



Szépirodalom

- 3 ENDREY-NAGY ÁGOSTON verse: A függőkertekről
- 6 RÖHRIG GÉZA versei: semmike megszökik; semmikének látogatója érkezik
- 7 PÉNTEK IMRE versei: rémes biblia; Mocsoládia
- 10 CSERNA-SZABÓ ANDRÁS: A „Törpe” meséje [novella]
- 17 KULIN BORBÁLA versciklusa: Jártam a kertben [Játszik; Szörflecke; Ficus Benjamina; Fekete homok; Naplemente, napozóágyon]
- 20 JENEI LÁSZLÓ: Itt állok [novella]
- 24 AYHAN GÖKHAN prózaversei: Gyerekkor; Egy ház [szanatórium] erdejében; A San Michele-sziget gyereksírhaj; Brodskij és Sztravinszkij sírja; San Michele-sziget; Arnold Böcklin: A holtak szigete; Barátság
- 27 SZÖLLŐSI MÁTYÁS: Fóbia [regényrészlet]
- 33 VÁRKONYI SÁRA: Parkoló [novella]
- 36 TURCZI ISTVÁN verse: Korpusz
- 38 POLLÁGH PÉTER verse: Lelkét üti nyélbe
- 39 NÁDASDY ÁDÁM versei: Hiába befolyásolom; Ha folyton szereted; A tökéletest, ide

Kilátó

- 41 „Kell lenni egy igazi bejáratnak” [Nádasdy Ádámmal Horváth Imre Olivér beszélget]
- 52 „Kik is vagyunk mi ezzel a beszéddel?” [Fehér Renátóval Juhász Tibor beszélget]

Tanulmány

- 59 HALÁSZ HAJNALKA: A lélegzés felcserélődése és a lapok felforgató ereje [A nyelvi performativitás eseményei Rilkenél]
- 75 BOLLOBÁS ENIKŐ: „A valós pumpálása” [Charles Olson lélegzés-fordulatáról]
- 88 FODOR PÉTER – URBÁN ANDREA: Taylor Swift „lélegző” dalairól

Szemle

- 100 ANTAL BALÁZS: Az erdélyi fa sorsa [Transzilvanizmus. Eszmék, korok, változatok, szerk. Boka László]
- 105 KONKOLY DÁNIEL: A biológiai nyelvi közvetítettsége [Mezei Gábor: Az organikus jelenlét poétikája]
- 109 HOMOKI GYULA: „Lebarnult vagyok, mégis szép” [D. Tóth Judit: Teológia és retorika Nüsszai Szent Gergely műveiben]

• • • • •

Képek: SZOLLÁTH KATALIN munkái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség,
a Magyar Kultúraért Alapítvány 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

SÁRINÉ NAGY MAGDOLNA szerkesztőségi asszisztens

Endrey-Nagy Ágoston

A függőkertekről

Akaratok félúttól távoli metszés-pontjára lelni a félúton találkozás helyett. Nabú-kudurri-uszur, Babilon királya nem állt meg a közös metszéspontnál. Az ott erejüket veszítő vektorokat, leopárdgekkók sejtelmes nyomait visszakövette hosszan, új királynéja szívéig. És Nabú-kudurri-uszur oázist terveztetett, pumpáló smaragdszívet a sivatag közepén. Mert új királynéjának kietlen volt e vidék, ellenben sokat gondolt szülőföldje zöld lankáira, amelyek penészként ismétlődtek mellkasában.

A király nekifogott. *Gyarapodjon a gyönyörű kert, lépcsőzetesen, akár a zikkuratok, akár a hosszan kitartó előjáték egy hálóteremben. Alapja a sivatag szikár férfiakarata: vályog és homokkő, csatornákkal övezve, ahonnan majd csörlők emelik a vizet magasba. Mozaikpikkelyes kerítések szeljék át a kertet, simogatás a combot. Ösvények ritmizálják, rendszereznek élő műtárggyá, zöldellő oltárrá a szív arborétumát.* Nabú-kudurri-uszur figyelmes férj: vegetációja fele a királyné szülőföldjén őshonos, ha már az ő kedvéért épült.

De a kert arra emlékeztette Amüthiszt, hogyan uralta és tette az érdekegyesítés eszközévé őt az apja. Hiszen szava nem lehetett méd földön, új királya éjt nappallá téve fáradozott ennek felújításán. De a nő sorsa: nem kritizálni, örülni, ha férje segítene, még ha ront is a helyzeten, hálát érezni a konszenzus alapjogáért, szájba venni, ha a mérnökökkel és kertészekkel való egész napos ordibálás után feszülten ér haza. Kísértik az inas, szívós liánok.

Nabú-kudurri-uszur pedig – egy sosem látott birodalom uralkodója – ő, mennyire igyekszik! Egy vezértől ennyi odaadást. Csak kérdezni felejtett el a király. Dehát mit? Ablakán át látta feleségét az egyik lugasban, neki háttal, ejtett válla rázkódott, ugyan mit kérdezzen, hiszen kacag, milyen boldog.

Amüthisz olyan vidékről jött, ahol tudták: a nő a flóra. A természet. Hittek az anyatermészetben. Hittek abban, kultúrájuk fundamentuma passzív és pompás, szemnek kellemes, ideális állapotú nő, aki táplál, gyönyörködtet, de ha elburjánzik, metszve regulázható. És a dicsérő szavak, fojtó méz, avas viasz vonják be testét, csodálat tárgyává válni kényszerül. Nem azért hajtott fejet, homorított olyan szépen csipőjét kitolva, főzte a gabonakását dalolva, mert ellenállni nem tudott volna. Inkább száanalomból, jó szándékból, bizakodásból.

Amüthisz ismerte az elnyomottak erejét. Ismerte a virágokat, amelyek pollenjétől a legedzettebb hadurak habzó nyállal nyúlnak ki, és ismerte a nőket, akik nyakékuk lemezével vakították meg erőszakos férjüket. És amikor egy éjjel álomba sírta magát a mirtuszok mögött, orrában a folyóvíz iszapillatával, álmot látott. Éhínségről, erdőket felfaló ültetvényekről, elsivatagosodó völgyekről, döglött halrajokat hintáztató tengerekről, felfoghatatlan városokban megrontott, zaklatott, agyonvert nőkről és gyerekekről, halászok ínségvájta arcáról, orángutánokkal közösülő pálmasedőkről, és – ez volt a legtisztább kép – csontsovány férfiakkal teli sírgödrökről.

Felébredve a palota felé kémlelt. Nabú-kudurri-uszur a példás férjek mély, zavartalan álmát aludta. Amüthisz erős liánokat nyesett, és a palotán végiglopózva minden egyes mérnököt és kertészt, napszámost és rabszolgát,

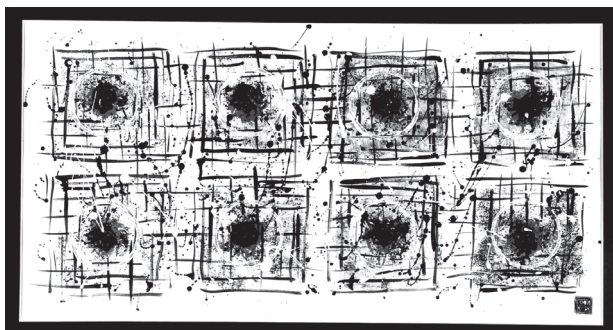
inast és mozaikművészt megfojtott. Férjétől
nem búcsúzott. Többé nem látták.

Nabú-kudurri-uszur – beszélük – befejezte
a kertet, de az új mérnökök hibát hibára
halmoztak. Volt, ahol beomlott a lenyűgöző
konstrukció, máshol elasztak a könnyező-
pálmák, kiszáradtak a leanderek. A király
néha a legmagasabb erkélyről tekintett
végig a nyüzsgő Babilonon. Majd a távolba
nézett, a Tigris és az Eufrátesz találkozásához,
ahol – mesélik a környék halászhai – egy méd
asszony épített apró kalyibát.
Éjjelente könnyű szívvel dalolt a sásnak.

*Lám, minden nagyúr sivatag,
minduntalan szívet kíván,
mihez kezd üres mellkasuk,
vadméhlakta, sötét hiány?*

*Mihez kezd női vérrel férfitér,
vörös a vörössel, bokáig ér,
kilép Eufráteszéből a meder,
büszke nagyurak dögrendje hever,
leigázott birodalmuk rájuk
hunnya szemét, homok lesz ruhájuk,*

*nagy munkáik meg nem gyászolt romját
még napkelte előtt,
még állatok előtt,
még emberek előtt
magvakkal,
szírmokkal
a szelek telehordják.*



Röhrig Géza

semmike megszökik

mozdulatlan minden
kinn benn
s a kettő közt is: az arcán
mint borostyánkőben a rovarszárny

álmodban füstcsíkká lettek
a kerítés rácsai
mondd csak itt meddig kell
meddig még pállani?

szökés után letarolják hajad
a szálak szurkálják a válladat
fázol fejed agyadig áthúl
ma rád nyitották a világűrt

pókhálókából vitorlát szőnél
lapockaszárnyakon röpködnél
végül egy bérc alá rejtőzől
megóv bár a súlya ledöngöl

tüzelő macska vernyog
bagzana ha volna kandúr
ordít mint a különbség
egyre hosszabbakat jajdul

de inkább rontson rád a falka
minthogy egy hozzád érjen
akár ujjbegyre a ravasz
felelsz rögtön és kőkeményen

ám hiába győzködöd magad
hogy minden rendben nincs semmi gond
szíved már befonta a harag
mint fűzfavessző a demizsont

visszahoztak vissza ismét
egy forró csövön sárga üveggyapot virít
ancsa néni a hasára húz reggel
„ha te megszöksz gyerek akkor én minek vagyok itt?”

semmikének látogatója érkezik

anyámnak az fáj hogy szeret
azt mondja könnyebb volna ha nem tenné

mikor bejön mindig csalódik
„hóember vót az apád hogy ilyen hűvös vagy?”

beszelnék de múlt nincs
a jövőről meg már nem hiszek neki

átadom a vécépapírt a minivajat
villanykörtét is lopok ha kéri

„nézzé meg jól mer meghalok”
„érezem én hogy közel”

meghal mondja hisz nincs senki
akinek ő kell

Péntek Imre

rémes biblia

kanászkürtöt fújnak megint
fecseg-locsog a sivatag
miért nem marad hallgatag
az ördög kísért megint megint

honnán az ismerős dallamok
dalra fakadt a házi patkány
a földi féreg megriadt tán
ezért kopog most: jó napot!

előbb csak ritkás a sereg
de aztán nő az áradat
aminek engedni nem szabad
ha arcunkra ül a dőbbenet

és bólogatnak vízfejek
azért ne hidd hogy így helyes
mert inkább csábos röhejes
ez a sátáni fürgeteg

mely néked kegyelmet nem ád
ha cseppet engedsz neki
vartyog az ocsmány ősbreki
alkotva rémes bibliát

addig tombolnak egy kicsit
kopott gatyájú nagy fiúk
egyik a másiknál hiúbb
mutatnak egymásnak csipiszt

nem tartanak már semmitől
hisz tele a moslékos vödör
mindegyik csábos csülökre tör
amíg az édes lé kidől

töprenghet a bölcs értelem
melyik ostor sújtson le rá
hogyan megtörjön a vad hajrá
és újra béke s csend legyen

addig gyerünk oltári had
talongj a síkos utakon
félíg szemmel félig vakon
míg lesújt rád a virradat

Mocsoládia

Máma ismét nyafogni fog a törött fogú hírpacni. Kopott lebenye ott lobog az égen. Hozza a hírt vékaszám. Beleönti a hajnali ködbe. Hadd forrjon magától, ez már igazi vízi szörny. Elkapja, aki csak erre bámul, akár álruhásan. És élénkülnek a mocsoládi fanok, tépik a másodvetésű, szűrös kaktuszokat, ebből készítenek csokoládécsokrot a bábész hangyanépnek. Van, aki fönt mászik a jeges tetőn, mások lent csúszkálnak a lavinamaradékban. De a vad vigalom csak most veszi kezdetét, már pengenek a csábos nyirettyűk. S belebrummognak az anomális műbe a torkon vágott bögők. A bögőmajmok tulipános egyetértésével. A kakadupártiak a lehangosabbak, párosával röpdösnek a tömeggyűlés fölött. Színesedik a forgatag, feltűrődik a nadrág szára, a csábos szoknyát meg pendelyig húzzák. Lengenek az égi tollseprűk, eltakarítják a csöpögős fellegeteket. Ebből igazi muribuli lesz, akárki meglássa. Elő a hónyelő

csizmákkal, a félig megevett töpörtyűvel. Ropni [lopni] kell a legújabb számot, s ki-ki vegye nyakába a libazsíros mantrát. Ennél már alig van jobb, a lengő, vigadozó rongyokat a legszebben kötik fel a pádimentumra. Egy-ketten nagyot sikítanak a szaftos hejehuján. A látvány egészen elkábít. Mocsoládia esmét kitett magáért. Hóna alá vágta a tollseprűt, így farsangolt a lóságos térben. Kinyílnak a hancúrládák, pedig még csak kedd van. De a gáttalan szomjúságnak nem vet véget semmi. A napi fuldoklás ismét bekocog az ajtón. Áldást osztanak a főköhöggetők, mézesmadzagot húznak a röhencsosztagok. Aki nem siet, vessen magára. Legalább keresztet, hogy logoszfejűek óvják meg lelkét a teljes felszántástól.



Cserna-Szabó András

A „Törpe” meséje

JELENTÉS

Szigorúan bizalmas!

Címzett: Oprea ezredes, Politikai Rendőrség, Cluj

Tárgy: A „Teológus” fedőnevű bizalmas nyomozás. A bizalmas nyomozást társadalomra veszélyes csoportban való aktív részvétel gyanúja alapján folytatjuk. Célunk a célszemély ellenzéki kapcsolatainak mélyebb felderítése, társadalomra veszélyes tevékenységének, magatartásának, megnyilvánulásainak bizonyítása, operatív és jogi erejű bizonyítékok beszerzésével.

A „Teológus” fedőnevű célszemély (továbbiakban „Célszemély”) a tábornok elvtársnál járt „nálunk” [Strada Traian 27.] útlevelügyben. Én az épület előtt vártam, és távozásakor észrevétlenül „ráragadtam”, ahogy azt a tanfolyamon tanultuk. „Tisztes távolból” követtem. Közben a „România Liberă” legfrissebb számát tartottam kinyitva az arcom előtt, hogy a Célszemély ne vegyen észre. (Előzőleg egy fekete bőresernyővel tettem ugyanezt, de kollégáim szerint túl feltűnő voltam, az ernyő ugyanis úgy festett, mint egy hatalmas denevér!) A Célszemély igen sok alkoholt fogyaszt – bár azt terjeszti ismerősei körében, hogy csak napszállta után iszik –, így ezúttal is egy vendéglátóipari egységbe tartott, az ún. „Darvas-féle vendéglőbe”. Már régen Dunărea étteremnek hívják, de „ezek” ragaszkodnak a régi reakciós nevekhez, mintegy ellenállásból: „Darvas”, „Zokogó Majom”, „New York” stb. Az étkezde a magyarok körében kultikus jelentőségű, a negyvenes évek első felében „Erdélyi flekkenező” néven futott, de mindenki csak „Darvasnak” nevezte a bérlő után. Állítólag Darvas neje, „Darvasné” vagy „Darvas mama” találta fel a „vargabéles” nevű édességet. [Ez véleményem szerint nem igaz, mert, ha igaz lenne, akkor nem „varga-”, hanem „darvasbéles” lenne a neve.] Akkoriban „sikk” volt itt vacsorázni, a városban forgató pesti sztárszínészek is ide jártak esténként: Sárdi Jánostól Jávor Pálon át a nyilas Szeleczy Zitáig. Ment a horthysta daj-daj, gondolhatják! Még a kis Horthy is mulatott itt, még mielőtt lezuhant volna gépével a szovjet sztyeppén. Beugrunk a nagybögőbe, eccer élünk, sose halunk meg! Sőt, reggelente taxi vitte a Darvasból a meleg vargabélest a kolozsvári repülőtérre a budapesti járathoz, hogy ebédjük végén már a Gundel burzsoá vendégei is ezt a nacionalista-sovinisza desszertet fogyaszthassák. Darvasról tudni kell, hogy a háború után politikai okok miatt börtönbüntetésre ítélte a népi demokrácia [név szerint Duca elvtárs, a megyei párttitkár húzta el a nótáját]. Így azután a nagyenyedi börtönmenzát igazgatta „Darvas papa” három évig. Gyerekei Amerikába szöktek. „Darvas mama” (már halott) mindkét lányának egy-egy kézzel írott szakácskönyvet ajándékozott, azzal, hogy a vargabéles titkos receptjét senkinek se mutassák meg. Lássunk tisztán: ez ipari kémkedés! Kicsempésztek kommunista államunkból az „U.S.A.-ba” egy olyan receptet, mely egyedül a Román Szocialista Köztársaság tulajdonát képezi. [Az anyukám „vargabéles”-receptjét mellékeltem, lásd „I. sz. melléklet.”]

De térjünk vissza a Célszemélyre. Fekete napszemüveggel akarta álcázni magát a „Darvas” [tudjuk, nem Darvas] teraszán, de engem „nem vert át”. Ahhoz „hamarabb kellett volna felkelnie”! A mellette lévő asztalhoz települtem, hogy mindent jól halljak és lássak. Az asztalra helyeztem „álcázótáskámat”, melyben „Robot Star II.” márkájú fényképezőgépem rejtőzött. Ily módon számos felvételt tudtam készíteni Célszemélyről. Egészen pontosan ötvenet, ennyi filmkocka van ugyanis a gépben. [Képeket lásd: „II. sz. melléklet”.] Célszemély olcsó rumot rendelt, egyiket itta a másik után. [Megjegyzem, furcsa, de Célszemély és „Darvas papa” bár nem egy korosztály, de nagyon hasonlítanak, mindkettő ún. „férfiszepség”, egy csipetnyi örmény beütéssel! Ezredes úr, higgye el, nem vagyok „homokos”, de ami szép, az szép.] Szóval a Célszemély a teraszon úgy tett, mintha csak egyedül, „céltalanul” üldögélne, de én jól tudtam, hogy vár valakire. Ezt a valakit magamban rögvest el is neveztem „Illetőnek”. És az Illető pár perc múlva be is futott. Úgy tett, mintha csak véletlenül „futottak volna össze” a Célszeméllyel. Olcsó színjáték következett: „Hát te itt?” „Csak úgy beugrottam! Ezer éve nem láttalak. Mi újság, cimbora?” Satöbbi. Persze, valószínűleg előre leszerezett találkozó volt. Nem sejtették, hogy a szomszéd asztalnál a „szocializmus buzgó őre”, ahogy az ezredes elvtárs nevezett a tanfolyamon, ül. Célszemély erőltetett mosollyal „vörös kutyákról” beszélt. Először azt hittem, hogy ismerőse sintér, és rőt színű ebekhez kíván protekcióval jutni ily módon. De tévedtem. Mint későbbi párbeszédükből világosan kiderült, a „vörös kutyák” kifejezést a Célszemély szocialista államunk felső vezetésére értette, akik nem adtak neki útlevelet, pedig Budapesten filmet forgatnak az egyik novellájából, és onnan hivatalos meghívó irattal rendelkezik. Célszemély később azzal a történettel „szórakoztatta” ismerősét [ezt a „sztorit” gyakran elmeséli, nem először hallgattam meg, lásd előző jelentéseimet], hogy ő a Majális [ma: Republicii] utcán a Charité szanatóriumában jött világra [1936], mert a Majális utca elején volt a családi házuk [egykori burzsuj villanegyed]. Ezt a házat [a környező házakkal együtt] az államvédelmi hatóság ’49-ben kisajátította „saját céljaira”, és ő [a Célszemély] két hónapot töltött itt letartóztatása után a Securitate földalatti fogdájában, egyszer még a „saját kertjükből” a „saját gyerekszobájába” is belátott. Nem kívánok beleszólni a felső vezetés stratégiai megfontolásaiba, de jelezném, hogy nem kellene hagyni, hogy az államrend ellenségei ilyen logisztikai „titkokat” fecsegtessenek ki civilek előtt. [Felhívnam a figyelmet Célszemély apjának rovott múltjára is! A magyar fasiszta rendszerben bankárként működött, városunk „klerikális burzsoáziájának” „jeles” tagja, kiemelkedő népnúzó volt! Grófokkal parolázott, hogy mást ne mondjak, Bánffyval. Börtönviselt, akár a fia. „Alma és a fája”!]

Célszemély egyre több rumot ivott, így hát nekem is muszáj volt, konspirációs indokból én is lehajtottam néhány pohárral, ha nem iszom, az előbb-utóbb gyanúsá válhatott volna. Hát mit csinál itt ez az emberke a szomszéd asztalnál? Nem iszik semmit? Nem tán ügynök? – kérdezhették volna, joggal! Hogy végképp elkerüljem a gyanúnak még az „árnyékát” is, gyorsan megettem egy töltött káposztát és egy „borjú” bécsit uborkasalátával. [Számlát csatoltam a „III. sz. mellékletben”.] Szóval Célszemélynek a rumtól jócskán megeredt a nyelve, és persze – álcázási képességeimnek is köszönhetően: a művirággal teli „szocreál váza” mögé bújtam – fogalma sem volt arról, hogy mindent hallok. A hamutartó aljára ún. „poloskát”, vagyis apró hangrögzítő készüléket szereltem, és a pincérre bízam, hogy cserélje ki az asztalon

lévő, teli hamutállal. Sajnos a hangfelvétel nem lett kielégítő minőségű, főleg a csikkek elnyomásának művelete zavar be szörnyen a hangminőségbe. Igazából csak bizonyos részek hallhatók jól, más részek inkább csak kikövetkeztethetők vagy egyáltalán nem értelmezhetők. Célszemély ismerőse, az „Illető” gúnyosan a „szamosújvári szép napokat” emlegette, meg egy Bivaly Dénkó nevű sárkányeregetőt, ebből arra következtettem, hogy ez az Illető együtt töltötte Célszeméllyel börtönbüntetését a szamosújvári börtönben. Ebből pedig azt a következtetést lehet levonni [erre külön is felhívnám a Szerv figyelmét, mintegy nyomatékosan], hogy „ezek” majd’ húsz év után is együtt vannak, szervezkednek, konspirálnak. Lehet, hogy az IKESZ, azaz az Illegális Kommunistaellenes Szervezet mai napig él, és a Szervnek mindez elkerülte volna a figyelmét? Jobb lesz figyelni, én mondom, elvtársak, de hát azért vagyok én itt, hogy figyeljek!

Valami dévaj síkirándulásról beszélt Célszemély, ami a közelmúltban [téli!] zajlott le, talán a Radnai-havasokat emlegette [a felvételen sajnos nem jól hallható], és csupa ilyesmiket zagyvált össze: „a virágzó rétre jeges felhő ereszkedett, a holtág halmái között üveges kása csillogott, a magasból havas tisztások világítottak”, vagy „a völgykatlan fölött felhő húzott el, a földön, lucskos fűcsomók között a havas eső üveges ikrái peregetek”, vagy éppen „a fenyvesből éppen csak kibukkant a bérc, messzire el lehetett róla látni a határon túlra, az erdővidék egymást követő kék vonulataira, a legutolsó halmok mögül, talán már a róna messziségéből sötét füst emelkedett, az égbolt nagy részét keleten, mintha máris az éjszaka közelednék, lila függöny takarta, s ahogy a nap emelkedett, pompultak a távoli színek...” Aztán mindenféle bársonyfenekű és fehér cubákú nőszemélyekről beszélt, akikkel – sejtésem szerint – szexuális kapcsolatot létesíthetett a hegyekben. Nem részletezném! Ennyit a szocialista erkölcsről!!!! Úgy tudtam, a proletárdiktatúra megszüntette már a prostitúció intézményét, de hát csalódnom kellett! Később áttért kulináris élményekre, receptekre: juhsajt, orda, tejfölös-zellerleveses krumpliceves, rókagomba-paprikás stb. Hogyan kell a denaturált szeszt kenyérbélen, szivacsos vargányán vagy törött áfonyán [esetleg kapcán, faszélen vagy egy marék földön] átszűrni. [Elnézést a szubjektív felvetésért, de nem tudom magamban tartani: ezek a lóhúgyot is kétfőfára isszák, ha alkoholt sejtenek benne!] Na, gondoltam, Célszemély és Illető szórakoznak velem, észrevettek, dekonspirálódás esete forog fenn. Rövid, de tartalmas pályafutásom során több ízben is előfordult már velem, hogy a célszemélyek – miután felfedezték nemkívánatos jelenlétemet – semmitmondó részletekről, lényegtelen, pimf, érdektelen dolgokról [pl. időjárás, szerelmi ügyek, futballeredmények, emésztési kérdések stb.] kezdtek el vég nélkül beszélni. De hamarosan rá kellett jönnöm, ezúttal nem buktam le, csak éppen Célszemélynek valóban ezek a kedvenc témái: hegységek, gerincek, bércek, tisztások, fenyveserdők végtelen természeti leírása, rossz életű nők és még rosszabb szeszek aprólékos jellemzése, „cifrázása”. Már-már távoztam volna a helyszínről [Strada Dacia nr. 1.], mikor végre a lényegre tértek. Célszemély részletesen beszámolt ismerősének [az Illető azonosítása folyamatban van, róla is készült a „Robot Starral” jó néhány felvétel] egy rendkívül, sőt már-már ijesztően és természetellenesen kövér, NSZK-állampolgárságú kamionsofőréről, aki félig talán török, „Usztasa” vagy „Musztafa” [nem hallható tisztán a felvételen] Mukkermannak hívják, minden csütörtökön belép a Román Szocialista Köztársaság határán, állítólag fagyasztott birkahúst szállítmányoz.

