez hasonlóan (bár jóval kevésbé explicit módon) szintén a szimbólum rangjára emeli a szobrot, amennyiben a jelenkori művészeknek új ihletet adó erőként [„tu viens régénérer l’aspiration lasse” [új lendületet adsz a fáradt törekvésnek]] azonosítja azt. Bár karjait elveszítve a szobor elvesztette „kétezer évvel” [deux mille ans] korábbi eredeti formáját is, de Prudhomme ezt a csonkaságot, veszteséget végső soron nyereségként mutatja fel: a milói Vénusz elveszítette ugyan a görög természetesség „kegyelmét” [grâce], viszont olyan eszményképpé vált [„l’Idéal qui n’embrasse jamais” [az ideál/eszménykép, amely sohasem ölel]], amely ölelésre, azaz érzéki létre vagy érzékiségre képtelensége miatt a spirituális és intellektuális dimenziókhoz tartozik, és így nem csak a szobrászok, de a költők számára is műzsaként funkcionálhat.

33 Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888*, Librairie de Alphonse Lemerre, Paris, 1890, 30–36. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Prisme_\(Sully_Prudhomme\)/Devant_la_V%C3%A9nus_de_Milo](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Prisme_(Sully_Prudhomme)/Devant_la_V%C3%A9nus_de_Milo)

A milói Vénusz mediális másságát mindkét parnasszista vers elsősorban a műtárgy materialitásának, a szobrászati médium fogyatékoságainak (némaság, mozdulatlanság) megnevezésével képzi meg. Leconte de Lisle expressis verbis, míg Prudhomme burkoltabban a modern művészet szimbólumává alakítja a milói Vénuszt, azaz a parnasszisták esztétikai programjához „igazítják” a szobrot. Az ókori szobor ilyen lírai „modernizálása” egyfelől hozzájárult ahhoz, hogy a milói Vénusz rangos, értékes műtárgyként kanonizálódjon és kultikus viszonyulás tárgyává váljon, másfelől azt is maga után vonta, hogy a parnasszisták irodalmi utódjai számára a milói Vénusz szinte kötelező jelleggel megverselendő téma legyen.

A 20. század eleji mintakövetés

A milói Vénuszt nagyra tartó francia költészet esztétikai értékelése köszön vissza a 20. század elején Juhász Gyula, Alfred Moşoiu és Alfred Noyes verseiben. A fentiekben vizsgált parnasszista versekhez képest ezekben a szövegekben sokkal nyomatékossabban kerül előtérbe a nőalak femininitása; ezek a versek a műalkotás jelentősége mellett hangsúlyosan úgy tematizálják az ábrázolt (isten)nő szépségét, hogy azt a vágyakozó férfitekintetek perspektíváival fonják össze.³⁴

Juhász Gyula *Milói Venus* című 1905-ös költeménye³⁵ a századelőn divatos műbírálati nézethez igazodik, amely szerint méloszi Aphrodité szobra a legszebb fennmaradt ókori istennőszobor, sőt a legszebb nőszobor – szépséges nőábrázolás, következésképpen egyféle női szépségideál is.³⁶ A rövid – mindössze két versszakos – költemény már az első sorban nyíltan a „legszebb” nő ábrázolásának tartja a milói Vénuszt, emellett pedig játékba hozza a fentiekben is említett élő-élettelen toposzt, amennyiben a nyitó megnevezést („a legszebb asszony”) a szobor matériájával és az élet motívumával („bús márványban élve”) kapcsolja össze. A szobor tehát márványba dermedtsége ellenére eleven. Ezt az eleveniséget egyfelől a szobor lenyűgöző szépségével hozhatjuk összefüggésbe: a „bús márvány” azért látszhat „élőnek”, mert alkotója tökéletesen élethűen örökölte meg modelljének szépségét. Másfelől

34 Ez a motívum és megközelítésmód természetesen megjelenik más, a jelen tanulmányban nem vizsgált parnasszista költeményekben. Például Théodore de Banville *A Vénus de Milo* című költeményében a nőttest vonzerejének szóba hozása mellett „szoborba öntött szeretőhöz” [*amant sculptré*] hasonlítja a milói Vénuszt.

35 Az Ilia Mihály és Péter László által készített kritikai kiadás szerint a *Milói Venus* először a *Szeged és Vidéke* 1905. július 22-i számában jelent meg, amelyet több hírlapi újraközlés követett. Vö. Juhász Gyula *összes művei. Versek I., 1898–1911.*, sajtó alá rendezte Ilia Mihály – Péter László, Akadémiai, Budapest, 1963, 378. [A versszöveget lásd a kritikai kiadás 64. oldalán.] A *Milói Venus* szövege Juhász Gyula életében nem jelent meg kötetben, először Paku Imre vette fel az általa összeállított *Juhász Gyula összes versei* című kötetbe [1941].

36 „Általában Juhász Gyula a magyar irodalom legképzőművészetiből ihletésű költője. [...] Juhász Gyula verseinek vagy egynegyede irodalmi-kulturális élményből született. A magyar irodalomban más példát nem ismerek, hogy egy jelentős költő verseinek ihletője ennyire a kulturális élmény legyen; egy-egy irodalmi mű, egy-egy hangverseny, egy-egy színészi alakítás (vagy mindezekről írt leírás, ábrázolás), könyv vagy cikk, tehát végeredményben másodlagos, átvett élmény. [...] A modern magyar gondolati költészet példájául egyrészt Babitsra, másrészt József Attilára szoktunk utalni, de hozzá kell tennünk: a magyar intellektuális költészetnek egy másik válfaja éppen a juhászgyulai kulturális-élmény költészet.” Szabolcsi Miklós, *Juhász Gyula problémák*, Irodalomtörténet, 1961/2., 89–105, 92.

az elevenség a nézői-leírói tevékenység eredményeként is előállhat: ennek megfelelően a szemlélő mintegy „kiszabadítja” a modellt a szoborszerűség dermedtségéből, lebontja a mediális határokat és megeleveníti azt, a szoborszemlélésről a szobor tárgya, azaz Vénusz történetének felidézésére térve át. Juhász költeményében így a szoborleírás a műalkotás tárgyának, a szépség és a szerelem görög istennőjének eredetnarratívájával [„A földi szépség istennő csodája / Derűs habokból fönsséggel kiszállva”] kapcsolódik össze. A mitológiai történet megidézése után a vers visszakanyarodik a szoborhoz, ezúttal annak kultikus státuszát és férfivágnak kitettségét hangsúlyozva: „A századok hozzá rajongva jőnek, / Felé fog szállni vágya jövendőknek”. A *Milói Venus* mindvégig a szobor iránti csodálat hangján szólal meg, a második versszak pedig a műtárgy és az általa képviselt esztétikai szépség időtálló jellegét domborítja ki, a milói Vénuszt az örökkévaló szépség [„szép legyen örökre”), a művészet halhatatlanságának toposzával kapcsolva össze.

A román Alfred Moşoiu 1910-ben megjelent *Venus din Milo* [A milói Vénusz] című költeménye³⁷ szonettformájában és aposztrophikus beszédmódjában Leconte de Lisle költeményére emlékeztet. A kezdő aposztrophé főként a szobrász munkája feletti, Pügmalión mítoszának allúzióját is magába foglaló hitetlenkedő csodálatról – ezáltal pedig a műtárggyal kapcsolatos ámulatról – tanúskodik: „Ce braț putut-a să-ți arunce ție / Atăta viață 'n piatra nemișcată!” [Milyen kar dobhatott neked / ennyi életet a mozdulatlan kőbe]. A „mozdulatlan kő” médiumáról Prudhomme költeményéhez hasonlóan a *Venus din Milo* a szobor eredetijének, a modellnek a kérdésére tér át, a valaha élt, „derűsen és tisztán megkövült” [„ai înpietrit senină și curată”) nőalak kővé dermedésével indokolva a szobor bámulatosságát. A *Venus din Milo* nem egyszerűen egy vizuális műtárgy nyelvi utánalkotása vagy a milói Vénusz és alkotója előtti főhajítás, hanem egy a néző-leíró és a szobor közti különös interakció megfogalmazása is. A harmadik strófában ugyanis a néző és a műtárgy állapota/helyzete felcserélődni látszik: „înmărmurit i-acei ce te privește / Din amândoi, tu pari mai cu viață” [az dermed márvánnyá, aki téged néz / kettőtök közül te tűnsz elevenebbnek]. A román költő itt a parnaszisták által is kedvelt élő/élettelen toposz variációját nyújtja úgy, hogy milói Vénusz szobrát mintegy a Medúza attribútumaival ruházza fel, amennyiben szépségét fenyegetőnek, hatását megbénító jellegűnek állítja be: a szépséges nő és ábrázolása paralitikus hatással bír, „márványba” dermedti szemlélőjét. Hamar kiderül azonban, hogy ez az élő és az élettelen, az élet és a művészet, a szemlélő és a műtárgy közti felcserélődés csakis a költői nyelv által létesített diszkurzív esemény, ugyanis Sully Prudhomme és Juhász Gyula verséhez hasonlóan a *Venus din Milo* is a szobor csonkaságának említésével és így a nőalak szoborszerűségének, azaz élettelenségének hangsúlyozásával zárul. Moşoiu költeményének zárata a szobor medialitásának és mozgásképtelenségének hangsúlyozása révén végül mintegy elhárítja a női Másik által képviselt veszélyt, a biztonságosan szemlélhető (és ilyenként uralható) szobor alakjába zárva vissza a fenyegető nőiséget: a „I-ai mângâia, dar n-ai de a tale braț”) [megsimogatnád őket, de nincs hozzá karod] sor az előző versszak „elevenségétől” fosztja meg a szobrot, az étellel teliséget vagy elevenséget pusztá illúzióként leplezve le. Tehát míg a harmadik versszakban

37 Alfred Moşoiu, *Sonete, Minerva*, Bucureşti, 1910, 53–54. Hálásan köszönöm Sándor Katalinnak a forrás elérésében nyújtott baráti segítségét.

a szemléltetés eredeti tárgya, a nőszobor biztonságosan, fölérendelt hatalmi pozícióból szemléltethető esztétikai tárgyból bénító erejű jelenlétté válik és ennyiben felülkerekedni látszik szemlélőjén és hatalmába keríti azt, a vers zárata gyökeresen megváltoztatja ezt a nemiesített alá- és fölérendeltségi viszonyt, félreérthetetlenül a védettség és az uralmi helyzet állapotába helyezve vissza a szobrot szemlélő férfit és tekintetét.

Moşoiu versének záró versszaka áterotizált szcénaként jeleníti meg a néző és a milói Vénusz találkozását, a brit Alfred Noyes *The Venus of Milo* [*A milói Vénusz*] című költeménye³⁸ pedig szintén a férfivágycok főként erotikus, kisebb mértékben intellektuális célpontjaként tárgyalja a milói Vénuszt. A fentiekben vizsgált költeményekkel összevetve Noyes költeménye bizonyul a valóságos szobor legrészletezőbb leírásának, hiszen a *The Venus of Milo* első versszaka a szobor kontrapozícióját írja le, a milói Vénusz enyhe hátradőlését a kinyíló rózsabimbó organikus hasonlatával ragadva meg [„Backward she leans, as when the rose unblown / Slides white from its warm sheath some morn in May!”, majd a szobor testén – törzsén, derekán, térdén – végighaladó tekintet az „örökkévalóságába” merült szépséges archoz [„her lovely face / Gazes as o’er her own Eternity”) tér vissza. A költemény első versszaka a lírai alany tekintetének mozgását követi végig, a nyelvi megfogalmazás által kelti életre a statikus műalkotást, az organikus, természeti hasonlat (rózsabimbó) által ezúttal is elevenszerűséggel ruházva fel a szobrot. Az, hogy ez a revitalizálás voltaképpen a szobor számára elérhetetlen tulajdonságokkal történő felruházás, amely a nézői tekintet, illetve a szavakba foglalás teljesítményeként jön létre, az első strófa utolsó három sorában válik egyértelművé: ezek a sorok Vénusz és Adonisz ókori történetének megidézésével kiegészítik a milói Vénusz torzóját, a szavak által mintegy visszaüllesztik a szobor hiányzó karjait, egyben a szépirodalmi nyelv hatásos megjelenítő erejéről, bizonyos értelemben a képzőművészeti tárggyal szembeni fölényéről is számot adnak [„Those armless radiant shoulders, long ago / Perchance held arms out wide with yearning grace / For Adon by the blue Sicilian sea”). A második versszak meditációja visszavonja a testiség tematizálását, az erotikus vágyak és szemlélődés helyett egy szemérmesebb, intellektuális kalandként írva le a milói Vénusszal történő találkozást. Hiszen, bár a nőalakhoz „unalmas/buta” [*dull*] férfivágycokkal közelítenek az itt inszenézott nézők, de ezekről a testi vágyakról aztán megfeledkeznek [„the flesh forgets its pale and wandering fires”) azért, hogy a szoborral összefüggő szellemi-esztétikai tartalmakon – például az idő és az örökkévalóság kérdésein – töprengjenek el. Más szóval, míg az első versszak vonzó, vágyott erotikus tárgyként konstruálja meg a milói Vénusz alakját, addig a második strófa a nőalak fetisizáló szemléltetése helyett a kontemplatív szemléltetést, az esztétikai tárgy feletti meditációt teszi meg „helyes” nézői gyakorlatnak, a milói Vénuszt olyan értékes műalkotásnak ábrázolva, amelyhez ’hűvösebben’, tartózkodóbban szükséges közelíteni. A harmadik strófa szintén a testitől, az érzékitől eltávolodás, a fennköltség nyelvi regiszterével aposztrofálja a szobrot [„thy splendour beacons to a loftier goal”), folytatva az előző versszak intellektualizáló diskurzusát, de az ötödik sortól mégis a még le nem leplezett, a szemlélő számára láthatatlan testrészek felé fordul. Az „Oh naked loveliness, not yet revealed, / A moment hence that falling robe will show” sorai a nőalak csípőjét övező, az alsó-

38 Alfred Noyes, *Collected Poems*, I., Frederick A. Stokes Company, New York, 1913, 208.

testet takaró kelme lehullását vizionálják, a női másságot újra hangsúlyosan maszkulin nézőpontból, az erotikus vizuális élvezet és bűvölet ingerlő tárgyaként szövegezve meg. Az eltakart „meztelenség” láthatatlansága és a férfivágy beteljesíthetetlensége elől a látható meztelenség – a „meztelen, ragyogó keblek” [*bare bright breasts*] és a „kemény/feszes test” [*firm body*] – érzéki, voyeurisztikus szemléléséhez tér vissza a lírai alany, vagyis lemondva a kukkoló tekintet számára elérhetetlen látványról, az elérhető, a maszkulin tekintet által akadálytalanul dédelgethető női meztelenséghez fordul vissza. Az „egy pillanat múlva” [*a moment hence*] lehulló kelme férfifantáziája ugyanakkor a szobor médiumának statikus térbeliségét is kikezdi (verbálisan), amennyiben a szemlélő által vágyott állapotváltozás, a mozgásfolyamatra utaló ige („falling”) a szobor életre kelésével jár[na] együtt. Mivel itt a költői nyelv ismét olyan attribútumot társít a szobor médiumához, amellyel az nem rendelkezik, ezek a sorok nem annyira a szobor/szobrászat tökéletességére, mint inkább a költészet értékeségére és érdemességére, mediális elsőbbségére mutatnak rá.

Juhász Gyula, Alfred Moşoiu és Alfred Noyes versei tehát, bár a francia lírai hagyománytól megöröklük a milói Vénusz esztétikai nagyra becsülését, a dicséret és rangosnak tartott vizuális műalkotás kapcsán – különösen Noyes esetében – jóval inkább a tekintet általi birtoklás és a műtárgyra mint erotikus látványra irányuló férfivágyak terepeként konstruálják meg a milói Vénusszal történő találkozás eseményét. Ezek az ekphrasztikus versek a műalkotás szemlélését a női Másik szemlélésével fűzik össze, jól szemléltetve W. J. T. Mitchell egyik megállapítását, mely szerint „a női másság meghatározó tényezője a műfajnak, amely arra törekszik, hogy a vizuális élvezet és bűvölet tárgyát beleértetten maszkulin közönség számára maszkulin nézőpontból írja le. Az ekphrasztikus költészet mint a nőnemű kép megidézése tehát a pornografikus írás és a maszturbációs fantázia felhangjait hordozza”.³⁹

Búcsú Vénusztól

Jóllehet a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György jóval későbbi (1969-es) *A Milói Vénusz* című költeménye⁴⁰ szintén a maszkulin néző-beszélő és a feminin szótlán nézett társadalmi szituációját viszi színre, bíráló 'vitairata' mintha egy leszámolás lenne egyrészt a milói Vénusz nőalakjával és az általa megjelenített szépségideállal, másrészt a szobor maradéktalan csodálatának ekphrasztikus hagyományával.

Rónay költeménye szintén az aposztrofikus retorikát előnyben részesítve ad számot a szoborral való találkozás esztétikai eseményéről. Habár a költemény első részének jelzős szerkezetei („tökéletes szépség”, „egykedvű fölény”, „sima bőröd”, „szép közöny”⁴¹) elismerik a milói Vénusz szépségét, mestermű mivoltát, ám ez az értékítélet csak a felszínen jut érvényre, hiszen a szemlélő maga végül arra jut, hogy számára ez a szobor semmitmondó, jelentéktelen („meddő szépség”, „üres tökély”). Az ekphrasztikus hagyomány vizsgálá-

39 W. J. T. Mitchell, *Az ekphraszisz és a Másik*, ford. Milián Orsolya = *A képek politikája*, W. J. T. Mitchell válogatott írásai, szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008, 193–222, 209.

40 Sík Csaba, *Mindenkori mesterek*, Magvető, Budapest, 1977, 376.

41 Ez a szó szerkezet természetesen a milói Vénuszra vonatkozó parnaszista lírai hagyományra is utal; Rónay György versének szembeforduló, kritikai jellegű beszédében pedig e költészeti tradíció elvetését is jelezheti.

tának szempontjából a vers legizgalmasabb aspektusa az, hogy Rónay – feltehetően katolicizmusától⁴² nem függetlenül – az ókori szoborról nyújtott, végső soron lesújtó értékítéletét azzal alapozza meg, hogy a görög műalkotást a keresztény művészettel, elsősorban a Szűz Mária-ábrázolásokkal hasonlítja össze. Bár a milói Vénuszt leszámítva inkább ábrázolási stílusokról (bizánci és gótikus művészet) és ábrázolástípusokról (pieták), mintsem konkrét műalkotásokról esik szó *A Milói Vénuszban*, de az ellentétekre épülő összehasonlítás során a milói Vénusz rendre alulmarad, csekélyebb rangúnak minősül, mint a keresztény műalkotások, hiszen az utóbbiak „különb káprázatok”.

Az antik görög és a keresztény műalkotások összevetése Vénusz és Szűz Mária ábrázolásaira figyelve ugyanakkor a nőalakok összehasonlításával is együtt jár, amelynek során Mária anyaságával és anyai fájdalmával Vénusz „meddősége” és szenvedésnélkülisége, a küzelemmel és szenvedéssel elért mosollyal pedig a „készen kapott [...] derű” állítódik kontrasztba. A vers következetesen végigvitt antitézisei – Vénusz és Mária ellentéte; a milói Vénusz és a keresztény nőábrázolások ellentéte; terméketlenség és anyaság ellentéte – végül a szobrászati médium fogyatékoságának felemlítésébe futnak: „[Vénusz] te néma vagy”. A görög szobrot faggató iteratív kérdésekre („Milói Vénusz, mit mondasz nekem”; „mit mondasz nekünk?”) adott válasz szerint a keresztény istenanya és ábrázolása „mond, beszél”, azaz esztétikai kontemplációra méltó, értékesebb művészetet, nem utolsósorban értékelendőbb, kívánatosabb nőtípust reprezentál, míg a milói Vénusz – mint szobor, mint nő, mint a görögség jelképe – „néma”, azaz nem szólítja meg a szemlélőt, nem válik ihletadó műzsává, érdektelenségén pedig még a 19. század szemléletmódja szerint figyelemreméltó „csonkasága” sem változtat. Ebből a szempontból válhat hangsúlyossá, hogy a költemény nem teljesíti vagy egészíti ki a görög szobor csonkaságát, a leíró jelzős szerkezetek túlnyomórészt lekicsinylőek, az esztétikailag közömbös műtárgy pedig vágyakozás helyett legfeljebb szánakozást vált ki: „sajnálalak érte, Vénusz”.