Sejtésem szerint [és az én sejtéseim ritkán „csalnak”] ez a Mukkerman kapcsolatban állhat a Célszeméllyel vagy a Célszemély csoportjával. A fagyasztott birkában talán röplapokat vagy egyenesen robbanószert, esetleg fegyvert csempészik, és azokat valószínűleg átadja a még mindig működő IKESZ tagjainak. Kérdés: ki pénzeli Mukkermant? Talán a magyarok? Esetleg az NSZK? Amerika? Pablo Escobar? Vagy – ne adj Isten! – a NATO? Ezek csak kérdések, de jobb lesz utánuk nézni, annyit mondhatok, hiszen még nincs baj, de lehet! Talán nem lenne felesleges, ha jelen akta a „Kárpátok Géniusza” elé kerülne, hiszen itt egy igen nagy „horderejű” ügyről van szó, amely jelentős veszélyt jelenthet a szocialista államhatalom részére.

Talán mégiscsak „kiszúrtak”, mert hirtelen a „távozás hímes mezejére” léptek. Intettek a pincérnek, fizettek, és sietve elhagyták a Darvas-féle vendéglő területét. Én azonban nem hagytam magam, magamhoz vettem a „poloskás” hamutartót [jól tudom, a poloskákkal minden esetben el kell számolni, nem hagyhatók „terepen”], és puha gazellaléptekkel észrevétlenül nyomukban maradtam. Természetesen nem haza mentek aludni [züllött, kocsmajáró életmódot folytat Célszemély], hanem a Cola bárba [a Melody hotel emeletén létesített „művészklub”, persze ezek a „Melodyt” is csak „Centrálnak” hívják]. Szinte ujjongtam örömben, hiszen ezt a létesítményt mi létesítettük, hogy a „művészeket” meg tudjuk figyelni. A „Cola bár” megnyitása a politikai rendőrség agyából pattant ki, konkrétan a szeretve tisztelt ezredes elvtárs fejéből [mint Zeusz fejéből Pallas Athéné], mégpedig a célból, hogy a lehető legkényelmesebben tudjuk fölterképezni a „magyar művészvilág” kapcsolatainak szövevényes szálait. A Cola bár a bizonyíték arra, hogy a Securitate szakmai ösztönei nem alszanak, éberek. Ahogy az ezredes úr fogalmazott a tanfolyamon: a Cola bár a politikai rendőrség gyakorlótere. Ide a művészek „lazítani” járnak, így a magánélet apróbb titkaira is fény derülhet, és ebben a nyitott képeskönyvben mi, figyelők zavartalanul szemlélődhetünk. A művészek itt nem túlságosan zavartatják magukat. „Üvegfalú kelepce ez, és a művészek önszántukból sétálnak be” – ez utóbbi mondatot biztos felismerte az ezredes úr, a tanfolyami jegyzeteimből másoltam ide. Szóval a Célszemély és az Illető is besétáltak az üvegfalú kelepcebe. Itt még a kilincs is be van „poloskázva”! A falba építve kamerák. Végre nem kellett ügyetlenkednem a hamutartóval. Kiváló minőségű hangfelvételek születtek, hála annak, hogy megérkezésemkor rögvest átvettem a pincér „szerepét”, majd miután felvettem Célszemély és baráti társaságának (néhányat már igen jól ismerek!) rendelését [rum, rum, rum], a bepoloskázott golyóstollamat „véletlenül” az asztalon „felejtettem”. Persze mindez szinte felesleges volt, be volt poloskázva a művirág az asztali vázában, a karosszék „karja”, a lámpa, a konnector, ezenkívül [ha ez nem lenne elég] két beépített ügynökünk is jelen volt a „baráti társaságban”. Innentől tehát nincs bizonytalanság, tények vannak, kérem, szigorú, jól dokumentált tények! Sorolom: az összeesküvésben nemcsak ez az NSZK-állampolgárságú török személy van benne „nyakig” [a kövér kamionsofőr!], de egy Pop Iván [vagy Ivan Pop] nevű, valószínűleg román nemzetiségű román állampolgár is, akinek foglalkozását nem ismerjük [neve alapján táncdalénekes lehet, de tudom, az ügynöknek nem feladata a találgatás]. Ivan Popról csupán annyit árult el a Célszemély, hogy „menyétszínű”. Ezen a nyomon már el lehet indulni, nem hiszem, hogy olyan sok menyétszínű táncdalénekes lenne hazánkban. Szűkül a kör! – ahogy mondani szokás. Aztán: egy bizonyos „Baba” [lehet, hogy bece- vagy fedőnév],

vezetékeve Rotunda, és a Célszemély magára mutatva hozzátette cinikus, ravasz, „skalpvadász” mosollyal: „hágó”, amit csakis úgy tudok értelmezni, hogy a Célszemély „meghágta” ezt a bizonyos Babát, mint a „bársonyfenekűt” vagy a „fehér cubákút”. „Sodoma” és „Gomora”! Lehet, be kellene vonni a nyomozásba az erkölcsrendészetet és egy munkaterápiás alkoholelvonó intézetet is, mert ezek nemcsak szervezkednek, de erkölcstelenkednek és vedelnek is, „cefetül” ám! És akkor még nem beszéltünk arról, vajon „kábitószert” csempészik-e hájredői között az a bizonyos hatszáz kilós Usztasa vagy Musztafa! Tudjuk, ez a fajta tevékenység nem áll messze a kapitalista országok tehergépjármű-vezetőitől!

Innentől kezdve megint csak bizonytalanná válik a jelentés, mert ugyan a poloskák remekül működtek, de a tengernyi rumtól Célszemély szavai „kásássá” lettek, nyelve nem mozgott már gördülékenyen, „konkrétan” alig lehet érteni, mit mond. Benne van az ügyben minden bizonnyal egy „Befőttésüveg” fedőnevű ezredes. Talán még egy háború előtti tisztről van szó, feltételezésem szerint Antonescu „marsall” egyik közeli emberéről, aki mai napig a havasokban bujkál, és, íme, szervezkedik. A „Befőttésüveg” fedőnév pedig minden bizonnyal arra utal, hogy ez az egykori katonai személy a Molotov-koktél készítéséhez nem sörös- vagy borospalackot, hanem befőttésüveget használ. Az ellenség azt hiszi, lám-lám, kapunk egy kis áfonyakompót, milyen kedves gesztus, azzal bumm, „mennek is a levesbe”! A szervezkedés egészen biztosan nemzetközi jellegű, és nemcsak a béketábor országaira terjed ki, hanem a Német Szövetségi Köztársaságra, Törökországra, és van egy „Coca” nevű kisasszony is, ő talán az F.B.I.-nak dolgozik! [Talán nem a valóságtól elrugaskodott sejtés, hogy a „Coca” fedőnév a „Coca Colá”-ra, a hanyatló Nyugat legjellegzetesebb italára utal.] Nem beszélve az olaszokról, Célszemély többször emlegetett egy bizonyos Punto Sinistra nevű személyt. Egy Aron Wargotzki nevű lengyel lehet „a földalatti mozgalom” feje [személyleírása: leégett a lába és folyton pipázik, adjanak ki azonnal körözüst]. Szóval az ügybe érdemes lenne bevonni a magyar titkosszolgálatot[?], a lengyel elhárítást, a Stasit és persze elsősorban a K.G.B.-t. Ez utóbbit már csak azért is, mert Célszemély egy ízben „szovjet műfűlről” beszélt, ami talán egy lehallgatókészülék. Vajon ők is lehallgatnak minket? Micsoda kisregényt lehetne ebből írni: „A megfigyelő megfigyelése”, sőt: „A megfigyelők megfigyelőjének megfigyeléséről”. Valószínűsíthető, hogy a „titkos találkák” színhelye nemcsak a Radnai-havasok, hanem a Szent Anna-tó is, a székelyek kultikus helye. Itt fut össze a nemzetközi csőcselék: németek, örmények, olaszok, magyarok, románok, lengyelek, törökök stb., és „vadkempingezésnek” [sütés-főzés, ivászat, dárídó, fürdés, sátorozás, üzekedés, tábortűz, gitározás] álcázott szervezkedést folytatnak. Legalábbis, ha lehet hinni a rumtól jócskán elázott Célszemély szavainak. Az elhangzott nevekről egy külön listát készítettem ábécésorrendben, kérem, ellenőrizzék [lásd „a IV. sz. mellékletben”]. Valószínűleg álnevek! Vagy művésznevek. Jelezném, hogy művész és felforgató között a „mezsgye” igen vékony...

Végezetül tájékoztatom az államvédelmi Szervet, hogy Célszemély „dárídozása” és „sztorizgatása” végeztével a Cola bárból pofátlanul magával vitte „poloskás” tollamat [raktári száma: P33-44KL]. Sajnos nem tudtam ebben megakadályozni, mert akkor szerencsétlen módon dekonspirálódtam volna. Ezért sajnálatos módon nem tudok elszámolni a Felszerelési Osztály felé ezzel a munkaeszközzel. Kérem ezredes elvtársat, hogy ez ügyben járjon el, hiszen a Felszerelési Osztály most rajtam követeli

a „poloskás” toll árát, ami egyébként kéthavi bérem. Jelentem, házkutatás folytán is megpróbáltam a tollat visszaszerezni, de sikertelenül, mert valószínűleg magánál hordja a Célszemély. „Bosszúból” magammal hoztam a Célszemély lakásából a Radnai-havasok régi katonai térképét, otthonomban konyhaasztal-terítőnek használok. [Ma reggel, ahogy burduftúros puliszkámat ettem – némi róka-gomba-paprikással, mert hajnalban szokásom szerint gombászni voltam –, és „falatozás” közben e térképet bámultam „unottan”, hirtelen „megakadt” a szemem egy patakocska nevéen. „Dobrin”. Nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de azt hiszem, vagyunk olyan személyes jó kapcsolatban az ezredes úrral, hogy elárulhatom: hirtelen belém nyilallt, valahol arrafelé kéne élni. Pedig sose voltam még ott, nem is hallottam róla. Hogy mit csinálnék ott? Mit tudom én... A falu vége felé, a fedeles fahíd alatt fehér zuhatagokkal átvonuló Dobrin patak partján ülnék, és a lábamat áztatnám. Ráférne, mert ezektől a ma kereskedelembe kapható bolgár műszálmunkásoktól olyan lábszággal küzdök, hogy ehhez képest a döggút, a pöcegödör és a megrohadt hering is mind csak francia parfümök! Vagy néha fényes ollómmal megstuccolnám kicsit némely ismerősöm haját. Esetleg homok alatt üveglapokat homályosítanék. Netán egy túrásokkal teli rét peremén mászkálnék négykézláb a buckák között, és vállig erő vastag kesztyűfélességgel időnként egész karommal benyúlnék a föld alá, valamilyen rejtett kis üregbe, hogy mormotát fogjak. Most miért? A mormota finom falat, és bundájáért dollárban fizetnek! Esetleg sakkoznék vagy a néptelen országúton furikáznék piros furgonnal. És onnan is lenne mit jelenteni, ebben egészen biztos vagyok, ezredes úr...]

Végül – mintegy a nyomatékosság kedvéért – feltenném a kérdést a Szervnek: Miért tart egy civil a lakásában katonai térképet? Csak nem azért, mert EZEK készülnek valamire?

Összegzés: A megfigyelés folytatását javaslom, sőt, a megfigyelés kiterjesztését a megfigyelés homlokterébe került új szereplőkre. [Nevek a „IV. sz. mellékletben”!] Új munkatársak bevonása szükségszerűnek tetszik! Összehangolt nemzetközi akcióóra lenne szükség, a Béketábor államvédelmi hatóságainak összevont támadására a sötétben bujkáló reakciós erők ellen. Én a maga helyében, ezredes úr, első lépésként azonnal [holnap!!!] lefoglalnám hatóságilag az összes romániai befőttesüveget. Biztos, ami biztos.

Cluj, 197[a dátum további része egy vodkafolt miatt elmosódott, olvashatatlan]

„Törpe”
Hálózati személy

[A gépelt jelentés alatt, a lap alján tintával ez olvasható:] Ezt az idióta „Törpé”-t azonnali hatállyal távolítsák el a Szervtől! Szerintem buzi, de ez a legkisebb baj vele! Többet vedel, mint az általa megfigyelt célszemélyek. Lop, bizalmaskodik, hízeleg, feltűnősködik, és legfőképpen hülyeségeket beszél, hallucinál, dajkameséket akar elhitetni velünk. Befőttesüveg ezredes meg hatszáz kilós Musztafa? Mi ez, a Diótörő meg az Ezeregyéjszaka együtt, egy pálinkásüvegben denaturált szesszel és varázsgombákkal jól összerázva? Szerintem ezt az egészet a „Törpe” találta ki, reggeltől estig be van

gombázva. Ha igaz, hogy valaki álmodik minket, akkor csak remélni tudom, hogy nem a „Törpe” az! Ki a faszom kérte tőle a vargabéles receptjét? Mi ez, valami cukkeráj vagy konyhaszakkör? Szóval, zárják be ezt a Gábrriel Dunkát valahova, amíg kitisztul... Hallani se akarok róla. És szóljanak a „Félfülűnek”, hogy vegye át a „Teológus” figyelését, de kössék a lelkére, hogy ezúttal nem akarok botrányt, kerülje el az iskoláslányokat munka közben. Még egyszer nem kaparjuk ki a kóterből! O. ezredes

[Alatta másik kézírás pirossal:] A „Félfülűt” egy hete nem találjuk. Se otthon, se munkahelyén, a Meteorológiai Intézetben nem fellelhető. Nem jelentkezik, semmilyen üzenetre nem válaszol! K. hadnagy

[Alatta harmadik kézírás grafitl:] Az a mocskos pedofil disznó, Géza Hutira a Pelisorban iszik a pultnál hetek óta. Drága szuperkémek, Kárpátok James Bondjai, keresett személy kobaltkék Dacia 1300 márkájú gépkocsija a kocsmá előtt parkol, nem olyan nehéz rátalálni. Jó lesz a fickó körmére nézni végre, a csapos kiskorú lányát akarja megszőktetni. Csak szólok... És éjszakára tegyék be a „szigorúan titkos” papírokat a széfbe, ne hagyják az íróasztalon. Az ördög nem alszik. De ha netán mégis alszik, akkor is, a végén még mindenféle exútkaparók meg exsegédhullaőrök is bepillanthatnak a kényes tartalmú aktákba. Mivé lesz így a világ? B. takarító



Kulin Borbála

Jártam a kertben

FELJEGYZÉSEK EGY NYARALÁSRÓL

1. JÁTSZIK

Fészket ás a homokba, távol a víztől,
hogy a parton gyűjtött kincseit megóvjá.
Majd izsappal dobálja meg,
hogy nagyobb hullámokra hergelje, a tengert.
A víz morajlani kezd, ő felugrik.
Most két gyöngyöző fogsor vigyorog:
nevet az óriás, játszik,
nevet ő is, játszik az óriással.
Háta mögött az ég és a tenger kékje,
két lába alatt kúszó tajték,
nem tudja még, ez a nyelv a fészekig ér,
és minden ajándékát visszaszívja.

2. SZÖRFLECKE

Hasalsz a deszkán, arccal a part felé,
háttal az óceánnak.
Vársz. Kétségnek semmi hely:
biztos, hogy jönni fog a hullám.
Ezért vagy éppen itt:
mert tudod, megtörik
a formátlan víz a zátonyon.

Nem figyelsz másra: elméd kizárja a látványt.
Nem számít, milyen messze van a part,
a város, a többi ember.
A ritmusra figyelsz, hogy ne múljon rajtad,
ha a hatalmas nyelv végre megindul alattad.

Ha a pillanat közelít, tempózz!
S amint érzed, hogy utolért a kezdet,
higgy magadban és állj fel!
Te vagy most az Ember,
a nyelv hátán az értelem, elbukhatsz
egy szó után, de nem!
Már mondat vagytok együtt, már-már gondolat,
csak tartsd a deszkán s a hullámon magad,

hogya az Ember dicsőségére
versként jussatok el a partig!

3. FICUS BENJAMINA

A szobanövényeket sosem vettem elég komolyan.
Most döbbenek rá, amíg egy benjáminfikus másik példánya
otthon lábasnyi kaspóban, a kanapé mellett kornyadozik,
amit időnként meglocsolok, időnként elfelejtek,
itt toronymagas óriásként fölém magasodva áll,
olyan terebélyes lombbal, hogy azt hinnéd,
leszállni készülő úrbéli csészealj.

Hétszáz éves lehet ez a szentély melletti fa.
Törzse átfoghatatlan, viseltes páncél,
ágai megszámlálhatatlanok,
mint rajtuk a milliányi rezgő, örökzöld gyertyaláng.
A hinduk itt szentként tisztelik.
És érzem valóban, hogy szentebb,
mint a forrás köré épített kőszobrok, medencék és falak;
szentebb, mint a sátornyi templomok, bennük az istenek
elhagyott foteljeivel, szentebb tán náluk is:
nem-ember-alkotta, ember-nem-értette jel.

Ha hazamegyek, első dolgom lesz,
hogya megöntözzöm. Át is ültetem.
Egész másképp nézek rá mától,
hogya megláttam őt a maga teljességében.

4. FEKETE HOMOK

Fekete homokot hány a partra a tenger.
Minden hullámával eltörli és újrarajzolja a jeleket.
Hosszan figyelem, mit akar elmagyarázni.
Talán csak magában játszik.
A növények is szótlanak, anyám napon hízott
szobanövényei, pedig gyerekkorom óta köztük élek.
Nézd, egy *monstera!* – kiáltok fel, de az:
mintha nem is ismernénk egymást.
A fák is csak a fénnel törődnek.
Itt minden olyan magának való,
magának elég,
az emberek békések,
még a kóbor kutyák is,
noha falkákba verődve járnak.

Az istenekhez meg csak gyereknyelven lehet szólni:
ezt add, ettől óvj!
 Istenem, mennyire hiányzik
 Európa, ahol verőfényben is lehet
 veled és összes teremtményeiddel
 perlekedni!

5. NAPLEMENTE, NAPOZÓÁGYON

Naplemente, napozóágyon.
 Utolsó, hosszú délután.
 A tenger, mintha fáradt, hálás kutya volna,
 gyöngéden nyaldossa a hegyek lábfejét.
 Apály van, a fiúk a fövényen rúgják a labdát,
 én leteszem a könyvem az ágy melletti székre.
 Ez volna a béke. A vége. Az utolsó délután.

Várom, hogy beteljek ezzel a hosszan érlelt perccel,
 vagy a perc teljen be bennem, boruljon virágba,
 mielőtt az ég kék kupolája borul be a horizont mögé.

Gyorsan csúszik lefelé a napkorong.
 Talán, ha itt lenne az otthonom... vajon
 elmerengének a tengeren, a naplementén,
 napozóágyon, mint helyi lakos?

Vagy úgy kéne tudni élni, tényleg, mint a gyermekek,
 nem gondolni rá, hogy este tízkor vár
 a strand előtt a taxi?

Eszembe jut, hogy apám magyarázta egyszer:
 minden pillanat befelé végtelen. Ahogy a távolság
 a centiméteren két vonal között: minden fél
 tovább felezhető. De egy üres percbe bele-
 feledkezni hogyan lehet?

Aztán az jut eszembe, amit úgy súgott anyám, mint praktikát:
a karácsonyi kaktuszt heteken át zárd el
a fénytől, vondd meg tőle a vizet.
Csak akkor bont rügyet. Amiket megcsodálsz
és ünnepelsz: azok valójában
a kétségbeesés virágai.

Itt állok

A feleségem a másik szobából átkiabál, talált egy halottat a duplaágyban. Szerintem még alszik, álmodik. Fülelek. A ház másik sarkában fekszem, ott fut le kívül az ereszcsonna, minden csapadékról azonnal értesülök. Most kezd szemerkélni, de persze túl egyszerű lenne, ha ezt azonnal tudhatnám. Pici motozás van, mintha, fásult szívvel, de a melegség reményében sírna a csőben valaki. Most gyűlik odafönt a cserepeken a víz, lesznek a szakadékba zuhanó, hátra se néző, hízott cseppek, a víz szálai, majd már a dübörgés. De ebből egyelőre semmi nincs, csak a pici motozás. Álom lehetett ez a halottas dolog.

Kikelek az ágyból, jön a macska, érzi, akárhogy nyikkan, a kiválasztott mondata süket fülekre talál. Pedig ez számára a jel, leteszem a lábam az ágyról, és jön. Hatalmam hálójába szalad, átengedné magát, égbe mered a farka, a végét megfogom, ahol olyan, mint a leginkább kiszolgáltatott növények hajtása tavasszal a kertben. Engedi, mostanában már nagyon lassan húzza ki az ujjaim közül. Hosszú az éjszaka.

Kikerülök két könyvhalmot, elmegyek az ajtóig, antik bronz támaszték fogja meg úgy harminc centire a zártól. Ennyi kellett a macskának, hogy ki-bejárjon. Vége a világnak, de egy beltéri ajtóra nem vághatok macskaközlekedőt.

Nincs szava rá, de ahogy látom, a feleségem csak káoszt érzékel a szobámban. Egy sodort fonálon lévő, megbotránkoztatóan giccses gyűrű. Egy kávéscsészéhez való, félbetört alátét a prágai Kafka Múzeumból. Öt éve a könyvespolc legalsó fokán álló, mentaízű gyomorerősítő, amitől azonnal rosszul lehet lenni. Egy megőrzött cetli, amire azt írtam: „szép ám a nyakad”. Öntöttvas virágtartó konzol letört darabja, amit nézegetve bárkinek fura felismerései támadhatnak, de legalábbis érdeklődővé válik az ember. Anyám-nagyanyám-dédanyám feszülete, de mondhattam volna fordított sorrendben is, ez olyan tárgy, ami képes erre, utazni az időben. Nagyapám dalárdai kitüntetései a Horthy-korszakból, apám munkásór-kitüntetései a Kádár-korszakból – úgy tapadnak az időhöz, kitörölhetetlenül, mint bármelyik bánatos lélek a másikhöz. Anyám kétségbeesett tekintete egy balatoni nyaralásról, amikor nyargalok a víz felé. Anyám egy másik idegenszerű, földcsuszamlást megelőlegező tekintete, amikor szinte serdületlenül előkerültem egy spanyol bikaviadal koszlott plakátjai mögül. Szóval fényképek is vannak. De tárgyak is, mondom. Külön egy tégelyben Sydol és még kétféle réztisztítószer, amivel a kitüntetések fényeztem. És néhány – a feleségem vértolulását előidéző – üvegcsé, melyekben, a felirat szerint, párlatként található Foucault elélvező és Barthes utolsó lehelete. A világoskék „Boldog. Lehet. Lenni.” feliratú alátétén egy ugyanilyen üvegcsé Althusser izzadságcséppjeivel. Az üvegcsén a leghagyományosabb sebtapas, rajta filccel: „NEM, nem ő tette!” Alatta, sokkal kisebb betűkkel, erős fény-árnyék kontraszttal: „IGEN, igen, ő tette!” Az már említésre sem érdemes, hogy ezeken felül is – a szentség szükségét érezve – sok tucat apróság féltékenységi drámája zajlott a polcaim szélén. Feltekert plakát, melynek végét begyűrt szalvéta fogja meg. Egy kinyomott, de kidobni elfelejtett tubus. Rohadt széles, átlátszó ragasztószalag, ha embert rabolnék. Egy cserép mellszobor, bajszos,

piros szájú férfi, a szeme mintha az álmomból bámulna ki, az alján a „G. V.” monogram. Megviselt matricákra piros betűkkel írt nevek, „Ponge”, „Perec”, és még mennyi minden, bútorok fölöslegessé vált csavarjai, befőttesgumik, melyek ellensúlyozhatják a hazug marketinges trükköket, kellene az igazából légmentesen visszazárhatatlan macskatápos zacskókhoz. El tudom képzelni, ha nem voltam itthon. Belépett a szobámba. Megállt. Felfogta ezt a *bőséget*. Átérezte, mennyire kilátástalan társulnia, még ennyi év után is, sőt. Épp ezért. Az évek nem az eltávolodás eszköztárát bővítik? Állhatott ott, miért ne állhatott volna. Mindig leskelődött, kutatott. De a többről nem garantálok. Ugyanúgy el tudom képzelni, hogy a fájdalomtól feltört belőle valami nehéz köhögés, ami fojtó sirássá fajult, de azt is, hogy várt, mert pihentető találkozás volt ez neki az igazsággal, és csak ilyen szavakat lett volna képes kimondani, ha ismeri ezeket: következőképpen, objektív alávetettség, vagy a fene tudja: fagyalt.