Rónay költeménye ugyan versbe önti a milói Vénuszt, de a vers témájává emelés ezúttal nem jelenti azt, hogy a szobrot mint műalkotást is nagyra tartaná, éppen ellenkezőleg. A költemény a rangosabbnak vélt műtárgyakkal állítja versenybe a milói Vénuszt, és ennek során maga is versengő viszonyba kerül a szobrászművészettel: a „némaság” és a „mondás, beszélés” ellentéte ugyanis arra is felhívja a figyelmünket, hogy a műalkotások pusztán azért vannak és lehetnek ’jelen’ a költeményben, mert a beszélő-leíró szubjektum, illetve a költészet képes a hatásos megjelenítésre, képes szavakat találni a látványok megragadására.

A milói Vénusz bizonyos értelemben egy ekphrasztikus ellenvers, egy ikonoklaszta költemény, amely egyrészt deszakralizálja és dekanonizálja a tömegek által körülrajongott, erős kanonikus pozíciónak örvendő magasművészeti alkotást, másfelől viszont szakít azzal az ekphrasztikus hagyománnyal, amely a kultikus, idolat-rikus tisztelet és hódolat vagy pedig a szexualizált, férfivágy-hajtotta szemléletmód nyelvén beszélt a milói Vénuszról.

42 Erről lásd Sipos Lajos, Jelenits István és Rónay László beszélgetését Rónay Györgyről, illetve *Az egyházért és erkölcsért* című fejezetet a következő kötetben: *Az ismeretlen Rónay György*, vál. és szerk. Rónay László, Vigilia, Budapest, 2014. Pomogáts Béla is megjegyzi, hogy „Rónay György világlátását és gondolkodását tekintve a magyar katolikus költészetnek a modernizáló mesterei közé tartozott”. Pomogáts Béla, *Rónay György – katolicizmus és nyugatosság*, Parnasszus, 2014/1., 72–74.

Turczi István harmadik költői korszakáról

Turczi István harmadik költői korszakának kezdetét a magam részéről a 2011-es *A változás memóriája* című könyvhöz kapcsolom. Nemcsak temporális okokból, vagyis a korábbi kötetek után eltelt idő miatt, hanem a prózavers műfaja, illetve versformája mentén szerveződő szövegkorpusz okán is. Természetesen nem arról van szó, mint-ha a szerző korábban nem írt volna szövegeket eme műfajformában, ellenkezőleg. Mégis látványos aktus, hogy egy egész, és hangsúlyozom: újonnan írt versekből szerveződő kötetet erre épített fel.

Mint jeleztem, a prózavers műfajformájának már korábban is volt „hagyománya” Turczi költészetében. Jó példa erre az 1997-ben napvilágot látott *Hosszú versek éjszakája* című kötet, amely azonban javarészt már korábban írott versekből épült fel, a megjelenés évében született *Most már mindig így* darab kivételével. E kötethez Határ Győző írt előszót, amelyben éppen a prózavers írásának nehézségét, a metrikus formákkal szemben éppen a nagyobb fokú akadályoztatottságát emeli ki:

Többhelyütt leírtam már – jó prózaverset írni nehezebb, mint formahű, »ókonzervatív« poémát. A rutinos költő, akinek a kisujjában van a mesterség minden csínja-bínja, a kisujjából kirázza a jó verset [fogadásból, tréfából vagy akár hogy rögtönző készségét fitogtassa]. Jó prózaverset írni viszont – kegyelmi ajándék. A kegyelmi állapot megragadása; a sugalmazott szavak »elkapása« ügyes szerrel, azok meghamisítása nélkül; a nyers szöveg átfésülése, »megtisztítása« az idegen hozzátétől, a versüzenet elrontása nélkül: ennek is előtanulmánya van, nem sikerül akárkinek, akármikor.¹

Másfelől Határ Győző e méltató bevezetőjében a prózavers fogalmát egy alkalommal hirtelen a szabadversével váltja fel: „őszinte örömmel forgattam két éve a költő *Válogatott Verseit*, amikor pompás kötetét Turczi István eljuttatta hozzám. Hogy az, amit most az olvasó a kezében tart, divatos szóval »feljebbblépést« jelent-e? Mindenesetre elmélyülést; a *szabadvers* (és a sorozatos izmusok) eszközeinek szuverén kezelését – anélkül, hogy azok rabjává lenne.”² [kiem. H. K.]

Ismert az a verstani meglátás, amely határozott különbséget tesz szabad- és prózavers között. Elsősorban Jurij Tinjanov híres tanulmányára, *A versnyelv problémájára* hivatkoznék,³ amelynek első része magyar fordításban is napvilágot látott, s amely a szabadverset éppen mint a vers legeklektásabb megnyilvánulási formáját tárgyalja, mondván, éppen itt nyilvánul meg a versritmus elementáris szervezőereje, a verssor mint ritmikai alapegység, illetve mint ilyennek az egysége, feszessége és

1 Határ Győző, *Útrabocsátó* = Turczi István, *Hosszú versek éjszakája*, Belvárosi, Budapest, 1997, 5.

2 Uo.

3 L. Jurij Tinjanov, *A versnyelv problémája* = Uő., *Az irodalmi tény*, Gondolat, Budapest, 1981, 5–132.

szorossága. A *Hosszú versek éjszakája* szövegeit meglátásom szerint éppen a vers-sornak ez a feszes, versritmus-teremtő ereje szervezi, vagyis *itt nem próza-, hanem szabadversekről beszélhetünk*. S ezt közvetve alátámasztja Határ Győző méltatásának befejező bekezdése is, ami ugyan ismét a „prózavers” terminusával él, mégis a szerző (Turczi) verstani jártasságát, pontosabban verstani-ritmikai aspektusból nézve művészi megoldásait emeli ki: „A köteten végig érezni, hogy költői alkata szigorúbb annál s ezáltal elkerüli a legtöbb, kizárólag prózaverssel kísérletező társa nagy veszélyét, hogy »túltermelő« költő lesz belőle és sem a cezúrát nem ismeri, sem azt, hogy hol kell megállnia.”⁴

Mindez a felvezetés azért volt fontos, hogy világossá tegyem: amíg a *Hosszú versek éjszakája* nyilvánvaló módon szabadversekből áll, addig a 2011-es *A változás memóriái* prózaversekből építkezik. Kérdés most már, hogy hol és miben vonható meg a különbség szabad- és prózavers között? Az „egyszerűbb” válasz a felvetett kérdésre az lehetne, hogy a szabad, kötetlen formáknak olyan széles skálája létezik és ismert a világirodalomban, hogy elkülönítésük szinte lehetetlennek tűnik.⁵ A 20. századi magyar alkotók közül talán Nemes Nagy Ágnes az, aki a legtöbbet elmélkedik erről a kérdéssről: „A versszerűség fogalma változó. Éppen a mi korunk, úgy látszik, alkalmas arra, hogy a vers fogalmát újra-előlről átgondoljuk, mert éppen most bomlott le egy több évezredes, meggyökeresedett konvenció, hogy tudniillik vers az, ami versformában van írva. [...] A »mi a vers« kérdése újra fellazult. Abba a helyzetbe kerültünk, hogy a költészet specifikumát, leendő törvényeit – a század új költői tapasztalatai alapján – megint ki kell tapogatnunk.”⁶ S talán érdemes itt megemlítenünk a költőnő ama meglátását is, mely szerint a verses költészetet három lényeges tényező határozza meg: a *kiemeltség* (eltérés), a *rendezettség*, illetve az *érzékettség*. S bár az elsőként megjelölt vonás, a kiemeltség Nemes Nagynál a sorokra tördelésre vonatkozik (ami, hogy némileg előrefussunk érvelésünkben, éppen a szabadvers és a prózavers közötti különbséget artikulálj), a költőnő szerint mégis a legfontosabb elem a *rendezettség*, amely az anyag átgondolt elrendezésére vonatkozik. Nemes Nagy ez alapján tesz különbséget versszerű és prózaszerű szabadvers között. [Az érzékettség aspektusa, amely az akusztikai és a szavak jelentésterjedelmével való benyomáskeltést hivatott jelölni, a műfajforma szempontjából kevésbé érvényesíthető.]

Miként állapítható tehát meg a különbség a két versforma (és egyben műfajforma) között? Erre a legmegbízhatóbb választ, amint említettem, Jurij Tinyanov adta, aki a verssor egységében és feszességében/szorosságában jelölte meg a versszerűség elsődleges kritériumát. Hasonló, de kevésbé formai alapú a francia Dujardin megállapítása, aki szerint amennyiben a verssor kiszakad a költői gondolkodásból, akkor próza lesz belőle.⁷ Véleményem szerint a verssor mint vers- és versritmusképző erő

4 Az idézet folytatása: „Amilyen meghökkentő tud lenni versközépen, olyan zeneien elpengők, majdhogynem merengésre késztetők az elkötetési, lezárásai.” Határ, i. m., 6.

5 Vö. pl. Szabó Anna, *A prózavers kérdése a francia szakirodalomban*, Filológiai Közlöny, 1980/1., 63–77.

6 Nemes Nagy Ágnes, *A versjelenség = Uő., Az élők mértana. Prózai írások*, I., Osiris, Budapest, 2004, 171–174.

7 Édouard Dujardin, *Mallarmé – egy tanítványa szemével = Válogatás a francia szimbolista esztétikai írásaiból*, szerk. Maar Judit – Ádám Anikó, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 149. A probléma összetettségét érzékelteti Vilcsék Béla is 2012-es, a szabadversről és a szabad versről [de nem a prózaversről!] írott elmélkedésében. L. Vilcsék Béla, *Szabadvers és szabad vers – napjaink magyar*

alapvető: a próza [l. a regényt vagy a novellát] sorai nyomdatechnikai sorok, margótól margóig érnek, s egész egyszerűen azért „fejeződnek be” mint sorok, mert nincsen több hely a lapon. Vagyis a sor a prózaszövegnél pusztán technikai jellegű, míg a versszövegben egyfelől formaképző [a legjobb példát erre az állandósult strófaszerkezetek szolgáltatják], másfelől szemantikai, azaz jelentésalkotó funkciójuk van: erre Turczy korábbi verseinek rövid elemzései is számos példát nyújthatnak.⁸

Rátérve *A változás memóriája* kötetre, külön érdekesnek tűnik, hogy a kötetcímmel ellentétben, amely a *változás* jelenségét hangsúlyozza, a versek egy kivétellel mind prózavers formájában íródtak, azaz e tekintetben, a kötet darabjainak egymáshoz való viszonyában éppen nem a változás, hanem sokkal inkább a hasonlóság vagy állandóság szemantikáját látszanak hangsúlyozni.⁹ Külön megerősíti ezt az észrevételt, hogy a kötetet alkotó 51 vers közül ötven szinte egyforma hosszúságú. Mindez vizuálisan is megtapasztalható: ha az olvasó laponként átpörgeti a kötetet, majdnem egyenlő terjedelmű bekezdéseket lát minden oldalon. És a bekezdés szó sok mindent elárul: e szövegeknek is van, Nemes Nagy Ágnes szavával élve, rendezettsége, még ha az nem is a verssor tagolásán alapszik is, mint a mértékes versritmus vagy a szabadvers esetében.

E vonatkozásban izgalmas a kötet alcíme, amely csak a legbelső borítón tűnik fel: „prózai versek”. Finom, de érzékletes, s alighanem jelentéssel bíró különbség rejthet a „prózavers” – noha, mint láttuk, verstanilag kevésbé tisztázott – fogalma és a „prózai vers” sajátos, Turczy-féle terminusa között, melyek közül az utóbbi a kötetbeli szövegek formáját hivatott jelölni, s azokat inkább a vers, mint a próza felé igyekszik elmozdítani. S a szövegek ezen „autominősítése” egyfelől a korábban mondottak miatt is adekvátnak mondható: minden egyes darab egy bekezdésként viselkedik, s ugyan sorkizárt módon van szedve, mint a prózaszövegek általában, terjedelmük mégis csaknem mindig azonos, a címük pedig sosem középre, hanem a bal margóra van igazítva. Vagyis a kötet szövegei határozott rendezettséget mutatnak mind önmagukban, mind pedig egymáshoz való viszonyukban. Másfelől a kötet, önálló ciklusban közölt [a ciklus címe: EPI] záródarabja, amely egyetlenként képezi a ciklust, tökéletes szabadvers. Ez a *Kié* című szöveg:

Az agy órája lejárt
bízd magad érzékeidre
már túl néhány fohászon
menetkész új jelekkel teli az ég
kié a tisztánlátás ez a kozmikus vászon
[Kié]

költészetében = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában, szerk. Boros Oszkár – Érfalvy Livia – Horváth Kornélia, Ráció, Budapest, 2012, 11–26

8 Vö. pl. Bedecs László, *Short Message System. Textus és kontextus az SMS 66 kortárs költőnek című kötetében = Tények melankóliája. Tanulmányok Turczy István műveiről*, szerk. Radvánszky Anikó – Sütő Csaba István, Ráció, Budapest, 2012, 82–86., Horváth Kornélia, *Turczy István költői nyelvéről = Tények melankóliája*, 203–209.

9 Ugyancsak a „változás” címben megjelölt témája ellenében hat az a tény, hogy a kötet második, *Alkímia* című ciklusában négy (!) *Alkímia* című vers is szerepel közvetlenül egymás után.

A vers mint a kötet záródarabja egyben autopoétikus olvasatként is értelmezhető, amennyiben a „menetkész új jelekkel teli az ég” sor egy új költői irányulást, irányváltást jelöl ki a kezdősor közlése, „Az agy órája lejárt” után. Az „új jelekkel teli ég”, miközben a későmodern magyar líra egyik eminens versszövegének, Nemes Nagy Ágnes *Között* című költeményének befejezését is előhívja az olvasói emlékezetből [vö. „Egy sáv fekete nád a pusztaszélen, / két sorba írva tóban, égen, / két sötét tábla jelrendszerei, / csillagok ékezetei –], a forma szempontjából a prózaverstől való későbbi eltávolodást is jelezheti, míg szemantikus aspektusból új költői témák és poétikai megoldások előtt nyit teret.

S valóban, a 2017-es *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* című kötet határozottan a szabadvers formájához tér vissza, még hozzá a szabadversnek egy sajátos, a bal margóra rendezett formájához, ami bizonyos mértékig újszerűnek mondható. A kötetnek talán az első olvasása [„a prima vista”] után is számos izgalmas tapasztalatra tehet szert a befogadó. Egyfelől ezek a szabadversek rendszeresen, szinte minden verssorban élnek a nagybetű [kapitális] írásos eszközével, mi több, ezek a kapitálisok ha nem is minden esetben, de gyakorta mondatkezdő pozíciókat jelölnek ki [noha a szövegekben nincs központosítás]. Ez azt is jelenti, hogy a szöveg relatív folytonosságában [relatív, mert verssorokra tagolt, azaz versszövegről van szó] a mondatnapi tagolás igencsak közvetett módon, de mégis megjelenítődik. Ha ezt összevetjük azzal a ténnyel, hogy például a 20. század első felének híres avantgárd versei [gondolhatunk itt Marinetti, D’Annunzio, Majakovszkij, Hlebnyikov szövegeire, vagy akár a magyar költészetből a középiskolában is tanított Babits-költeményre, a *Dal, prózában* címűre, illetve Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című hosszúversére], amelyek a központosítás elhagyása mellett rendre a kisbetűs írásmódra épültek, illetve a nagybetűt kifejezetten [l. Kassákot és a hivatkozott Kassák-vers befejezését] valamilyen felhívás, költészetelméleti propagandisztikus cél érdekében használták, akkor itt a kapitális újszerű, s bizonyos értelemben nem-avantgárd használatát konstatálhatjuk.

Másfelől az *Üresség. Elégia a másnapért hajnaltól hajnalig, négy tételben* című verseskötet zenei elvű kompozícióra épül, a kötetet felépítő „négy tétel” címei sorrendben: *a prima vista*, *sostenuto*, *capriccioso* és *con moto*. Ez utóbbi egyenesen visszautal a *Zene állástalan zongoristáknak* című 1990-es verskötetre, annak is a második, a kötet címadó versét nyitó költeményként tartalmazó ciklusára, amely ugyanezt a *con moto* címet viseli. De természetesen ez az életművön belüli intratextuális, vagy inkább intramedialis utalás a két kötet egészére vonatkozóan is működik, hiszen mindkettő szerkezetét a zenei jelölésekkel mint címekkel ellátott fejezetek alkotják. Hozzátehető, hogy a jóval későbbi *Ürességben* a szerző hasonló módon játszik a néhol valós, néhol fiktív zenei megjelölésekkel: a második, harmadik és negyedik tétel címe [*sostenuto*, lásd ’visszafogottan’, *capriccioso* mint ismerős, kvázi-műfajmegjelölő terminus, ami a változatosságra, élénkségre, szó szerint pedig a ’szeszélyességre’ utal, illetve a már említett *con moto* [szó szerint: ’mozgással’, zenei kifejezésként ’élénken’]] még értelmezhető zenei instrukcióként, de az első tétel címeként megadott a *prima vista*, amelynek jelentése ’első látásra’, már aligha. Mi több, ez a cím bizonyos értelemben mintha Dantéra és a *Vita Nuova*-ra is utalna, hiszen Dante mint hős és mint elbeszélő első látásra [a *prima vista*] beleszeret Beatricébe, aki aztán az *Isteni Színjátékban* az egyik, csaknem a Paradicsom legfelsőbb köreig vivő kísérője lesz.

Az *Üresség* tipográfiai kidolgozottsága, mint a legtöbb Turczi-kötet esetében, szintén figyelemre méltó. A könyv egyszínű, csaknem fehér – kemény – borítója a szerző és a címek fekete betűivel kontrasztban nemcsak egyszerűséget, letisztultságot sugall, de valamilyen módon az 'üresség' költői témáját is képes reprezentálni. A verseskönyv négyosztatú zenei felépítésére pedig a külső fedőlapon vertikálisan végigfutó négy fekete vonal készíti elő az olvasót, amely egyfajta kottaként funkcionál, noha hangjegyek helyett egyszeres és normál idézőjelek szerepelnek rajta. Ez a négy csík – immár az említett „hangjegy-idézőjelek” nélkül – mind a négy ciklus, vagy ahogy a szöveg nevezi a ciklusokat: mind a négy tétel címénél megismétlődik, pontosan azon a helyen és úgy elrendezve, mint a külső borítón, csak éppen az első tételnél csak az első reprodukálja a fedőlap vonalainak feketeségét, a másik három csík halványoszürke marad. A második tétel esetében az első kettő válik feketévé, a harmadiknál az első három, míg végül a negyediknél mind a négy vonal fekete színű lesz. Ez az előrehaladás valamiféle kiteljesedésként, egyben körbeérésként, lezárulásként, ha tetszik, egyfajta megelégedettségként is értelmezhető, amit a kötetet záró vers utolsó sorai meg is erősítenek: „Aki szeretni készül, / keressen tágabb csöndet a hallgatásnál /Aki szeretni készül, / hallgasson boldog zenét.”

Visszatérve még a kötet „négyvonalas” illusztrációjához – ami, lássuk be, voltaképpen nem is nevezhető illusztrációnak, mert a kötet kompozíciójának, s mint látni fogjuk, a „szemantikájának” is szerves részét képezi –, ez önmagában is további interpretációs lehetőségeket nyit meg. Egyfelől a múltba vezet, hiszen felidézi a kottázásnak azt a régi, középkori eljárását, amikor nem öt, hanem csak négy vonallal jelölték a zenei kottát. A vonalakon elhelyezett idézőjelek pedig szintén a régi kották hangjegybárázolásait elevenítik fel, ahol a hangjegyeket még nem szárral, hanem kizárólag azok „fejével” jelölték, mi több, a hangjegy „feje” nem ovális-kerek volt, mint a modern gyakorlatban, hanem négyszögletes. E sajátos hangjegy-jelölésre emlékeztetnek az idézőjelek (szintén jelek!), amelyek nem egyhangúan, mégis szemmel láthatóan szisztematikusan vannak elhelyezve a vonalakon: a páratlan számú vonalakon két, a párosokon egy-egy jel fordul elő. Ez a konstrukció kicsit a versritmus azon képleteire is utal, amelyek előszeretettel váltakoztatják a valamelyest eltérő metrikai formációkat a páratlan és páros sorokban [kötött versszakszerkezetek is akadnak ezek között, ilyen például a négysoros (!) Chavy Chase-strófa, amely négyes és hármas jambusi sorokat váltakoztat.] A kötött versritmus látens imitációján túl, amelyet a jelek elhelyezkedése hoz létre, az a tény, hogy itt a kottavonalakon idézőjelek szerepelnek, egyfelől a versritmus *jelszerűségére* hívja fel a figyelmet (miután a kötetben szabadversek követik egymást, ez a figyelemfelhívás különösen hangsúlyos lehet), másfelől, írásjelekről lévén szó, magára az *írás aktusára*, közvetve pedig a költői tevékenységre (így) is utalnak. S még egyvalamiről árulkodnak ezek a jelek: Turczi István költői világáról és módszeréről, amely ugyan nem feltétlenül és elsősorban idézetekből állítja össze a szövegeit (ilyen értelemben munkássága nem is tekinthető posztmodernnek úgy, mint Esterházy Péteré vagy Parti Nagy Lajosé), de aki vállaltan és költői alapállásként hirdetve más, idegen és magyar költők verseinek, szövegeinek megfontolt, átszajátított és saját szövegeiben újrendezett hagyománya nyomán alkot (Turczi életművéből elegendő itt az *SMS 66 kortárs költőnek* vagy az *Áthalások* kötetekre hivatkozni). S az idézőjelek ilyenén értelmezése megerősítést nyer a könyv végi szerzői jegyzetben:

„A könyvben szereplő négy német nyelvű vers szerzője Paul Celan [1920–1970]. A négy verset a megjelenés sorrendjében, együtt is közöljük, eredetiben és Kántás Balázs fordításában [Nyelvrács, Paul Celan válogatott versei, Kántás Balázs fordításában, Ráday Könyvesház, 2009]”.¹⁰ A verseskönyv, még a tartalomjegyzék előtt, valóban közli a négy német szöveget és azok magyar műfordításait. De két oldallal előtte, némiképp Esterházyra emlékeztetően, felsorolja a kötetben idézett szerzőket, szám szerint összesen húszat („A könyvben az alábbi szerzőktől olvasható eredeti, változatlan formájában egy-egy szó, kifejezés, mondat vagy verssor”).¹¹ És természetesen ez a Turczi-kötet is mottóval indul, méghozzá rögtön kettővel: egy Rilke-idézettel Nemes Nagy Ágnes fordításában, valamint egy Borbély Szilárd-sorral. S itt hangsúlyoznunk kell, hogy a szerző az egész verseskönyvet „Borbély Szilárd emlékének”¹² szentelte.

S mielőtt a mottókra részletesebben kitérnénk, szükséges megállnunk röviden a kötet címénél és főként alcímeinél. Utóbbiak közül a kiegészítésként ható „négy tételben” a verskötet zenei szerkesztési elve mentén mintegy értelmezi magát. Az alcím első része [*Elégia a másnapért*] azonban némi gondolkodásra ad okot. Bár a műfaji megjelölés (elégia) összhangban látszik állni a főcímmel (Üresség), lévén az elégia – Schiller nyomán – a múlt eltűnt vagy elvesztett értékei feletti elmélkedés és „búslakodás” műfajformája, ezért fokozottan meditatív és önreflexív műfaj, amely, éppen a jelen és a múlt, az értékvesztett és az értékes, a pillanatnyi és az örök, az időtlen szembeállítás okán rendszerint a lírai beszélő megkettőződéséhez is vezet. Az „üresség” jól példázza az értékvesztett, kvázi „jelentés nélküli” állapotot, az alcím középső tagja, a „hajnaltól hajnalig” kitétel pedig a meditáció állapotát, egyszersmind a pillanatnyság, s ezzel összefüggésben a hiábavalóság érzetét kelti. Azonban az alcím első felének szókapcsolata némileg szokatlannak tűnik: az *elégia* szó a verscímekben vagy önmagában áll (l. József Attila: *Elégia*), vagy amennyiben járul hozzá egy tárgymegjelölő névszó az vagy a -ról, -ről ragot, vagy a -hoz, -hez, -höz toldalékot nyeri (l. példaként Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*). Nem nagyon lehet azonban találkozni ebben a helyzetben az -ért raggal, hiszen az célképzetességet fejez ki, s mint ilyen, tartalmában ellenkezik az elégia fentebb vázolt lényegével, az „ürességgel”, a lemondással, a veszteség tudatával és elfogadásával. Az -ért rag sajátos reménykedést, a lehetőség, a továbblépés mozzanatát „csempészi bele” a címbe. S valóban, a kötet zárótételének már idézett utolsó sorai („Aki szeretni készül, / hallgasson *boldog* zenét”, kiem. H. K.) ezt a reménykedést, a jövő és a boldogság esélyét mintegy visszaigazolják. Az elégia, mint jeleztük, nem ismeri a jövőt, csak a múltban és a jelenben, illetve ezek kibékíthetetlen kontrasztjában „gondolkodik”. A „készülés” és különösen a „szeretni” mozzanata azonban evidens módon a jövőre, és a jövő pozitív lehetőségeire irányul. S innen válik érthetőbbé a kötet alcíme középső tagjának potenciális jelentése: a „hajnaltól hajnalig” megjelölés nem az éjszaka idővére, hanem egy reggel kezdődő teljes nap, az azt követő éjszaka, majd az újra beköszöntő hajnal/reggel időtartamára vonatkozik, átalakítva így a szokásos nappaltól az éjszakáig, azaz az élettől a halálig tartó időbeli emberi gondolkodásunkat. Vagyis

10 Turczi István, *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben*, Scolar, Budapest, 2017 [2. kiadás], 75.

11 Uo., 73.

12 Uo., 5.

a nap[al]–éj[szaka] temporális és életmagyarázó struktúra helyett a nap–éj–nap körkörös struktúrában gondolja el az időviszonyokat, s bennük, illetve velük az emberi életet. Mindezt megerősíti a kötet befejezése, amely többször is kiemeli a reggel beköszöntét és valami újnak a kezdetét: „Jön a reggel Beköszön a másnap”, „Reggel van Más nap”, „Valahol egy biciklicsengő / Madárfütty Rádió / Kotyog a kávé / Ez az én reggelem / Egyszerre nyílik ég és konzerv.” [68.]

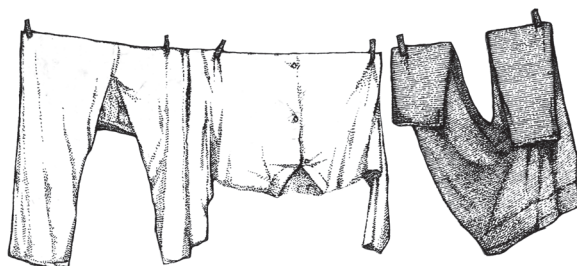
Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy ez a hangsúlyos „reggeles” befejezés igen erősen előhívja a befogadói emlékezetből Petri György költészetét, amelyben állandó, visszatérő téma a reggel. Csak néhány példa: *Reggel szoktál jönni* [a *Magyarázatok M. számára* című kötetből], *Reggelizőtálca* [Mi jön még?], *Reggeli* [Valami ismeretlen] és az előző kettőnél korábbi, a *Valahol megvan* kötetben szereplő *Reggeli kávézás*: ez utóbbi címe és első öt sora¹³ erőteljes módon „visszhangzik” a 4. Turczi-tétel eme soraiban: „Kotyog a kávé / Ez az én reggelem / Egyszerre nyílik ég és konzerv”, különösen ha a természeti táj kontextusképző szerepének hasonlóságával is számot vetünk]. A tematikus-motivikus kapcsolaton túl azonban fontosabb, hogy, mint ismert, Petri a kötetét és az ezekben „összefogott” életművét a *reggel* költői témája köré építette, illetve e témával „keretezte be”: első kötetének első verse a *Reggel*, míg utolsó kötetének utolsó verse a *Már reggel van* címet viseli. Ráadásul eme utolsó vers előtti mű a szerző záró, 1999-es *Amíg lehet* kötetében ezzel az utolsó, önálló versszakként szereplő sor-mondattal végződik: „Éjszaka van.” Ami számunkra itt fontos, hogy a Petri-féle *reggel–éjszaka–reggel* életmű-konstrukciót Turczi 2017-es *Üresség* kötete is átvenni látszik, magával hozva mindazokat a szemantikai következményeket, amelyeket egy ilyen kompozíció sugall, röviden élet és halál sorrendjének megfordítását, sajátos körkörös tételeit, de nem annyira tolsztoji módon, egyfajta létkörforgásként (l. *Ivan Iljics halála*), hanem sokkal inkább a költészet hatalmának és erejének megmutatásaként.

S itt visszatérhetünk a kötet ajánlásához és mottójához. A könyvet a szerző Borbély Szilárd, 2014-ben tragikus körülmények között elhunyt költőnk emlékének ajánlotta. A biográfiai háttérismeret [Borbély Szilárd szüleinek meggyilkolása és a költő későbbi öngyilkossága] ha nem is értelmezheti természetszerűleg Turczi verseskönyvének egészét, mégis – Peirce-szel szólva – egyfajta interpretánst kínál a kötet címéhez, s közvetve utal Borbély *Halotti pompa* című verskötetére is. A „másnapért” szóló elégia e vonatkozásban még inkább a túlélésért, a feltámadásért való ima reminiscenciájává válik [az emlegetett –ért rag sokkal inkább az ima, a könyörgés műfajával járó todalék, mint az elégiaé]. S érdekes e tekintetben a két mottó is: mind a Rilke-, mind pedig a Borbély-sor az én, az ember eltűnését, elveszését artikulálja: 1. „Hogyha kiáltanék, ki hallana engem?” [Rilke: *Duinói elégia* I., Nemes Nagy Ágnes fordítása], 2. „Ki voltam én Hogy többé nem vagyok?” [Borbély Szilárd: *Hosszú nap el*]. Az „én” kérdése Turczi egész kötetét hangsúlyosan meghatározza, keresztülszövi, rögtön az első tételtől kezdve: „Hiába mesélném el”, „Ehhez én nem is kellek Ehhez én / látod, nem is ehhez Én, ehhez én / kicsit mégis Ha már És csak”. [11.] A második,

13 „Szeretem az őszi hideg szobákat, / ülni kora reggel összehúzott köntösben / a kitárt ablaknál, vagy a tetőn, / párolog meg a csésze kávé / – ez hűl, amaz melegszik.” [Petri György: *Reggeli kávézás*, részlet]

a *sostenuto* tétel e vonatkozásban még beszédesebb. Így kezdődik: „Az Énből mi lenne, ha nem sok-sok énből volna / A sokból mi lenne, ha Egy volna a sok / Sok egyből egy is sok / Sok ismeretlen egyetlen”. S ugyanez a tétel gyakorta visszatér az „Én” témájára, például a 29. oldalon. „Aki én Aki én Aki én vagyok”, vagy a 37. oldalon: „Én vagyok / a hely, ahol állok / A reggel most / érzékelhetően / körém rendeződik”, illetve „Innen el nem mozdulok Én vagyok / a hely, ahonnan el ma sem mozdulok”. A harmadik tétel nem az én, hanem a világban benne-lévő ember témájával indít [„Az olyan világban, / ahol nem fér el az Isten, / az embernek nincs helye.” De rögtön utána beköszönt a személyes beszéd [„Ezek voltak anyai Nagyanyám / utolsó szavai a tatai öregotthonban”] és az egyéni, személyes léttapasztalatról jól tanúskodik a tétel befejezése: „egészen közelről / tisztán kivehetően / látom létem / Léte”. Végül a negyedik tétel, bár egy általános kijelentéssel kezdődik, ami valószínűleg idézet, legalábbis erre utal a kurzív szedés [„A hajnalok vakok, / mint az újszülött macskák”], utána ismét én-közlésre tér át, s az ötödik sorban már magát az „én” témáját is explicálja: „Amit akarnak, azt tesznek velem / Bennük ugyanis csak holnap kezdődöm el / Én, / a sötét / a súlytalan életem, akárhány évem”.

Összességében az *Üresség* kötet többszörösen és többféleképpen felvetett kérdéseit talán ilyen formákban lehetne parafrázálni: Hol és mi az ember helye világban? Mi és hol van az én helyem? Ki is vagyok én? Egyáltalán van-e olyan, hogy „én”? S milyen viszonyban van egymással múlt, jelen és jövő, vagy másképpen: mit kezdünk az idővel? És ennek szerves részeként: mit jelentenek a reggelek? Lásd a verseskönyv 2. tételének ama kiemelt, kurzívval szedett sorával, miszerint „Számolni kell a reggelekkel”.



Hangok testamentaritása?

KOVÁCS ANDRÁS FERENC: *REQUIEM TZIMBALOMRA*

Egy kerek költői születésnap általában gyakran jelent alkalmat nyilvános-társadalmi megemlékezésekre, továbbá irodalomtörténeti konferenciákra, noha ezek némileg kontingens jellege nem egyszer aligha tagadható. Érdekes eseményként eshet latba a megemlékezés egy ilyen születésnapról mint olyan szövegkorpusz, amelyet maga a költő válogatott össze korábbi művéből, és amely válogatás reprezentatívnak, kanonikusnak szánt jellege, de legalábbis önértelmező érvénye alapvető jelentőségű az ünnepi megjelentetés kritikai körüljárásában. Ilyen eseményként tartható számon Kovács András Ferenc „hatvanadik születésnapjára” megjelent, a szerző által saját kezűleg válogatott kötete, a *Requiem Tzimbalomra*. Ellentétben egy költői pálya alakulását dokumentáló kiadással (legyen az összkiadás vagy válogatás) ebben az esetben a szóban forgó korpusznak a viszonya az életművel inkább szinekdochikusnak tekinthető, annak legalábbis fontos poétikai és szemléleti tendenciáira hívhatja fel a figyelmet. A kötet ilyenformán megképez vagy előhív egy (vagy több) kontextust a KAF-költészet(ből emez) „egészének”, de legalábbis a biográfiai alkalomnak értelmezésére – ezt a kontextust a líra emlékeztető működtető Kovács-költészetben interpretálni lehet valamilyen poétikai, költészettörténeti vagy szövegközi szubtextusként, az ezzel kialakított költői viszonyként is, ami a válogatás által markánsabban kirajzolódik az oeuvre összefüggéseiben, mintegy kiemel ezekből uralkodónak vagy reprezentatívnak sejtett vagy ilyenként bemutatott poétikai, nyelv- vagy individuumszemléleti tendenciákat. Természetesen a Kovács-költészet szerzőjének eme sajátkező (persze ugyanakkor indirekt) ajánlata is alkalmasint egy lehetséges olvasatát jelentheti ennek a lírának, nem annak végérvényes kanonikus alakzatát. Mint azonban elkerülhetetlenül önértelmező effektus, az ilyen önprezentáció általi megidézése a mondott oeuvre bizonyos formációinak óhatatlanul felerősít vagy manifesztál, de akár módosít bizonyos olvasási és értelmezési paradigmákat az életmű kapcsán. [Amire utóbbi eléggé ráutaltnak tűnik, ugyanis a nem túlzottan magas számú értelmező érdekeltségű tanulmányt az utóbbi években inkább fiatalabb értekezők jegyzik, többnyire egyes versek elemzéseit megkísérelve, mely elemzések költészettörténeti, poétikai és líra-hermeneutikai tétjeinek – továbbá esetleges túllépésüknek a megelőző vonatkozó recepción –, illetve maga az életmű mondott tétekhez fűződő viszonyának tisztázása még nem dőlt el.] Ugyanakkor a kerek születésnapi alkalom természetesen mindezt a költői szubjektivitás, KAF lírai énjének önértelmezésével vonhatja össze, az egyéni időbeliség, az „én” temporalitásának, ezzel kapcsolatban pedig élet, halál, mulandóság, transzcendencia kérdéseivel. A biográfiai olvasásmód találna néhány támpontot a kötetben, de összességében kevésbé volna képes egybefüggő értelmezési keretet kínálni annak egésze számára, mivel a szerző jellemzően kevésbé életrajzi kötődésű verseket válogatott ebbe a kötetébe, ami már eleve jelentésszerű gesztusnak minősülhet.

Kovács András Ferenc költészetének fokozottan szövegközi jellege, a líra korzakokon átívelő emlékeztetőnek médiumaként történő önprezentációja ebben a kötetben is [pontosabban: újra] látványos effektusokat produkál. A cím egyszerre idézi

meg, sőt montírozza össze Csokonait és Mozartot, a *Requiem* zeneszerzőjét, vagyis mintegy a rokokó korszak irodalmi és zenei alakjainak művészetét, ezek különböző kódjait vonja össze, felerősítve és kimondottan zene[történet]i kontextusba állítva a „Tzimbalom” név már eleve is zenei szemantikáját. Alighanem bizonyos meglepetéssértéssel bírhat Csokonai preferálása a kötetben, KAF költészetének erről az irányáról és kontextusáról még nem esett szó behatóbban a recepcióban [Margócsy István néhány megjegyzésétől eltekintve, vö. *Magyar Táncszó*, Holmi, 2000/8]. Pedig a versek jó része a nem mostanában megjelent *Lelkem kockán pörgetem* [1994] kötetből származik. Csokonai költészettörténeti jelentősége a magyar lírában természetesen elismert tény, ugyanakkor a magyar költészetbeli konkrét utóéletét alighanem még nem tárták fel minden ponton. Véletlen lehet, hogy Horváth János iránymutató Csokonai-monográfiája [Csokonai, Budapest, 1936] és József Attila „csokonais” látásmódja és lexikája [ehhez vö. Illés Endre: „Magadat mindig kitakartad”, uő.: *Krétarajzok*, Bp., 1970, 462–465.] egy időben keletkeznek, illetve erősödnek fel? Pl. a *Jön a vihar...* más korszakból származó kanonikus versek [pl. Babits: *Esti kérdés*] mellett Csokonai *A tanúnak hívott liget* című költeményére alludál, írja át annak tranzitív jellegű beszédhelyzetét kölcsönös tanúskodási, ugyanakkor virtuális nyelvi viszonylatrendszerbe. Horváth könyvének egyik fő tanulsága Csokonai nyelvének keletkezésjellege, amely „az igazi aisthesis, az élvező érzékelés rokokó-rendszeré”-nek [25.] közegében manifesztálódik. Ez a nyelv ugyanakkor fiziologizálódik a „poétai, szó-ízlelő innyencség” [23.] értelmében, ez a fiziologizáció és a keletkezés-effektus az érzékelés, illetve az „ámulás” síkján szorosan összetartozik, hajlékony-gracióz nyelvi atmoszférát generálva [*A magánosság*hoz kapcsán írja Horváth: „Nyelvében is Csokonaias remeklések: el nem koptatott, ki nem síkált, ’termés’-szavak, mintha csak most születtek volna az érzékelés nyomán [megfrisselő árnyék; csonka gyertyánok; Rajna bukkanásai; vak kárpit], vagy mintha hangulattá finomodtak volna maguk is [a halkkal világító hold és a szőke bikkfák; napjaink lehullása éji harmatként]”, uo. 41; az „ámulás”, „melynek erejénél fogva élménnyé tudja valószínűsíteni, élményként tudja élvezni az elképzeltet, a kíváncsi: ’a világnak az ő fejében való formáját’”, 38]. Az imaginatív dimenzió [az „elképzelt”] referencializálása [„élmény”] ugyanakkor sejtethetőleg csak az egyik irány Csokonainál, a másik, fordított mozzanat a rokokó anakreontika közegében az „élmény” fikcionalizálása lehet, pl. az [ön]íronia módusában. Hogy mennyire kardinális irodalomtörténeti viszonylatokról van szó, azt az is jól érzékeltetheti, hogy utóbb Kulcsár Szabó Ernő Esterházy írásmódját, ennek az írhatósággal szembeni, a beszédszerűséget kitüntető ellenállását éppen a szóban forgó korszak nyelvi-kommunikatív stíluskulturájának alapvető mozzanataival, a style roccaille-féle „gracióz kötetlenség”-gel hozta kapcsolatba [vö. *Gracióz kötetlenség. Szólam és írhatóság Esterházy prózájában* = *Nincs vége. Ez a befejezés. Tanulmányok Esterházy Péter műveiről*, szerk. Lőrincz Cs. et al., Bp., 2019.]