Ami ott volt... Számuk, gyakoriságuk is idegesíthette. Elbocsátott, de még el nem engedett férj készlete az élethez. Fájdalmak megszilárdult lenyomatai, nem szűnő lavírozásban a közöny és a részvét között, mint amilyenek egy temetést követő érzések. Még ott lehet valahol a könyvhalmok mélyén, vagy egy fiók hátuljában a fénykép, amin ő ül az ágyam végén. A megismerkedésünk után készült, első közös reggelünkön. Kellene lennie valahol egy előző délutáni képnek is: egy kiállítás megnyitón véletlenül befogtam a fotó terébe, és ő szól, hogy töröljem ki. Megmutattam neki a képet, kérdeztem tőle, tetszik ez így magadról? Mire azt mondta, majd egyszer tetszeni fog. De a képet ki kellett törölnöm, és most nem tudhatom, hányadán állunk. Ha belegondolok, el is telt így pár évtized. Sosem szólt, hogy már tetszene...

Láthatta a szobám fénytől védett keskeny tartományait, ahová beszorultak a szellemeink, az enervált férfiszellem és az enerváltságot tápláló női szellem. Vagy a kékes színűek, annyi név alatt: a teremő nőiség. Ez egy ilyen jéghideg dolog volt tőle, rendellenesség, például hogy csak bizonyos könyveket érzékelt. Volt a vége felé egy ultimátuma, olvassunk egymás listájáról, tők hülye címekkel állt elő, egyszerűen nevetséges. A hideg kiráz attól, hogy ez fordítva is működik, márpedig működik, és valószínűleg több férfi bukik el. De hogy intézik ezt a nők egy férfival?

Szóval itt ez a rengeteg marhaság a szobámban – de a legtöbbet én sem kedvelem különösebben. Nem emlékszem rájuk, s az olyasmitől, amivel munka van, kutatni kellene, honnan került ide, jobb szabadulni. Sosem hittem abban, hogy a dolgaink beszélnek hozzánk. Van ugyan egy alapminta, mely szerint áttörhetik az élő és élettelen közti falat, de önálló cselekvésre nem képesek. Nem tudnak váratlanul elém kerülni: én találok rájuk! Rendszerben, sok mindenem haszontalan természetű, de én mégis másként vagyok haszontalan természetű. Mondhatom azt, hogy amit keresek, az semmi nélkülem, s amibe helyette ütközöm, valami másba, az kizárt, hogy hasznomra legyen. Szerintem a feleségem is úgy állhat néha a szobám küszöbén, hogy meg sem fordul a fejében: ilyen helyen egy halandóra bukkanhat. Tőlem független dolgok halmaza a szobám, esetleges itt minden, érdektelen erőfeszítések emléktárgyai. Egyébként én sem vagyok képes szerelmes tekintettel szemlélni a szobámat. Nem jut eszembe ilyesmi.

Ez alól a könyveim sem jelentenek kivételt. Örület, milyen rafináltan tették tönkre az életemet. És közben mennyire kitartóan törekednek a megmentésemre. *A felmentő csapat*. Könyvek hadserege. Mindenhol, minden módon, túl sok helyen

és módon, rengeteg könyv. Egyszer meg kéne magyaráznom neki, igen, neki, miért vannak még meg. Ő és az álmaim. De a feleségem semmit sem szeret, ami csak ilyesféle, kényszerített szempontok szerint határolható be. Miért kéne összevonnom őt a könyveimmel. A könyvek a szobámban: az álmaim. Nem vagyok képes elmondani a feleségemnek, mit élek át. Ha azt vesszük, ez a legnagyobb bűnöm.

Állok az ajtómnál, és tolom odébb a lábammal az ajtótamaszt, hogy kimenjek, megnézzem, milyen halotról van szó. Nyitom az ajtót. A folyosóra lépni: a benyomások tömeges kicserélődése. Ártatlan kísérlet, hogy másvalaki legyek. Ijesztő. Fojtott hangot hallatok, ahogy úgy általában hajnali négy körül ugat pár házzal odébb egy formán kívüli kutya. Nem mennék sehová, főleg arrafelé nem. De azt mondta, van ott egy halott.

Ő duplaágyban alszik, ami nem a mi régi közös fekhelyünk, mert azt szanaszét csavaroztam, feszegettem, és elvitte egy rászoruló. Ilyen rászorulókat erővel bőségesen tenyésznek, nem múlik el hét, hogy ne kiabáljon valaki a kapu előtt: x néni, y bácsi. Én, a bácsi! És ezt, mondjuk, egy nyolcvan körüli asszony kiabálja. Nem aprót kér, hanem régi, rossz ruhát a gyerekeknek. Haszontalan tárgyakat. Bármit, ami nem alázná meg egyikünket sem. A legtöbbjüknek van ehhez érzéke. Mit szólna vajon a szobámban fellelhető készlethez?

Azt a szép, régi ágyat elvitte egy romos állapotban lévő férfi. Sokáig álmodtam róla, mit álmodik, ha benne alszik, és ami örütség részemről, még én éreztem büntudatot. Mérges voltam magamra, a túlérzékenységre általában. Mert a régi ágyamban alvó emberek nem osztanak meg velem semmit, nincs híd, kapocs, nincsenek átjárók, nem kell szoronganom emiatt, hogy így alakult. De már késő volt, csak remélhettem, hogy idővel leválnak rólam, mint a kiütött ablakú, elhagyott ház szobáinak falairól a tapéta, főleg, ha idegesen rásegítünk.

Aztán jött egy másik férfi, futárszolgálat, szeme sarkából rám sandított, hogy segítek-e, de mondtam, nem az én ágyam. Kiderült, hogy a feleségem egy duplaágyat vett magának, mert úgy gondolhatta, ilyen idők jönnek, amikor fontos az előrelátás. Könnyebb egy hazugságot hagyni kifutni, mint az igazsághoz ragaszkodni mindenkivel szemben. Én, minden meggyőződés nélkül, mert hát néha lassú vagyok, csak egy szimpla ágyat vettem, két méterszer egy méter, nem kicsi, de macskával számolva már nem is túl nagy. Viszont nagy lett a folyosó, az az alig nyolc méteres futótér, mely látszólag pártatlanul feszül ki a szobáink között. Az élet csendjében néha kísértetiesen nagy terek keletkeznek a semmiből.

Világos volt, bármikor jöhet egy utasítás, felhívás a távozásra. Egyelőre csak ennyit tudtam. És ettől a bizonyosságtól a ház fura átalakuláson ment át. Egy részén tágult, máshol összehúzódt. A szobámban nagyon kevés hely maradt lélegezni. Hirtelen felismertem én is, nem lehetett többé közönyösen viszonyulni a könyvek *tömegéhez*. Mindenhol ott voltak, a falakat foglaló polcokon, parkettától plafonig. Akad olyan fal, ahol csak a belmagasság feléig vannak felrakva könyvespolcok, ott a tévé. És a földön mindenhol kupacokban, rég elfeledett szisztéma szerint emelt halmokban. Nem lehet porszívózni ezektől. A könyv nem olyan, mint egy érme, amin másként ugrik tovább a fény. Csak nyeli a port. Néha utálom őket, és a könyvek sokasága láttán már mindig eltölt a halálfélelem. Folyton azt kérdezik: készen állsz? A legtöbb azt is tudni akarja: hogy viszel majd magaddal? Nem szabad sajnálnom őket. Csak óvatosan, mindenki elveszett, ha tud bocsánatot kérni.

Közben már kint vagyok a folyosón. Nemrég cseréltünk szőnyeget. Már ez sem zajlott zökkenőmentesen. Mondjuk az előzőt is ő vette. Azok hosszú, sötétzöld futószőnyegek voltak, nagyrészt mozdíthatatlanok, de ez, ami most itt leplezni próbálja a sok évtizedes parketta hibáit, több részből álló angyalszárny, pihekönnymű valami, aminek alkalmatlansága hideget sugároz. Neki tetszett. A macska ezerszer összetúrta, amikor olyanja volt, átrohant rajtuk, és mögötte felgyűrődött az összes. Mindig igazgatni kellett, helyére tenni, egy szőnyeg nem ilyen. Szerintem a macska már akkor tudta, hogy a legenda oda: ágy, szőnyeg, egymást érő bűnös vállalkozások, a véglegesség helyett az átmeneti szükségmegoldások. Minden egy irányba mutatott, egy lehetőség felé, hogy immár tudjunk örülni a másik fájdalomának. A macskának meg lett nehezítve a mozgása. Elzárkózó jelleme igazolást nyert, miként az enyém.

Tudtam, ha bármi komoly dolog történt a házban, annak nyoma kell maradjon, hiszen ezekkel dolgoznak a rendőrök. Ilyenből én kevéssel legyek kapcsolatban – ennyi töltötte ki a gondolataimat. Lassan lépkedtem a folyosón. Abban biztos voltam, hogy a szobájába nem megyek be, csak ha perdöntő, megerősítő jelzést kapok.

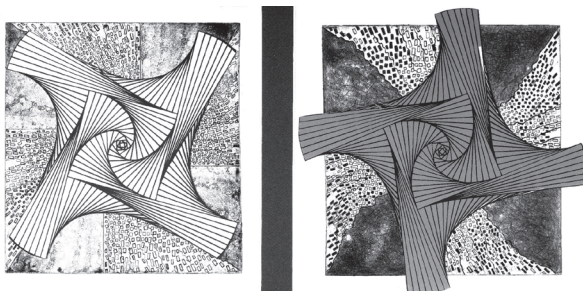
Itt állok az ajtajánál. Hátul, a konyhánál, a hűtőn lévő mozgásérzékelő szál fénye felvillan, elmehegett előtte a macska. Összekapaszkodó emberi árnyékláncokat látok, miközben tudom, hogy ez teljességgel kizárt. Viharos szelet vizionálok, mely ablakokat nyom ki, bezúduló záport, lent a földön a redőny kitört lécei remegnek az esővízben. Nehéz így tisztán gondolkodni. Valószínűleg csak a vérnyomásom, és tényleg, jön is a kattanás a fülemben.

Vissza kéne mennem, a szobámban az ereszt hangjai eligazítanak. De most képtelen messzeségbe tűnik minden, az út vissza egyre járhatatlanabb. Óvatosan kéne kiválogatni néhány szót, hogy mi van tulajdonképpen. Kiabálok neki: mi történt?

Nem hiszem, hogy pár másodpercnél tovább tartott volna. Egyszerre fut át rajtam, hogy hiszen én most ezzel engedményt teszek, közeledem, feladom magam. Közben pedig jól hallok Liszt Ferenc *Funérailles* című zongoradarabjának legvégéről a dübörgést, és a három hangnyi zárlatot, a szünettel elválasztott finom ütéseket, melyekben semmi elköteleződés nincs. Csak a lemondás.

A hűtőn lévő szál fénye kialszik, sötétben vagyok. Állok a feleségem szobája előtt. A folyosón, a degenerált, nyakló-csukló szőnyegein. Még azt sem tudhatom, hol a macska. Viszonyítási pontok nélkül vak vagyok. Olvasok egy másik szívben. Mégsem úgy menne, ahogy gondoltam, hogy egy másik könyvben?

Mintha rám robbanna az ajtaja: mi a fenét csinálok már megint! Ideges. Mondom neki, hogy alszom, de egy halott van az ágyában, én csak segíteni akarnék.



Ayhan Gökhan

Gyerekkor

Tábor Ádámnak

Aki elsőként nézett oda, nem tudta, ahova néz, az erőszak helye, s aki ezt írja, tudja azt is, mára megszűnt épület, intézmény lenni, s vele megszűnt, aki nézte a majdan megszűntet, s aki ezt írja, hogy emlékezhet a megszűntet néző megszűntre, önmaga változatára, hova szűnt meg a figyelő, csodálkozó szem tulajdonosa, hogyan adható egy emlékezéshez hozzá, az a biztonságon kívüliség a jelen pillanat biztonságához, mi köti össze a kettőt, az ént és az ént, melyik az énebb, melyik a másikért felelősebb? Ki felel a történetekért, én, aki ezt [őt] írom, ő, akit írnak, felel értem?

Egy ház (szanatórium) erdejében

In memoriam Mirk Terézia

Ahogy akkoriban hívtam a dolgokat, mennyire egyezik azzal, ahogyan ma hívom? Melyik hívás a valós? Megszólította, aki ma nincs, nem egészen úgy van, mint akkoriban, a dolgok megszólításakor volt, és a ma megszólított, azóta változatlan dolgok mennyiben veszítettek megszólításuk, megszólíthatóságuk súlyából? Ki szólított meg, hívott valóságosabban? Egy ház (szanatórium) erdejében talált, kiterjedésében csekély vízgyűjtőmedence-szerű tárgyban felfedezett ebihalet felett elfordított arc, és a ma az állatok felé fordított arc között mi a hasonlóság, a szem és az állatok figyelmessége, mint természetes közeg, önazonos birtoklás?

A San Michele-sziget gyereksírhajai

„ki tudja, miért, miért nem?”
Kosztolányi Dezső

A sziget, mint egy mítosz, a tengerbe dobott kő meséje: víz nem fogadta be, víz kivetette, s ő szomorúságában megduzzadt, növényeket, a növények közt sírokat növesztett, hogy mert a tenger elutasította, küldje állandó üzeneteit az ég felé, és az ég adja meg a napfényt, maradjasson bizonyíték, hogy befogadhatatlanságában: él. Ez a mítosz megmagyarázná, mi ez a feldúlt rendetlenség, a sírok közötti zsúfoltság, egy férfi beteszi a lábát közé, és nem tudja, hova lépjen, hova léphet, ne egy

sírt sértsen fel, sértsen meg. Sok a kép itt, ahol képnek nem volna szabad lennie. „Bambino” – olvasom, ez a látvány nem az én szememnek való, az én szemem nem fogadhatja be ezt a látványt, kivettem a szemem, meggyalázta a látványt a nézésem, a nézésem gyalázta meg a látvány, és a nézést eltörli a mozgás, a haladás boldogsága, a szemem mögött hagyott gyereksírok távolodásában a következő lépést fogadó új állomás: fa zöldje, lombja és sirálya.

Brodszkij és Sztravinszkij sírja

Két sírt keresünk, és szégyen, hogy összesen két sírt keresünk, minden sír megérdemelné a keresést, sajnálatosan, bűnbánóan az ember nem ismerhet mindenkit, nem keresheti fel az összes eltemetett embert egy temetőben. Brodszkij és Sztravinszkij sírja a kutakodás tárgya, s ez az elhúzódó kutakodás ad egy örökbecsű fényt örökre szóló tényként, azt a tévképzetet ajándékba, hogy a sírok és fák közt eltévedt két élő embert keressük, merre bújtak el, merre tévedtek el? Eltévedtek ebben a temetőben, és mi soha nem találjuk meg őket? Eltévedtek mindketten, és az elvesztésük, az eltévedésük óta a keresésükre fordított időben, hajszában annyi idő telt el, nem tehetünk semmit voltaképpen, két sírt találhatunk, két sír a bizonyosság, hogy éltek, eltévedtek, mi késtünk el, voltunk lassúak, adjunk hálát, hogy a két sír előkerült?

San Michele-sziget

In memoriam Kuti Vilmos

A személyiségből egy részlet, a személyiség emlékezettel vegyes oldalából egy önállósodott, szorongás, kétségbeesés által körbekerített leágazás? Személyiségünk ki van vetve a világba apró szigetek formájában, s egész életünk azok keresésével telik, egy-egy elveszett személyiségdarab kioltja a bennünk élő szorongást és kétségbeesést? Ráismerünk ezekben a képződményekben önmagunkra, az önmagunkban úszó szigetekre? Kiolvassuk belőlük önmagunk részeit, részleteit? A világban szétszórta, soha egyben? Teljes megosztottságban, szigetenként oszlásban?

Arnold Böcklin: A holtak szigete

Ha a kulturálisan megfejtett világból elveszne a kulturális kód, a kultúra mint nyersanyag, hogyan tájékozódna, értelmeznék, nem találnám-e magam kiszolgáltatottan egy üres térben, lerövidülne-e az emlékezettel bejárható tér, pontosulna, mint, s nincs mint, kívül kerültem a metaforák tartományán, a festmények helyén elterülő

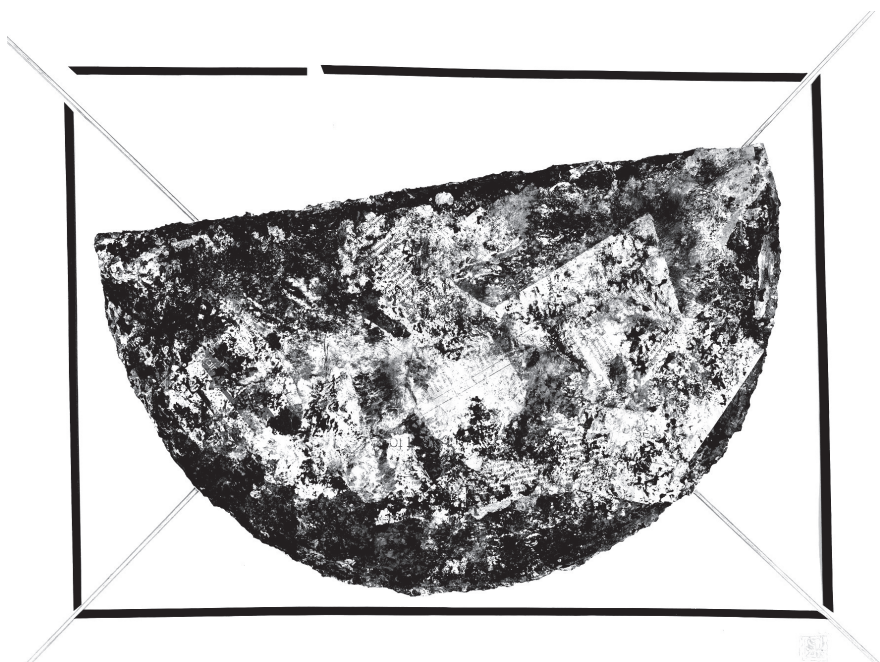
fehér folt tartománya közrezárta ország az enyém, a színek, az ábrák, a mitológiák száműzetésében, a „kép” elvesztésében, mi ábrázol mit, ki jelenít meg kit, keresem ehhez a temetőhöz a képeim, a hasonlataim, sír, homok, kő válaszol, a sirályok repülése a sziget felett, ez a temető egy temető, a legszörnyűbb ez, hogy egy temető a temetőjellegével, a temetőségével megfelelt.

Barátság

„Hogy elveszítve, semmisülve
Örökre a paradicsom...”

Vajda János: *Gyermekkorom tájéka*

A barátság köldökszinórja nem a világegyetem távoli pontjához vezet, a barátság köldökszinórja a két félben megszületett, az évtizedek alatt kopást szenvedett, sérülésnek kitett mikroméretű világegyetemek közti összeköttetés, s amikor az egyik fél a legvétlenebb pillanatban elhagy vagy meghal, az egyik világegyetem rántja magával a másikat, egymásba pusztul bele a kettő, egymásban semmisül meg az egy.



Szöllősi Mátyás

Fóbia

A MÁSODIK KÖNYVBŐL

Az utcai lámpák ugyan égtek a magas, húszemeletes toronyház körül és a hosszú platánfasoron, mégis egészen a pályaudvarig haladtunk úgy, hogy odakint egyetlen embert sem láttam. Bátyámra vagy öt percen át nem mertem ránézni, csak az elsuhanó, kietlen részleteket figyeltem, egyrészt mivel tartottam tőle, hogy pusztán a tekintetem még jobban fölingerelné, másrészt attól féltem, olyan lehetetlen fájdalmat pillantok meg az arckifejezésében, amit nem leszek képes higgadtan kezelni, ahogyan nem lehetséges elfelejteni sem.

Elhaladtunk a szürke, lepusztult épületek előtt, és a fény teltebb erejét leszámítva tulajdonképpen minden, ami eléem tárult, ugyanazt a bizonytalan érzést keltette, mint néhány héttel korábban. Viszont két busz bent állt, a hozzánk közelebb eső oldalon, úgyhogy nem láthattam igazán jól a mellékhelyiség körüli részt, hiába figyeltem merev tekintettel a pályaudvart az ablaküvegen át.

Váratlanul azt mondtam bátyámnak, kanyarodjon le a tér felé. Sehogysem tudtam lemondani arról, hogy megvizsgáljam a házat, miközben olyan erős volt bennem az aggodalom a történetek miatt, hogy sejtettem, ilyen hirtelen nem mernék, szinte képtelenség volna bemenni. Bár ott volt velem valaki, akiben megbízom, az útközben hallottak összezavartak, ráadásul a kulcscsomó is hiányzott. Beletűrtam a táskámba. Tényleg nem volt benne. Kétségbe ejtett, hogy egy ilyen pitiáner dolog miatt biztosan nem lehetséges körbejárni odabent, aztán olyan gondolataim támadtak, hogy talán most is a házban vannak, többen, azok, akiket láttam, vagy más, hozzájuk hasonló emberek. Meg is jelent néhány erőteljes kép, a ködös patakpart a hosszú korláttal, a konyhai sötétben világító ablak négyszöge, amin keresztül azt a csontos, szikár, időnként föl-fölnevető arcot figyeltem, és rögtön utána már a Jenőn járt az eszem, hogy vele vajon mi történhetett azóta. Nem tartottam elképzelhetetlennek, főleg a hosszú, napokon át tartó spekulálgatás után, hogy van kulcsa a kapuhoz és a belső bejárathoz. Nagyanyám az elmúlt évtizedekben bármikor adhatott neki, gondoltam, és emiatt tűnhetett el a szemem elől, biztos ezért nem találtam órákon át akkor este, odabent.

Leereszkedtünk a Puskin utcán, elhagytuk a bal oldalon álló szürke tömbházakat, majd bátyám a tér felőli bejárathoz kanyarodott be, hogy az elülső kapu előtt állítsa le a kocsit. Figyeltem a mozdulatait, természetesek voltak, legalábbis az egyáltalán nem érződött rajtuk, hogy aggódna a jelenlétünk, vagy bárki más, idegen emberek jelenléte miatt. Közben az is megfordult a fejemben, hogy mégiscsak sejthet valamit, ha már szó nélkül errefelé vette az irányt, hiszen jól emlékeztem rá, hogy beszéltem neki arról, amit a pályaudvar mosdójában hallottam. Persze, az alapján, amit elmondott, s hogy föl sem hozta a témát magától – hozzávéve a járványhelyzetet, az akkori zaklatott állapotomat, és hogy milyen összevissza beszélhettem a telefonban –, benne volt, hogy régen elfelejtette, vagy egyszerűen csak zagyvaságnak tartja az egészet, amiről fölösleges volna beszélni most. A hazaérkezésem után azonnal föl kellett volna hívnom, gondoltam, nem lett volna szabad várni semmiféle hívásra, vagy arra,

hogy netán összeszedettebb leszek, és úgy tűnt, túl sok idő telt már el ahhoz, hogy csupán szavakkal elhitethető legyen bármi. Teljes ostobaság a korábbi hallgatásom, jöttem rá, ami, persze, nem jelenti azt, hogy képes volnék azonnal beszélni. Szuggeráltam egy darabig, az arcát figyelve, hátha egy gesztus vagy egy-két szó árulkodó lehet, még ha nem is akar meghallgatni most, főleg az út közben föltett kérdéseim, az ingerült faggatózás miatt, de nem nézett rám, előre felé figyelt, aztán leállította a motort, behúzta a kéziféket, lekapcsolta a világítást, minden mozdulata bosszantóan egyszerű és magától értetődő volt.

Reflexszerűen nyitottam ki az ajtót, de kiszállni már nem mertem azonnal. Hideg volt aznap, sokkal hidegebb, mint március utolsó napjaiban, amikor legutóbb a városban jártam, pedig borult volt az ég, reméltem is, hogy pár percen belül elered az eső megint, ami rövidre zárja a háznál tett hirtelen látogatást, a nyomorult bizonytalankodásomat. A szemközti sportközpont udvarán senkit sem láttam, a lámpák nem égtek, a hosszúkás tér kihalt volt. Ismét a torkomban dobogott a szívem. A ház előtti sövény megnőtt. Az enyhe szürkületben homályosan láttam az ablakokat, de az rögtön föltűnt, hogy a redőnyök le vannak engedve teljesen, vagyis valaki járhatott odabent, csak az volt kérdéses, mikor. Bátyám közben bezárta az autót, föllépett a járdára, majd zsebre tett kézzel várt a kapu előtt, érezhetően azzal az eltökélt szándékkal, hogy bemegyünk a házba.

– Hogy lehet az, hogy nincs nálad a kulcs?