Kovács András Ferenc e kötete költészetének fontos líratörténeti és szemléleti mozgatórugóit deklarált módon tehát kevésbé a századfordulós esztétizmus környékén, mint inkább majdhogynem provokatív módon 18. századi kontextusban, ezen belül erős zenekulturai összefüggésekben [a rokokó értelmében] szituálja. Ebből fakadóan az lehet a kérdés, hogyan és mennyiben módosítja ez az önszituálás lírájának korábbi olvasási és történeti alakzatait [pl. a Kulcsár-Szabó Zoltán által említett „posztmodernizált esztétizmus” képletét]. Felmerülhet innen nézve, hogy poétikájá-

nak fontos szemléleti háttérét, továbbá archi-, inter- és transztextuális vonatkoztatási pontját jelentené a 18. század nem annyira klasszicista, mint inkább rokokó-érzékeny jellegű határesetétikája? Ha igen, milyen viszonyban állhat ez a vonás az esztétista jellegű klasszikus-modern műesztétikával? A válasz talán következőképpen vázolható: Csokonai költészetének egyrészt keletkezésjellege, a nyelvi potencialitást mintegy verssé válásában, szövegeződésében színrevívó modusza, másrészt éppen ezt a lírai létesülést – akár mint gyászunkát – gyakran reflektáló szólama (vö. pl. „És a mások multságára / Magának verskoporsót fon”, *A Pillangóhoz*) jelent KAF számára inspirációs forrást vagy par excellence lírai vonatkoztatási keretet, reflexiók horizontot. Mondott keletkezésjelleg megy elébe a versként történő megíródásnak vagy szövegeződésnek – ezt a virtualitást a költőiség auditív síkján a muzikalitás, a szövegköziség vetületében pedig a kötetbeli párbeszéd fiktiiv volta is intenzifikálja. KAF költészetének erőteljes eufonikája eszerint nem csak az esztéta modernségből [itt főleg Kosztolányiból], hanem a rokokó költészet nyelvének kötetlenségéből, rugalmasságából, gördülékenységéből, simulékonyságából is származhat, noha ezek funkciója eltér egymástól.

A kötet láthatólag költői hommage-ként érti önmagát Csokonaiaként, továbbá Mozartként, költői gyászunka tárgyaiként, címzettjeiként, sőt beszélőiként inszenizálja kettejüket. Mondhatni epitáfiumként prezentálja magát, jelölt módon a *Hangzatka* [*Amadé Farkas sírverse*] című darabban, vagy indirekt módon az analóg – zárlatában „Sta viator”-gesztust, mementót jelenetező – Csokonai-verset megidéző *Háfiz sírhalma mellett* című, a költőszerepet értelmező versben, amely a „Költelmi játszadozások Csokonai Vitéz Mihály és Szilágyi Domokos emlékére” alcímet viseli. Ezen túlmenően a kötet lényegében Csokonai és Mozart közötti párbeszédet, tehát hangsúlyozottan fiktiiv művészetközi dialógust állít elő, mintegy a történeti referencialitás virtuális dimenzióját, történeti „lehetőségérzék”-et aktiválva, a pl. Lázár René Sándor alakját és szövegkorpuszát inventáló költőtől messze nem szokatlan módon. Ugyanakkor ez a párbeszéd magával Csokonaival, az ő szövegeivel is jelölt módon megnyilvánul, többször megszűrve rajta keresztül más költői szereplőket és hangokat, pl. éppen az említett versben Háfizt. Kérdés lehet, magát Csokonait is megszűrje-e a kötet más lírai hangokkal és korpuszokkal, beoltja-e ezekkel, vagy „közvetlenül” lép szövegközi és poétikai-szemantikai kapcsolatba a jeles 18. századi debreceni előddel?

Ez a szöveg-, sőt korszakok közötti, akár azok fölötti, transztextuális dialógus itt persze transliterális párbeszéd is, amennyiben a kötet másik fontos szereplője a *Requiem* és más művek [zene]szerzője. Mozart muzsikája zenetörténeti párhuzama a jelen vagy a pillanat jegyében működő keletkezés epochális képzetének, az eleven-ség mint tűnékenység, változékonyság dinamikus, kalkulálhatatlan formaképzésének zenei paradigmájaként, az érzelmi tapasztalat felértékelésének pandanjaként. A játékos könnyedség itt a partikulárison belüli differenciák pillanatszerű kivetítése a fölérendelt összefüggésre, ugyanakkor ennek elillanása újfent további differenciákba vezet, amivel ismét a partikulárisra helyeződik a hangsúly [ezekhez vö. Silvan Moosmüller: *Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi. = Mozart-Handbuch Bd. 7. Mozart neu entdecken: theoretische Interpretationen seines Werks*, Laaber, 2012, 333–357.]. Ami nyelvművészeti összefüggésekben azért is fontos párhuzam, ugyanis nemcsak a rokokó költészet volt messzemenően érdekelt zenei-melodikus nyelvmateriális, -mediális és kompozíciós

hatáseffektusokban, hanem Mozart zenéje is kiterjedt és differenciált interferenciákban keletkezett nyelvvokális és verszifikációs-strófikus struktúrákkal [vö. Manfred Hermann Schmid: *Sprachliche Bedingtheit musikalischen Denkens. Gedanken zum Werk Mozarts = Mozart-Handbuch Bd. 7.*, 359–392.]. KAF megidézésében a Mozart- és Csokonai-féle zenei hallás vélhetőleg nem pusztán a muzikalitás mozzanatában merül ki, hanem olyan én[ek] létesülésében, amely[ek]nek a zenére adott habituális interpretációs válaszai egyúttal parciálisnak bizonyulnak a hallásban, és a másság vagy a másik potenciálisan különböző rezponzivitására apellálhatnak: így a hallás „más én-ek [selves] meghallásá”-vá válhat [vö. Naomi Cummings: *Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections = Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Summer, 1999, Vol. 35, No. 3, 452.]. Ezt azért is érdemes hangsúlyozni, hogy az utóbb a szerepfogalommal meglepő módon némi összetűzésbe keveredő recepciót arra emlékeztessük, hogy nem csak a teatralitás [főleg ha ennek retoricitását művileg redukálják, a prozopopeia fogalmának szűkítő használatával], hanem a zeneiség tapasztalata is elvezethet az én[ek] osztódásához.

A kötet az [*Örömszene – darabokban*] alcímet viseli [szemantikailag könnyen felismerhető módon a főcímet variálva], ami ugyancsak aláhúzza a 18. század második felének kontextusát: az „öröm” ismeretesen a korszak egyik legfontosabb fogalma és hívószava [a „boldogság” mellett, ennek Csokonai költészetében játszott szerepéről l. Debreczeni Attila: *Csokonai, az újrakezdekés költője*, Debrecen, 1997²]. A „darabokban” kifejezés „töredékes” mellékjelentése ugyanakkor ambivalens vonást nyilvánít meg, ezek szerint itt az „örömszene” fragmentumairól, valamiféle szétagoltságról lenne szó. Öröm és haláltudat, boldogság és elmúlás, illetve a vonatkozó előidejű gyázmunka korrelációja persze a rokokó világkép alapvető jellemzője. Affektustörténeti nézetben az „öröm” olyan központi mátrixa, sőt chiffre-je a 18. századnak, mint amilyen a „melankólia” volt a 16. században – vélhetően olyan „elragadó hatalom”-ként vagy erőként, amely nem illeszthető maradéktalanul az érzések mint érzelmek szubjektivizáló-introjekciós mentalitástörténetébe [ezekhez lásd Hermann Schmitz nagy érzéseméleti- és történeti monográfiáját, *Der Gefühlsraum*, Bonn, 1982³, 408.]. Affektus mint elragadó hatalom és szubjektivitás mint introjekciós képzet feszültsége éppen költészetértelmezési összefüggésekben kardinális kérdés lehet Csokonai kapcsán, KAF kötete számára is a lírai szubjektivitás introjekciós képleteinek korlátait reflektáltathatja. A Csokonai-„kísérlet” egyik tétje tehát a költészet én-figurációinak kikérdezésében állhat, előtérben a „boldogság” problémájával. [Ez a kérdéskör máshol is felbukkan a kortárs magyar irodalomban: Esterházy Péter olvasói asszociálhatnak a tematikailag analóg motívumra az *Estiben*, ahol többek között „a boldogság nem cselekmény” emlékezetes gnómája ragadhatta meg a figyelmüket.] A kötetben két vers is a híres Csokonai-zárlatot – „S ki boldogabb Vitéznél?” [*A boldogság*] – szövi be saját textúrájába [közvetlen megszólítás formájában – „*Ki boldogabb Tenálad?*” – ugyancsak a verszárlatban, *Fohászkodás Professzor Tzimbalomhoz*; aztán a Háfiz-versben, annak protagonistáját megszólítva: „*Ki boldogabb tenálad?*”]. Az első KAF-versben vélhetőleg a költés nyelvi-kognitív produktivitása [Csokonai esetében: a fordulópont jellegű 1793-as év környéki pályaszakasaiban a költő „elsősorban [...] az újonnan meglett gondolat örömét érzékeli”, Debreczeni, *i. m.*, 23.], a másodikban pedig a költői játék célnélkülisége a „boldogság” interpretánsa. A rokokó költészet világképében, így Csokonainál is a boldogság vagy öröm illékony jellege megidézi az elmúlás fenyegetését és szcenárióit, ami mondott

költészet ab ovo dietetikus funkciójában is kódolódik, a magyar költő esetében ismeretesen referenciális érvénnyel is [tűdőbaj]. Ezzel a „boldogság” lírai mátrixa mintegy a mulandóság esztétikai szublimálásának mozzanata lehet, ennek további módozata vagy közege lehet a költői eufonika, noha ugyanakkor ez a hangeffektus az elmúlással szoros metonimikus kapcsolatban áll (lásd a záróversben: „Hangzat árnya, sejtés, / Omló moll-futam”). Mondott szublimáció vagy kompenzáció metapoétikai, illetve szemléleti elemei lehetnek még a játék vagy játszás mozzanata, a vendég-motívumban kódolt potenciális vagy látszólagos transzcendenciaközelség.

Requiem – kire és mire vonatkoztatható ez a költői gyászmise? Ahogy eddig kiderült, Csokonaira és Mozarthra, ezen túl azonban elvi értelemben magára az itt beszélő én-re, pl. az *Amadeus*, *legvégül*, *utolszor* című születésnapj versben: „Imígy zeng értem rekviem...” Az én mulandóságát artikuláló gyázmunka értelmezhető életrajzi-individuális, tágabban antropológiai nézetben, továbbá magának a költészet énjének vonatkozásában: „S nem értem én magam sem, / Szegény, bolond poéta, / Hová, miért, mivégre / Hányódni út szelében – / Röpülni, mint a porszem, / S eltűnni észrevétlen, / Elérhetetlen égben?” [*Anakreóni dallam*] Ennek a gyázmunkának a búcsú(zás) az egyik jellegadó modalitása, amely vonatkozhat az ellillant életidőszakaszra, az időre, a múltra, a múltbeli éltre mint kísértetre, de a rokokó szemléletben ünnepelt „aranykorra”, továbbá a „világ”-ra is [a *Fárságtól búcsúvétel*, az *Aranyos vitézi órák*, a *Casanova a könyvtárban*, a *Don Giovanni*. *Férfidal* című versekben]. Requiem íródik nemkülönben magára a versre, a lírára, utóbbiak sem mentesek a gyázmunkától [a költészet végének toposzát aktiválva], itt ismét Csokonai alakjában, portréjában mint „költői kép”-ben konkretizálva: „Jaj, te költői kép, se híred, se hamvad!” [*Vígságos vitézlő versezet*]. Poétikai értelemben a *Háfiz sírhalma mellett* tematizálja a költészet bizonyos anakronizmusát [aligha mellékes a hangzásbeli hasonlóság az anakreontika vezérmotívumával és -szólamával a kötetben]: „Merő anakronizmus, / Hogy összhangozni mersz még, / Bár csak vakogni tudsz már – / Nem is lehetsz te költő...” Meglehetősen gúnyos rímes eufonikával és lexikával terjesztve ki ezeket a kételyeket a költészet vélelmezett céljellégére: „Ocsúdj valódra, Háfiz: / A költészet ma ráfiz- / Etés. Dálnak keletje: / Pofádnak perkeletje...”

Gyázmunka és „öröm” modalitásai – ezek tehát nem ellentétet jelölnek, ahogy Csokonainál sem, hanem ambivalens illeszkedést, egymásba fonódást. Manifeszt-jelölt módon tehát Professzor Tzimbalomhoz kapcsolódik a kötet nagy része, az ő lírai hangját szimulálja egyes darabokban, másokban inkább az ezzel a hanggal és alakkal folytatott párbeszéd a jellegadóbb retorikai-intertextuális vonás. Ez a költői viszony ugyanakkor mégsem teljesen közvetlen vonatkoztatás Csokonaira, ugyanis bizonyos domináns motívumok a klasszikus modernségre, annak kései szakaszára alludálnak. A rokokóhoz ezen a költészettörténeti formáción keresztül vezet az út, emezzen keresztül szűri meg a kötet a Csokonai-féle líratörténeti kontextust. Konkrétan leginkább Kosztolányi kései versein, főképpen az – utóbb Kulcsár Szabó Ernő által magisztrális elemzésben részesített – *Hajnali részegségen* keresztül [a jelen kötet első, korábban a *Sötét tus*, *néma tinta* kötetben megjelent *A megbízás* című versének apropóján ezt már Borbély Szilárd is megjegyezte, vö. *A filológia meghosszabbítása*, Jelenkor, 2010/10.; egy másik, ide nem beválogatott vers, a *Forgatókönyv* kapcsán pedig Mészáros Márton utalt Kosztolányi versének jelentőségére [„*Alszik a fény*”. *Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, szerk. Bednancs Gábor, Bp., 2010]]. Pl.

már a második versben, *Hangzatka* [Amadé Farkas sírverse], régi ismerőse ez a költemény is Kovács olvasóinak: „Fölröptet majd az Úr a fárasztó azúrba”. Ugyanebben a darabban Babits *Csak posta voltál* című verse is megidéztetik: „Lépteim nyomát por lepi mán, ó –” Az *Amadé Farkas hagyatéka* szép záró versszakában ugyancsak a *Hajnali részegség* sejlik fel, de a *Számadás* 3. allúziója is beleérthető („szemedben éles fény legyen a részvét”): „vendégségből vendégségbe, / s átutazóban egy lakomán majd megpihenünk / tán mi is egyszer: / csak meghívottak volnánk itt ma, kedves, / miként szemekben sürgő könnyű fény.” A *Számadás*ra tett allúzió amúgy a Weöres emlékének ajánlott *Nigra sed formosa* című vers vezérmotívumát is impregnálhatja: „Mindenkié a rósa, / Mert senkié sem a rósa.” Ez a konstelláció a vers végén az én alakzatát fémjelzi („Én-rósa, senki-rósa.”), mintha tehát a lírai én létmódját jellemezné a „ki senkié sem, az mindenkié” Kosztolányinál artikulált mozzanata. Az *Ouverture. Tzimbalom-dall* zárata ugyancsak hangsúlyos módon hozza a motívumot: „Mint koldus maszkabálba // Betévedt, úri vendég...” [Ez a megfogalmazás az *Esti Kornél* harmadik, nagyjából részben vonatban játszódó fejezetének egyik emlékeztető helyét is az olvasó eszébe idézheti: „Úgy érezte, hogy fölszabadult [...] s az a fiatalember, aki ott ül [...] voltaképp ő is, meg nem is ő, mindenki lehet, akit akar, mert a folytonos helyváltozással a helyzetek végtelen lehetőségébe jutott, holmi lelki álarcosbálba.”] A *Sonatina. Senza misura* pedig ugyancsak Kosztolányit és Rilket (a kilencedik duinói elégiát) kombinálhatja a lírai ént átjáró, ezt ezáltal egyszerre konstituáló és feloldó, még inkább többszöröző impulzusok kapcsán: „úgy éltünk, úgy, / miként a légi pára / lennénk, átlátszó, / mint a könnyű semmi, / melyen minden lét nyílként átsüvíthet –” A „légi pára” tehát – a gracióz légiesség emblematikája mellett – a *Hajnali részegség* közelségét sejtetheti, ez a fajta én-figuráció pedig a zene hallásának fentebb említett differenciális és sokszorozó hatása mint rezponzivitás „eredménye” lehet. Fölöttébb sokatmondó lehet mindez az *Ouverture. Tzimbalom-dall* vonatkozásában: a vers mottójaként Csokonai híres sorai szolgálnak *Az ember, a poézis első tárgya* című költeményből („Dácia térmezején dalolván, [...] Ki vagy, miért vagy, hol lakol? és kinek / Szavára mozgasz? s végre mivé leszel?”), amely kérdésekre a vers tulajdonképpen a *Hajnali részegség* allúziója révén „válaszol”. Egyébként a boldogság-motívum (akár csak az ámulat) Kosztolányi versében is központi, ráadásul a lírai beszéd vonatkozásában önértelmező szerepet játszik, az égi csoda fenségességének pandanjaként: „s a boldogságtól föl-fölkiabáltam” [a *Hajnali részegség* KAF-nál érzékelhető áthallásainak, e viszony szólam szerkezeti-modális-szemantikai természetének elemzésére itt nem kerülhet sor]. Felvetődik így viszont a nem mellékes kérdés, hogy miként is viszonyul KAF lírája Csokonai költészetének gondolati-filozófiai irányához? Észrevehető ugyanis az erős modális-diszkurzív különbség Csokonai mottóban idézett kérdező sorai és a KAF-vers hangszerelése és szemantikai nyomatéka között. Csokonai bölcselmi érdekelttsége alighanem bizonyos távolságban helyezkedik el KAF poézisétől, amely distanciát utóbbi versében tehát a *Hajnali részegség* központi motívuma hivatott áthidalni. Ezen a ponton felvethető az is, hogy Csokonai költészetének ironikus-önironikus szólam szerkezete vajon mennyiben találhat valamilyen megfelelésre, válaszra KAF lírájában. Ebben a viszonylatban például a Petrinek ajánlott *Don Giovanni. Férfidal* című vers is beszédes lehet (?). Még nagyobb kérdés, hogy a „meghívottak volnánk” létmódja nem implikálná-e a „meghívás” vagy „meghívott”-lét [ha nem is a meghívó]

performatívumának mint sajátos megszólíttaságnak valamilyen poétikai-retorikai reflexióját – mintha ebben az irányban nem tenne lépéseket a KAF-költészet. Érdekes lehet az az itt már csak megemlíthető jelenség is, hogy e költészet diszkurzívabb jellegű rákérdezése az én grammatikai, textuális, mediális feltételezettségére nem egy esetben költészetének jellegadó nyelvi magatartásától feltűnően eltérő darabokban szólal meg [*Költészetankák; Öninterjú*, mindkettőről készült külön elemzés].

Ez a vendéglétszerű szituáltság a kötet kontextusában egyrészt referencializálható Csokonai vándoréletének összefüggésében, másrészt azonban létértelmező érvényt mégiscsak Kosztolányi felől nyer el, egyfelől a futólagosság úgy is mint antropológiai végesség[tapasztalat], másfelől a potenciális transzcendens vonatkozások értelmében. Továbbá a költészet énjének létmódját is interpretálja: ez az én mintegy vendég a nyelvben, a szövegekben, a versben, képes ezeket valamiképp reflektálni, de mindig csak e létmódon belül. Mintegy „a szó a szájban senki: jövevény” sor analógiájára [ahogy az a sokat elemzett *J. A. szonettje* című versben olvasható] – az én megalkotottsága egyszerre következménye és artikulátora a szó illetén létmódjának, alapvetően az én[ek] maszkyszerű, szerepekben, szerepekként megnyilvánuló létesülését exponálva. Alighanem ez a maszkyszerű létmód mint az én textúrájának reflexiós alakzata lehet KAF „adaléka” a Kosztolányi-féle létértelmező motívumhoz [bizonyos értelemben literalizálva annak szcenikus alakzatát, a „bál” jelenetét].

A motívum egyébkénti jelentéstani gazdagsága, vonatkoztathatósága a kötet, egyáltalán a KAF-költészet összefüggésében szembeötlő – a fentiek mellett a kötet verseiben erősen hangsúlyozott pillanatnyiság, átmenetiség motivikus és tropológiai-mediális effektusával [pl. a többször körülírt fény-motívummal, lásd *Fény, arany, korom*], magában hordozva a csend, hallgatás, megszűnés, halál mozzanatát. Mégis, önértelmező, sőt metafiguratív jelentőségűvé éppen az én vonatkozásában is a hang[zás] dimenziója válik, a kötet záróversében: „Hull az égi mész, / Míg az elme hangjegyet sző, / Önterébe vész –”. A KAF-költészet énje alapvetően hangzó, szonikus én, fundamentálisan permeábilis jellege innen származik, ezért „vész önterébe”, mert ebben a hangzó létmódban egzisztál [ahol a „hallomás”-nak az emléke is egyidejűleg adott a szenzorikus effektussal]. Így a vers tovább folytatja az efféle belül-lét emblémáit: „Reng a *Rex tremendae* / Lépte, zeng a kürt – / Lelked is cemende: / Békereng vak űrt...” Az utolsó sorok általánosító modusza, egyszersmind a vég vagy zárlat kompozitorikus effektusát hangsúlyozó kinetikus megfogalmazása szerint ezért nem ragadható meg a költészet mibenléte vagy lényege, mert e költészet énje maga olyan felmérhetetlennel szembesül eme versbeli belefoglaltsága révén, amely őt magát is hozzáférhetetlenné teszi [ahogy az a jelen kötetben nem szereplő *Die Kunst der Fuge* többször idézett soraiban olvasható: „Arcom kié? / Citátum nincs reá, zsoltárban áldó / Vers – sem ortalom.”]: „Nem voltál, ne zargass, / Wolfgang Amadé, / Amadeus Farkas, / Soha magadé – / Senkié sem, Istené sem, / Mert az én nem én / Túl a résen, szísszenésen / Tékozolt zenén... / Hangzat árnya, sejtés, / Omló moll futam: / Mind magába lejt és / Csend felé suhan.” Az én ilyen olvashatatlansága párhuzamos a költészet lényegének rejtettségével – ahogy utóbbiról a „megbízó” kilétének kérdésessége árulkodhat *A megbízás* című, kötetnyitó versben: „A megrendelő / Léte eleve // Rejtett – szándéka, / Ha van, hasonlóképpen.” Erre rezonál a válogatás utolsó előtti darabjának zárata: „mondd, ki vagy, / kihez kiáltok,

rejtező?” [*De profundis*] Mintha maga a költői kérdés kérdezne már mindig is az általa megszólítottra [ezáltal létrehívottra], egyúttal faggatná annak identifikálhatóságát, pontosabban: hívná azt [akár kimondatlanul]. A költői kérdés e performatív karaktere, ugyanakkor indefinit jellege is leképezheti a költészet lényegével csakis e költészet visszhangjában vagy visszhangjaként számot vető, egyáltalán az ilyesféle reflexióra képessé váló, ugyanakkor azt a lényegét mégsem elérő, netán definiáló lírai kérdezés feltételezettségét. Ezen a ponton [is] különösen beszédessé válhatnak a Rilke-allúziók a kötetben, éppen az imént idézett versben [a *Duinói elégiák* nyitányából], persze antikizáló metrikával ötvözve: „Szavad sincs szépség / tériszonyára – / amit magadra mértél, / meg sem értheted.” [Az utolsó két sor KAF egyik fontos poetológiai-meta-reflexív, jelen kötetbe nem beválogatott líraértelmező versében, a *Fragmentumban* is szó szerint előfordul.] Az angyalmotívum is idevehető, az inspirációproblematika hagyományos topikus értelme mellett [*Sonatina. Senza misura; Amadeus, legvégül, utolszor*]. Ennek a diszkrét transzcendens vonatkoztathatóságnak mindazonáltal nyitva marad a betölthetősége, éppenséggel a lírai kérdezés és megszólítás címzettjének bizonyos meghatározatlansága okán. A líra ezúton is további indexet elnyerő nyelvi potencialitása ugyanakkor megvonja magát az esztétista műegész eszkatologikus ígéreteitől, ahogy ezt ugyancsak a *Lelkem kockán pörgetem* egyik verse, a *Torzó – 1992* megfogalmazta: „elráng a verssé mészárolt világ, / még meg-megrándul vergődőn a mondat [...] no vedd és edd – / nem válhat az se meg.” Jelen kötetben pedig a *Don Juan agóniája* kapcsolódik ide: „Nincs megváltás, csak könyvbe zárt rögeszme: / csak én kitárt testekre fölszögezve...”

KAF születésnapjához való kapcsolata korábbi költészetéből mindenképpen érdekes líraolvasási és -történeti konstellációkat inszeníroz, a rá jellemző korszak- és szövegközi virtualitás dimenziójában és időiben. Csokonai és Mozart párhuzamossága, egymásra másolása több síkon [az auditív kód, a melosz és az én-figurációk szintjén] mint önértelmező fikció lép működésbe költészetében, egyfajta testamentaritás megidézéseként: Csokonai és Mozart öröksége mint a kötet énjének, énjeinek testamentáris létmódját artikuláló hagyaték. Ezt a fikciót ugyanakkor e költészet kitüntetett líratörténeti paradigmája, a klasszikus modernség, ezen belül főleg Kosztolányi felől szűrve meg [ami, mint fentebb látható volt, kérdéseket vet fel a Csokonai-korpusz-szal és korszakkal fenntartott viszony szemléleti-szemantikai mélységét illetően]. A válogatás fontos differenciáló érvénnyel bír Kovács költészetének eddigi és további recepcióját illetően, impozáns módon felmutatva e líra alapattitűdjének, a költészet önmagával folytatott [szövegközileg és történetileg rétegzett] dialógusának virtualitást előidéző működését, ennek bizonyos kötetlenségét, játékosságát. Mindazonáltal fontos kérdések várnak KAF [igényesebb] recepciójára, bár persze a kötet állományából tekintve legalább annyira retrospektív, mint anticipatív nézetben: a szövegközi maszkjáték mennyire fogható fel inkább bizonyos nyelvi-modális szerepminták és lírai beszédmodok kipróbálásaként, és mennyiben dinamizálódnak – ezen innen vagy túl – az elődökkel folytatott párbeszéd retorikai instanciái és végrehajtásmódjai [pl. a megszólítás lírai struktúramozzanata, az ironia textuális-önreflexív szerepe], mennyiben és hogyan artikulálhatók e párbeszéd „tartalmi” vonatkozásai, egyáltalán mennyire kényszerítő jellegűek utóbbiak az olvasás és értelmezés számára? (*Magvető*)

Elrontott és helyreállított idealizmus

SZABÓ BORBÁLA: *A JÁNOS VITÉZ-KÓD*

A regény a kódfejtés izgalmát ígéri és adja meg az olvasónak. Egyre izgalmasabb rejtvényeket kell megfejtenie benne: először két matematikai feladatot, olyanokat, amelyekhez nem számok vagy geometriai formák világát kell jól érteni, hanem a szavakat és a szavakban kifejezhető összefüggéseket. A Bolyai matematikai verseny döntőjében szereplő csapat előbb „a kecskés” feladatot kapja, majd „a tornyost”. Ezt követően egy titkosírást kell felfejtenünk, amelyen a regény főszereplői leveleznek egymással, igaz, a kódot megkapjuk hozzá a könyv végén, függelékben, s erre a függelékre az első kódolt szöveg közlésekor, a 4. fejezet elején az elbeszélő egy lábjegyzetben felhívja a figyelmet. Mindez azonban csak bevezetés ahhoz, hogy a regény igazi cselekményét, azt, hogy egy huszonegyedik századi ötödikes gyerek belekerült a *János vitéz*-be, egy titkos kód megfejtése indítja el [az 5. fejezet végén], majd oldja meg [a 28–31. fejezetekben]. A kód itt tehát titkos jelkombinációt jelent, amelynek a megfejtésén dolgoznak hőseink, és amelynek megfejtése izgalomban tartja az olvasót. Vagyis a címben megígért János vitéz-kód tökéletesen működik a cselekmény szintjén.

A könyv azonban a kód szót egy sokkal általánosabb értelemben is használja. Abban az értelemben, ahogy egy kultúra kódjairól beszélhetünk: a kulturális kód, a mitikus kód, a kultúra modelljét megalkotó és leképező kód értelmében. [A kód modelláló funkciójáról, a kulturális és a mitikus kód használatáról lásd: Bencze Lóránt: *A kód fogalmáról*, Az Eszterházy Károly Főiskola tudományos közleményei, 2009, 40–53.] Úgy, ahogy Northrop Frye beszél a Bibliáról mint az európai kultúra nagy kódjáról [Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Európa, 1996]. Szabó Borbála könyve úgy idézi meg a *János vitéz*-t, mint a magyar kultúra nagy kódját: egy olyan történetet, amely közös tudásunk része, és amely kultúránk alaprétegébe tartozik. Amikor Berti, a szemüveges ötödikes diák bekerül ebbe a történetbe, mi több, amikor ennek a kis önző, eredményhajhász és narcisztikus érdekembernek a választásai érvényesülnek, amikor az ő értékrendje érvényesül, amikor eltéríti János vitézt az értékeitől, és amikor az egész mű értékrendje megváltozik ettől, nos, amikor mindez megtörténik, akkor az egész kultúránk összeomlik. Amikor a regényben 2019 karácsonya előestéjén az emberek Magyarországon nem éreznek semmit, amikor nem tudnak egymáshoz kapcsolódni, amikor depresszióba süllyed az ország, az azért történik, mert a *János vitéz* megváltozásával össze is omlott a kultúránk.

Nagy kérdés, hogy valóban léteznek-e ilyen kulturális archetípusaink [meggyőződése, hogy igen], és kérdés az is, hogy melyek ezek (véltetően ennek köre is körülrajzolható). Természetesen nem olyan értelemben léteznek és határozható meg ezek köre, hogy öröktől valók és örökké azok maradnak, de olyan értelemben igen, hogy lassan változnak, szinte észrevétlenül kerülnek bele és kerülnek ki belőle szövegek. [Természetesen egy kultúra alapszövegét nemcsak irodalmi szövegek alkotják, hanem más műalkotások, tudások, ünnepek, épületek, tájak, de itt, ebben

a könyvben közös kultúránk szépirodalmi alapjairól van szó.) A szövegek ezen a körét nevezhetjük nemzeti kánonnak, e kánon iskolai vetülete, pedagógiai átfordításának eredménye az iskolai kánon. Az iskolai kánonnak pedig egyik, a legmegragadhatóbb, leglátványosabb és a közbeszédben leginkább előtérben álló vetülete a kötelező olvasmányok listája [Fenyő D. György: *Kulturális kánon, tanítási kánon = Eszmélet*, szerk. Fűzfa Balázs, Savaria University Press, 2012, 486–500.]. Ezért visszatérő kérdése a regénynek a *János vitéz* mint kötelező olvasmány (és Arany János neve, majd az *Egri csillagokkal* való fenyegetőzés). Pedagógiai-szaktudományi kérdések egész sorát veti fel a kötelező olvasmányok témája, azok kijelölésétől és az olvasónaplótól kezdve a könyvek és az okostelefonok iskolai használatáig, a könyvtár használatától az elolvasás módszeréig. Ám, úgy vélem, a regénynek mindez abba a rétegébe tartozik, amely belehelyezi a *János vitéz*hez való viszonyt a mai iskolarendszerbe és egy mai ötödikes gyerek világába, vagyis az ismerős esetlegességek közé. A lényeg azonban az, amit egy meghatározó szöveg, egy értékend és egy hagyomány elromlásáról mond: az, hogy ha ezek az alapok valamiképpen szétzúzódnak, akkor az az életünk minden részére, illetve az életünk lényegére kihat és megrontja azt.

Ilyen értelemben profetikus a könyv: 2019 karácsonyának előestéjén játszódik, és majdhogynem pontosan azt jóslja meg, amit egy évvel később, 2020 karácsonján (amikor e kritikát írom) érezhetünk: az emberi kapcsolatok meglazulását, a bizalmatlanság térhódítását, a közös kultúra darabokra hullását. Úgy vélem, ennek a fájdalmas állapotnak három oka közül kettőről beszél a regény: az országot irányító politika hazugságáról, hiteltelenségéről, saját érdekszempontjainak előtérbe állításáról, valamint az okostelefonoknak az élet minden területét és pillanatát meghatározó térhódításáról. A harmadikról, a mindezt nagyon láthatóvá, sőt, drámaivá tévő COVID-járványról természetesen még nem esik szó benne, ám így is profetikusnak érezhetjük.

A regény cselekménye arra az ifjúsági regényekből ismerős sémára épül, hogy a főhős átkerül egy másik világba, s így lehetőség nyílik e két világ összevetésére, a két világ közötti hasonlóságok és különbségek megmutatására. Kitérő humorforrás, hogy ami az egyik világban érvényes, az a másikban érthetetlen, aki az egyik világban ismeri a szabályokat, az a másik világban tévován bolyong vagy egyszerűen eltéved, ami – tárgy vagy szokás – az egyik világban érthető és logikus, az a másikban értelmetlen furcsaság, indokolatlan berögződés. Egy „másik világ” megléte a mese- és az ifjúsági irodalomnak alapsémája, gondoljunk csak magára a *János vitéz*re, annak második felére. A közelmúlt ifjúsági regényei nagyon gyakran valamiféle varázsvilágba vagy fantasy-világba vezetik át az olvasókat, mint például Rowling *Harry Potter*e vagy Seps László *Ördögcsapdája*. Most elemzett regényünkhöz közelebb áll az a típus, amelyben egy mai főhős egy más történelmi korbba kerül át, mint Tasnádi István és alkotótársai *Időfutár*ában. Még közelebb áll *A János vitéz-kódhoz* Michael Ende *A végtelen történet* című regényének valóságváltása, átlépése, mert ott a főhős egy másik könyvbe kerül át, ám ott egy olyan könyvbe, amelyet maga a regény konstituál, alkot meg. Szabó Borbála regényének az az igazi érdekessége, hogy a főhős egy másik szöveg által létrehozott világba kerül át. Vagyis adott a *János vitéz* szövege, és ezáltal adott a benne megteremtett világ. Itt a regényben a *János vitéz* változik meg, egyszer vastagabb lesz a könyv, mint korábban volt, máskor visszasoványodik. Az egyik versszakot eredeti formájában olvashatjuk, a másik átíródik, a harmadik

kiegészül, a negyedik kimarad; belekerülnek egészen új szövegek, aztán egész énekek tartalmáról csak azáltal értesülünk, hogy az elbeszélő – mármint a regény elbeszélője – összefoglalja azt, vagy azáltal, hogy valamelyik szereplő hivatkozik rá.

Ez a furcsa átalakulás felveti azt a kérdést, hogy mi is a *János vitéz*? Azonos-e azzal, ha valaki elmondja a tartalmát prózában, vagyis azonos-e a cselekményével? Mondhatjuk, hogy nem, persze hogy nem, de a köznyelvben mégis gyakran így használjuk („Kérlek, meséld el a *János vitézt*!” „Kacsóh Pongrácz feldolgozásában néztem meg a *János vitézt*.”). Vagy csak a teljesen eredeti, autentikus szöveg számít („Ez nincs benne a *János vitéz*ben!”)? A *János vitéz*-e egy részlet („A feleletedben idézd a szöveget!”), és ha igen, akkor milyen hosszú: egy ének, egy versszak, egy verssor, vagy a *János vitéz*-e már egy szókapcsolat is? Azonos-e a *János vitézzel* a róla való tudásunk („A következő felelő a *János vitéz*ről fog beszélni.”)?

Mindezt azért sorakoztattam fel, mert a regény minden fenti értelemben földézi és használja az eredeti művet. Szerepel úgy is, mint a pusztá cselekmény (a 14. fejezet elején például prózában elmeséli Jancsi és Iluska elválásának történetét), úgy is, mint szó szerinti idézet (a 7. fejezet elején kilenc és fél versszakot idéz változtatás nélkül), úgy is, mint átirat (a 7. fejezetben a folytatás átírását). Átiratként leggyakrabban ironikusan idézi a Petőfinél nem ironikusan olvasandót. És használja a *János vitéz* megnevezést úgy is, mint a műről való tudásunk összefoglalását (lásd a tökéletes olvasónaplót a 4. fejezetben vagy Benke Márton előadásának címét a nyolcadikban: „A XIX. századi szövegolvasás – avagy a Petőfi-kultusz változó paradigmái a *János vitéz* című elbeszélő költemény tükrében”). Mi több, még nagyon apró elemekben is a *János vitéz* kell látnunk, például egy szószerkezetben: „röviden összefoglalja a történetet (nem jelentéktelen apróságokkal kezd, mint hogy tüzesen süt le, vagy hogy pásztortűz ég” – *Előszó*; A Négy Einstein szívében egy szempillantás alatt éjék éje lett.” – 3. fejezet). Ezek szerint a *János vitéz*-ség benne van mindegyikben: nemcsak az egészben, de a részletben, a parafrázisban, az összefoglalásban és az ismertetésben is. Mindezekkel nem azonos, de nem is idegen tőlük. Talán egy analógiával tudnám leginkább érzékeltetni, mennyire sokféleképpen szoktunk egy irodalmi műről beszélni. Vegyünk egy tortát. Ahogy most leírtam a szót, mindenki a kész, teljes, felvágatlan süteményre gondolt, egy kerek, nagy, több személynek elegendő desszertre: mintha ez lenne az irodalmi mű. De a *Torta* címet viseli a szakácskönyvben a leírása is (mintha a róla szóló szöveg azonos lenne magával a kész édességgel), és bátran mondhatjuk, hogy „ebéd után kérek tortát”, ha csak egy szeletet kérünk is belőle, mi több, mondhatjuk, hogy „finom a torta” akkor is, ha egyetlen villahegynyit kóstolunk belőle. Sőt, akkor is a csokitortát dicsérjük, ha [az eredeti ízt némileg megváltoztatva, lásd: ironia] tejszínhabbal, meggybefőttel vagy narancslekvárral esszük. Azt a kérdést problematizálja a könyv, hogy tulajdonképpen mi is az irodalmi mű.

És ugyanígy tematizálja azt a kérdést is, hogy mi a valóság. Mert nagyon leegyszerűsíténénk a regényt, ha azt mondanánk, hogy a szereplők átkerülnek „a valóságból”, „a fikcióba”. Merthogy ez a valóság csak azért és csak úgy létezik, ahogy A *János vitéz*-kód című regény szövege megalkotja. Vagyis van egy fiktív világunk, a regénybeli 5. és a 2019-es Magyarország világa, amely felidézi és mintegy magában foglalja a másik világot, a Petőfi Sándor *János vitéze* által megteremtett világot. Ez utóbbi a könyvben része és alkotóeleme az előbbinek.

A szerző és az elbeszélő kérdését is sokszor megfogalmazza. Ki is a szerző? Hát persze, Szabó Borbála író (hogy létezik, arra persze mindannyian a Google-on, vagyis egy virtuális világban keresünk bizonyítékot, de ezt most hagyjuk figyelmen kívül). És ki a szerzője az általa idézett, parafrázelt vagy hozzáköltött szövegeknek? Egyértelmű a helyzet akkor, amikor egészen más eseményeket, helyzeteket ír meg egészen más mondatokban. Ám messze nem egyértelmű akkor, amikor Petőfi szavait idézi (merthogy ő választotta ki őket, ő döntött afelől, hogy mennyit, meddig, hol, milyen kontextusban és milyen funkcióval idézzon), vagy amikor egy Petőfi által elkezdett mondatot fejez be másképp. A szavak még Petőfiéi, a mondat már Szabó Borbáláé? Ez nyilvánvalóan értelmetlen, ám az, hogy hogyan tudjuk a kérdést állítással megválaszolni, az már bonyolultabb. Az árnyalás során persze beszélhetünk két szerzőről, vagy sokkal árnyaltabb módon elsődleges szerzőről és másodlagosról.

Tovább árnyalja a szerzőség kérdését az, hogy az író többször is nevén nevezi önmagát, utal a regény írásának, keletkezésének körülményeire, beszél arról, mennyi honoráriumot kap, hogyan inspirálta az írást egy Szent Imre Gimnázium-beli ötödikes osztály, vagy mi történt vele egy író–olvasó-találkozón. Az a Szabó Borbála, akiről ezek a részletek szólnak, fiktív személy, az a Szabó Borbála, aki a címlapon szerepel, valóságos? Vagy azonos a kettő („Szabó Borbála”)? Vagy az egyik teremtője, másik teremtménye a regénynek – csak hogy akkor még mindig érdemes azt megvizsgálni, hogyan hat vissza a megalkotott figura a megalkotójára.