– Úgy, hogy egyszerűen elfelejtettem eltenni – hazudtam szemrebbenés nélkül. Sejtelmem sem volt, miért felelem ezt, mintha valami kényszerített volna rá. Mondhattam volna azt is, hogy nem találtam. Semmi értelme nem volt a hazugságnak, pláne, hogy azzal már tisztában voltam, a végtelenségig nem lehet halogatni a beszédet a házban történekről, még akkor sem, ha csak képzelődés volt egy része, vagy talán az egész. Magam sem hittem abban, hogy bátyám elhiszi, amit mondok, annyira valószínűtlennek tűnt, hogy a nagyfi temetésére jövet elfelejtettem eltenni a nagyszüleink házának kulcsait. Talán csak abban reménykedtem, hogy nem lesz ingerült, s hátha szavak nélkül is rájön, valami más, sokkal összetettebb probléma húzódik meg a viselkedésem mögött, ami miatt egyelőre képtelen vagyok önszántamból az igazat mondani. Azt hiszem, az autóban hallottak ellenére is bíztam bátyámban, hogy érzelmileg mégis csak van annyira érett – ha egyáltalán emlékszik az akkori, pár héttel ezelőtt lezajlott telefonbeszélgetésünkre, gondoltam –, hogy rájöjjön, rettentően kínos ez nekem, főleg mivel elég feltűnő módon nem vagyok hajlandó részletetekbe menően beszélni róla. Bár ki tudja, az is lehet, hogy egyszerűen csak az a kérdés, azaz lehetőség furdalt, kíváncsiságból rákérdez-e, szinte kikényszerítve belőlem az ellenkezőjét.

– Elfelejtetted? Nem értem, hogyan felejtetted el.

– Értsd meg, szarul voltam. Biztosan azért. Meg hát tegnap még úgy volt, hogy apa velünk jön. Végül is ő az hármunk közül, akinek a leginkább köze van ehhez a helyhez, akinek joga volna most bemenni, nem? Amúgy neked is van kulcsod a házhoz, te miért nem hoztad el? – kérdeztem, pedig sejtelmem sem volt, valójában van-e kulcsa a házhoz. Egyre kétségbeesettebben beszéltem.

Miután föltettem ezt a nyilvánvalóan kötekedő kérdést, bátyám értetlenül széttárta a karját, nekem meg már lángolt az arcom, főleg, hogy rá, apámra meg a betegsége

fogtam a hiányt, ami összességében ugyan nem volt valószínűtlen, az igazságtól mégiscsak távol esett. Amellett, hogy teljesen elbizonytalanodtam, szánalmasnak is éreztem, hogy ilyen ügyetlenül, átlátszó módon próbálom lerázni magamról a felelősséget, főként azok után, amit a házasságáról mesélt.

– Jártál itt a háznál legutóbb? Tudod, a mama halála utáni napon.

– Igen.

– És?

– Mi az, hogy és?

– Ezt most, ugye, nem direkt csinálod? – kérdezte valamivel bosszúsabban.

Nem feleltem. – Tényleg nem emlékszel rá, hogy föl hívtál? Miután megtudtad a kórházban, hogy meghalt.

Kivártam pár másodpercet, mert egyrészt a szótlanságom ellenére is rosszul esett, hogy úgy beszél velem, mintha demens volnék, másrészt közben azon gondolkodtam, vajon jó ötlet-e most, a temetés előtti estén belemenni abba, amiről akkor beszéltem. Már bántam, hogy rászóltam bátyámra, kanyarodjon le a tér felé az állomás felől, pláne, hogy tényleg nincsenek meg a kulcsok, vagyis nem lehet bemenni a házba addig, amíg apám meg nem érkezik, kivéve, ha most azonnal elmondok bátyámnak, mire emlékszem, és utána elmegyünk a rendőrségre vallomást tenni, vagy ha betörünk mi is, netán nyitva találjuk a kaput és a belső ajtót, amit akkor már teljesen elképzelhetetlennek tartottam. A kérdezősködése még idegenebbé és töredezettebbé tette a bennem föl villanó képeket.

– Emlékszem.

– És történt valami? Csak mert szokatlanul zaklatott voltál, és arról beszéltél nekem, hogy hallottál valamit. Mintha be akartak volna...

– Igen, így volt – mondtam, meg se várva, hogy befejezze a mondatot.

– Mi volt az, és hogyan történt?

– Tényleg hallottam valamit, de lehet, hogy félreértettem. Nem tudom.

– Hogyhogy nem tudod? Ezt meg hogy érted?

– Hát úgy, hogy a ház üres volt, amikor bementem – folytattam, mert az tulajdonképpen igaz volt, és próbáltam abba a karcsú részletbe kapaszkodni.

– Bementél egyedül a házba? Úgy emlékszem, azt mondtam, ne menj be.

– Tudom.

– Mégis bementél.

– Nem.

– Hogyhogy nem? Most mondtad...

– Volt velem valaki, így értem.

– Kicsoda? Csaba?

– Nem.

– Hát akkor kicsoda?

– Elég bonyolult volna elmagyarázni.

– Hát, szenzációs vagy. Amikor én mondtam ezt neked fél órája, tudod, hogy mit tettél, ugye?

– Igen.

– Tényleg nincs nálad a kulcs? Vagy valami más oka van...

– Tényleg nincs! Ha akarod, nyugodtan kutasd át a zsebeimet vagy a táskámat – feleltem halkán, de ingerülten. Sejtettem, hogy túlzó az a mondat, viszont annyira

szorított már a bűntudat és a bizonytalanság belülről, hogy egyszerűen muszáj volt kimondanom.

– Ne haragudj, de most nincs kedvem ellenőrizgetni.

– Nézd meg – mondtam, miközben már nyújtottam felé a kis kézitáskámat. Azt hiszem, akartam is meg nem is, hogy belenézzen. Kíváncsi voltam az eredményre, bár féltem, hogy olyasmit talál, például a kulcscsomót, ami miatt jogosan hiheti, valami komoly baj van velem.

– Nem nézem meg.

– A kurva életbe, nézd már meg! – üvöltöttem rá, olyan erővel, hogy rendesen elváltozott az arckifejezése, miközben hátrébb lépett kettőt. Csak álltunk, nem mertem a szemébe nézni. Néhány másodpercnyi csönd után aztán visszább lépett, szó nélkül elvette a táskámat, kinyitotta, és úgy tett, mintha kutakodna a benne lévő személyes cuccok között, de igazából engem figyelt. Kegyetlen érzés volt, hogy nem veszi le rólam a szemét, mintha egy közveszélyes bolond volnék, akit folyamatosan szemmel kell tartani. Kétségtelen, ijesztő lehetett az üvöltésem. Engem legalábbis rendesen megrémített. Aztán belepillantott a táskába, mintha kötelessége volna, de nem a kulcscsomót vette ki, az valóban nem volt benne, hanem azt az átlátszó üvegcsét, amiben a Frontint tartottam, majd alaposan megnézte.

– Ez micsoda?

– Kedélyjavító.

– Úgy értem, mi a neve.

– Rá van írva – feleltem, pedig meg is mondhattam volna. Alaposan megvizsgálta az üvegcsét.

– Kedélyjavító, mi? Ez nem macskagyökér, hanem egy erős gyógyszer. Mióta szeded?

– Pár hónapja.

– Pár hónapja?

– Igen, ezt mondtam. Nem szükséges ismételtetni.

– Oké. És mennyit szedsz belőle?

– Általában napi két milligrammot. Ha rosszabb, akkor három vagy négyet.

– Igazán? Úgy tudom, az komoly adag. És mit jelent az, hogy ha rosszabb? Orvos írta föl?

– Szorongok, azért szedem. Segíteni szokott. És igen, orvos írta föl – feleltem, s mivel a válaszom első felének volt igazságtartalma, így az utolsó mondatot is könnyű volt kimondani. A tablettákat egyébként egy barátnőm hozta havonta, aki képzett gyógyszerész.

– Mi miatt szorongsz?

– A szorongásnak általában az a lényege, hogy nem tudja az ember, mitől van.

– Tényleg? Én például szorongok mostanában, és tudom, hogy mitől van.

– Akkor lehet, hogy ilyen értelemben szerencsés vagy. Ilyen értelemben is.

– Hát, kösz.

– Nincs mit. Visszaadnád a táskámat?

– Te akartad, hogy belenézzenek.

Közben felém nyújtotta, én pedig elvettem.

– Szóval mi, vagy ki miatt szorongsz? Talán anya miatt? – erősködött.

– Meg sem kérdezted, hogy van.
 – Tudom, hogy hogy van, két napja beszéltem vele.
 – És mikor láttad utoljára?
 – Ezt most aztán végképp ne, kérlek. Ezt már megbeszéltük.
 – Mit beszéltünk meg, eláruod?
 – Bécsben élek, ha nem vetted volna észre. Családom van, egy beteg fiam.
 Nem tudok kétnaponta benézni anyához. Te élsz itt, érthető, hogy te többet foglalkozol vele, mint én.

– Én legalább foglalkozom vele – feleltem, de ezt már inkább csak az ingerültség mondatta velem.

– Hát, éppenséggel anya panaszkodott rá, hogy alig törődsz vele mostanában.
 – Könyörgöm, beteg voltam több mint két hétig, és egyébként is, tudod, hogy állandóan panaszkodik. Ezen aztán nem tudok változtatni. Te tudnál?

– Szóval, mi miatt szorongsz? – kerülte meg egy kérdéssel a kérdést.
 – Muszáj ezt? Értsd meg, képtelen volnék most elmagyarázni.
 – Azzal az orvossal, aki fölírta a gyógyszert, beszéltél erről a problémáról, ugye?
 – Persze – hazudtam, mert semmiféle orvosnál nem jártam az egy évvel azelőtti mandulaműtétem óta. Zavart az a kifejezés, hogy probléma. Úgy éreztem, egyáltalán nem illik hozzám, pedig a munkám során naponta használtam én is.

– Szóval egy idegennel könnyebb volt.
 – Sokkal – feleltem kissé bizonytalanul, egyrészt mivel nem voltam biztos abban, ezt kérdezi vagy csak hozzáteszi, másrészt abban sem igazán, hogy valóban könnyebb volna számomra, ha úgy alakulna.

– Ezek szerint nem tudunk bemenni a házba, igaz? – folytatta.
 – Meg kell várni apát. Remélem, lesz nála kulcs.
 – Egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy eljön holnap. Ezt már mondani akartam. Azaz nem akartam, de talán kellett volna.

– Magamtól is eszembe jutott, hidd el.
 Bólintott.

– Nos, mi legyen? Körbe akarsz nézni, vagy menjünk? Elég hideg van, biztosan fázol – mondta némi hallgatás után, miközben már a kaput figyelte.

Jólesett, hogy hozzáteszi ezt, mert valóban vacogtam. Nem lett volna erőm körbejárni a házat. Olyan érzés volt csupán rágondolni, mintha egy több ezer méter magas hegyet kellene megmászni, mondjuk meztelenül, mindenféle biztosíték nélkül.

Bátyám ráfogott a kilincsre, lenyomta, a kapu azonban nem nyílt ki. És az nemcsak azt jelentette, hogy nem volna szerencsés a témát feszegetni most, hanem azt is, hogy talán tényleg volt annyi lélekjelenlétem vasárnap este vagy hétfő hajnalban, hogy ne hagyjam csak úgy szabadon a házat. Kezdtém elhinni, hogy bezártam mindent, amit oda, akkor bezárni lehetséges volt, és az lesz a legjobb, ha tényleg bevárjuk apámat, mert ezen az egyetlen napon egyrészt már semmi sem múlik, másrészt ilyen lelkiállapotban, még ha nem is találánánk senkit odabent, lehet, hogy ketten is kevesek volnánk bátyámmal ahhoz a látványhoz, azokhoz a fényképekhez, a levelekhez, a különféle iratokhoz, amelyekhez egyedül biztosan nem voltam kellően éber és felkészült néhány héttel ezelőtt. Hiszen abban sem voltam biztos, hogy bátyám tudna bármit is nagypapa félrelépéséről. A levelekről, arról a nőről és a fiáról, pedig ha bemegyünk, gondoltam,

egészen biztosan beszélnem kellene róluk. És azok után, amiről a kocsiban mesélt, nem tűnt túl jó ötletnek kitenni egy ilyen intenzív stressznek, ami miatt olyan ingerültté válhat, amelynek a következményeit akkor egyikünknek sem kívántam. Féltem, hogy a temetésre sem jönne el, dühében otthagyna, ahogy apám tette velünk mindig, ha nem úgy történtek az események, ahogyan elvárta vagy egyszerűen csak neki a legkényelmesebb volt. És ugyan mindig büntudatom támad amiatt, ha egy kalap alá veszem őket, sajnos a bátyámmal kapcsolatos tapasztalataimhoz is köze volt akkor annak a hirtelen kialakult érzésnek. Egyértelmű önzés volt, de úgy voltam vele, megbocsátható.

Megrökönyödést és türelmetlenséget láttam az arcán, ahogyan zsebre tett kézzel állt, mert még mindig nem mondtam semmit. Nem lepett meg, hogy annyira feszültnék érzem, pedig abban a pillanatban hihetetlennek tűnt, hogy egyáltalán ott van, velem szemben, hiszen a házban történtek mellett egyszerűen képtelen voltam kivenni a fejemből, sőt összességében elfogadni mindazt, amit a kocsiban mesélt. A végiggondoltak ellenére is vacilláltam, remegve, hogy mi volna most a helyes, mit kellene tennünk ebben a több szempontból is kiszolgáltatott és rendkívül paradox helyzetben. Gondoltam, a várakozás helyett talán az volna a legjobb, ha egyszerűen csak kitárnánk az ajtókat, az összes ablakot, hátha akkor magától, természetes úton távozik mindaz, ami rossz, aminek távoznia kell, de hiába, még mindig vacilláltam, vártam, nem mozdult semmi, ahogyan én sem, és csak akkor feleltem, amikor újra, már vagy harmadszorra tette föl a kérdést, mehetünk-e.



Várkonyi Sára

Parkoló

Egymást érik az autók a viharban, esőcseppek verik hangosan a szélvédőt. Csak akkor van szünet, mikor a szél beléjük kap, olyankor mintha meglendülne a kocsi is. Apa indexel, bal kezében a telefonját tartja.

– Hova megyünk? – kérdezi Robi hátulról. – Miért kanyarodasz le, apa?

– Kanyarodsz, nem kanyarodasz – korigálja Hanna. Ő már akkor is ülhet előre, ha hosszabb útra mennek.

Apa nem válaszol, csöndben káromkodik a kereszteződésnél, megint a képernyőre pillant. Csigalassan vergődnek el az egyik tízemeletes parkolójáig.

– Maradjatok itt, mindjárt jövök. Hanna, zárd rá a kocsit.

– De miért?

– Hova mész, apa?

Az ajtó becsapódik, apa a kezével mutatja, hogy zárjanak rá. Nem várja meg, amíg Hanna átül a vezetőülésbe és bezárja a kocsit, hanem egyből elszalad a tízemeletes felé.

– De most hova megy?

– Honnan tudjam? Gondolom, elintézt valamit.

Hanna a csavarodó fákat nézi, elázott, összetapadt nyárfatermés-labdacsok pattognak a sűrű esőben. Robi dúdol, és egyre erősebben rugdalja a nővére ülését.

– Koszos lesz az ülés, fejezd már be! – mordul hátra Hanna.

Robi nagyot sóhajt, újra csönd lesz. Nyári naphoz képest túl sötét van és túl hideg. Hanna a panel aljában ülő hajléktalanokat nézi. Maga alá húzza a lábait, vizes a zoknijai.

– Játshatok apa telefonján? – próbálkozik Robi.

– Elvitte magával.

– Akkor játszhatok a te telefonodon?

– Százszor megmondtam, hogy nincs rajta hülye játék.

– De én unatkozom – mondja Robi nyűglődve.

Senki sincs az utcán, a szemét és a leszakadt faágak úgy mozognak, mintha dróton rángatnák őket. Hanna az ajkát rágja, az órára pillant, nem tudja, mikor ment el apa.

– Most meg te rugdosódsz – állapítja meg Robi. Hanna megálljt parancsol a lábainak, helyette az öklét feszegeti és a lábujjait ropogtatja. Már nem villámlik, de dörgéseket még lehet hallani. Az utca belsejéből vörös hajú nő szalad a panelházak felé, rövid szoknyáját összefogja a dzsekijével, haja szép kontyba fogva.

– Hanna? – suttogja Robi.

– Mondjad.

– Ott van egy farkas.

Hanna jobbra néz, és elsőre ő is megijed. A kukák mögött görnyedt hátú, girhes fekete kutya lopakodik, csapzott farkát hosszú lábai közé húzza.

– Az egy kutya! De tényleg olyan, mint egy farkas.

– Félek tőle – mondja Robi.

– Ne félj, nem tud bejönni.

– De apát nem fogja bántani?
– Nem fogja, ne aggódj – mondja Hanna, és hátranyúl, hogy megszimogassa az öccse pihés vádliját.

– Juj, de hideg a kezed! Apa elzavarja a kutyát?

– Persze, hogy elzavarja.

Úgy dudorodnak a felhők, mintha beázott padlás súlya nyomná őket. Kevésnek érződik a kocsi, nem választ el eléggé a széltől, a felhőktől, a nyárfaterméstől, a kutyától. Kint vannak mindennek a közepén, és már megint hosszú percek teltek el.

– Hanna? Nem fog belénk csapni a villám?

– A kocsiban van villámhárító.

Gallyak csapódnak a motorháztetőre, Hanna felkiált, Robi majdnem kiugrik a gyerekülésből ijedtében.

– Mi volt az? – kiáltja Robi.

– Csak egy faág, ránk csapta a szél – mondja Hanna, és nagy levegőt vesz.

– Előreülhetek?

Robi meg sem várja a választ, tapasztalt mozdulatokkal köti ki magát és mászik át az anyósülésbe. Azért lever néhány dolgot a középső tárolónál, Hanna lábához fekete, gyöngyös hajcsat esik.

– Mikor jön már apa? – kérdezi nyafogós hangon Robi.

– Nem tudom...

Hanna megszimogatja az öccse izzadt tarkóját, a kisfiú a műszerfalat tanulmányozza. Átfúj, végtelen térben ülnek egy fémdobozban. Hanna a hajcsatot piszkálja. Ha itt maradt, talán nem is kell már, és akkor az övé lehet. Anyának úgysem jók az ilyen csatok, ahhoz túl sok és túl vastag a haja, pont, mint Robinak. Hanna viszont apa haját örökölte.

– Mit találtál? – kérdezi Robi a csatra nézve.

– Az indítót! – felel Hanna egy pillanat szünet után. – Készen állsz a felszállásra?

– Dehát nem is szabad kiszállni! – válaszol Robi mérgesen.

– Nem ki, fel! Bip–pub–bíp–púb, indítás! Kadét? Hol marad a visszaszámláló?

Robi észbe kap. Nagyon régen játszottak már úrhajósat.

– Tíz! Kilenc! Nyolc – mondja és közben az ujjaival is számol.

Mindketten előrehajolnak, Hanna szigorú arcot vág. Gyorsan emelkedni kezdenek, irány az űr. Hanna remeg és rázkódik, Robi kuncog.

– Kadét... Maga... Nagyon... Jól... bírja... a gravi... blőááá! – Hanna egyik kezével a kormányt fogja, a másikkal az öccsét rángatja, közben hanyást imitál.

– Igen, mert én szuperhős vagyok – kiáltja Robi, és átveszi a nővérétől az indítópanel kezelését. Csavargatja a hangerőgombokat, kétszer be- és kikapcsolja a légkondit, aztán stabilizálódik a rendszer. Hanna abbahagyja az öklendezést, hátradől. Előttük a végtelen, mögöttük kéken gomolyog a Föld.

A tízemeletes aljából az egyik hajléktalan kilép feléjük a járdára, hosszan méregeti a kocsit, mocskos kabátját tépi a szél.

– Nézze, kadét, hát nem csodálatos? – szól Hanna, mielőtt Robi is észrevehetné a hajléktalant. – Íme, a Világűr. Megkezdjük küldetésünket, a Lófej ködíg meg sem állunk.

– És utána jön a... Szamárful?

– Jól mondja, kadét, azután pedig az Őszvérsegg.

Robi nevet, közben törmelék csapódik az űrhajónak, szerencsére biztonságosan tart a külső burkolat.

– Beértünk az aszteroidaövbbe. Legjobb lesz kilőni közülük egy párat – adja ki a parancsot Hanna, és Robi azonnal tüzelni kezd. Pattannak és pörögnek a porrá zúzott meteoritok, mintha fehér labdacsok lennének. Robi teljesen belemerül a játékba, fekete lyukak, űrroncok és ellenséges bolygók mellett haladnak el.

– Űrlények! – üvölti és vadul tüzelni kezd.

Hanna is lő, piu–piu, de a kocsiajtó fölött most mintha befújna az esőt a szél. A műszerfalra néz, megint eltelt húsz perc. Aztán hirtelen nagy csattanás, és megszólal egy autó szirénája. Hatalmas, korhadt faág zuhant valamivel arrébb egy parkoló autóra. Hanna felsikít, Robi nem esik ki a szerepből. A fekete kutya rémülten és lábát húzva menekül vissza a kukák felé, Robi célba is veszi.

– Hanna, lőj te is, körbevettek!

Hanna két tenyérrel a dudára csap és lő, lő, lő. A dudálás keveredik a riasztó hangjával.

– Ez az, hangágyú! – kiabálja Robi.

Hanna már nem dudál többet, de két kézzel veri a kormányt, majd elernyed. Hátradől, leteszi a kezét, a velük szemben ácsorgó hajléktalanokat, a lezuhant faágat, a tízemeletest nézi.

– Jól kilőtted őket – mondja Robi elismerően.

Ismét feltűnik az előbbi nő, szalad vissza a parkoló felé. A haja most kibontva. Mindenhova nézeget, de Hannáék felé többször is. Hanna csöndben figyel, közben kiszedi a hajából a csatot és a földre dobja.

– Ott van apa – mondja Robi kicsit később.

Az apjuk lassan lépked a koci felé. Robi hirtelen visszacsusszan a helyére és becsatolja magát. A férfi a kocsihoz ér, lesimít egy faágat a motorháztetőről, majd bekopog az ablakon, közben a telefonját nézi. Hanna feloldja a zárat, egy pillanatig az ablakon keresztül figyel az apjukat. Aztán gondol egyet, és hátramászik az öccse mellé. Nyílik a kocsiajtó, a szél belekap, az apjuk alig tudja bezárni, ahogy vizes kabáttal beül a volán mögé. Csöndben matat, mintha nem is tudná, mihez nyúljon először.

– Apa! – kiált bele a csöndbe Robi.

Az apjuk álmatag tekintettel néz a visszapillantóba.

– Jó nagy zuhú van, mi? Történt valami, amíg nem voltam itt? – kérdezi.

Hanna magán érzi Robi tekintetét.

– Semmi – mondja az ablaknak.

Turczi István

Korpusz

„Van egy hely, amelyet
neked kell betöltened.”
[Platón]

Egyedül a test
Ahogy a lemenő napban
a színek szertefolynak
kedvére tágul a szem
és telítődik a tekintet
mértéket vesz róla az est
Háttérnek kabócák éneke
félóránként harangzúgás
a langy valóság
elmosódó díszletei
Már félni sem tud
mintha nem rándulna
benne ideg Honnan
honnan is tudhatná
mi jön el éjszaka?
Egy végleges terv részeként
mit hoz rá és főleg miért
a bűnpártoló sötétség?
A test lassan
árnyékká bomlik
és saját medréből kilépve
tévelyeg tovább
Igen és nem között vergődik
Már úton van
hiába mozdulatlan
Úgy érzi: történik
pedig csak: van
Ő a működő remény Korpusza
Ott van ahonnan élő
nem indul sehová
Alatta döngöletlen föld
fölötte a felhők
megannyi galambtetem
Már félni sem tud –
hiába tűnik el csak
magából magába távozik
és akár a fárosz

messziről látszik megint
 Más amit néz más amit lát
 és szem se kell ahhoz
 amit felismerni vél
 Lassú fehér derengés
 Pihen a hát félárbócon a váll
 de az ujjak nem felejtene
 végigsétálnak esti kések élein
 régi fatörzsek történeteit
 gyűjtik balladahalomba
 elhagyott partok bozótosát
 szaggatják vágják égetik
 Hegyek és emeletek lépcsőin
 kapaszkodnak egyre
 el nem engednék a világért
 sem ezt a kezet soha
 Álomképekből ragasztott fejbólintás
 a homlok rozsdás horgonyokkal teli
 összetört kagylók a szemüregben
 nem nyílik nem nyílik a száj
 hiába várják kéklő reggelek
 apró rángások csak a szó helyén
 felmondva a szájvonalszövetség
 Kitartóan zuhog a csend
 már a kabócák se
 A működő remény Korpusza
 mondana valamit mégis
 valamit mondana igen
 Mozdul az összes ujj
 pár öltéssel az eget bevarrja
 tenyérben élezi a fényt
 körömkoppintással jelel
 Mióta nincs súly a vállán
 emlékeit mosdatja
 a szem csarnokvizében
 és arra gondol
 amit nem érint kéz
 amit nem súrol fény
 ami nem mondatik ki soha
 Mióta nincs rendeltetése
 mintha minden kicsit
 kicsit könnyebben történne
 Mintha nem volna élete halála
 se öröme se fájdalma
 Mintha a világ

volna egyedül
nem ő
és nem a test

Pollágh Péter

Lelkét üti nyélbe

Amit érzel: a(z) jó.
Kitörték a csillagok.