A regényben az elbeszélő folyamatosan felhívja magára a figyelmet, kommentálja nemcsak az eseményeket, de magát az elbeszélés módját is. Az *Előszó* evidensen ilyen, az olvasó figyelmét az elbeszélésre irányító szöveg. A regény kétszeri lezárása is arra hívja fel a figyelmet, hogy az elbeszélő döntésétől függ, hogyan ér véget a regény. Ez pedig a szöveg megalkotottságára, ezáltal a szöveg által létrehozott világ megalkotottságára irányítja a figyelmet. Vagy elmondja, hogy tőle, az elbeszélőtől függ, milyen tulajdonságai lesznek egy szereplőnek, milyen büntetést kap a műben, és így tovább. A hősök – hol a prózai, hol a verses részletek hősei – szintén beszélnek az elbeszélőről, vagyis tudnak róla, ami arra utal, mintha ő is szereplője, alkotóeleme lenne a regény által megteremtett világnak.

Ezek az autoreferenciális utalások a szövegre, az alkotásra, az alkotóra, az éppen olvasott regényre vonatkoznak, és a gyerekolvasók nagyon élvezik ennek a humorát, a kiszólások, önkifigurázások, önellentmondások komikumát. Emellett a regény nagyon sok más irodalmi szöveget és irodalmi tudást használ fel mint referenciát. Idézi Vörösmarty *Előszó* című versének egy versszakát, némiképpen elemzi is azt. Közli a Balassi *Egy katonáéneke* című versének teljes szövegét, és hozzá egy olyan magyarázatot, amelyet még Julow Viktor írt le az 1970-es években (Julow Viktor: *Balassi Katonaénekeinek kompozíciója*, ItK, 1972/5-6., 640–652.). És ott vannak a Benke Márton adjunktus szobájában játszódó események, az ő magyarázatai, elsősorban az akrosztikonról, a kronogrammról és a krisztogramról. Ez mind a kódfejtés motívumát bővíti, gazdagítja, azt a gondolatot, hogy az irodalmi műben elrejtett tudáshoz kell hozzáférniük az olvasóknak. A lábjegyzetek is a regényre mint szövegre hívják fel a figyelmet, és eljátszanak azzal a lehetőséggel, hogy a regény szövegét mint egy tudományos művet közölje, ám dekonstruálja is ezt az olvasatot azzal, hogy helyenként kikerüli a magyarázatot: hol arról szól a lábjegyzet, hogy az elbeszélő (vagy itt már a szerző?) maga sem tudja

a szó jelentését, esetleg nem is érti a kifejezést, és van, ahol megígéri az olvasónak, hogy nem szakítja félbe többé a történetet holmi lábjegyzetekkel.

Mindez a sok játék az elbeszéléssel, az elbeszélő személyével és az elbeszélés módjával egy olyan ifjúsági regényben jelenik meg, amelynek a megcélzott olvasói, a 10-12 éves diákok vélhetően mégiscsak a történetet, a sztorit fogják elsősorban élvezni. Mert a regénynek megvan ez a szintje is, a hagyományos iskolai történet. Van egy olyan apparátusa, amelyben jól működik minden: egy diákcsoport, amelynek tagjait közelebbről, és egy osztály, amelynek néhány tagját kicsit távolabbról ismerjük meg; köztük fontos szerepet kap az osztálybeli fiúk szerelmének tárgya, valamint az intrikus. A főszereplő egy szabálytalan gyerek, egy irritálóan nagyképű és önző kisfiú, aki a cselekmény végén azért lehetőséget kap a megjavulásra. A felnőttek világából egyrészt ott vannak a tanárok, akik közül az egyik segítő, a másik ellenséges a főhősökkel (érdekes módon a pátyolgató osztályfőnök a matematikatanár, a keményen követelő, szigorú tanár pedig a magyartanár), valamint még néhány karakteresen megrajzolt további tanár (az igazgató és a könyvtáros). Megjelenik mind a négy főhős mögött a családja, négy különböző családszerkezettel és családi kapcsolatrendszerrel. A tágabb felnőtt környezetből fontos lesz a média világa (a 666-os tévécsatorna sztárjával, egy kikent-kifent riporterecskével), és fontos lesz az egyetemi tudományos világ (egy magyar tanszékkal és annak két tudós-oktatójával). Még tágabban szó van a gyerekeket közvetlenül érintő oktatáspolitikáról (főleg a kötelező olvasmányokról és a nemzeti alaptantervről), valamint a nagypolitikáról (a parlamenti munkáról, a hatalomban lévő pártról, továbbá a többi politikai pártról). Mindezeket jókat lehet nevetni, mindegyiket kellő humorral mutatja be a könyv, hol elemzőbben (például a politikai pártokat és a parlamenti hatalomgyakorlást), hol felületesebben (például az irodalomtörténeti munkát).

De mint minden (minden? ezen érdemes elgondolkodni! én úgy vélem, minden) jó ifjúsági regény, valamiféle komoly morális tanulságot nemcsak megfogalmaz, hanem a regény testével – cselekményével, hőseivel, helyszíneivel és fordulataival – képvisel is. A sok iróniával ábrázolt, mégis nagyon fontos, néhol rezonőrként megszólaló Benke Márton így beszél a *János vitéz*-ről: „Az ember szellemi lény. Ha a szellem talaja megrendül alatta, akkor nagy a baj. Az Emberiség nagy és fontos alkotásai igenis kihatnak a valóságos világra! [...] a Valóság és a Szellem világát valamiféle finom hálózat köti össze, egyensúlyban – olyan ez, mint az ökológiai egyensúlyt, csak szellemi értelemben. Petőfi Sándor *János vitéze* nem pusztítható el következmények nélkül – anélkül, hogy ez kihatna a látható világra. [...] Mert miről szól a *János vitéz*, gyerekek? [...] Elárulom, mire gondoltam: a *János vitéz* az idealizmus műve. Kukoricza Jancsi hitt valamiben, mégpedig abban, hogy Iluskával élheti le az életét. Még akkor is, amikor Iluska már biztosan halott volt. Hát nem csodálatos dolog ez? [...] Ha kimentek az utcára, azt látjátok, hogy az embereket nem érdekli semmi, nem hisznek semmiben: vagyis kivesszett belőlük az, amit a *János vitéz* adott nekik.”

A cselekmény szerint a főhős hatására – aki korunk gyermeke, önző, narcisztikus, érdekvezérelte kis ötödikes emberke – a nála kevésbé autonóm Kukoricza Jancsi feladja ezt az idealizmusát, feleségül veszi a francia királynőt (ha már ott van kéznél, és ha már sok pénz és hatalom jár vele), elhásjasodik, elfelejti ifjúkorát, fogadalmát, és népnpyúzó király lesz belőle. Ez pedig ahhoz vezet, hogy – Benke Márton terminoló-

giáját felhasználva – a Szellem világában baj keletkezik, és ez a baj hat ki a Valóság világára. Úgy jellemzi ezt az állapotot a könyv, mint a társadalmi demencia állapotát, amely kiégéshez, társadalmi szintű depresszióhoz vezet.

A könyv két befejezése közül az első ennél a pontnál zárja le a cselekményt. A 27. fejezet végén az írónak is elmegy a kedve az írástól, és lezárja a regényt ebben a siralmas szellemi állapotban. Csakhogy egy ifjúsági regényt nem lehet ezen a ponton lezárni: a 28–32. fejezet helyreállítja a világ rendjét. Az itt maradt főszereplők megmentik a barátjukat, visszaadják a *János vitéznek* az eredeti cselekményt és értékrendet, ezzel helyreállítják a *János vitézt* mint a magyar kultúra egyik fontos kódját, és ezzel helyreállítják a világ értelmes és normális működését. Így kell történnie, még ha a cselekmény ideje, 2019 november-decembere óta eltelt egy év ezt nem igazolta is vissza, hanem éppen ezeknek a szellemi alapoknak a spontán széttöredezéséről és tudatos széttöréséről szólt. De igaza van a regénynek: ha a *János vitéz* – és vele a szellemi alapunkat jelentő többi alapszöveg – ép és hatni képes, akkor talán még minden megmenthető. (*Pagony*)

FENYŐ D. GYÖRGY

A hallgatás szólamai

HALLGATÁS. POÉTIKA, POLITIKA, PERFORMATIVITÁS, SZERK. FODOR PÉTER, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, L. VARGA PÉTER, PALKÓ GÁBOR

A *Hallgatás. Poétika, politika, performativitás* tanulmánykötet a 2018-ban azonos címen – az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszéke és a PIM által – megrendezett tudományos konferencián elhangzott előadások „nem [...] identikus gyűjteménye, hanem rétegzettebb és messzebbre vezető továbbgondolása” [13.]. Az összesen 23 tanulmányt tartalmazó, három nagyobb egységből [*Filozófia, elmélet, kontextus; Dráma, próza, mozgókép; Költészet*] álló kötet a szakszövegeket az elemzett filozófiai életművek, műalkotások keletkezési idejének kronologikus sorrendjében közli. A szerkesztői előszó alapján a magyar kifejezés poliszémiájának [valamire való hallgatás / valamiről való hallgatás] egymástól nehezen elválasztható jelentésköréből a tanulmánykötet inkább utóbbi, „a 'silence, Schweigen' intranszitiv értelmében vett jelenségre irányítja kérdésfeltevését” [10.].

Dávidházi Péter egy őszövétségi szöveghely, a Józsué 1,8 héber eredetijét és fordításait vizsgálja izgalmas nyitótanulmányában. A gondolatilag párhuzamosan szerkesztett tagmondatok [*parallelismus membrorum*] első fele a fordításokban [is] a szájjal történő hangképzést jeleníti meg, ugyanakkor a második egység nem hallható, hanem mentális aktusra utal [a Károli-féle Bibliában a „gondolkodgyál” ige szerepel], ami alapján Dávidházi szerint arra gyanakodhatunk, hogy ez az eredetiben nem így szerepelt, hiszen az ilyesfajta képzavar távol áll a héber Biblia szemléletes nyelvétől. A *Csőndbe merült ősi hangok* című szöveg – a Bírák 12,6-ra utalva – metaforikusan egyfajta fordítói *sibboleth*ként értelmezi a Józsué 1,8 példáját. A tanulmány a nagy európai nyelvek bibliafordításait, illetve a magyar átültetéseket vizsgálva mutat rá arra, hogy a héber eredeti és a fordítások közötti eltérés a kétféle [zsidó és keresztény] hagyomány, szellemi

magatartás alapvető különbségeiben gyökerezik: „az egyik recitálja [felolvassa vagy mondja] a szöveget, semmit hozzá nem téve és belőle el nem véve, ezáltal teljesen rá hagyatkozik, azonosul vele és alárendelődik neki; a másik valamennyire eltávolodik tőle, hogy az így létrejövő szempontból megvizsgálja, majd a saját gondolataival és szavaival átalakítva értelmezhesse.” [45.] Dávidházi a zsidó szellemi hagyományt a *tanórész*, míg a keresztényt a *tanmagyarázó* megnevezéssel jellemzi: míg előbbi számára a feltétlen tisztelet, addig utóbbinak az önálló értelmezés és értékelés képessége fontosabb.

Lőrincz Csongor a hallgatás és a hangoltság viszonyait vizsgálja Heidegger életművében. Tanulmányának első felében, a hallgatásról való értekezés bevezetéseként a „jelenvalóság” [Da] és a hangulat általi „feltárultság” [Erschlossenheit] összefüggésrendszerének felvázolása során rámutat a hangoltság [Befindlichkeit] jelentőségére a megértésben. Heidegger egzisztenciális komplexumában hangoltság, performativitás és beszéd szorosan összefüggenek, utóbbi – mint az ittlét feltárultságának – alapvető módusai hallás és hallgatás, melyek „egymás viszonylatában, kölcsönösségi összefüggés részeként” [64.] léteznek. A német bölcselő koncepciójában a hallás nem pusztán érzéki-akusztikai minőségében válik meghatározóvá, ahogyan a hallgatás sem „passzív, kontingens, indifferens állapot, hanem közléspotenciálal rendelkezik” [71.]. A hallgatás nem egyenlő a némasággal, hiszen a tulajdonképpeni beszéd lényegi kritériuma: aki sohasem mond semmit, az hallgatni sem képes. A hallgatás hangolt dimenzió hallás és beszéd között, ezek kettősségében helyezkedik el, ekként a nyelv fundamentális-egzisztenciális struktúrájára világíthat rá, annak ellenére, hogy éppen az hiányzik belőle, ami a bevett felfogások szerint a nyelvet nyelvvé teszi: a hangzó közlés, a kimondás – a hallgatás tehát különös, paradox szövedéket alkot a nyelvvel és a nyelvben [75–76.].

Lőrincz Csongorhoz hasonlóan Kulcsár-Szabó Zoltán is Heidegger filozófiai munkásságának kontextusában elemzi a hallgatás fenoménját, kiemelt figyelmet szentelve a *Dasein*t a lelkiismeret formájában (vagy alakjában) megszólító „hallgatag hívásnak” [93.]. Heideggernél a hívásként megragadott lelkiismeret rendelkezik a beszéd módusával, de önmaga nem beszél, illetve: „egyedül és állandóan a hallgatás módusában beszél” [95.]. Kulcsár-Szabó Zoltán szerint Heideggernek jó oka van arra, hogy a lelkiismeret mint hallgatag hívás (és egyben a *Dasein* lényegi „meghatározója”) koncepciójának felvázolása során kerüli a tudattalan [freudi] kategóriáját, ugyanis a *Dasein*nek előzetesebb kategóriának kell lennie a szubjektumnál, így meg kell előznie a tudatos-tudattalan különbségtételt is. Úgy tűnik tehát, hogy „Heidegger számára a „Dasein” autentikus létezésének lehetőségei éppen az „én”-ként való önazonosításának határain túl tárulkoznak fel, másként – és egyszerűbben fogalmazva – ott, ahol az „én”, vagyis a „Dasein” mint én – elhallgat.” [98.]. Ehhez kapcsolódóan kijelenthető, hogy Heidegger kiemelt figyelmet tulajdonít a költői/filozófiai szövegek esetében annak, ami *kimondatlan* marad. Nietzsche-elemzésében különbséget tesz elhallgatás [Verschweigen] és „az olyasfajta megnevezés között, amely a nem-mondásban, nem-mondásként valósul meg” [Erschweigen] – utóbbi valamiféle elő-hallgatásként, hallgattatásként jellemezhető [101.]. Amint tanulmányának második felében Kulcsár-Szabó Zoltán rámutat, az *Erschweigen* azért állhat közelebb a nyelv lényegéhez, mert önmaga nem juttatható nyelvhez, ezáltal a nyelvről való beszéd alternatívája lehet, „a szó „alapjához” vagy akár eredetéhez éppen azáltal juttat közelebb, hogy azt a maga kimondatlanságában hallgatja *elő*” [108. – kiemelés az eredetiben].

Az első egységet Dobos István tanulmánya zárja, amely részben kapcsolódik az előző két íráshoz: a szöveg Heidegger mellett Derrida, illetve Gadamer megfigyelésaira támaszkodva, az *eseményként* felfogott nyelv tapasztalataira összpontosítva a hallgatást mint sajátos, aporetikus szerkezetű *eseményt* gondolja el. A szerző a hallgatás nyelvfilozófiai megközelítésének megalapozásához a Bécsi Kör logikai pozitivizmusát hozza szóba, mely alkalmatlannak találja a nyelvet a metafizikai tartalmak kifejezésére. Innen kiindulva, immár Heidegger *kimondatlanjára* utalva megállapítható, hogy „[a] lét és a létező közötti különbségről *hallgat* a nyelv, ugyanis az ontológiai differencia jellé válása a tárgyasításnak azt a mozzanatát feltételezné, amely teljességgel idegen a kiemelkedésként, keletkezésként, önmagától való megnyílásként tapasztalt lét Heidegger adta *körülírásától*, amelynek a nyelv eseményszerű: egyszerre feltáró, és elrejtő működése feleltethető meg.” [118. – kiemelés az eredetiben] Az argumentációba e ponton léptethető be Derrida Heidegger-olvasata, valamint sajátos írásfogalma, amely ugyancsak megkérdőjelezi a nyelvi jel lényegét tekintve hangzó mivoltát. Derrida alapján azt mondhatjuk, hogy „[a] *hallgatás* abban az *aporetikus értelemben* lehet a *nyelv performatív eseménye*, hogy nem közvetíti, hanem végrehajtja a beszéd-megnyilatkozás lehetetlenségét.” [124–125. – kiemelés az eredetiben] Ehhez kapcsolódóan, a tanulmány utolsó szakaszában Dobos Gadamerre hivatkozva állapítja meg, hogy a körköröségében bekövetkező megértés eseménye tulajdonképpen a hallgatni tudásnak, a hallgatás „társalkotó” szerepének köszönhető.

A második, *Dráma, próza, mozgókép* című egység nyitószövegeként Simon Attila tanulmánya olvasható, aki materiális, test-, tárgy- és hangpoétikai szempontokat érvényesítve vizsgálja Euripidész *Hippolytos* című drámájának íróábla-jelenetét, rámutatva a darab rendkívül bonyolult retorikai és mediális összetettségére. A szerző érzékenyen elemzi írás és olvasás, látható és hallható, női test, szexuális vonatkozású titok, hamis tanúságtétel összefüggéseit, valamint izgalmasan értelmezi az olyan, önmagában véve néma (másképpen azonban egyáltalán nem hallgató) objektumok szerepét a drámaszövegben mint az íróábla vagy a(z) – autorizálást biztosító, azonban iterábilis jellegéből adódóan hamisítható – pecsét.

Tudomány és költészet, technikai és emberi összefüggésrendszereit vizsgálja Cholnoky Viktor novelláit és – az azokhoz sok szálon kapcsolódó – publicisztikai írásait olvasva Bengi László. Míg a *Trivulzió szeme* című elbeszélés interpretációja során a látás technicizáltsága, az érzékelés emberről való leválasztásának és kiterjesztésének színrevitele válik fontossá, addig *Az automatában* című szöveg az önállóul, a beszélőtől elváló, tőle idegen hangok legkülönbébb konstellációit mutatja fel. Az utóbbi novellában megfigyelhető jelenség Bengi szerint mintegy Cholnoky életművének metaforájaként is olvasható, amennyiben a gyakori műfaji-hangbeli váltások olyasfajta gesztusokként is értelmezhetők, melyek nem számolják fel önnön eredetüket, azonban folyamatosan megtörik a megszólaló magabiztos szavát.

Az eltűnt idő nyomában két hallgatás-mozzanatának vizsgálata során fogalmaz meg fontos állításokat a narrátor (vele együtt az elbeszélt és az elbeszélő én) és az életrajzi értelemben vett szerző szövevényes regénybéli viszonyrendszeréről Bónus Tibor. A *prousti hallgatás – narrátor és szerző között* című tanulmány abból a megfigyelésből indul ki, miszerint a tanú szerepébe helyezett, homodiegetikus narrátor az egyetlen olyan fontos figurája a szövegnek, aki nem keveredik a homo-

szexualitás gyanújába; a homoerotikus jelenetekről részletező, érzékletes leírásokban tesz bizonyosságot, ugyanakkor feltételezhető gyönyörét rendre elhallgatni látszik (156.). A recepcióban mindez számos esetben a narrátor látens homoszexualitásaként merül fel, nem egyszer összecsúsztatva a fikciót a szerzői életrajz határaival. A tanulmány két Proust-kutató, Mario Lavagetto és az őt bíráló Antoine Compagnon meglátásait kritika tárgyává téve mutat rá rendkívül invenciózusan arra, hogy az irodalmi fikció olvasási szerződéséhez mereven ragaszkodó interpretáció – legalábbis „az irodalomnak a mibenlétét ilyen radikálisan, sokrétűen és mélyen kérdőre vonó, kérdésessé tevő regény esetében” (163.) – korlátos és félrevezető is lehet, amennyiben mindenáron az olvashatatlan textuális erőszakos felszámolására törekszik.

Tátrai Szilárd a funkcionális kognitív pragmatika szempontrendszerének horizontjából vizsgálja William Faulkner *That Will Be Fine* című novellájának narratív diskurzusait. Az amerikai szerző műve azért válhat izgalmassá egy ilyesfajta elemzés számára, mert annak fiktív történetmondója „habár csak egyet szándékozik elmondani, mégis két történetet oszt meg velünk” (170.). A tanulmány a kifejtettség és a kifejtetlenség összjátékaként megkonstruálódó jelenetek fizikai, társas és mentális kontextusainak aprólékos szemrevételezése során elemzi a jelentésképzés dinamikus folyamatát, illetve mutat rá az ironia és a perspektivizáció felismerésének jelentőségére a novella értelmezésében.

Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya a *Szindbád hazamegy* sajátos intertextuális viszonyrendszerének górcső alá vételéből indul ki, s azt állapítja meg, hogy a regény a Genette által felvázolt hipertextuális szövegműködés egyik példájához sem rendelhető hozzá problémátlanul; Márai művében a szövegköziség inkább viselkedésmódként érvényesül, több Krúdy-szövegre is visszautalva, valamint „a dolgok hozzáférhetőségének szenzo-materiális vonatkozásait hangsúlyozva.” (187.) Miközben gazdagon él a játékos ironia és az affirmatív emelkedettség szövegeivel, a parodisztikus/azonosuló olvasásmódot egyaránt kikerüli, ebből (is) adódóan Kulcsár Szabó Ernő szerint nem értjük jól Márai művének üzenetét, ha a Krúdy-prózához való azonosulásának-elkülönülésének dilemmáját állítjuk a középpontba. A tanulmány alaposan vizsgálja a regény „fonódóan ismétlődő” motívumait, melyek közül kiemelt figyelmet szentel a hallgatáshoz/hallgatagsághoz, illetve a meg- vagy valamire való rá/hallgatáshoz kapcsolódó különböző változatoknak. A mű innen nézve nem Szindbád alakjának akar emléket állítani, hanem a rá/hallgatás metonímiáin, a szöveg érzeki, nem-szemantikai tapasztalatán keresztül a címszereplő figuráját a 19–20. század fordulójának irodalomeszményéhez „kapcsolja, amely már hiányzik, nincs meg, vagy legalábbis már csupán hallgat az elbeszélés jelenében” (200.).

A regény hallgatásmozzanatainak és idézeteffektusainak elemzése során a politika, a politikai viszonyok szóba hozását, illetve elhallgatását, némaságát látja a *Termelési regény* egyik meghatározó aspektusának Szirák Péter, melynek demonstrálásaként a szöveg azon részletét elemzi, amikor egy budapesti hídon lovagolva a „mester” Kádár Jánost véli felfedezni egy fekete Mercedesben. A továbbiakban a tanulmány a „György úr” kocsmájában játszódó jelenet köré teremt kontextusokat: Wittgenstein *Tractatus*ának egy részlete mellett a „Kultur ist Parodie” német formulájához kapcsolódóan Thomas Mann – s ekként Goethe – életművének több szöveghelyét (*Doktor Faustus*; *Lotte Weimarban*; *Egy szélhámossá vallomása*) mozgósítja izgalmasan.

L. Varga Péter elsősorban Esterházy Péter rendszerváltozás környéki esszéisztikájának, publikációinak vonatkozásában vizsgálja nyelvi és politikai összefüggésrendszereit, a közép-kelet-európaiság mintázatait. Esterházy írásművészetében a dolgok minden esetben nyelvi létesülésükben, „nyelvi kérdésként nyernek létjogot és ontológiai relevanciát” [219.] – ehhez kapcsolódóan nem jelentőség nélküli az a törekvés, amely diktatúra, nyelv és nyilvánosság bonyolult összekapcsolódásának szétszalazására tesz kísérletet. A tanulmány érzékletesen mutat rá – egyebek mellett a *Hahn-Hahn grófnő pillantására* utalva –, hogy az Esterházy által művelt közírás magán hordozza szépprózájának szemléleti jegyeit (és viszont), melyek alapján kiemelten fontosnak tekinthető a „mi magyarok”, „mi közép-európaiak” [232.] diszkurzív előfeltétele, annak nyelvi, geopolitikai, társadalmi vonatkozásaiban egyaránt.

A spanyol nyelven író, katalán szerző, Enrique Vila-Matas *Bartleby és társai* című regényében megjelenített jelenséghez (a könyv olyan írókat idéz meg, akik valamilyen okból elnémultak, vagy csak töredékeket publikáltak életük során) szól hozzá rövid tanulmányában Szávai János. A szöveg két életmű – Racine és Rimbaud – példáján mutatja be a szerző „elnémulásának” további lehetséges mintázatait.

Fodor Péter az Aranycsapat mozgóképi emlékezetét vizsgálja az '50-es évek végétől napjainkig terjedő időintervallumban. A tanulmány utal *A csodacsatár* című filmre, melynek 1957-es változatából törölték az időközben disszidált játékosokat, majd az '50-es, '60-as évek fordulójának hazai sportrovatait vizsgálva jut arra a megállapításra, hogy Puskás nevét le lehetett ugyan írni a kor nyilvánosságában, ugyanakkor egyértelmű jelei mutatkoznak az „elhallgatás (közlés)politikájának” [248.], amely csak az 1963-as amnesztiatörvényt követően látszik enyhülni. Az Aranycsapat emlékezhellyé válásának folyamatában meghatározó időszaknak tűnik a '70-es évek eleje, amikor a hazai labdarúgás alakulásának köszönhetően a jelen hanyatlástörténetével szemben adekváttá válhatott az Aranycsapatra való nosztalgikus visszaemlékezés. Fodor Péter tanulmánya ezt követően – többek között *A legszebb férfikorra*, az *Aranycsapat* című dokumentumfilmre és a *6:3, avagy játszd újra, Tuttira* utalva – alaposan járja körül, hogy a '80-as évektől miként kezdődött meg Puskás(ék) rehabilitálása, majd hogyan alakult ki az Aranycsapat napjainkban elfoglalt kultikus – ugyanakkor a mindenkori politikai viszonyoktól továbbra sem független – pozíciója.

Személyes és kollektív traumák elbeszélhetősége, kép és nyelv intermediális összjátékának esztétikai és társadalmi vonatkozásai foglalkoztatják tanulmányában Dánél Mónikát. A szerző a román filmrendező, Radu Jude *Țara moartă* [*Halott ország*, 2017] című filmkollázsának, a különféle archív anyagok, fotó és film zavarbaejtő, „mediális szakadékok”-at [276.] eredményező egymásrautaltságának értelmezése során – Gottfried Boehm és W. J. T. Mitchell képelméleteiből, ekphraszisz-konceptiójából kiindulva – mutat rá arra, hogy miként viszi színre az alkotás a romániai zsidóság deportálását és annak korabeli társadalmi környezetét a dehumanizálódás közös, kollektív tapasztalataként. Dánél Mónica tanulmányának második felében KissPál Szabolcs *Szerelmes földrajz* című művészeti projektjét a nacionalizmust – mint ideológiai és narratív konstrukciót – szétszerelő, [ironikusan] transzformáló összművészeti alkotást vizsgálja.

A de Man-i tropológiában – a romantika irodalmának kontextusában – antropomorfizmusként megnevezett, valamint a Timothy Morton által az ökomimézis technikájaként leírt jelenségek összefüggéseiről, egymáshoz fűződő viszonyáról

értekezik Smid Róbert a tanulmánykötet harmadik, *Költészet* című blokkjának nyitó-szövegében. Smid – egyebek mellett az említett szerzők Wordsworth-értelmezéseit kommentálva – amellett érvel, „hogya a természet csendje mint figura és figurativitás nemcsak összekapcsolja az antropomorfizmust és az ökomimézist, de a két szerző értelmezési keretének metszéspontját is jelenti a romantika tekintetében” [294.].

Fogarasi György a hallgatást mint a dezantropolitika megnyilvánulásának – az emberfogalom körvonalai sérülésének, elmosódásának – eseményét olvassa Alfred de Vigny és William Blake egy-egy versében. A francia romantikus katonaköltő *A farkas halála* című művének zárlatát a(z emberi és állati) méltóság, valamint a hallgatás és szégyen összefüggéseinek kontextusában értelmezi, míg Blake *A méregfa* című versének esetében „az életre keltett holt metaforák” [326.] interpretációjának, valamint a méreg mint allegória vizsgálatának szentel kitüntetett figyelmet.

Eisemann György tanulmánya Friedrich Kittler „poszthermeneutikaiként” címkezett materialista koncepciójának, médiumtörténeti belátásainak kritikájából indul ki, invenciózusan mutatva rá arra, hogy „az anyagtalan jelentés tételezésének az akusát [...] voltaképpen az írásbeliség tette lehetővé” [333.], és a hallgatás és hangzás kölcsönösségében létező nyelv a dialógusban alapvetően nem jelszerűen működik. Mindez összefüggésbe hozható az újkori tragikumfelfogással is, hiszen amennyiben az információ nem a jel/zaj, hanem a hang/hallgatás relációjában nyer értelmet, úgy ott következhet be a tragikus vétség, ahol az individuum nem hallgat arról, amiről elvileg nem lehet beszélni. Eisemann egy Wagner-opera (*A Rajna kincse*) előjátékáról írt Kittler-értelmezést kommentálva, majd – többek között a *Macbeth* egy szöveghelyét vizsgálva – amellett érvel, „hogya a médiumok anyagiságából nem »vehető ki« semmilyen független jelentés vagy kommunikatív fejlemény.” [339. – kiemelés az eredetiben]

A természeti kép hallgatása című tanulmányában Lénárt Tamás a líranyelv temporális és vizuális komponenseinek összefüggésében vizsgálja a hallgatásalakzatok retorikai felépítését Petőfi *A Tisza* című versében. Lénárt értelmezésében a vers zárlata az én és a természet viszonyának retorikai újrendeződéseként válik olvashatóvá: „az én kilép az origóból, a centrális nézőpont felbomlik, a folyó által a természet aktivizálódik, »kilép« eddigi medréből; a kép bemozdul.” [343.] *A Tisza* ekként a tájleírásban megszólaló lírai beszéd poétikai-retorikai alaponstellációját viszi színre, melynek későbbi alakulástörténetének vizsgálatához Nemes Nagy Ágnes Petőfi-elemzését hozza szóba a tanulmány szerzője.

A cenzúra – explicit és implicit – működésének, az irodalmi szövegek előállításának jogi, politikai és etikai dimenzióit kutatja a 20. század első felének magyar irodalmi intézményrendszerének kontextusában Balogh Gergő. Kosztolányi *Kedves cenzor* című tárcájának elemzéséből kiindulva a tanulmány a cenzúra – médiatechnológiailag is meghatározott – működésének történeti áttekintése mellett rámutat arra, hogy a magyar irodalmi modernség alkotásainak esetében az értelmezés nem függetlenítheti magát a cenzúra – mint a korszak diszkurzív szerkezetének egyik alapvető, hangsúlyos tényezője – jelentőségének figyelembe vételétől.

A 20. század első felének hazai és világirodalmi példáin keresztül szemlélteti a lírai megszólalás lehetőség(feltétel)jeinek történeti alakulását Kabdebó Lóránt. A szerző a társadalmi folyamatoktól, a világháború tapasztalataitól nem függetleníthetően a '20-as, '30-as években az egyirányú, célképzetes, monologizáló és a költészet társadalmi felelősségvállalásának eszményét is szem előtt tartó poétikai gyakorlat mellett/helyett

egy dialogikus, az *aktor* és a *néző* szolamát egyaránt megjelenítő lírai megszólalás-módot lát azonosíthatóknak. Ennek – az amoralitással vádaskodó kritikák hatására is bekövetkező – további alakulásaként érzékelhető az a poétikai gyakorlat, amely „a vers-egész részeinek összehangolásával a létezés egészének ráhallgatására” [369.] törekszik, a sorsköltészet helyett immár egyértelműen a létköltészet irányába elmozdulva. Kabdebó a „*tragic joy*” yeatsi metaforájával jellemzi ezt a tendenciát, melyet itthon József Attilától és Szabó Lőrincről kezdődően Tandoriig lát meghatározónak.

A klasszikus modernség, az avantgárd irányzatainak képviselőivel, valamint a posztmodern alkotókkal szemben a későmodernség paradigmájában látja leginkább kitüntetettnek a hallgatás alakzatát Horváth Kornélia. Ennek egyik okát szerinte a második világháború történelmi tapasztalataiban kereshetjük, hiszen a „nyelv, a beszéd a trauma következtében hirtelen határozottan alkalmatlannak bizonyult korábbi funkcióinak ellátására” [384.]. A tanulmány alapján a műnemi-formai megkötelességek adódóan a líra méginkább előhívhatja a hallgatás problematikáját: Horváth ebből [is] adódóan értelmezi József Attila, Pilinszky és Petri költészetét mint a hallgatás szövegformálásban, nyelvhasználatban és beszédmódban megmutató példáit.

A hallgatást privációként, illetve negációként elgondoló felfogások különbségéből indul ki Bednancs Gábor a *Koan III.* című Tandori-vers értelmezése során. A kétsoros szöveg Bednancs szerint korántsem ellentétes szerkezetű, sokkal inkább az alakzatok segítségével igyekszik leplezni tautologikus voltát. Az argumentációban ezt követően Nemes Nagy Ágnes kerül szóba, akinél a tanulmány tanúsága szerint szervező erejűnek bizonyul a Tandorinál is megfigyelt sajátos hiánypoétika: egyrészt „a poétikai folytonosság hangsúlyozása helyett a törés, vagyis a kihagyás mint ismételt sajátos negáció kerül nála előtérbe” [398.], másrészt a töredékesség az erősen szelektált életműszerkezetben is jelentkezik.

Bernhard Siegert rács-fogalmából, valamint Vilém Flusser, Nelson Goodman és Sybille Krämer íráskonceptióiból kiindulva fogalmaz meg izgalmas belátásokat az írás fraktúráiról, a grafikus felület jelentőségéről, irodalom és topográfia viszonyatairól a hallgatás összefüggésében Mezei Gábor. A szerző az üres helyek hangoztathatatlan jelenlétének különféleképpen megvalósulni látszó jelentésalkotó potenciálját mutatja fel Shakespeare, Mészöly Miklós, Ezra Pound és Nemes Nagy Ágnes egy-egy versében.

Amint talán jelen – terjedelméből adódóan vázlatos – összefoglalás alapján is megmutatkozik, a *Hallgatás. Poétika, politika, performativitás* című tanulmánykötet rendkívül széles, számos esetben továbbgondolásra érdemes értelmezői horizontot kínál a hallgatás komplex, szinte kimeríthetetlennek tűnő fenomenójának, problémaköreinek vizsgálatához. A – többségében – kiemelkedően magas színvonalú, ötletgazdag és módszertanilag különösen sokszínű tanulmányok képesek lehetnek a hallgatás metafizikai-ontológiai, poétikai-retorikai, etikai-politikai stb. vonatkozásrendszereinek polifóniájában részesíteni. Mindemellett, annak ellenére, hogy egy ennyire szerteágazó kérdésirányokat megnyitó problémakör esetében talán némileg igazságtalan lehet bizonyos hiányosságokat számon kérni a kiadvánnyal kapcsolatban, nehéz elsiklani a szerzőik nemek szerinti megoszlásának aránya [21:2], illetve afölött, hogy a szakszövegekben vizsgált művek szerzői között ugyancsak szinte kizárólag férfi alkotók jeleskednek [jószerével Nemes Nagy Ágnes az egyetlen, akinek szövegeit érinti néhány írás]. Bizonyos téma- és problémakörökről tehát a *Hallgatás* című kötet is hallgat. (*Prae*)

Fellapozni, tájékozódni, kombinálni

MÉDIA- ÉS KULTÚRATUDOMÁNY. KÉZIKÖNYV, SZERK. KRICSFALUSI BEATRIX, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, MOLNÁR GÁBOR TAMÁS, TAMÁS ÁBEL

Több szempontból is hiánypótló munkaként jellemezhető a *Média- és kultúratudomány* című kézikönyv: egyrészt a benne tárgyalt elméletek és irányzatok szisztematikus bemutatása, másrészt magának a kézikönyv műfajának (sőt: médiumának) az érvényesítése miatt. Fontos volna mindkettő meghonosítása a hazai bölcsészettudományokban, amely cél eléréseért jelentős lépéseket tesz a kiadvány.

A magyar „média- és kultúratudomány” megjelölés egyszerre vonatkozik egy inkább angolszász és egy inkább német nyelvterülethez és intézményrendszerhez köthető hagyományra: ezek elkülönítése a terminológiai zavar elkerülésén túl azért is lényeges, hogy aztán második lépésként a köztük lévő összefüggések is felvázolhatók legyenek. Míg a *cultural studies* a kritikai kultúrakutatás tradícióját folytatva a kulturális identitások létesítésének és a hatalmi viszonyok működésének társadalmi folyamataira összpontosít, a művészeti alrendszert a társadalom és a hétköznapi kultúra szélesebb kontextusába ágyazva vizsgálja, valamint „a társadalmi osztály szempontjait [...] a származás, a [társadalmi] nem és a rassz szempontjaival” [7.] egészíti ki, addig a német *Kulturwissenschaft* elsősorban a kultúra anyagi, illetve technikai-mediális feltételeire kérdez rá, és arra keresi a választ, hogy a felületek és az azokkal/azokon végzett praktikák miként termelik ki a „kultúra”, az „ember” stb. történetileg változó jelenségeit. Ez utóbbi esetben a „médium” azokat az anyagi hordozókat jelöli, amelyeknek technikai-materiális feltételei szabják meg, hogy egyáltalán mi tárolható, feldolgozható és továbbítható az emberből és környezetéből. A *cultural studies* ezzel szemben a médiumokat inkább mint társadalmi jelenségeket, egyéni és közösségi identitások alakítóit vizsgálja. Persze, ahogyan az Előszó is jelzi, az ilyen szigorú elválasztása a két hagyománynak nem problémamentes, ugyanakkor a *Kézikönyv* jelentős érdeme, hogy képes tisztázni a címben megjelenő „médium”, „kultúra”, valamint az ezekkel foglalkozó irányzatok különböző jelentéstartományait. A szócikkekben pedig kiderül, hogy milyen termékeny kapcsolatba hozhatók ezek a megközelítések, és hogy a német médiatudománynak is komoly mondanivalója lehet a hatalom működéséről a társadalmakban, ahogyan a *cultural studies* szempontjai is érvényesíthetők a kultúra materiális feltételeit vizsgálva.

Erre a kapcsolatra jó példa lehet Michel Foucault munkássága is, amely mind a két hagyományra ösztönzően hatott. Egyrészt Foucault rávilágít „a gyakorlatok mindenkor társadalmi beágyazottságára” [*Gyakorlat* szócikk, 262.], és arra a folyamatra, ahogyan a szubjektum a gyakorlatokkal együtt ezeket a társadalmi kontextusokat is inkorporálja – így megnyitja a lehetőséget az egyéni identitások társadalmi meghatározottságának elemzése felé. Ugyanakkor a német médiatudomány is sokat merít a foucault-i diskurzusanálízis módszeréből, amelyet egyúttal tovább is gondol, és az archeológia „történeti *prioriját*” a médiumok „technikai *priorijával*” helyettesíti [*Foucault* szócikk, 411.], és nem kizárólag a szöveges médiumok technikai

működésére és az általuk létrehívott gyakorlatokra összpontosít, amelyeket minden egyéni és társadalmi szerveződés alapjának tekint. De még Friedrich Kittler külön szócikket kapó, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* című irodalomtörténetében is, amely az írás-olvasás technikáinak és gyakorlatainak változásain keresztül vázolja fel a német irodalomtörténet két csomópontját, jelentős helyet foglalnak el az egyes társadalmi intézmények, az államszervezés és a nemi szerepek más-más konstrukciói a diskurzushálózatok kialakításában [*Aufschreibesysteme 1800/1900* szócikk, 458.]. A kittleri eljárást radikalizáló Wolfgang Ernst pedig szintén Foucault-hoz nyúl vissza, amikor a hatalom [power] diagrammatikus működését a hardver áramkörében [power circuit] lokalizálja [*Diagrammatológia* szócikk, 247.].