A tükörben havazik.
Hó- és kristálykoporsó.
El sosem ég.
És neked sosem elég.

Hüllőkézen az évek.
[Sárkány, Kígyó.]

Mit csinál az író?
Lelkét üti.
A valódiak tudnak egymásról,
a többi nem számít,
csak számítás.

Viszem az arcom,
egy darab telet.
Elhúzzom a függőnyt.
Egy darab mind felett.

Cukkolom a jeget,
ne hizzon tovább.

Bájos üregek.
Áradó üresség.
Társasági sírkövek.
Az elbűvölő semmi.
Erkölcsei tehenek.

Láttunk már eleget.

Bedobta az élet az arcomat.
Még hallom ma is
a csilingelést,
csörömpölést.

Aztán elbújt az élet,
de kurvára van még nála kő.
Hóval bélelt. Drága.
Nekem nővő.

Kioldódik a gyerekkor enyve,
nem tart semmi egybe.

A porrá tört sötétet
kavarom a tejbe.
Mindig ide jutok.
A feketéhez és a fehérhez.
A pandavágó léthez,
a csak felfeléhe.

Nem író, aki titkokat nevez meg.
Nem író, aki nem vet meg.

Néha a különlegest kergeted,
néha ő kerget tégedet.

Zsenik vannak a zsebemben:
ma gyerekzsúrra megyek.
Ma én kergetek.

Nádasdy Ádám

Hiába befolyásolom

A fenébe is, minek kell kívánni,
hogy valahogy dűlőre jussanak:
intézzék el csak egymás közt a dolgot.
Én várok. Nekem van időm.

Az más kérdés, hogy ezeknek van-e
köze a vágyaimhoz, hogy dobog
vagy nem dobog a szív emelt ütemben
az eredmények hallatán.

Én ezt hiába befolyásolom,
bár összeszorítom mindenemet.
Ha lány és érett, az ölembe hull,
az csak merő egybeesés.

Ne tudják meg: én lánggal lobogok,
állat vagyok, bársony ragadozó.
Sokszor nem könnyű a prédát kivárni,
ha közel a tűréshatár.

Ha folyton szereted

Mit tudsz te róla, ha folyton szereted?
A közelség még nem tesz vőlegénnyé.
Ha fogod a kezét, honnan tudod,
hogymilyen az, ha ő fog kézen? Ő!

A szemed csukva, jó mélyen leszívod
a hűségeskü édes gőzeit.
Teszed, igen, amit szerinted elvár.
De tükröt tartasz kettőtök közé.

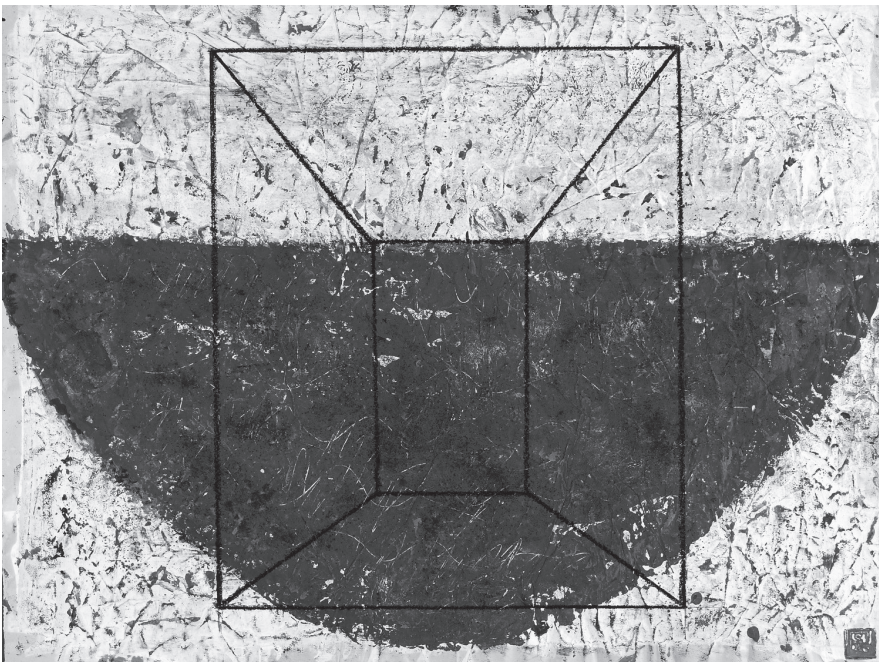
Létezik egyenlőtlen kapcsolat,
feltétlen odaadás. Hősies.
És van, akit ez táplál; így akar
megboldogulni, sóvárgás helyett.

A tökéletest, ide

És mondhatjuk, hogy most van egy reménysugár
[talán gyakrabban hív? vagy kevésbé utál?],
mondjuk, hogy volt neki egy nagy sugallata,
az én képem jelent meg álmában, éjszaka,
rájött, hogy nélkülem nem juthat semmire,
hogymilyen ott van a végcéltől egy-két centire?
Ezt tudtuk eddig is, hogy én fontos vagyok,
se időben, se térben nem hagyok hézagot,
tudtuk, ha félrementünk, ha nem telefonáltunk,
ha otthon sisteregtünk, vagy dolgozni jártunk,
néhány barát között néztünk a semmibe,
és közben vártuk a tökéletest, ide,
a hibátlant, a fönt, fönt parázsló ékkövet –

Én lennék ez az ékkő?... Van indok rengeteg,
mindenki tábornok, ha van hozzá sereg,
mindenki védőgát, végcél és telefonszám,

mondjuk, én tényszerűen a karomba fonnám,
és elcsitulnék így, valamilyen lakásban,
parázsló éjszaka, egy kis reménysugárban.



„Kell lenni egy igazi bejáratnak”

NÁDASDY ÁDÁMMAL HORVÁTH IMRE OLIVÉR BESZÉLGET

Horváth Imre Olivér: Hogy utaztál?

Nádasdy Ádám: Nagyon kényelmesen utaztam. IC első osztályra vettem jegyet, mert gondoltam, hogy kevesen lesznek, de sokan voltak. Egy dolog zavart, hogy szemben velem egy idősebb hölgy ült, aki láthatóan nagyon szeretett volna beszélgetni. De hát énnekem meg munkám volt, és volt wifi a vagonban. Én félig-meddig Londonban élek, mert a férjem ott dolgozik mint orvos. És most ott az egyik lakásból a másikba kellett költözzünk, ezért ott kikapcsolódott a wifi, nem volt már napok óta, felgyülemlett a munka. Gondoltam, feldolgozom útközben a restanciámat.

Horváth Imre Olivér: Végül munka helyett megtárgyaltátok az időjárást, gondolom.

Nádasdy Ádám: Nem, kemény voltam, és nem beszélgettem a hölgygel. Megmondom őszintén, rideg voltam, ez az igazság. Nem jó dolog ez, de hát muszáj volt csinálni.

Horváth Imre Olivér: Ahogy ebben a beszélgetéssorozatban megszokott, az olvasásról lesz szó. Mi az első emléked, amit a könyvekkel és az olvasással kapcsolatban fel tudsz idézni? Emlékszel az első könyvre, amit olvastál?

Nádasdy Ádám: Egy gyerekkönyv volt, még az ostrom előttről. Én 1947-ben születtem, hárman voltunk testvérek, és én voltam a legfiatalabb, tehát a bátyáim gyerekkönyvei még ott heverték. Az volt a címe: *Ferdinánd, a bika*. Emlékszem, a szerzőt úgy hívták, hogy [mun-ró le-af]. Angolul volt, és nem így kellett volna kimondani, de ez volt odaírva: *Munro Leaf*. Arról szólt, hogy valami bikaviadalra akarták alkalmazni Ferdinándot, de ő nem volt hajlandó, mert nagyon békés természetű volt, és csak virágokat szagolgatott. Erre emlékszem.

Horváth Imre Olivér: Verses mű volt, vagy próza?

Nádasdy Ádám: Nagyon kevés szöveg volt benne, inkább képek voltak, és egy-két sor volt alatta.

Horváth Imre Olivér: A szüleid híres, komolyzenével foglalkozó emberek voltak. Volt emellett nagy szerepe az irodalomnak a családban? Mit és milyen nyelven olvastatok?

Nádasdy Ádám: Anyám osztrák volt, kislány korában került Magyarországra. Nagyon jól megtanult magyarul, de német anyanyelvű volt. A szülei ott éltek velünk, két lakás volt egymás mellett. Ők azért rosszul tudtak magyarul. Otthon németül folyt a szó. Így például anyám esténként – bevallottan azért, hogy elaludjon – Thomas Mann-t olvasott németül. Különösen a *Lotte in Weimar* című könyv volt hatásos ebből

a szempontból. Apám mindent összevissza olvasott, ő színházi rendező volt, Nádasdy Kálmán. Magyarra fordított kóruszövegeket és operalibrettókat, mert akkor az volt még a szokás, hogy minden magyarul menjen. Fordított olaszból is, oroszból is, ugye, mikor bejöttek az oroszok, hirtelen aktuálissá vált olyan, egyébként kiváló orosz műveknek az előadása, mint Muszorgszkijtől a *Hovanscsina*, meg ilyesmi, amik anélkül is mehettek volna, de hát ettől mégiscsak valahogy aktuálisabb lett. Oroszul nem tudott, német közvetítő szöveg segítségével fordította. Láttam a kottát, ott volt oroszul, fölőle volt írva a németül, és akkor még afölé volt írva magyarul, már a hangjegyeknek megfelelően. Tehát ilyen értelemben volt irodalom. A nagymama – aki tulajdonképpen vitte az egész háztartást, családot – egy ilyen középpolgári asszony volt, akinek megvoltak például Gárdonyi Géza összes művei. Szerette, magyarul. Jókai: tán összes, vagy nagyon sok. Herczeg Ferenc, Harsányi Zsolt – ki van még – Paulinyi Béla, ha ez mond neked valamit, szóval ez a középlektúr, ezeket szerette. Német könyveket is olvasott természetesen, még könnyebben is, mint magyart, és járt minden hónapban egyszer *in die Bücherei*, tehát a könyvtárba. A Szabó Ervin Könyvtárnak a Molnár utcában, vagy valahol a környéken volt egy kölcsönkönyvtára, amely idegen nyelvre specializálódott, és onnan ő német könyveket hozott el. A szüleim állandóan dolgoztak. Anyám énekesnő volt az Operában, apám rendező volt, filmeket is csinált. Mondjuk ki, ők nem foglalkoztak azzal, hogy én mit olvasok, vagy mit csinálok egyáltalán. A nagymamára voltunk bízva. A nagymama jelentette, ha kellett új cipő. Mindig megvolt minden, de hát olyan különösebb törődés nem volt, ez az igazság. Három gyerek, két nagyszülő, még egy nagymama, cseléd is volt. Az akkor még természetes volt, azt is fizetni kellett, el kellett tartani, mert ott élt velünk.

Horváth Imre Olivér: Említetted édesapád operafordításait. Mondhatjuk azt, hogy ebben az értelemben az ő nyomdokaiba léptél?

Nádasdy Ádám: Mondhatjuk, nagyon nagy kerülővel. Én nem akartam az ő nyomdokaiba lépni, és ő sem akarta, hogy a nyomdokaiba lépjek. Egy szóval sem, sőt, mindig azt mondta, hogy fiam, ne gyere a színházhoz, ne gyere a zenéhez! Csinálj mást! Örömmel regisztrálta, hogy ez engem valóban nem érdekel. Tanultam zongorázni, mert kellett, de nem szerettem. Elkinzott asszonyok voltak a zongoratanárnők. Nem volt arra erejük, hogy megmutassák ennek a szépségét. Ráadásul Bartók meg Kodály meg Szőnyi Erzsébet darabjain kellett tanulni zongorázni, ami akkor nagyon szép és jó volt, és persze a művészeti életben ez természetes, de közben én Csajkovszkijt szerettem volna a puha lelkeimmel, vagy ha mást nem, akkor Mozartot. Most már nagyon szívesen hallgatok Bartókot is, Bachot is, de hát azért gyerekként fanyar volt az a koszt, amivel traktáltak. Tény, hogy megtanultam az összhangzattant, és aztán a gimnáziumban, mikor beategyüttest alakítottunk, akkor én voltam a zongorista, mert megtanultam kíséretet szerkeszteni. Lekísérek én neked akármit, csak kottát ne kelljen olvasni, mert az nagyon lassan megy. Tehát, mint egy népzeneész, mint a cigány, aki odajön, hogy dúdolja csak, és akkor már meg is van. A beategyüttessel néha falusi zársháziadásokon játszottunk. Zársháziadás – megvan valakinek, hogy mi az? Egy ilyen éventei buli a termelőszövetkezetben, mikor prémiumot osztottak, pénzt osztottak. És akkor a fiatalok kiharcolták az idősebbeknél, hogy gitáros zenekar – a

hatvanas években vagyunk, mi ugye beategyüttesnek neveztük, de ők gitáros vagy gitárzenekarnak hívták – jöjjön Pestről. Na jól van, mondták, jöjjön. Aztán úgy éjfél körül, mikor már mindenki berúgott, a fiatalok és az idősebbek is, azt mondták, hogy jó, most már elég ebből, most játsszad azt, hogy „Megkondult a kecskeméti öreg templom nagyharangja”. És akkor nem lehetett azt mondani, hogy kérem, mi budapesti gitárzenekar vagyunk, mi ilyesmit nem játszunk, mert megvertek volna. Lerakták a pénzt a zongorára, tehát az nem volt probléma, de nem lehetett nemet mondani. Úgyhogy vért izzadva játszottuk ezeket. „Piros rózsák beszélgetnek, bólingatnak, úgy felelnek egymásnak.” Ezt aztán kamatoztattam sok évvel később, talán értesültél erről a kis escapade-ról, hogy a lányommal, Vilmával együtt magyarnótaesteket rendeztünk.

Horváth Imre Olivér: Igen, igen, erre akartam rátérni igazából. Csupán nosztalgiáról beszélünk a magyarnótaestek kapcsán? Vagy volt neked ezzel a műfajjal valami egyéb dolgod?

Nádasdy Ádám: Persze, nosztalgia is. Nem tudom. Édesapám már ekkor nem élt, de szerintem őt akartam bosszantani visszamenőleg ezzel. Gyűlölte. Kodály-növendék volt a Zeneakadémián, zeneszerzést végzett, apám és anyám esküvőjén Kodály Zoltán volt a tanú. Tehát ez valóban egy bensőséges kapcsolat volt. Kodály keresztes hadjáratot vívott a magyarnóta ellen a tiszta magyar népdal védelmében. Vagy akár a tiszta cigány népdal védelmében, csak tiszta legyen. Azok az idők elmúltak. Ma ugye, hogy úgy mondjam, a crossover világát éljük, amibe a magyarnóta csodálatosan beletartozik. Kicsit cigány, kicsit sváb sramli, kicsit zsidó klezmer, ez mind benne van. És a szövegnek mindig magyarul kell lennie. Ez annyira mulatságos: a zene egyáltalán nem magyar, de a szövegnek csak magyarul szabad szólni, különben megette a fene. És ez egy kulturális érték. Úgy éreztem, úgy éreztük néhányan, hogy nagyon kiment a divatból, különösen Budapesten. Volt azért abban valami ironia is, hát nem tagadom, hogy a Klauzál téren – az a budapesti volt gettó, de hát még a mai napig erősen a zsidó negyed központja – egy pincebárban, egy kis helyiségben tartottuk a magyarnótaestet. És a primás egy félzsidó gyerek volt, aki egyébként a Nagyzsinagógának volt a zenekarvezetője, és ezért péntekenként egy kicsit később kellett kezdeni a magyarnótaestet, hogy ő átérjen a zsinagógából a Klauzál térre. Nem tudom, valahogy ezt díjaztuk, hogy ne legyen már minden olyan egysíkú, ne legyen olyan, mintha itt nem lett volna múltja ennek az egész világnak, országnak, mindennek, hogy itt minden téglá máshonnan jön, mást beszél. A magyarnótaestet nagyon komolyan vettük, tehát én szmokingban voltam, a lányom – egy szép nagydarab nő – sötétkék bársony nagyesztélyiben volt, ahogy kell egy magyarnóta-énekesnőnek. Kicsit olyan hurrkás volt az oldala, hát értik, ami úgy dukál. És nagyon jól csináltuk. Volt egy zongorista, egy primás, ezek kísérték. Egyszer csak, ahogy a közönség soraiban ott állok, látom, hogy az ELTE rektora mosolyogva bólogatott és dűnnyögte a magyarnótát, hogy „Ahogy én szeretlek, nem szeret úgy senki”.

Horváth Imre Olivér: Legutóbbi könyvedben megemlíted azt is a magyarnótával kapcsolatban, hogy ezeknek a szerzeményeknek ismerjük a szerzőit, nem a nép ajkán keletkeztek, és a szerzők hiányos ornitológiai ismereteit tükrözik.

Nádasdy Ádám: Nem, nem! A szerzők a madarak világát, az ornitológiát kiválóan ismerték. De amikor ezek folklorizálódtak és elkezdtek az emberek énekelni, akkor már tévedések történtek, mert ugye azt mondja a híres *Akácus út*, ifjabb Kalmár Tibor szerzeménye: „Nyáreste volt, madár dalolt a fán, / s ott kóborooolt” – ugye világos? Ezt nagyon sokan úgy éneklük, hogy „nyáreste volt, pacsirta szólt a fán”. A pacsirta azonban nem megy a fára, és főleg nem este. A pacsirta kizárólag a szántóföldön tartózkodik, és kizárólag hajnalban énekel. Tehát aki azt éneklí, hogy „nyáreste volt, pacsirta szólt”, annak fogalma sincs az egészről, de ez része egyébként az egész magyarnóta-kultúrának, olyan, mint Amerikában a western. Valójában olyanok csinálták és olyanok élvezik, akik nem jártak ezeken a helyeken. Ez egy mesevilág, fikció. Mindenki tudja, hogy a Vadnyugaton a kocsmába úgy kell bemenni, hogy hasmánt ilyen kis ajtó van, amit szét kell lökni, ahogy bemegy az ember, én még ilyet nem láttam a valóságban, és szerintem sokan nem láttak. A kiváló May Károly vagy Karl May ifjúsági regényíró, ő ezt a világot írja le, de nem volt ott. Nos, ilyen egy kicsit ez a magyarnótavilág, a városi embernek az elképzelése. Az, hogy „Végigmegyek a debreceni utcán, kacagnak a lányok. / Azt kacagják, hogy én mindig csak egyedül jároook”, például ilyesmi. Tehát műdalok ezek, rendes csinálmányok, de nagyon nívósak.

Horváth Imre Olivér: Említetted, hogy édesapád bosszantása volt a kiindulópont...

Nádasdy Ádám: Jó, ennél ez erősebb, ha tetszik, a magam értékrendjének a lebeto-
nozása. Azért ő egy nagyon-nagyon hosszú árnyékot vetett énrám és mindenkire, aki
ismerte. A Színművészeti Főiskola rektora, tanára volt. Ma úgy mondanám, professzor,
persze akkoriban ezt nem így hívták. Nagy hatású, nagyon művelt ember volt. És
nekem nagyon kellett vigyáznom, hogy, mint a lámpába a bogár, be ne szippantson,
ezért nagyon távol tartottam magam. Az tényleg a sors különös játéka, hogy jóval
az ő halála után elkezdtem megrendeléseket kapni színházi fordításokra. És egyszer
csak ott találtam magam, ahol már gyerekkoromban is voltam. Az IDEGENEKNEK-TI-
LOS-AZ-ÁJTÁRÁS ajtó kilincset lenyomván a színház hátsó részében találtam magamat,
az ismerős szagok között, és egyszer csak rájöttem, hogy én itt már jártam, és hogy
én ezt a járást ismerem, tudom, hogy merre kell menni.

Horváth Imre Olivér: Igen, ahogy az épületbe bejöttünk, ott is nagy ívben elkerültük
a főbejáratot.

Nádasdy Ádám: Igen, igen, Imi megállt a főkapu előtt. Hát mondom, Imi, nem itt
fogunk bemenni, ez csak a főkapu. Kell lenni egy igazi bejáratnak, és valóban oldalt
volt az igazi.

Horváth Imre Olivér: A saját apaságodról szeretnék most faggatni. A Könyves Ma-
gazin podcastjában hallottalak nemrég beszélni a gyermekeidről való közvetlenebb
viszonyodról. Olvastál-e, mit olvastál nekik?

Nádasdy Ádám: Két lányom született, nő voltam fiatal koromban, jöllehet életem
igazából a férfiak iránti vonzódás jegyében telt, de hát fiatalon bizonytalan voltam,

ez kínálkozott mint életlehetőség. Akkoriban még nem nagyon lehetett civilizáltan mást csinálni. Két lányom született, és persze olvastunk nekik. Zelk Zoltán: *A három nyúl* – kiváló munka. Aztán *Micimackó*, persze elég nehéz a *Micimackó*, de a gyerekek szívesen hallgatják azt is, amit nem értenek. És diafilmek voltak még akkor, ilyen csavargatós diafilmek, amikhez mindig volt valami kis felirat, talán emlékeznek, illetve ezek részben visszajöttek, és ma is, azt hiszem, léteznek. Ha az ember már nagyon fáradt volt, akkor átugrott néhány diát, és a gyerek tiltakozott, mert kívülről tudták persze, hogy mi következik.

Horváth Imre Olivér: A bikás történetet megőrizted-e a gyermekeidnek?

Nádasdy Ádám: A bikás könyv elveszett. Eltűnt valahogy. Ne felejtsd el, hogy a bátyáim azért jóval idősebbek nálam, hamarabb megnősültek, gyerekeik lettek... Szerintem egy csomó mindent elvittek. A Märklin mechanikus játékvonat is eltűnt valahol, pedig nagyon-nagyon jó volt. Igen. Óraműves, így hívták akkoriban, mert olyan szerkezet volt benne, mint egy óra. Föl kellett húzni és az hajtotta. *Uhrwerk*, németül így mondta a nagypapa.

Horváth Imre Olivér: És az unokák irodalmi nevelése?

Nádasdy Ádám: Az a szülők dolga, én nem szólok bele. Az unokák száma hat jelenleg. Talán most már meg is állnak. Egyik lányomnak négy van, a másiknak kettő. Jó, amikor kellett, olvastam. Például ezeket a képeskönyveket egy Richard Scarry nevű amerikai szerzőtől, ezek tanító célzatúak. *Tesz-vesz város*, *Busytown*. Nekünk még csak angolul volt meg, spontán fordítottuk magyarra. Angolul is olvastuk a saját gyerekeimnek, hogy halljanak idegen szót, feleségem angoltanár volt, de azért közben magyarul is mondtuk. Ma már megvannak magyarul is. Most megint van ötéves kisfiú, hát az imádja az *Autószerelő műhely* című könyvet, és akkor az összes *majkolót*, meg *dömpejt*, ezeket kell mutatni.

Horváth Imre Olivér: Gondoltál esetleg valaha gyerekkönyvírásra?

Nádasdy Ádám: Nem. Igen, érdekes kérdés, mert nagyon szeretem a gyerekeket és nagyon jól elvagyok velük. Ezt megtanultam a szüleimtől is, hogy nagyon komolyan kell venni a gyerekeket. Nem szeretik a gyerekek a gyerekeket, ez az igazság. A gyerekeket a felnőttek érdeklik. Az igazi gyerekmesék felnőttekről, férfiakról és nőkről szólnak, nem gyerekekről. Kit érdekelnek a gyerekek? Emlékszem, azt kérdezte a kisebbik lányom, hogy „Papa, a királykisasszony ugye szereti a férfiket?” – így fogalmazott. És mondtuk, hogy igen, erről van szó.

Horváth Imre Olivér: Ha a gyerekkönyvekhez nem is, az iskolai kötelező olvasmányokhoz sok közöd van. Tavaly jelent meg prózafordításod *Az ember tragédiájából*. Nem ez az első ilyen vállalkozásod: a *Bánk bánból* és a *Csongor és Tündéből* is csináltál hasonlókat. Miért kezdted el pont ezekkel a darabokkal foglalkozni?

Nádasdy Ádám: Ebbe tulajdonképpen belesodródtam. Színházak kértek föl most már sok-sok éve darabok fordítására. Mindig régebbi dolgokat vállalok, abban jobban otthon érzem magam. A mait csinálják a fiatalabbak, a darabok maiságát egy fiatal jobban megérti. Shakespeare-t csináltam, több darabját is. És akkor a Magvető Kiadó, akinek dolgozom, indított egy ilyen kis papírhátú sorozatot, egy-egy színdarab van mindegyikben, van Dürrenmatt meg Csehov, meg van Ibsen, és hát persze Shakespeare. Azok közül is a népszerűbbek, amik az iskolában előfordulnak. És azt mondta a kiadó – vagy én mondtam a kiadónak? –, hogy mi lenne, ha a *Bánk bán*ból is csinálnék egy kétnyelvű kiadást, mert nagyon nehéz. Már én is nagyon nehezen értem, hát még a fiatalok. Magyartanár barátaim azt mondták, hogy reménytelen ezt elolvastatni. Jó esetben azt lehet csinálni, hogy egy kis részletet elolvasnak, megmutatják, hogy milyen. Elmesélik a cselekményt és a problémát, és tulajdonképpen egy osztályfőnöki órát vagy – manapság azt hiszem, úgy hívják – etikaórát tartanak belőle, hogy na hát, te hogy döntöttél volna ebben a helyzetben? Vagy: ki volt a hibás, vagy mi volt a konfliktus? Mint a mitológiát, ugyanúgy mondja el az ember, hogy Léda helyesen tette-e, vagy nem, hogy engedte, hogy a hatyú... Ehhez nem kell elolvasni konkrétan valamilyen ógörög munkát. És akkor engem az izgatott mint nyelvészt, hogy mit csinál ez a Katona? Miért olyan?

Már a magyar grammatika is érdekes benne, ő azt írja: *neveket*, mert kelet-magyar volt, és ezért az ő helyett e-t használt. Tehát, amikor ő azt írja, hogy *neveket*, akkor az *nevöket* volna nyugat-magyarul, mondjuk Vörösmartynál, és még nyugatabb magyarul meg *nevüket* volna, ahogy ma mondjuk már mindenütt tulajdonképpen. Az ilyesmi nagyon meg tudja az embert zavarni. „*Én nem tudom a neveket*” – írja... micsoda, kiről van szó? Kétnyelvű kiadást készítettem: a bal oldalakon van az eredeti, lábjegyzetekkel a furcsaságok, nehezebb szavak. De olyat is ír, hogy *fölöstök*, ugye, reggeli, a német Frühstück régies átvétele. Jobb oldalt pedig egy rendes magyar fordítás. Így, ahogy mondod, prózai szöveg. Ez bizonyos feltűnést keltett, azt mondták a magyartanár barátaim, hogy hát így persze el lehet olvastatni, ez érthető szöveg.

Na, de akkor mondta a Magvető, hogy most már a *Csongor és Tündét* is csináljuk meg. Abból azonban, úgy döntöttünk, már nem tudom, hogy helyesen-e, hogy nem az egészet fogjuk faltól falig adni mai magyarul, mert csak foltokban vannak benne nagyon nehéz részek, de vannak könnyebben érthető. Egy kedves és sokkal jobban emészthető mű, mint a *Bánk bán*. És sokszor olyan méltatlan lett volna, ahogy azt mondja bal oldalt, hogy „Hejhó, itt a róka” – most írom azt a jobb oldalt, hogy „Hejhó, itt a róka”? Annak nincs értelme. Vagy írok direkt mást? Az meg olyan mondvacsínált dolog. Viszont a *Csongor*ban vannak a – hogy mondjam – felnőtt szereplők, talán emlékeznek. Jön a kalmár, a fejedelem, a tudós, és elmondják, hogy az ő életük ilyen meg olyan, amolyan, *Csongor* kétkedve hallgatja az egészet, van még az Éj szimbolikus nőalakja, a világ keletkezése, satöbbi. Na ezeket egy függelékben adtuk. Sajnos az is lehet, hogy már ez a hajó is elment, és csakompakk az egész *Csongort* kéne prózába adni. De egy nívós költeménynél az embernek fáj a szíve. A *Bánk bán* nem egy nívós költemény, az egy ügyetlen szöveg, dramaturgiailag és verstanilag is. Csodálatos, hogy létezik, de úgy, mint amikor a régészek térdig érő romokat feltárnak. Az ember azt mondja, hogy na hát, hogy itt már ezer évvel ezelőtt is templom volt, de nem lehet vele igazából mit csinálni. A *Csongor* nem olyan, az egy működő valami, csak hát nagyon régies.

Azután természetesen azt mondta a Magvető, hogy most már *Az ember tragédiáját* is meg kell csinálni. Az sokkal későbbi, úgy értem, mindössze harminc évvel későbbi, de az egy nagy különbség, hogy 1830-ban vagy '60-ban vagyunk, mert hatalmasat ugrottunk közben Petőfi, Arany, Jókai miatt. Csak hát az gondolatilag sokkal nehezebb. Sok a filozófia benne, történelmi utalások, és a Lucifer állandó ironikus szellemeskedései, amik könnyen elvesznek. Tehát *Az ember tragédiáját* el lehet olvasni, nem olyan, mint a *Bánk bán*, csak nem veszi észre az ember, hogy mennyi minden volt még abban. Így aztán abból megint csak igazi kétnyelvűt csináltam. Ott persze sokszor fölmerült, hogy írhatnám ugyanazt is jobb oldalt, de akkor meg már azt gondoltam, hogy a vevő kapjon a pénzért kétfélét. Miért ugyanazt írom jobb oldalt? Ha Madách azt írta, hogy óriási, én azt írtam, hatalmas. Ha azt írta, hatalmas, én azt írtam, óriási. Ez a magyartanárnak, ha tetszik, egy kis játékos segítség, hogy na gyerekek, látjátok, hányféleképpen lehet ugyanazt kifejezni?

Horváth Imre Olivér: A három szöveg közül melyikkel dolgoztál legszívesebben?

Nádasdy Ádám: Ha a nyelvészt kérdezed, és az vagyok, akkor a *Bánk bánnal*. A régészt is, gondolom, legjobban az a térdig érő falmaradvány érdekli, hogy az mégis mikor készülhetett, és mi az a fekete csík benne, á, mert tűzvész volt – de mikor? Érted, a csontok milyenek, az ékszerek milyenek. Miközben, ismétlem, keveset ad a kultúra-fogyasztónak. A *Csongor* meg annyira jó, mert azt egy igazán jó költő, Vörösmarty Mihály írta. A másik két úrról ezt azért nem mondhatnám. *Az ember tragédiáját* meg sokszor láttam a színpadon. Képzeld el, hogy apám például rendezte a Szegedi Szabadtérin 1959-ben, és én ott voltam a próbákon. Még emlékszem, hogy Ungvári László volt Lucifer. És egyszer véletlenül egy próbán elfelejtették, hogy van egy játékos óraszerkezet a Dóm téren, ami muzsikál időnként, és kis figurák jönnek ki belőle – jól mondom, ugye? Éppen a bizánci színt próbálták és megszólalt ez, és akkor azt mondta, talán Sinkovits volt Ádám, Tankréd lovagként: „Izóra, tíz óra!” Hát erre emlékszem, de az egész csodálatos volt, ott éltünk Szegeden egy pár hétig. Kicsit nyaralásszerű volt. Anyám meg én a Tiszán strandoltunk, miközben apám izzadt a Dóm téren a próbákkal. Még ilyen ketrecuszoda is volt, most is megvan egyébként Szegeden, a Tiszába bele van mélyesztve egy fából készült nagy ketrec, és abban lehet úszkálni. Ez nagyon jó, mert a víz átfolyik rajta, de nem tudja elsodorni az embert. Múltkor megnéztem, most is ott van, de már méregdrágán, és zártkörű kluboknak van fenntartva.

Horváth Imre Olivér: Mindhárom szöveg, a *Tragédia*, a *Bánk bán* és a *Csongor* is kötelező olvasmány. A 2024 márciusi *Alföld*-cikkedben a klasszikusmentésről beszélsz. Azt írod, hogy a klasszikus művek tartalmát őrizzük meg, és ehhez ne szégyelljünk, idézem, „bármilyen módszert felhasználni, a cél szentesíti az eszközt”. Példaként többek között *Az arany ember* nőitípusait hozod fel. Tóth Krisztina néhány éve pont a regény nőábrázolását kritizálta, elég komoly ellenszélben. Hogy is van ez?

Nádasdy Ádám: Abba ne menjünk bele, hogy Jókai méltón ábrázolta-e a nőalakokat, de hogy érdekesen ábrázolta őket, az bizonyos. Három komoly nőalak van, ha tetszenek emlékezni. Van a frigid Tímea, aki hálából megy hozzá Tímárhoz, mert

megmentette az életét, az apját, a családját, de igazán nem szereti. Van a gonosz Athalie – ő tényleg szerelmes volt belé, csak hősünk nem viszonzta a szerelmét, és ezért Athalie-nál ez keserűségbe és agresszióba fordult. Ott van a szigeten tehát két nő, anya és lánya. Ezeknek a nőknek csak Tímárral kapcsolatban van létezésük, mintha tükrök lennének, amelyek az ő képét ilyen vagy olyan módon, hüen vagy rosszul, de visszaverik. De ez nem egészen igaz, mert Tímea önállósul egy ponton, mert Tímár egyre kevésbé van ott, folyton a szigetre jár, és a Tímea elkezd az üzletet a kezébe venni, amiben nagyon sikeres lesz. Tehát bizonyos értelemben egy vállalkozó válik belőle. Szerintem nagyon tanulságos, hogy ilyen sorsok vannak vagy voltak. A mai világból nézve mégiscsak érdekes, hogy itt van egy férfi, ő van a középpontban, és a nők ezer szállal kötődnek hozzá. Miért nem egy nőről szól a könyv, tehetnénk fel a kérdést, akihez valahány férfi kötődik? Ilyen könyvek is vannak természetesen, de Jókai nem ezt írta meg. Nem kizárt, hogy a mai ifjúságnak csak ezt előadni a férfi–nő kapcsolatok viszonylatában már egy kicsit régimódi. Tényleg olyan, mintha azt tanítaná: ha te nő vagy, válassz egy férfit, aztán vagy boldog leszel vele, vagy nem. És ha nem, akkor tedd tönkre! Az is egy mély emberi kapcsolat. Szóval én belátom, hogy a feministáknak sok-sok dolga van azzal, hogy más könyvek is ugyanilyen rangon szerepeljenek.

Horváth Imre Olivér: Valakinek meg kellene írni ugyanezt női szemszögből.

Nádasdy Ádám: Igen.

Horváth Imre Olivér: Más szerelmes karakterekről akarok kérdezni. Jellemzően mit olvasol kedvtelésből, érdeklődésből, kikapcsolódásként? Biztos forrásból hallottam, hogy kedveled a fiatal felnőtteknek szóló szerelmes történeteket.

Nádasdy Ádám: Igen, igen. Még hozzá többnyire a melegekről szólókat, igen. Jeremy beleszeret Michaelbe, lebuknak, de a tornatanárnő megmenti őket, mert kiderül, hogy a tornatanárnő meg lesz bikus. Hát igen. Lektűrök ezek, kis konfliktus, kis szomorúság, kis aggodalom, de aztán minden jóra fordul. Mit csináljak? Jólesik. Talán azért, mert amikor én tizenhat meg tizenhét éves voltam, akkor ilyen könyvek nem léteztek, és ezek nagyon hiányoztak egy melegségre készülő fiatalembernek. Készülő – nem jó szó, mondjuk, aki érzi, hogy erre kell mennie, igen. Én ezeket angolul olvasom, magyarul is léteznek, de azok nem olyan érdekesek. Nekem mint angoltanárnak az is érdekes, hogy milyen szavakat használnak, milyen a mai fiatalok, vagy majdnem fiatalok beszédstílusa, és abból tényleg sokat tanulok. De nagyon szeretem Agatha Christie-t, és sokat ülök repülőn, mert ingázom London–Budapest között. Arra nagyon jó, hogy amíg az ember sorban áll, tudják, a röntgenező berendezésnél, akkor lehet olvasni valamit. A komoly regényeket a párom adja a kezembe. Az orvosok tényleg olvasnak ilyeneket. Állítom, hogy ők az a polgári réteg, az ügyvéd, orvos, építész, akik az irodalmat eltartják. Ezeket a könyveket én is elolvasom, de nehezen. Nagyon magával ragad, nagyon letaglóz a jó könyv, és nehezen szabadulok tőle. Valamiért a nagyon komoly olvasmányoktól egy kicsit ódzkodok, mintha egy magashegyi túra lenne. Jó, egyszer-egyszer. Meg persze, ha fönt van az ember, csodálatos. De hát

azért, tessék mondani, nincs egy fogaskerekű valahol? Szóval, nem tudom, kapkodó vagyok és felületes, ez az igazság. Amikor dolgozni kell, az más. Akkor belemerülök egy fordításba, a nyelvészet tanításába. De mint kultúrafogyasztó a Klasszik rádiót hallgatom. Tetszenek tudni, hogy mi az a Klasszik rádió? Az maga a borzalom. Ugyanazt a hatvankét vagy hatvanöt klasszikus számot játsszák nap mint nap, újra és újra. Vivaldi: *Négy évszak*, Sosztakovics: *Jazzkeringő*, Debussy: *Holdfény* és így tovább. De hát mit csináljak? Ez a háttérben szól, és akkor én dudorászom. Tehát nem vagyok igazán komoly kultúrafogyasztó.

Horváth Imre Olivér: Ilyenkor azért lehet exkuzálni, hogy kérem, én nyelvész vagyok, nem irodalmár...

Nádasdy Ádám: Persze, igen. Én nem vagyok irodalmár, én csak írogatok egy kicsit.

Horváth Imre Olivér: A '80-as évek óta folyamatosan jelentkezel versekkel, verseskötetekkel. Verseid túlnyomó része szerelmes vers – mondhatjuk ezt?

Nádasdy Ádám: Igen, így van.

Horváth Imre Olivér: A *Szakállas Neptun* című, 2020-as novelláskötetteddel viszont elindultál a szerelmes témájú próza irányába. Miért kezdtél el prózát írni? Miben más, mint verset írni?

Nádasdy Ádám: Hú, hát az ilyesmi azért mindig kicsit véletleneken múlik. A *Szakállas Neptun*ban ezek mind meleg tárgyú történetek. Szerelem? Van az is, igen. Vagy éppen arról szól, hogy nincsen, de igazad van, tényleg szerelmes. Zárójel: ugyanúgy, ahogy valaki azt mondta, nagyon bölcsen, hogy Petri György költészetét egyértelműen az Isten, haza, család hármassága szabja meg, mert mind a háromról megírja, hogy nincs. De nagyon alaposan, nagyon tudja, hogy miről beszél. Szóval így szembesülni Istennel, mint ő, az nem semmi. És a hazával és a családdal is. De kétségtelenül e körül forog az ő költészete. Visszatérve: a szerelem. Igen. Nagyon jó költő, de abban nem tenném az első helyre. Tudják, van az a csodálatos verse: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*, amikor egy egészen lehasznált kurvával elmegy valami pincehelyiségbe. Csodálatos, megdöböntő himnusz a nőiséghez, az emberséghez, de szerelmes versnek nem nevezném.

A rendszerváltáskor létesült egy folyóirat, egy havilap, amely kifejezetten a melegeknek szólt. Az volt a címe: *Mások*. És ez megjelent havonta, nagyrészt az apróhirdetések tartották el, mert akkor még internet nem volt. „Keresem páromat lehetőleg túlsúlyos, negyvenéves férfi személyében”, ilyenek. Ismertem a szerkesztőket, egy meleg pár vitte a lapot, és ők mondták, hogy az ismerősök között van bölcsész, író, hát akkor adjunk irodalmi szöveget. Mondom, jól van, és akkor oda írtam ilyen egyszerű történeteket, próbálgatván szárnyaimat. Az igenis más érzés, ahogy az ember látja kinyomtatva. Ha nem volt igazán jó, akkor átdolgoztam, így összegyűlt néhány. Aztán – ha mondhatom így – a felnőtt lapokban is publikáltam: az *ÉS*-ben is volt, meg a *2000* című lapban, meg talán a *Holm*ban is jött, itt-ott-amott, összegyűlt egy kötet belőlük. Mutattam egy-két embernek, Margócsy Istvánnak,

a kiváló kritikusnak és irodalmárnak. Azt mondta: „Ádám, ezek nem jók, de nem szabad nem kiadni őket, mert ebből hiány van, emberi hangon meleg kapcsolatról.” És azt mondta, hogy én tekintsem ezt a kötelességemnek, de ő ismételt megmondta, hogy ezek nem jók, és azt mondta, hogy ezek mondjuk nem mérhetők például Tar Sándor novelláinak a minőségéhez. Én ezt készséggel elfogadom. De úgy gondolom, hogy talán némelyik azért jó is. De itt azért tényleg az számított, hogy valaki beszéljen már erről valamit. Nem tudom, bőbeszédű vagyok egy kicsit. Jó, meg az ironia meg a humor folytonosan kijön belőlem, amivel Tar Sándor nem volt vádolható. Nagyon jó író egyébként, de rettenetesen nyomasztó, hát igen.

Horváth Imre Olivér: Még mindig szerelem, nekem is az a kedvenc témám, úgyhogy vesézzük tovább. A *Hordtam az irhámat* című, tavaly megjelent kötetben is számos rövid elbeszélés van, mint *A Szakállas Neptunban*, de van benne egy hosszú interjú is, illetve egyéb rövid cikkek. A *nyelv hatalmáról* című szöveged különösen megragadta a figyelmem. Azt írod, „a nyelv, ez a láthatatlan uralkodó kicsavarta a kezünkől a legtöbb szép szerelmes kifejezést. [...] A szerelmes költőnek kötelező ironizálni, szűkíteni és szűrkíteni”. 2008-as cikkről van szó. Hogy látod, folytatódott ez a tendencia?

Nádasdy Ádám: Igen. Talán az alá az ernyő alá venném a dolgot, hogy a pátosz nagyon kiment a divatból. Nagyon vigyázni kell a pátoossal, mert könnyen nevetségessé válik. Átfordul az ellenkezőjébe. Veszélyes nagyon nagy szavakkal dicsérni, vagy akár nagyon nagy szavakkal gyászolni. Észre tetszik venni, hogy milyen nehéz ma részvétet nyilvánítani? Persze, lehet azt mondani, hogy fogadja őszinte részvétemet, ezzel rendben van. De már egy gyászjelentésben azt írni, hogy „soha el nem múlt fájdalommal jelentjük, hogy...” nehéz ma már. Szóval igen, persze, látja az ember az özvegyi könnyeket, de valahogy a kevesebb több – ma úgy érzi sokszor az ember. Gondoljanak arra például, hogy a színházakban, az előadásokon sokkal kevesebb a kosztüm meg a díszlet. Nem igényeljük. Én már nagyon rég nem láttam olyan darabot, ahol a királynak korona lett volna a fején. Az egy kicsit olyan, mint hogyha a Burger Kingből jött volna, tudják, ahol a gyerekeknek adnak koronát. Tehát valóban játékszer jellegű. Nagyon érdekes: a budapesti Örkény Színházban ment Shakespeare *IV. Henrik* című darabja, ahol apa és fia huzakodnak azon, hogy akkor ki a király valójában. És a korona így meg úgy. Mácsai Pál rendezte, és nagyon szellemesen egy szép nagy arany bross volt kitűzve, az volt kvázi a korona. Azt akkor leszedte az alvó apjáról, kitűzte és fölvette...

Azt veszem észre, hogy a pátosz nagyon kevésbé megy ma, és ebben a szerelem kifejezése is benne van. Tehát azt mondani, hogy én lehozom neked a csillagot az égről... Mindent lehet, persze, de vigyázni kell, hogy akkor legyen mögötte egy mosoly. Persze, hogy lehet tündérbogárnak is nevezni. De én észrevettem: vannak szerelmespárok, házaspárok, akik például egész egyszerűen *kutyának* szólítják egymást. Képzeld el: kutya, hova tetted a garázskulcsot? – mondja, nagy szeretettel. Nagyon érdekes, mert nyilván ez abból jön, hogy *kutyus*, meg *kutyuska*, de az már édeskés. Hát akkor vegyünk vissza belőle. Ez nyelvészeti is érdekes, mert *cicus* is van, meg *cicuska*, de abból nem nagyon lehet, mert ha visszaveszem, még mindig *cica* marad, ami még mindig édeskés. Át kéne váltani macskára, de olyat nem hallottam, hogy valaki azt mondaná, hogy macska, hova tetted a... bár, természetesen minden van,

és lehet, hogy az élet bonyolultabb, mint én képzelem. Szóval ezt veszem, vesszük észre. Amit én fordítok, azokból mindig van régebbi fordítás is. A Shakespeare-darabokat Vas István, Mészöly Dezső, Kosztolányi, Babits, Arany fordította, de ne is a régiakat, hanem a szinte tegnapiakat nézzük: Vas, Mészöly még mindig rettenetesen patetikusak a mai ízlés szerint, és olyanok, mintha kosztümben lennének, mert abban is voltak. Mert az kellett akkor.

„Kik is vagyunk mi ezzel a beszéddel?”

FEHÉR RENÁTÓVAL JUHÁSZ TIBOR BESZÉLGET*

Juhász Tibor: A *szépíró olvas* eseménysorozat, amelynek keretein belül mi most beszélgethetünk, a címével előirányozza, hogy miről kellene kérdezzek. Joggal várják tehát az érdeklődők, hogy elsősorban az olvasmányélményeidről ejtsünk szót, én azonban kezdésként a saját olvasói tapasztalataimról számolnék be. A 2010-es évek elején, amikor tájékozódni kezdtem a kortárs magyar irodalomban, te voltál az egyik első olyan fiatal költő, akinek a szövegeire vezető irodalmi lapokban figyelhettem föl. Emlékezetes találkozásban volt részem például az *Alföld* folyóirat 2013/4-es lapszámában olvasható *Makk ász*, majd később a *Ká-európai ismerős* című verseddel, amely a szintén debreceni illetőségű *KULTer.hu* felületén látott napvilágot. Ma sem tűnik megalapozatlannak számomra a kijelentés, miszerint ezekben a költeményekben sikerült valami olyasmit közvetítened, amelyben más olvasókkal együtt én is a saját tapasztalataimat ismerhettem föl. Talán ezért nem lepett meg, hogy pályád alakulása során a nemzedék fogalma egyre központibb helyet foglalt el a gondolkodásodban, de erről később foglak kérdezni. Most inkább az általam vélelmezett ars poeticáddal kapcsolatban faggatnálak, ugyanis a nyilvánosságban betöltött pozícióidból gyakran hangsúlyozod poétika és politika szerves összefüggését, sőt tulajdonképpen a verses-köteteid értelmezhetők e szervesség színreviteli alternatíváiként is. Úgy látom, költői munkásságodat egy olyan szerepmodell képviselésében bontakoztatod ki, amelynek az az alapvetése, hogy a költői tevékenység, mivel a nyilvánosságban szerveződik, politikai tevékenység. Egyetértesz-e ezzel a megállapítással? És amennyiben igen, úgy e szerepmodell kialakulása a pályakezdésed mely mozzanataihoz kötődik?

Fehér Renátó: A *Ká-európai ismerős* a *Garázsmenet* című első könyvem záróverse. Ezt azért fontos rögzíteni, mert amit ars poeticus ajánlatként meghatározta, azt a legmélyebben a magaménak érzem, sőt e felfogás kimunkálása volt tulajdonképpen az első könyv eljutásáig tartó út legfontosabb kísérlete, ami még nagyobb tetteket

* Az interjú a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3-II kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

rak a nevezett zárószövegre. Nyilvánvaló, hogy mindez a korai olvasmányélményeimből is adódik, hiszen olyan szerzők voltak rám a legnagyobb hatással, akik ezzel az együttállással, a politika és költészet elválaszthatatlanságának tapasztalatával bíbelődtek a maguk történeti idejében. A kihívást nyilván az jelentette, hogy nekem a saját történeti időmben kellett megküzdenem ezzel a problémával, ráadásul egy olyan időszakban, amikor az említett szervesség a legtöbбекnek egyáltalán nem volt magától értetődő. Sőt, a pályám elején azzal szembesültem, hogy az én ars poeticám, az imént jellemzett felfogás melletti elköteleződéseim korszerűtlennek és idejétmúltak nyilvánítatik. Ez nagy zavarodottságot okozott bennem az első verseim megjelenésekor, tekintve, hogy egyre határozottabban felismertem a magam költői-politikai alkatát, és világossá vált számomra, hogy nem tudnék máshogy, más alapvetésekkel írni. Egyáltalán nem volt komfortos a helyzet. A *Ká-európai ismerős* zárlatára utalva úgy is fogalmazhatok, hogy a régimódi dolgok iránti elkötelezettséggel való megbékélés lett a költői programom nyitánya. Aztán a történelem velem is csinált valamit, meg a szakma azon részével is, akik szkeptikusak voltak azzal kapcsolatban, hogy szociális és politikai kérdéseknek van-e helye a kortárs magyar irodalomban. Kiderült ugyanis, hogy a költészetnek mint nyilvánosságban történő beszédnek ahhoz is köze van, ami a nyilvánosságban történik, azzal a megkötéssel, hogy az a költői pozíció, ahonnan a nyilvánosságba belebeszélünk, nem alapulhat annak az értelmiségi gőgjén, hogy a költői működésnek közvetlen hatása van mindarra, ami körbevesz bennünket. Más szóval: szükség lett a költő szereplehetőségeinek, sőt az értelmiség szereplehetőségeinek a felülvizsgálatára. Be kellett látnunk, hogy az írástudói pozíció nem tekintélyt hordoz, és nincsenek véleményvezéri privilégiumai. Mindannyiunknak szembesülnie kellett azzal, hogy az a hagyomány, amelynek utolsó nagy alakja szerintem Esterházy Péter volt, megváltozott, és nem térhetünk ki az elől az önértelmezői munka elől, amelynek eredményeként rájöhettünk, hogy valójában kik is vagyunk mi ezzel a beszéddel a mi történeti időnkben.