Érdeemes megjegyezni ugyanakkor, hogy a *Kézikönyv* – a hazai irodalomtudomány történetének megfelelően – inkább a *Kulturwissenschaft* hagyományához kapcsolódik, már csak elsődleges példáját, a német *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs* tekintve is, amely kiadvány szolgált mintául a *Kézikönyv* szócikkeinek felépítéséhez. A *Historisches Wörterbuch...* célja a társadalmi-politikai korszakolás, illetve a különböző médiatechnikák és gyakorlatok leírása közötti kapcsolat megteremtése; azaz a kultúrtörténet és kortárs világunk olyan leírása, amely a nagy kategóriák és korszakok helyett a hétköznapi használat és a közvetítés módjaira fókuszál. Ez a megközelítésmód a hazai kultúratudomány és a kötet szerzőinek munkássága felől is ismerős lehet: ezt érvényesíti többek között a *Történelem, kultúra, medialitás* [szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter] és *Az esztétikai tapasztalat medialitása* [szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, Szirák Péter] című gyűjtemény; Kulcsár-Szabó Zoltán *Hermeneutikai szakadékok* című tanulmánykötetének vonatkozó írásai; a Kittler munkásságát bemutató folyóiratszámok [*Prae*, 2014/4 – szerk. Kelemen Pál, L. Varga Péter; *Partitura*, 2014/1 – szerk. uók, Arndt Niebisch], valamint az *Optikai médiumok* magyar megjelenése [fordítója, Kelemen Pál, aki egyben a *Kézikönyv* koncepciójának a kialakítója]; a *Kulturtechnik Philologie* című német [szerk. Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel], a *Philology in the Making* című angol nyelvű tanulmánykötet [szerk. Kelemen Pál, Nicolas Pethes – a magyar nyelvű változat megjelenése: 2021] és a *Metafilológia* című könyvsorozat [szerk. Déri Balázs, Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Krupp József, Tamás Ábel, Vaderna Gábor]; a médiumarcheológia [2015/4] és a kultúrtechnika-kutatás [2017/2] alapszövegeit tartalmazó *Tiszatáj*-lapszámok [szerk. Smid Róbert, utóbbit Keresztes Balázssal közösen]; Balogh Gergőnek az *Áthuzalozni az embert* című, ezeket a kiadványokat szemlésző, az újabb német médiatudomány magyarországi recepcióját bemutató tanulmánya [*Műút*, 2016/2]; illetve Smid Róbert *Sigmund Freud és Jacques Lacan papírgépei* című könyve. [Érdeemes volna elgondolkozni azon is, hogy a felsorolt szerzők és szerkesztők kivétel nélkül férfiakból állnak, bár a *Kézikönyv* szerzőinek nemi aránya ennél jóval kiegyenlítettebb.] A *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs* kizárólag a félig tudatos, habitualizált, rutinszerű praktikák és használatok leírására vállalkozik, és azt kívánja bemutatni, hogy miként értelmezhető a mediális környezettel való interakció az emberi viselkedés és a kultúra megalapozójaként. Ennek megfelelően csak igei formában tartalmaz szócikkeket [pl. archiválni, lapozni, törölni, telefonálni], amelyek etimológiáját, kontextusát, ellenfogalmait és az ezekkel foglalkozó kutatási területeket foglalja össze. Ezek mellett mindegyik szócikk egy „anekdotával” kezdődik, hiszen a szerkesztők szerint az anekdotikus részletek

a működésük közben világíthatják meg a hétköznapi, sokszor magától értetődőnek vett gyakorlatok legfőbb jellemzőit.

A *Kézikönyv* nem vállalkozhat hasonló feladatra, mint német elődje: nem a nyugati kultúrtörténet újszerű, „békaperspektívából” történő leírását adja, hanem inkább az említett hagyományok központi fogalmainak és szerzőinek bemutatását végzi el. Lényeges ez a közvetítő szerep, hiszen a korábbi, fent említett kiadványok viszonylag magas belépési küszöbvel rendelkeznek, és gyakran csak egy-egy részterület mélyebb elemzésére vállalkoznak. Ugyanígy nem elhanyagolható, hogy a *Kézikönyv* egyúttal egy hasznos és megbízható egyetemi segédletet is jelent. E funkciók érdekében lesz kevésbé formabontó a szócikkek kiválasztása és elrendezése, ami viszont a könyv *használatosságát* szélesebb körűvé és könnyebbé teheti.

A szócikkek négy fejezetre oszlanak: 1. *Jelenségek*, 2. *Fogalmak*, 3. *Szerzők*, 4. *Művek*. A *Szerzők* fejezetben leginkább a média- és kultúratudományos megközelítések előfutárai kerülnek tárgyalásra, akik legtöbbször a kortárs irányzatoktól függetlenül is komoly hatást fejtettek ki a 20. századi bölcsészettudomány alakulására: Foucault, Derrida, Lacan, Bourdieu, Kittler, Flusser, Luhmann és McLuhan életművének áttekintése alkotja ezt a fejezetet. Hasonló módon a *Művek* fejezetben is alapszövegek ismertetését olvashatjuk, ám az itt bemutatott témák egy szélesebb skálát ölelnek fel [az ókortudományi kutatásoktól a poszthumanizmusig].

A *Jelenségek* [pl. Ember, Írás, Test] „annyiban mindenképpen többek a fogalmaknál, hogy nem köthetők egy-egy szerzőhöz vagy irányzathoz, így jelentésük is lényegesen változhat a tárgyalt kontextustól függően” [11.]. Ezek az szócikkek rövid tanulmányokként részletesebb ismertetést nyújtanak, mint a *Fogalmak* szócikkei [pl. Gyakorlat, Performativitás, Médium]. Ez utóbbiak a „Fogalomtörténet” és „Kontextusok” alfejezetre oszlanak, míg a *Jelenségek* a „Kultúratudományi jelentőség” és a „Felütés” résszel is kiegészülnek. A „Felütés” szövegei a *Historisches Wörterbuch...* anekdotáinak feleltethetők meg, legtöbbször egy irodalmi szöveg vagy más alkotás rövid, a szócikk felől közelítő elemzését foglalják magukban, és bár gyakran invenciózusak ezek az értelmezések, nem mindig tudják érvényesíteni a német kultúratudomány „jelenetező” írásmódjának potenciálját, és csak illusztratív szerepet töltenek be, azaz a szócikk többi részének állításait nem minden esetben képesek árnyalni.

Ezt csak azért fontos megemlíteni, hiszen egy sajátos műfajról van szó; egy kézikönyv a fellapozás, a kapcsolatok létrehozása és a gyors tájékozódás kultúrtechnikáira épít, amely szempontból a rövid elemzések esetenként funkciótlanak tűnhetnek. Innen nézve viszont kitüntetett szerepe van a gyors tájékozódást elősegítő részeknek, a „Kapcsolódó szócikkek” listájának és a bibliográfiáknak, amelyek valóban a legfontosabb szakirodalmi tételekből nyújtanak válogatást a kutatóknak/érdeklődőknek – maguk a szócikkek tulajdonképpen az ezekhez adott kontextualizációt jelentik. Érdemes felfigyelní a műfajok és a kultúratudomány alakulása közötti visszacsatolásra is, azaz arra, ahogyan a könyvtárgyakkal végzett praktikákra [is] összpontosító irányzatok maguk is a használatot előtérbe helyező formában publikálják az eredményeiket – szemben más, inkább az egységesség és az egyediség mentén szerveződő kiadványokkal, amelyek kevésbé teszik lehetővé a szabad mozgást a részek között. Egy kézikönyv teljesítménye elsősorban a rendszerezés sikerén mérhető: hogyan tudja az ismeretek sokféleségét úgy egymás mellé rendezni, hogy egyszerre legyen tömör, informatív, tegye lehetővé

különféle kombinációk létrehozását, és biztosítson könnyű hozzáférést a felhasználó számára. A *Kézikönyv* ebből a szempontból is sikeres vállalkozásnak tekinthető. A magyar tudományos élet eddig kevésbé támaszkodott erre a műfajra, és inkább a „súlyosabb”, nagyobb lélegzetvételű és a kutató teljesítményét jobban előtérbe állító monográfiákat és tanulmányköteteket részesítette előnyben, így már maga a tény is jelentős, hogy egy reprezentatív tudományos műhely egy kézikönyvet jelentetett meg. [Ráció]

SZEMES BOTOND

Figyelemvesztés/figyelemedzés

BERTA ÁDÁM: *A KÍGYÓ FEJE*

A *kígyó feje* egyértelműen Berta Ádám eddigi legkidolgozottabb kötete, a szerző szövegvilága mostanra ért össze a leginkább, pontosabban most sikerült a recept arányait megfelelően eltalálni, elkészíteni és tálalni. A különböző ízvilágok meglepő módon nem egymás ellen dolgoznak, egyik sem dominálja vagy semlegesíti a másikat. Gourmand-oknak és hazai ízeket kedvelőknek egyaránt kellemes élményt okozhat. Jóllehet a centrumban egyáltalán nem a gasztronómia áll, viszont a regény sokat elárul az irodalom konyhájának működésmódjáról. A különböző műfajok, irodalmi rétegek keveredése már a regény szövegével való találkozás előtt is feltűnhet. A borító, amely fehér alapon egy babarózsaszín koponyából előbújó kígyót ábrázol, provokatívan hat, feszültséget generál. A szerző több mottót is felsorakoztat, amelyek értelmezhetők útmutatóként is a Berta-világban, de a forrásmegnevezés nem teljeskörű, hiszen csak a szerzők neveit közli, ami kétségkívül tudatos gesztus: a négy részlet a nemet, nemtudást, a tudás hiányát, az ismeretlennel való találkozást hangsúlyozza. A mottók jelentősége is eltérő, az Egressy Zoltántól kölcsönzött mondat – „Kicsit sok volt benne a nem.” – a korábbi Berta-kötetek címeire utalhat: *Miki nem finnyás, Egon nem fáradt, Nem attól vizes a hal. A kígyó fejéhez* leginkább Nádas Péter mondata illeszkedik, amely a *Világló* részletekből származik: „Egészen váratlan helyen nem a tudásnak, hanem a tudás hiányának lett jelentősége.” Az viszont, hogy a tudás hiánya kihez kapcsolódik alanyi jogon, már egy bonyolultabb kérdés szövegen belül és kívül egyaránt.

Az viszont biztosan tudható, hogy Talmi Sándor életközépi krízise centrális pozíciót foglal el a kötetben, de a Talmi Sándor önsajnálkozó férfi szolamánál többet vállal a szerző, más szereplőknek is átengedi a megszólalás lehetőségét, ezzel is árnyalva a címszereplő karakterét. A Kazahsztánnal üzleti kapcsolatot ápoló vámpír (?) apa, akin gyakorlatilag önjelölt „eutanáziát” hajt végre Sándor barátja, Norbi (üzleti célból), már alapvetően gyanús jelenségek, de felesége, Anna is kolléganőjével akarja összehozni a már funkciótlan, plusz teherre vált férjét. Sem a régi, sem az új családba nem illeszkedik, apja hagyományát barátja folytatja, míg a saját lányától is engedi magát eltávolítani. A családi örökséggel való szakítás vagy folytatás kérdése folyamatosan ott lebeg a háttérben, nemcsak Sanyi, hanem felesége esetében is. Mirasznak, a kazahsztáni üzletembernek már a neve is örökséget, öröklést jelent, de Talmi Sanyi tajvani friss ismeretsége, Vishuddha is családjával, a magára vállalt vallási tradícióval szakít.

A korábbi regényei ismeretében nem meglepő, hogy a szerző ebben a művében is több cselekményszálát mozgat egyidőben, gyakran abszurd helyzetekkel operál, kiszámíthatatlan tempóban váltogatja az idősíkokat, illetve alapvetően a kihagyásos szerkezetre épít, és a végén [szerencsére] nem vezet el egy lekerekített, didaktikus feloldáshoz. Ugyanakkor ezek a néhol párhuzamos történetnek látszó narratívák több ponton metszik egymást, mi több, szétválaszthatatlan spirállá formálódnak. Míg az előző regényeknél joggal vetődhetett fel, hogy egyáltalán nem vagy nehezen áll össze egységgé a koncepció, most mégis sikerült létrehozni egy olyan kvázi koherens szövegvilágot, amelyben ezek az elemek hatásosan és nem hatásvadászként képesek működni. Azonban ha a befogadó a korábbi Berta-tapasztalatai alapján végre azt várná, hogy a detektált hiányérzete feloldódjon, azok számára ez továbbra is illuzórikus elképzelés marad. A *kígyó feje* ugyanis egy bizonyos pont után ellenáll a dekódolásnak, néhol tébolyt és enigmát hagyva maga után, viszont nem bosszantó üresség, hanem a hálózatok átláthatatlansága lesz a befogadó alaptapasztalata [ezt talán csak Barabási kutatócsoportja tudná modellezni]. Ugyanakkor, amit Vásári Melinda a *Nem attól vizes a halról* írt kritikájában megfogalmaz [Ex libris, ÉS, 2020. június 12.], erre a kötetre is joggal kiterjeszthető: a regényben egy-egy szimbólum jelentésesebbnek tűnik ugyan, de sok esetben mindössze üres jelölők. Jóllehet a kazahsztáni zombik [ubirok és mhackayok] rejtélye nem kristályosodott ki – de a transzcendenshez értelmetlen lenne reális minták alapján közelíteni –, viszont a golflabdát és a galagonyás cukorkát, ha nem is definiálnám üresként, de egy idő után eltűnt a megfejtés iránti vágyam. Lehet ez tudatos gag, fricskát mutatva, hogy íme, a mindenben értelmet kereső olvasónak szükségszerűen kudarcot kell vallania, de arra is felhívhatja a figyelmet, hogy ahogyan a mindennapi élet komponensei közötti kapcsolódások értelmezése is döntően problematikus, az irodalom sem kíván egyértelműbb utakat kínálni, sőt még inkább elveszejthet. És mégis működik. A sikerültség egyik magyarázata abban keresendő, hogy tartalom és forma nem különül el egymástól, hanem szervesen összekapcsolódik, egymást erősíti, emiatt az említett megoldások egyetlen esetben sem válnak öncélúvá, sokkal inkább azokra az elvekre mutatnak rá, amelyek szerint a regényvilág, de lényegében napjaink társadalmá is működik. Egymás melletti elbeszélések vagy magányos csendek vannak, és sosem megbeszélések. Nem meglepő, hogy a megértés hiánya, a nemtudás tematikusan és motivikusan egyaránt a centrumba kerül.

Annak ellenére, hogy számos megoldatlan szituációt, dilemmát hagy függőben a szerző, a cím kétségkívül az egyik legizgalmasabb megfejtendő rejtvény, amelynek feloldására vállalkozni lehet. Egyrészt rögtön a regény elején olvasható egy magyarázat, Talmai Sándort, a középpontba emelt szereplőt szólítják a barátai Kígyónak. A két azonos című fejezet [*Talmi Sándor életközépi krízise*], amely lényegében egy fejezet két részre tagolva [a számozott alfejezetek numerikus sorrendje folytatódik a beékelte *Izzik a galonyát* követően], Sanyi gondolataiba enged betekintést, így lényegében a kígyó fejében levő tekervények megismerésére, vizsgálatára vagy boncolására nyílik lehetőség. Ugyanakkor a kígyó tekergő mozgása a szöveg struktúráját is demonstrálja: egyik idősíkból hirtelen következik be a váltás, snittek egymásutánja, más-más dinamikával, és sosem tudható előre, hogy melyik irányba fog kanyarodni a történet, vagy éppen melyik lesz az a hely, ahol egy pozíciót hosszabban kitart a szövegtest, amíg

csak a fejben történik a mozgás, a gondolatok, emlékek és elképzelések közti siklás. Folytatva a bevezetőben említett gasztronómiai párhuzamot, a szerzőt egy toxikus főzetet készítő boszorkánnyal is azonosítani lehet, a legfőbb hozzávaló pedig a kígyófej, amellyel lényegében önmagát mérgezi. A kígyó nem a saját farkába harap, hanem maga köré tekeredik, és majdnem megfojtja magát. A cím jelentésének feloldására tett javaslatok nem vagylagosan értendők, hanem ezek egyidőben aktiválódnak. Talmi Sándor karaktere éppen olyan fontos szerepet tölt be, mint a szöveg megalkotottsága, ugyanakkor a transzcendentális kazahsztáni epizódok sem tekinthetők jelentéktlenebb komponensnek, mindössze a kifejtettség árulkodik arról, hogy melyik a domináns szál, amely komplexebben fog kirajzolódni. Míg Taldykorgan egy olyan imaginárius tér, ahol érvekkel megmagyarázhatatlan természetfeletti jelenségek történnek, addig Talmi Sanyinak nem kell több országnyira utaznia ahhoz, hogy korlátolt tudásával ágáljon. Nem tud arról, hogy a balatoni nyaraló egyik szobájában, ahová a barátaival lementek, éppen halott apjának teste van a szomszédban.

Berta regénye, bár a virtuális életünk kényszerű felfokozódása előtt íródott, jó érzéssel irányítja rá a figyelmet azokra a problémákra, amelyek az online kapcsolattartás miatt merülhetnek fel: „Azt hiszed, a feleséged vagy a kölyköd a tiéd, mert ugyanabból a hűtőből szeditek ki a kaját, ugyanarra a folyosóra nyílik a hálószobátok. Közben meg? A laptop a lényeg meg a mobil. Hiába vagytok együtt testben, az e-mail meg a Messenger meg a sok fotócsere komoly ellenálló gyökérszöröket növeszt.” [76.], „Az online kapcsolat a birtoklás, nem az együttlét.” [76.] Talmi Sándor, bár tűnhet konyhafilozófusnak, de a fenti idézetek elborzasztó képet mutatnak, hiszen lényegében az együttlét jelenségét teljesen felszámolja azzal, hogy sem a testi közelségben, sem az online térben nem tartja kivitelezhetőnek. Ugyanakkor a birtoklás iránti vágyódás kétszeres előfordulása leleplező: míg korábban a családapa volt az egyedüli tulajdonos, addig mostanra a social media tulajdonává, tőkéjévé vált mindenki, kortól, nemtől függetlenül. Ez legalább genderkorrekt elképzelés. Ezt sírná vajon vissza az életközépi krízisét megélt férfi? Sanyi karakterét a paradoxitás dominálja, hiszen míg a regényben központi szerepet tölt be, addig a szövegvilágban döntően a perifériára szorul. Úgy tűnik, mintha tudatalatti vágya a felesleges emberré válás lenne, miközben apró törekvéseket mutat arra, hogy a 21. században is életképesé váljon. A személyes kapcsolatok elidegenedésének legszemléletesebb példája a feleségével való viszonyának definiálásában jelenik meg: „Sanyi számára a felesége egy koordinátarendszer kikerülendő térdarabjává redukálódott.” [218.] Az E/3. eltávolító hatása miatt viszont felmerülhet, hogy ez valóban a kígyó fejéből szól, vagy csak külső szemlélőként írható le eképpen a viselkedése.

A szerző jegyzete említi, hogy John Williams *Stoner* című regényének mondatait hozta ablakához egy szarka, viszont annak ellenére, hogy *A kígyó feje*, de leginkább annak főszereplője több ponton rokonítható a különös utat bejárt regénnyel, mégsem redukálnám annak magyarosított verziójára. Berta nem egy szarkaszerző, aki lopja a mintát. A generációk közti feszültség, a társas magány, a passzivitás vagy a kommunikáció teljes felszámolása olyan témák, részben aktuális jelenségek, amelyek nemcsak Berta és Williams regényében fordulnak elő, hanem az irodalom keretein túllépve, a hétköznapi tapasztalatokra is döntően kiterjednek. Talmi Sanyi karaktere Krusovszky Dénes *Lente Bálintjának* figyelmetlenségét örökölte, de míg az *Akik már nem leszünk* sosemben minden zavaróan kapcsolódik egymással, addig *A kígyó*

fejében a cezúrák generálta feszültség vagy az abszurd helyzetek sokkal terméke-
nyebbé tudtak válni. A befogadó könnyen azonosulhat Sanyi szólásával nemcsak
azért, mert életközépi válságát, konyhafilozófiai törekvéseit részletesen kifejti, hanem
azért is, mert ő is ugyanúgy keresi az események közötti kapcsolatot: „Muszáj volt
arra gondolnom, hogy az elrendezésben, a darabszámban van valami. El se tudom
képzelní, mi.” [17.] A különbség mindössze annyi, hogy egy-egy helyzetről, szereplőről
az olvasónak, ha nem is kimerítő ismerete, de részleges információja van. Ez a tudás
apró fölényt kölcsönöz, de mielőtt még elbázná magát, tervszerűen következik egy
olyan mozzanat, amely újból visszarántja. A homo-/hetero-/autodiegetikus elbeszélő
ideje rég lejárt, mielőtt kényelmesen azonosulni lehetne egy nézőponttal, rögtön egy
másik szemszögből válik láthatóvá egy újabb esemény, ahol bár lehetnek ismerősök,
de nem egyenesvonalú folytatásai a korábban megismerteknek. Jóllehet hektikusnak
is tűnhet a precedensek, illetve az utólagos magyarázatok elrendezése, viszont az
összehangoltságukat éppen az bizonyítja, hogy egy kaotikus renddé tudnak össze-
állni. Mindenkinek meg kell küzdenie saját olvasatáért, de nem elmélyült narratológiai
ismeretre van szükség, sokkal inkább türelemre és hosszan tartó figyelemre. [Cser]

NAGY HILDA

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

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. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfi-
zethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a
Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Or-
czy 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.