Juhász Tibor: Téged milyen válaszokhoz vezetett el ez a munka?

Fehér Renátó: Többek között ahhoz, hogy az értelmiségről ma már nem egy közösség vezetőjeként vagy a sosem homogén közvélemény hangadójaként érdemes beszélni, hanem egy közösség megszervezőjeként, az intézményesülés folyamatának egyik letéteményeseként, amelynek fedezetét a nyilvános beszéd hatásában való hit adja.

Juhász Tibor: E szemléletmód háttérében nagyon erős Petri-élményt feltételezek. Mikor találkoztál Petri György szövegeivel először?

Fehér Renátó: Valóban, a legnagyobb hatást e program kialakítására vonatkozóan Petri költészete, az ő költői működésmódja tette rám. E politikában involvált, mozgalomban informált szerepnek is köszönhető, hogy 2007 szeptembere környékén, amikor a kamaszkorom végén először találkoztam Petri-szövegekkel, elementáris hatást gyakoroltak rám. Ahogy most visszaemlékszem, a szövegeivel való megküzdés nem volt különösebben nehéz feladat, üdítően hatott rám ez a bölcséleti megalapozottságú, filozofikus líra, különösen az első két kötet, illetve az az atmoszféra is, amely Petrit körülvette.

Juhász Tibor: A pályakezdéssel egy időben látott napvilágot Károlyi Csaba nevezetes cikke az *Élet és Irodalomban*, amelyben arra a megállapításra jut, hogy a Petri-költészet süllyed, mert egyre nehezebben hozzáférhetők azok a kontextusok, egyre nehezebben ismerhetők fel azok a referenciák, amik az életmű jellegadó sajátosságait adják. Azóta persze megváltozott a helyzet, ugyanakkor épp ez veti fel a kérdést, hogy fiatal egyetemistaként miért, sőt hogyan tartottál ki ekkora határozottsággal a kamaszkorodból származtatható szemléletmódod mellett. Hiszen, ha jól értem, megélésed szerint is ellenszélben kellett dolgoznod.

Fehér Renátó: Károlyi Csaba említett, 2008 januárjában írt szövege meghatározó olvasmányélményem. Nem is olyan régen osztottam meg vele, hogy a cikkét követő 15 évemben az irodalmi tevékenységemet úgy versben, mint esszében, sőt az ELTE doktori iskolájában is az a vállalás határozta meg, hogy az állításait megcáfoljam. És ez nem kedves anekdota szeretne lenni. Tényleg nagyon sok munkát raktam bele másokkal együtt abba, hogy a magyar irodalomnak ez a hagyományvonala megkapja azt a méltó figyelmet és azokat a termékeny értelmezési keretlehetőségeket, amiket érdemel. A kérdésedre visszatérve egyébként a hit a válaszom. Meggyőződéssel vallottam ugyanis, hogy az irodalom eredendően politikai meghatározottságokat hordoz. Szívből örülök, hogy az én nemzedékem után érkező generáció költői ebbe a diskurzustérbe léptek be, ebben találták meg a saját költői programjukat. Azt hiszem, hogy a te első könyved, az *Ez nem az a környék* azért is állt olyan közel hozzám, mert a mi indulásunk ebben az értelemben is összetartozott. De említhetném Vida Kamilla költészetét is, akinek a munkáit és a szemléletmódját szintén nagyon szeretem. Vajna Ádám második, *...egyébként is, mit akarhatott itt az őrgróf?* című könyvében is sok ilyen elemet tudok dekódolni (egyébként vele együtt szerkesztjük a *Hévíz* folyóiratot). Azt gondolom, hogy a problémák, amelyekről eddig szó esett, a ma induló fiatal költők számára, és itt most kifejezetten a húszas éveik elején járó költőkről beszélek, nem merülnek fel dilemmaként. Sőt, a politikai tartalom immár olyan szinten kiáll az önjogán, hogy sokszor a valóság rögzítése felismerésre és megelégedésre ad okot. Az általam nagyon szeretett és magyarul több könyvvel is mostanában jelentkező, 1992-es születésű francia Édouard Louis erre egy jó példa a generációnkból. Én egy másik poétika elkötelezettje vagyok, amely anyagnak tekinti a valóságot, a valóság anyagából konstruál, állít elő egy saját világot. Ehhez, ha már *A szépíró olvas* című beszélgetéssorozat keretein belül vagyunk, számomra Kertész Imre adja az egyik vezérfonalat, aki azt mondja, hogy neki kellett megteremtenie Auschwitzot a nyelv és a kompozíció varázslatával. Nagyon sokszor idézem ezt a kertészi mondatot, mert pontosan érzékelteti, hogy ő nem egy Anne Frank-féle naplót írt a *Sorstalansággal*, hanem egy jelentékeny irodalmi művet, egy regényt, alkotott egy szöveget, egy nyelvet, ezáltal pedig újratemette a valóság anyagát. Akármilyen blaszfémnek is hangzik, én is a nyelv és a kompozíció varázslatával igyekszem újratemteni azt a közérzetet és korszakot, amelyben élek.

Juhász Tibor: A generáció kifejezés többször elhangzott már a beszélgetésünkben, az elején utaltam is rá, hogy vissza fogok térni ehhez a fogalomhoz. Annál is inkább, mert különösnek találok a te nemzedéki elhelyezkedésedet. Azok, akik veled együtt indultak, egy egészen másfajta irodalmi életben szocializálódtak. Látszottak a törés-

vonalak, a repedések, de mai távlatból nézve akkoriban mintha még valamelyest átélhető lett volna az irodalmi élet intézményrendszerének egészlegessége, ami nem jelenti azt, hogy ne lettek volna szekértáborok. Azok a szerzők, akiket említettél, Vida Kamilla, Vajna Ádám, vagy éppen én, viszont már a szétesés állapotába tanultunk bele. Úgy tűnik a számomra, mintha az utánad következőkkel éreznél rokonságot, mintha velük tudnál a legtermékenyebben együttes erővel fellépni.

Fehér Renátó: A nemzedéktársaimmal a Telep csoport, elsősorban Krusovszky Dénes, Bajtai András, Nemes Z. Márió és Szabó Marcell versein „nevelkedtünk”, ami bizonyos értelemben felszabadító volt, de ez képzett köztünk egy távolságot is. Ők előbb kezdték a pályát, előbb kerültek pozíciókba az irodalmi életben, tehát egyáltalán nem tűnt úgy, hogy közvetlenebbül is lehetnek közös ügyeink. Nekünk a sárvári író táborban szerveződött meg a Körhinta Kör nevű csoportosulásunk, benne Zilahi Annával, Kemény Lilivel, Gucsa Magdolnával, Szilvay Mátéval, Szöllősi Barnabással és Lázár Bence Andrással, amely, ha irodalomszociológiai értelemben egyáltalán bejelentett valamit, akkor annyit, hogy mi vagyunk, akik a Telep után jövünk. Azt hiszem, őszintén támogattuk egymást, ezáltal pedig önmagunkat. Számomra azokban az években biztonságot, otthonosságot és inspirációt jelentett a Körhinta, és nemcsak az irodalomban, hanem a felnőtt életben való elindulásban is. Így nem voltam annyira magányos Budapesten, nélkülük pedig aligha lettem volna azzá, aki ma vagyok. Ma is nagyon jó szívvel emlékszem vissza erre a véd- és dacszövetségre. Aztán az utánunk érkezőkben, a nálam 5-6-7-8 évvel fiatalabbakban is barátokra, a politikai helyzet pedig úgy hozta, hogy szövetségesekre és harcostársakra is találtam. Az a szemlélet, amellyel korábban egyedül éreztem magam, az ő esetükben már evidencia volt. Ekkor, 2015-16 fordulóján tetőzött ugyanis a KMTG-botrány, amely ennek a generációnak a tűzkeresztséget jelentette. Ezekben a hónapokban született meg a *Fiatal Írók Közleménye*. A megfogalmazók és az aláírók egy részét tanítottam az ELTE-n és voltam kis híján velük együtt gyakorlók a *Literánál*, közben pedig eseményeket szerveztünk [például a nagy KMTG-vitát], műhelyeket csináltunk magunknak, tehát több olyan projektben is részt vettünk, amelyeknek teremtdőereje volt, és ez ránk, mint értelmezői közösségre, visszahatott. Sorra írtam az ajánlásokat a néhai József Attila Körbe belépőknek, bízva abban, hogy a szervezet fóruma lehet az érdekvédelemnek. Néhány évvel idősebbként éreztem is némi felelősséget a kezdeményezéseik, például a *Késelés Villával* című beszélgetéssorozat iránt, amely azóta még fiatalabbakra hagyományozódott. Amikor pedig előbb a *Literánál*, majd Szálinger Balázs távozása után a *Hévíznél* lettem szerkesztő, megjelenési felületeket is tudtam biztosítani azoknak a fiataloknak, akik költőként egyre jobb művekkel álltak elő.

Juhász Tibor: Az eddigi válaszaid alapján úgy látom, a történeti gondolkodásod a nemzedék fogalmán alapul, de ide lehet rendelni egy másik, a versesköteteid tanúsága alapján legalább ilyen fontos fogalmat, a korszakét. Annál is inkább, mert ez a kifejezés többször fordult elő az eddigi három verseskötetben, mint a generáció.

Fehér Renátó: Azt hiszem, a *Garázsmenet* tekinthető egyfajta generációs elbeszélési kísérletnek, de a *Holtidényre* vagy a *Torkolatcsöndre* ez már kevésbé igaz. Az első

kötetem esetében ez azért is volt fontos a számomra, mert, mint a legtöbb debütáló könyvnek, ennek is az az egyik legfőbb tétje, hogy a teljesség igényével megmutasson valamit a hangból, amely épp megérkezik az irodalomba, a nyilvánosságba. Az én hangomnak az első pillanattól kezdve nyilvánvaló generációs vonatkozásai voltak, a recepció is ezt emelte ki. Igaz, a *Garázsmenet* verseinek családtörténeti érintettségét sem érdemes elhallgatni, sőt talán beszélhetünk egy geopolitikai, ká-európai olvasatról, tehát egy regionális meghatározottságról. El van rejtve benne egy szomorú kelet-európai családrege, ezt írta róla a megjelenésekor Kemény Lili. Az volt a programom, hogy megmutassam, hogyan rétegződnek egymásra, hogyan járkát egymást ezek a társadalmi determinációk, és hogy például a nemzedékiséggel kapcsolatban ezek miként hangosíthatók ki, hogyan bírhatók szóra. Egyébként talán azért is tűnik dominánsnak ez a figyelemirány, mert a születési évem egybeesik a rendszerváltással, és ennek az összefüggésnek nyilván nagy jelentőséget tulajdonítottam az írás és a kötetéről szóló utólagos beszéd idején is. Szerintem elmondtam a *Garázsmenet*ben mindazt, amit generációügyben költőként el tudok mondani, viszont amire a korszakkal kapcsolatban felfigyeltél, az valóban átjárja mind a három könyvemet. Nagyon foglalkoztat, hogy az itt és most tapasztalatán keresztül, a valóságnak, pontosabban a valóság anyagának a fordításán keresztül hogyan lehet színre vinni mindazt, ami velünk történik. A korszak egyébként azért is érdekes alakzat, mert az analízise, vagy legalább az analízis költői kísérlete az itt és most miatt az összes generációt érinti. Mondok egy példát. Számomra nagyon fontos, egyben frusztráló kérdés, hogy hogyan tudom megosztani például az anyámmal, aki gyógypedagógusként 40 éven át mindennap bejárt tanítani a kőszegi („ottliki”) iskolába, hogy mi az, amit én nap mint nap csinálok. A válasz egyáltalán nem magától értetődő, miközben ferencvárosi közművelődési dolgozóként viszonyban vagyok a magyar társadalom irodalmi életén kívüli valóságával is. Hogy amikor velük, kamaszokkal és tanárokkal, nyugdíjasokkal és szülőkkel beszélek, nemcsak magamról beszélek, hanem arról a korszakról is, amely az ő életük, a közös életünk ideje. Költőként persze ez nem lehet a közérthetőség kérdése, mert az nem az íróasztalmunka feladata. Mégis költőként, tehát kulturális munkásként arra jöttem rá, hogy közvetítő intézményeket szükséges teremteni, amelyek élénkítik a párbeszédet, tehát átrendezik a nyilvánosságot, ezáltal kibontakoztatják a társadalmi, közösségi és állampolgári öntudatot. Egyébként közvetítő intézménynek nevezem az olyan eseménysorozatokat is, mint amelyen most is jelen vagyunk. Ilyen közvetítő intézményként gondoltam anno a József Attila Körre, gondolok a Szépírók Társaságára vagy a Mércére például, hiszem, hogy erőforrásainkhoz mérten ebben a szellemben készítjük a *Hévíz* folyóiratot, visszük a *Nincs online*-nal közös műhelyeinket a Mester Galériában vagy Vincze Bencével a szombathelyi Joyce Clubot. És hiszek az önkormányzati közművelődési intézmények állampolgár-fókuszú, tehát plebejus szemléletváltásában.

Juhász Tibor: Ezernyi válasz született már arra a kérdésre, hogy mi az írástudók felelőssége. Nyilván nem olvastam végig az összes gondolat kísérletet, de azokban, amelyekkel találkoztam, közös volt, hogy a válaszadók a művész oldaláról közelítették meg a kérdést. Mintha újra és újra arról beszélnék, hogy mi a helyes művészeti cselekvés, hogyan is képzelhető el a művészeti praxis társadalmisága, miként kell

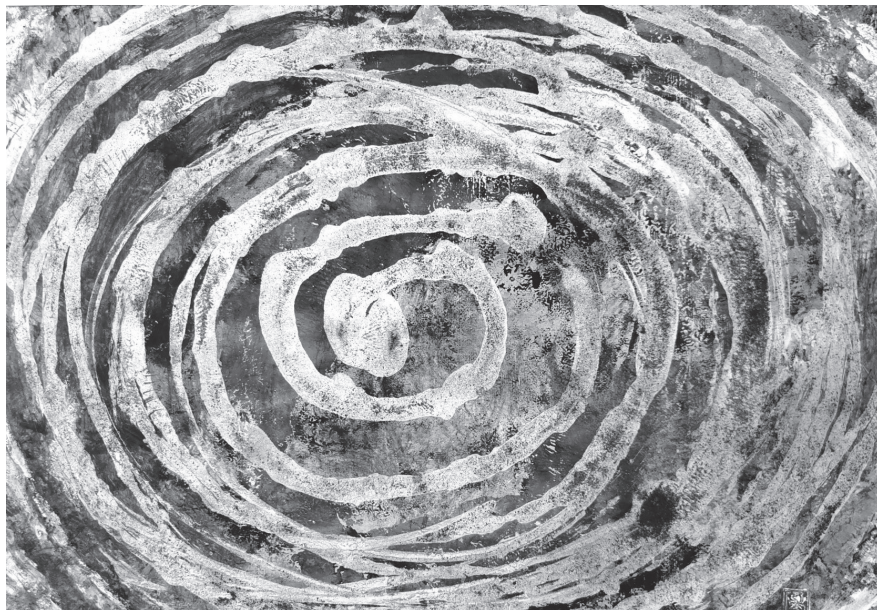
úgy kibontakoztatni a munkásságunkat, hogy annak társadalmi relevanciája, haszna legyen, hogy aktivizáljon egyéneket és közösségeket. De miközben saját magunkról és a munkásságunkról gondolkodunk, finoman kizárjuk az irodalmi folyamatok egyik legfontosabb résztvevőjét, az olvasót. Azt gondolom, hogy a látszat ellenére az írástudók felelőssége nem csakis és kizárólag a művész vállát nyomja, valójában az olvasókkal együtt hordozzuk ezt a súlyt. Mi az írástudók felelőssége akkor, ha nem művészként, hanem olvasóként gondolkodunk róla?

Fehér Renátó: Ami a felelősségmegosztást és -megosztást illeti, igazad van, ezt a lehetőséget én is mindig igyekszem hangsúlyozni. Próbálom meggyőző erővel közvetíteni az olvasóknak, hogy részesüljenek az olvasás tapasztalatából közösségi szinten is, beszéljenek a befogadói élményeikről úgy és olyan nyelven, ahogy az számukra kényelmes. Megdöbbentő, hogy milyen ritkán mondjuk ki hangosan és másoknak, amit egy könyv csinált velünk. A Szikra Mozgalom szépirodalmi olvasókörének megszervezésével tettük erre talán a legszámottevőbb kísérletet Bocsik Balázssal, számolva persze azzal is, hogy mozgalmi keretben az olvasataink és a kérdésfeltevéseink direkter és közvetlenebbül politikaiak. Mégis az a benyomásom, hogy sikerült megteremteni annak a feltételrendszerét, hogy az érdeklődők a közös olvasás által megérezzék, milyen az, amikor egy szöveg megváltozik, más lesz bennünk. Nekem például az újraolvasások alkalmával ez az élmény tartogatja a legtöbb izgalmat. Mert mindig egy másik tekintet nézi az adott könyvet. Itt van tehát előttünk ez a közösségi lehetőség, amely feleleveníthető hagyomány, és hatalmas potenciált rejt magában. Ugyanakkor József Attilának van egy fordulata, miszerint az irodalmat nemcsak az olvasók befolyásolják lényegesen, hanem azok is, akik nem olvasnak. Olvasók és nem-olvasók országában élünk együtt. Ez számomra azt is jelenti, hogy művészként azt a kérdést, hogy kik a mi olvasóink, nem magunk között, hanem arra a sokaságra is gondolva szükséges feltennünk, akik nem részesülnek a mindennapi, a szakmai, az alkalmi, a kényelmi vagy a szórakoztató olvasás rutinjából. Azt is jelenti, hogy a politikai közösség egyenjogú tagjaiként gondoljuk el azokat is, akik nem olvasnak. Az írástudói felelősség ma csak hübrisz, öncélú és kudarcos, ha nem formálódik általa is a politikai akarat, ha nem szélesedik a döntéshozók szemhatára, s ha nem tud szövetséges lenni abban, hogy minél többen kezdjék el megszervezni önmagukat a sokaságból. És nyilván tudom, hogy ez régimódinak vagy „túl ideologikusnak” hangozhat, de ahogy korábban mondtam, a pályám kezdetén a politikai költészet is hasonló okokból tűnt problémásnak. Nekem ezt jelenti a József Attila-hagyomány – nagyon sajnálom. Egy képzésalapú közművelődésben hiszek, amely műhelyeken keresztül lehetőséget teremt a politikai öntudat kibontakoztatására, illetve olyan nyelvi problémáknak és élethelyzeteknek a megoldására, mint a hitelfelvétel, az orvosi zárójelentés, a végrehajtói felszólítás vagy az adóbevallás. Hinni akarok abban, hogy talán ezáltal is demokratizálódhat az a kulturális élet, amelynek velünk élő és általunk is fűtött műveltségfétise arrogáns és valóságvak.

Juhász Tibor: Miközben a politika és a poétika szerves összefüggéseit kötetéről kötetre nyelvileg is reflektáltabbá teszed, a verseid egyre összetettebb értelmezői műveleteket várnak el az olvasóktól. Tehát miközben tudatosan a nyelv eredendő politikai meghatározottságát, a költői praxis politikai fundamentumát állítod előtérbe,

mintha le- és beszűkíténé a potenciális olvasók körét. Mi eredményezi ezt a különös mozgást? Milyen kifutási lehetőségei vannak ennek a folyamatnak a pályádra nézve?

Fehér Renátó: Amikor a *Garázsmenetet* írtam, az, hogy álhír vagy fake news, nem volt benne a személyes szókincsemben. A dezinformáció sem. Nem gondolkodtam, mert nem gondolkodhattam még azon, hogy a kommunikáció miként lesz kisiklatva a következő években, hiszen a közösségi média a demokrácia és a szólásszabadság templomaként értelmeződött. Egy utópisztikus diskurzustérként beszéltünk róla, ahol az emberek szabadon véleményt cserélhetnek egymással. Ma viszont szabályosan összeugrik a gyomrom, ha a kommentszekcióra gondolok, ahol hamis profilok, eredet nélküli hírek vagy „csak” agresszió és kibogozhatatlan érdekek omlasztják be a beszédet. Brutálisan megváltozott a nyilvánosságunk, és ezt megdöbbentő volt látni. Talán ezért érzem úgy, hogy folyton kérdéseket tesz fel nekem a korszak a saját megnyilvánulásaimra vonatkozóan is. Ezért van az, hogy a *Torkolatcsőnd* nyelvi megoldásait a legkülönbözőbb helyekről érkező impulzusok mozgatják, hogy be kellett látnom, egy ponton túl már csak a kép, a rádiózás, az áthúzás, a vonal képes kifejezni mindazt, amit mondani akarok. És ha már vonal, ez a könyv vonalakkal és vonalakba fut ki az *Írottak* című záróversben, a kézírás elhúzódik a könyv gerincéig, de poétikailag is az elhallgatásba torkollik. Folytatható-e ez a poétikai program? Mi az a beszédmód, amely adekvátnak mondható az elhallgatás után? Most prózát írok, és ez teljesen más kihívásokkal jár. Szóval nem tudok választ adni a kérdéseidre.



Halász Hajnalka

A lélegzés felcserélődése és a lapok felforgató ereje

A NYELVI PERFORMATIVITÁS ESEMÉNYEI RILKÉNÉL*

I. Bevezetés

A *Szonettek Orfeuszhoz* második része a lélegzés, a „láthatatlan költemény” dicséretével kezdődik, a lélegzés fiziológiai folyamatát poétikai alakzattá avatja, lehetővé téve ezzel a nyelvi-poétikai vizsgálatát. A lélegzés és a költemény azonosítása ugyanakkor észrevétlen különbségeket is ékel a szonett formai és tartalmi, materiális és immateriális, látható és láthatatlan, valamint metaforikus és metonimikus dimenziói közé:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzige Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.¹

Bár a lélegzés attribútumai viszonylag tág teret engednek az interpretációnak (lát-hatatlanság, takarékoság, „ellensúly” és „tér-nyerés” azok a kulcsszavak, melyek a vers recepciótörténetében nehezen hozhatók közös nevezőre, amennyiben a szöveg különböző szintjeivel kapcsolták őket össze), a vers eddigi értelmezései egy ponton mégis megegyeznek: a lélegzés rendre a költői nyelv cselekvő-cselekedtető természetével kerül szoros összefüggésbe. A lélegzés értelmezése a nyelv performativitásának a felfogásától függ és fordítva: a lélegzés versbeli megjelenése

* A tanulmány megírását az NKFIH FK-146513 sz. projektje támogatta.

¹ Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1910–1926*, Insel, Frankfurt a. M./Leipzig, 1996, 257. Szabó Ede fordításában: „Lélegzet, ködpára-költemény! / Önnön

gyakran mintegy a nyelvi performativitás modelljévé válik, amennyiben a szonett a lélegzés költeményének vagy figurájának kitüntetett hatóerőt kölcsönöz. E szonett példászerű státusza a lélegzés irodalmi reprezentációinak tekintetében tehát éppen abból ered, hogy nemcsak színre viszi és megszólítja a lélegzést, hanem „láthatatlan költemény”-ként egyben szóhoz is juttatja, miáltal a lélegzés a beszéd olyan feltételeként jelenik meg, amely a nyelv hatóerejéhez vagy hatótávolságához járul hozzá. Abban a kérdésben pedig, hogy pontosan miben is áll ez a hatóerő, a recepció meg-egyezni látszik: a lélegzés hasonlósági viszonyokat teremtve kiegyenlíti és egyesíti a versben tételezett ellentéteket.

Jelen tanulmány a szonett recepciótörténetének összefoglalása [II.] után az említett hatóerő alternatív értelmezésére tesz javaslatot, melyben nem az egyesítés metaforikus ereje, hanem a metonimikus feldarabolás és szétszóródás kerekedik felül. E javaslat a lélegzés figurájának a kitüntetettsége helyett a teljes felcserélhetőségéhez vezet [III.]. Ezt az értelmezési lehetőséget a tanulmány a szonett utolsó sorának, a „Blatt meiner Worte” kifejezésnek a szoros olvasatán, a szakirodalommal párbeszédbe lépve teszi próbára [IV.]. Az utolsó fejezet a lélegzés-szonettben megjelenő ellentétes nyelvi erőknél (metafora és metonímia, egyesítés és szétszórás, beszéd és írás, lélegzés és levél/papírlap) a viszonyát egy 1925-ös Rilke-vers kontextusában egyfajta fordulat – a lélegzés fordulópontjának és a papír lapozásának, fordulatának – előreláthatatlan eseményében mutatja föl [V.]. A döntő kérdés innen nézve tehát nem az, hogy a lélegzés nyelvi ereje egyesítő vagy megosztó természetű-e, hanem hogy *hol*, *mikor* és *melyik* erő kerekedik felül az olvasott [szó-]fordulatban, vagy képletesen szólva: mikor, merre fordul, fordítja a levelet vagy lapot (Blatt) a lélegzet „szele”. Az értelmezés hangsúlyainak ez az áthelyezése Rilke költői nyelvének a performativitását két nyelvi erő olyan küzdelmében szituálja, melynek minden olvasat szükségszerűen teret kell, hogy adjon, és amelybe úgymond minden olvasat beleszól, amennyiben hol ennek, hol annak az erőnek a pártjára áll.

II. A lélegzés színrevitelei

Bár a lélegzés átváltoztató, fordulatot kiváltó erejét az egyes értelmezések különböző nevek alatt tárgyalják (esemény, csere, kiazmus, metamorfózis, összefonódás stb.), mégis szinte kivétel nélkül egyfajta megegyezést, kiegyenlítést értenek alatta a szöveg formai, ritmikai, metrikai, valamint hangzó tulajdonságai és szemiotikai folyamatai között. A lélegzés rendre az orfikus költészet rejtett és láthatatlan erejének példaként jelenik meg, amely összeköttetést teremt az ellentétek között. Annette Gerok-Reiter például a következőképpen fogalmaz a kötet kompozíciójáról és poétikájáról szóló monográfiájában: „a komplex képszerűség tulajdonképpen teljesítménye abban áll, hogy feloldja a tételezett oppozíciókat, folyékony átmenetet létesít a polarítások között. [...] A szonett így a lélegzés rejtjelen magát az átmenetet, átváltozást demonstrálja,

lételemmel egyre / tisztán cserélt világtér. Ellensúly: tőled én / ritmikusan lengek lebegve. // Egyetlen hullám: vagyok / lomha tengered, habverés; / te minden tenger közt lehető legnagyobb – új tér-nyerés. // Mennyi de mennyi tér és a Tér hány helye él / szívemben. Mintha fiam kísérne, / úgy követ néha a szél. // Levegő, volt tagjaimmal telt, rám emlékezel-e? / Te, hajdan síma kérge / szavamnak s kerek levele.” <https://mek.oszk.hu/00400/00473/00473.htm>

a tiszta, intenció és irány nélküli, önmagának elégséges metamorfózist.”² Ebben az értelmezésben a metaforikus hatóerő kerekedik felül a metonimikuson, amennyiben a lélegzés átjárást teremt a szomszédos területek között, és önmagában szünteti meg a különbségeket. A szonett recepciótörténetében mindenekelőtt két visszatérő értelmezési mintázatot lehetne kiemelni: a metonímia és a metafora, illetve a kicserélés és az azonosítás műveleteinek az összekapcsolását, valamint forma és tartalom viszonyának az ekvivalencia poétikai elvén alapuló értelmezését.

Manfred Engel a következőképpen vezeti be a szonett értelmezését az általa szerkesztett Rilke-kézikönyvben: „Formális radikalitása ellenére ez a vers egyenesen fülbemászó, egyszerű, amely tartalmát tekintve alig szorul magyarázatra [...]. Ez minden bizonnyal a központi metafora tömörségének és evidenciájának köszönhető, mely metafora egyben metonímia is [képi és tárgyi sík valós összefüggésén alapul].”³ Már a szonett első értelmezései is abból indultak ki, hogy a központi figura egyszerre lát el metaforikus és metonimikus funkciókat. „A lélegzés szimbolikusan jelképezi az örök csere ember és világűr, mint két pólus között, amelyek egyszerre állnak szemben egymással és azonosak”⁴ – írja Hans-Egon Holthusen tizennégy évvel a szonettek megjelenése után. A lélegzés Hermann Mörchen 1958-ban megjelent monográfiájában is egyszerre a tiszta vonatkozás és a maradéktalan csere metaforájaként működik, amely „a levegőben elosztva mindenütt titkos kapcsolatot és rokonságot teremt.”⁵

Ezt a kontinuitást azok a későbbi interpretációk sem kérdőjelezik meg, amelyek már kifejezetten rokonság és szomszédság, illetve csere és egyesítés folyamatainak versbeli relációit elemzik. Kathy Zarnegin a lélegzéssel az orfikus átváltozás eseteként foglalkozik, amely a szonettben mint a lélegzés „hullámszerű mozgása” vagy mint „ellipszis” jelenik meg, és a szöveg materiális szintjein is megfigyelhetővé válik. A lélegzés tiszta vonatkozása eszerint egy „idegen csereeszköz” nélküli csereaktust tesz lehetővé: „A harmadik sor 'ei' és 'au' kettőshangzóival a vers saját betű szerinti csereformáinak a lehetőségeit mutatja be.”⁶ Ugyanígy „viszi végbe” a „Gegengewicht” szó metrikai és hangzásbeli struktúrája azt, amiről „szól”, amennyiben ez szemantikailag és formálisan is ellensúlyt képez a sorban, és ezáltal helyreállítja a szöveg hangzásbeli egyensúlyát.⁷

Christoph König tanulmánya a lélegzést szintén olyan orfikus médiumként értelmezi, amelyben a lírai én mint „ritmikus-artistikus mozgásban”⁸ jön létre, és megteremt, valamint elsajátítja benne saját szavait, tereit, illetve [szöveg]helyeit. A lélegzés figurája eszerint mint egy „elsajátításra tett erőfeszítés” bontakozik ki, amely a hangok rendjére is kiterjed: „Az én azt teszi, amit mond: az erőteljes én teremtképessége

2 Anette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes Sonette an Orpheus*, Niemeyer, Tübingen, 1996, 52.

3 Manfred Engel, *Späteste Gedichte [1922–1926] = Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, szerk. Manfred Engel – Dorothea Lauterbach, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2013, 415.

4 Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*, Neuer Filser Verlag, München, 1937, 31.

5 Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Kohlhammer, Stuttgart, 1958, 216.

6 Kathy Zarnegin, „Atmen, du unsichtbares Gedicht!” = *Gedichte von Rainer Maria Rilke*, szerk. Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999, 229–236, itt: 231.

7 Uo.

8 Christoph König, *Il.1 = Über Die Sonette an Orpheus von Rilke. Lektüren*, szerk. Christoph König – Kai Bremer, Wallstein, Göttingen, 2016, 145–152, itt: 148.

a hangzásban kézzelfoghatóvá válik, az 'én' [ich] betűkapcsolata már befészkelte magát a szavakba, a versbe [Gedicht], az ellensúlyba [Gegengewicht], a lassakéntba [allmählich], a lehetségesbe [möglich], az engembe [mich]. [...] E performancia célja az önfelhatalmazás: már csak egyetlen hullám kell ahhoz, hogy kifejezze magát.”⁹

Egy nemrégiben megjelent tanulmányban Boris Gibhardt e szonett kapcsán az erők formájának a rögzíthetetlen eseményéről beszél, mely formális szinten például a „szótagok cseréje”-ben manifesztálódik, „melyek homofóniájában az olvasat »konkrétan« megtörténik”.¹⁰ Betűcsere és hangazonosság ebben az értelmezésben kölcsönösen kiegészíti egymást és ugyanahhoz az esztétikai hatáshoz járulnak hozzá. Forma és tartalom ugyanazt a mozgást végzi: „Rilke »lélegzése« példászerűen jelképezi azt a mozgást, amelyet nem lehet egy helyen, egy értelemben rögzíteni vagy egy eredetre visszavezetni – legyen ez a nyelv vagy az élet mozgása”, „a vers azt a dinamikus relációt ismétli, amelyből maga is létrejön.”¹¹

A metaforikus hasonlóság elve még azokban az értelmezésekben is erősebbnek bizonyul, amelyek a szöveg szintjén valamilyen formális vagy strukturális diszcrepanciát állapítanak meg. Claudia Röser a szonettben színre vitt ritmusban ismeri föl a „határtalan világűr performatív előállításának a formáját” és egyúttal azt a „*tertium comparationis*”-t, amely a verset és lélegzést, valamint a metaforikus és metonimikus viszonyokat fonja egymásba.¹² A ritmus szabálytalanságát, metrizálásnak való ellenállását, melynek modern koncepciója Rilke versét jellemzi, egy tematikus szempontból rokon Goethe-verssel állítja szembe („Im Atemholen sind zweierlei Gnaden: / Die Luft einziehen, sich ihrer entladen”), amely Rilke eljárásával ellentétben forma és tartalom egymást lekepéző viszonyán alapul (amennyiben Goethénél forma és tartalom egyaránt egy középponti cezúra által oszlik meg és így párhuzamosan szerveződik). Bár Röser Rilkénél a ritmus értelemről való leválását állapítja meg, a szonett performatív teljesítményét egy olyan ritmuskoncepció megvalósításában látja, amely a költői beszéd hogyanját és mirőljét egyaránt meghatározza.¹³

Ahogy Wolfram Groddeck felhívta rá a figyelmet, a *Szonettek Orfeuszhoz* metrikai tulajdonságai nehezen egyeztethetők össze a szonett kötött formájával, a versek ritmusa fellazítja a szonettformát: „A szonett szigorú formája [...] alapvetően statikus, alkalmatlan az énekre, még akkor is, ha a 'szonett' szót németre úgy fordítják, 'hangzóvers' [Klinggedicht].”¹⁴ A formának és hangzóságnak ez a disszonanciája forma és tartalom párhuzamosságának az előfeltevését vonhatná kérdőre. Groddeck ezt az ellentmondást a ritmus Orfeusszal való azonosításával oldja föl: éppen az antik énekes

9 Uo., 149.

10 Boris Roman Gibhardt, „Einzig Welle, allmähliches Meer”. *Rhythmus in Literatur und Kunst um 1900*. West – Ost, Wallstein, Göttingen, 2021, 221–222.

11 Uo., 228, 224.

12 Claudia Röser, *Raumgewinn. Rhythmus und Raum in der Moderne. Rilkes Sonett „Atmen”*, *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2013/1., 99–111, itt: 102.

13 Vö. pl.: „Ezáltal egy olyan lírai én áll elő, amely »ritmikusán történik meg«, amennyiben egyrészt önmagát mint hasonlót ismétli, önmagát a »versben« és »ellensúlyban« olvasni, illetve hallani engedi és a negyedik sorban önreflexív módon kettőződik meg – ahogy a »saját lét«, az én így szétosztja magát a sorokban és azt viszi színre a nyelvben, amiről a szakasz beszél: az én a ritmus eseményévé válik.” Uo., 101. (Kiemelés tőlem.)

14 Wolfram Groddeck, „Heiter und verteilt”. *Zyklische Ordnung und metrische Metamorphose in den Sonetten an Orpheus = Rilke in Bern. Sonette an Orpheus*, szerk. Jörg Paulus – Erich Unglaub, Wallstein, Göttingen, 2014, 145–158, itt: 147.

az, aki „a számára idegen szonettformában való jelenléte által megváltoztatja ezt a formát, 'metamorfózisnak' veti alá.”¹⁵ Ez pedig különösképp igaz a lélegzés-szonettre, amelyben Orfeusz maga – ellentétben a kötet első felével – már nem, vagy csak indirekt módon, láthatatlanul jelenik meg mint ritmus vagy légzés.¹⁶ Erre a szonett kötetben elfoglalt helye is következtetni enged: az első ciklus utolsó szonettje Orfeusz menádok általi megsemmisítését, szétagolását, szétszórását és a költészet hangjában való továbbélését beszéli el („du Schöner, / aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.”, „Nur weil dich reiend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.”). Bár a „poetológiai meta-versben” – így Groddeck – a másik vers láthatatlan, de nem néma, valamiképpen hallható. A két vers, a láthatatlan lélegzet-vers és a látható vers Groddeck szerint az utolsó sorban egyesül.¹⁷

A láthatóság tagadása tehát indirekt módon, egy, a szonettben kimondatlanul maradó ellentét által [látható/hallható] felveti a „lélegző” vers hallhatóságának a kérdését. Arra, hogy a költő beszéd meghallása nem feltétlenül esik egybe a hang meghallásával, már Heidegger Rilke-értelmezése is utalt. Rilke halálának 20. évfordulóján tartott előadásában [*Wozu Dichter?* [1946]] Heidegger e költő nyelv lényegét többek között a „lehelet”-ben vagy „fuvalat”-ban („Hauch”) jelölte ki. Az Orfeusz-kötet első részének harmadik szonettje a következőképpen zárul: „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.” „Gesang”, „Hauch” és „Wind” Heidegger szerint egy olyan nyelven vagy nyelvből szólnak meg, amely nem azonos az írott nyelvvel szembeállított, akusztikus értelemben hallható beszéddel [hiszen Heidegger e beszéd esetében is „Zug”-ról, „vonás”-ról beszél,¹⁸ amelyet más írásaiban a hang és az írás oppozícióján túl vagy még ezt megelőzően helyez el.]¹⁹ A „lehelet” performatív teljesítménye eszerint tehát nem abban áll, hogy átjárást teremtsen az ellentétek között, hanem abban, hogy önmagát és az ellentéteket is egy kimondhatatlan differenciába „vonja” vissza. Az orfikus ének közvetlenül nem tételez semmit. A vers hangzásának szét kell „törnie”, hogy az ének megszólalhasson,²⁰ a hang hallhatóságának vissza kell húzódnia vagy el kell tűnnie, hogy a vers által mondott (vagy éppen az esetben a vers „lélegzése”, „lehelete”) tulajdonképpen értelemben hallhatóvá váljon.²¹

A performativitásnak az eddigiekhez képest más aspektusát elemzi Mark-Georg Dehrmann tanulmánya Rilke orfikus poétikája kapcsán. Elemzése az inspiráció lírai toposzában rejlő alapvető ellentmondásra koncentrál, amelyet a *Szonettek Orfeuszhoz*

15 Uo., 148.

16 Orfeusz versben való látens jelenlétéhez lásd még: Gerok-Reiter, *I. m.*, 52–53; König, *I. m.*, 146.

17 Groddeck, *I. m.*, 153.

18 „Singen ist gezogen vom Zug des Windes der unerhörten Mitte der Natur”. Martin Heidegger, *Wozu Dichter?* = Uő, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., 2003, 269–320, itt: 318.

19 Martin Heidegger, *Das Wesen der Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1985, 147–204, pl.: 193; Martin Heidegger, *Der Weg zur Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1985, 227–258, pl.: 240, 244.

20 „Aber fragwürdig bleibt, wann wir so sind, daß unser Sein Gesang ist und zwar Gesang, dessen Singen nicht irgendwo umherklingt, sondern wahrhaft ein Singen ist, dessen Klingen sich nicht an ein endlich noch Erreichtes hängt, sondern das sich im Klang schon zerschlug, damit nur das Gesungene selber wese.” Heidegger, *Wozu Dichter?*, 317.

21 Szabó Csaba Heidegger Rilke-értelmezésének a hatáiraira is rámutatott a *Wie die Natur die Wesen überläßt...* című vers kapcsán: Szabó Csaba, *Rilkes Wagnis in Heideggers und de Mans Interpretation I*, Universitas de Carolo Eszterházy Nominatae, Germanistische Studien, XI, 2018, 129–142, itt lásd: 139–142.

látványos módon visz színre. Az isteni inspirációért való költői fohász ellentmondása Dehrmann szerint egyfajta kettős autoritásban rejlik: a költői beszéd autoritása vagy cselekvőképessége arra az isteni instanciára, autorításra van ráutalva, amelyet megszólít, de amely csak ebben a tételező megszólításban létesülhet egyáltalán. „A médiumnak először meg kell teremtenie azt az isteni autoritást, melynek a szavait közvetíti.”²² A Rilke-sonetteknek tehát, melyek Dehrmann szerint a sikeres beszédaktus feltételeit viszik színre, a következő apóriákkal kell megküzdeniük: az autoritás eredete egyszerre rejlik a költői beszédben és rajta kívül [a megszólítottban]; az isteni instancia egyszerre függ és független az őt létrehozó és megszólító beszédétől, s ez az instancia egy olyan beszédben jön létre, amely viszont rajta keresztül jön létre, szólal meg, amennyiben tőle kapja autoritását. Egyszerűen szólva: a költői beszédnek egyszerre kell teremtető és közvetítő, performatív és konstatív funkciót ellátnia, melyek nem hozhatók egymással minden további nélkül összhangba. Emiatt beszél Dehrmann „kettős” autoritásról, vagy – az időbeli feszültséget hangsúlyozva – úgy is lehetne fogalmazni, hogy az autoritás sosincs jelen, el van halasztva vagy meg van osztva két, még nem vagy már nem jelenlevő instancia között. Ahogy Dehrmann a már idézett, harmadik szonett utolsó során kimutatja, az orfikus beszédaktus akkor mondható sikerültnek, ha az isteni figura és az én közötti differencia és ezzel az említett aporia is feloldódik a „szél”-ben, elrejtí magát ebben a totalizációban: „Végül az én behozza a kezdetben tételezett, istenivel szembeni különbséget. Immár maga is rendelkezik annak az alaknak a tulajdonságaival, amelyről ő adott hírt. Itt újul meg az orfikus ének, éppen akkor, amikor az én önmagát és az istenit is felszámolja. Ami marad, az nem más, mint 'szél' [ein Wind].”²³ Így a kötet második részében az én az isteni autoritás helyébe lép, átveszi a funkcióit, amennyiben kiasztikus felcserélések által a szó prezenciájába lépteti, jeleníti meg a dolgokat. A második rész első szonettje „az ennek ezt a felhatalmazását mutatja be szuverén gesztusként. Egy kiazmus által a költői lélegzésben kapcsolja össze egymással az ént és a világot. Ez a lélegzés az utolsó sorban a »szavaim levelében/lapjában« [Blatt meiner Worte] manifesztálódik, mint maga a vers.”²⁴ Ebben a performatív, szuverén gesztusban alkotja meg magát és nyelvét az én anélkül, hogy egy másik instanciára volna ráutalva. Ez az önteremtő aktus Dehrmann elemzésében a kiazmus poétikai eljárásán alapul, melynek mesterségességét vagy megalkotottságát a magát természetesnek álcázó totalizáció feledtetí el. A második rész nyitószonettjére vonatkozóan ez azt jelentheti, hogy a performatív lélegzés, amely látszólag természetes cseremozgása által én és világ egységét hozza létre, valójában olyan művi lélegzésként működik, melyet a kiazmus retorikai alakzata lélegeztet, tart mozgásban. Ez újból felveti a lélegzés metaforikus és/vagy metonimikus konstitúciójának a kérdését. Mielőtt még ehhez a kérdéshez fordulnánk, addig a pontig kell követnünk a vers recepciótörténetét, ahol az értelmezések a legélesebben ágaznak el, hogy előkészítsük ezzel a metafora/metonímia-differencia értelmezését.

Bár Dehrmann nagyrészt és kimondatlanul Paul de Man Rilke-értelmezésének a logikáját követi, a „Lovas”-szonett értelmezésénél kimondottan elhatárolódik tőle. De

22 Mark-Georg Dehrmann, *Die widerständige Apostrophe. Göttliche Autorschaft in Rilkes Sonetten an Orpheus*, Zeitschrift für deutsche Philologie 127, 2008, 557–572, itt: 570.

23 Uo., 567.

24 Uo., 571.

Man szerint az első rész tizenegyedik szonettje a lovas csillagkép totalizáló alakzatának a dekonstrukcióját végzi el, és ennyiben azon Rilke-versek közé tartozik, amelyek felfedik saját nyelvi struktúrájukat. Az utolsó strófa a figura jelentését, amely totalizáló kiazmusok által jött létre, illúzióknak nyilvánítja, amennyiben csalóknak nevezi („die sternische Verbindung trügt”), és kiábrándult szavakkal zárul („Doch uns freue eine Weile nun, / der Figur zu glauben. Das genügt.”), melyek de Man szerint a többi vers szenvedélyes ígéreteivel szemben szinte „gúnyosan”²⁵ hatnak. A lélegzés-szonett recepciótörténetét tekintve nem meglepő, hogy de Man olvasata a Rilke-értelmezőknél (még azoknál is, akik de Manra afirmatíván hivatkoznak) legkésőbb ezen a ponton ellenállásba ütközik. Manfred Engel a szóban forgó szonett utolsó sorait úgy értelmezi, mint az esztétikai látszat nietzschei igenlését,²⁶ Dehrmann szerint pedig „a vers énje éppen a hitre és ennek elegendőségére tett utalással foglal állást a nyelv elégségessége mellett.”²⁷

De Man számára ugyanakkor nem a nyelv elégségessége vagy elégtelensége jelenti a fő kérdést, sokkal inkább forma és tartalom egy bizonyos viszonya, amely a rilkei poétikát kitünteti és megkülönbözteti romantikus elődjeitől, és amelyet de Man elemzése egy pontján úgy jellemez, mint „tökéletes egymáshoz illesztést”, egy puzzle darabjainak a „hézagmentes összeillesztését”.²⁸ A kérdés tehát de Man számára az, hogyan állítják elő a versek a mondott hogyanjának és mirőljének a látszólag tökéletes összeállítását, illetve hogy milyen költői eljárásokon alapul a versek meggyőzőereje. Elemzése során emiatt főleg olyan verseket állít a középpontba, amelyek valamiképp reflektálnak erre az előállításra és a látszatot látszatként leplezik le. Egy valamelyest „önkényesen választott, de tipikus”²⁹ példa az *Am Rande der Nacht* című vers, amely különböző analógiákon és párhuzamokon keresztül a szubjektum belső dimenzióinak a külvilág dolgaival való azonosságát beszéli el. De Man számára ez a vers a metafora klasszikus példája, azaz egy belsőnek egy külső térre való átvitele hasonlóságon alapuló viszonyokon keresztül.³⁰ Ez a technika első pillantásra a romantika eljárására emlékeztet, amely ugyancsak szubjektum és objektum szintézisére törekszik. Ami a jelen kérdésfeltevésre tekintettel de Man elemzéséből kiemelendő, az az, hogy a rilkei poétika a romantikus eljárással ellentétben egy fordított szituációból, negatív egységből vagy ürességből indul ki, és ez az, ami lehetővé teszi a cserék játékát. A lírai szubjektum Rilkénél eszerint már mindig is kívül van önmagán, kint, és nem bent található, szétszórva a külvilág dolgaiban, amelyek szintén üresek és nem rendelkeznek önidentitással, amennyiben úgy működnek, mint a nem önazonos szubjektum tartalmazói vagy hordozói. Rilke költészetének meghatározó alakzata a kiazmus, állapítja meg de Man, amely nem önelsajátításhoz vagy egyesüléshez, hanem identitásvesztéshez, illetve a „zűrzavar és szétszórtság”³¹ állapotához vezet.

25 Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale UP, New Haven/London, 1979, 20–56, itt: 54.

26 Engel, *I. m.*, 413.

27 Dehrmann, *I. m.*, 572.

28 de Man, *I. m.*, 38.

29 *Uo.*, 33.

30 *Uo.*, 35.

31 *Uo.*, 36–38.

III. A lélegzés teljes felcserélése

Mindez a lélegzés-szonettben is megfigyelhető, amelyet viszont de Man nem elemez. Min alapul tehát a légzés cselekvőereje, és hogyan állítja elő forma és tartalom tökéletes illeszkedésének a benyomását? A láthatatlan versként megszólított lélegzés és a megszólító szonett viszonya első pillantásra köszönetmondásként artikulálódik. Az én a lélegzésnek és a lélegzésért mond köszönetet, eseményszerű létéért („in dem ich mich rhythmisch ereigne”), valamint saját „ellensúly”-áért. Esemény- vagy hullámszerű, folyamatos és fokozatos („allmählich”) létrejöttét a lélegzés ritmusának, a ki- és beáramló levegő cseréjének köszönheti, azaz a hang artikulációjának, amelyet a kiáradó levegő hordoz és terjeszt a világban. Köszönet, lélegzés, a hangomért és a levegőért, amely – mint a szél („manche Winde / sind wie mein Sohn”) – a szavaimat hordozza. Innen nézve a szonett csereaktusként prezentálja magát, amennyiben az én az inspirációért, ihletért, vagy pedig szó szerint a levegő beáramlásáért vagy beleheléséért, ennek ritmusáért mond köszönetet a lélegzésnek. A Dehrmann által kettős autoritásnak nevezett problematika és az inspiráció költői gondolatának ellentmondásai ebben a szonettben is kimutathatók. Itt is megállapítható lenne, hogy a szonett egy lehetetlen esemény megtörténtét mutatja be, amennyiben ezen esemény performatív feltételei még nincsenek adva, hanem a versnek kellene őket létrehozni. A köszönet kinyilvánítása és a szonett, illetve az én eseményszerű létének a megtörténte a lélegzés mint láthatatlan költemény hívásának, megidézésének a függvénye. A láthatónak és a láthatatlannak egyesülnie kell, hogy a költemény és a szonett, a megszólított és a megszólító megtörténhessen. A beszéd feltételei tehát paradox módon abban az eseményben jönnek létre, amely eseményben a beszédnek kellene megtörténnie. Az az esemény, isteni instancia vagy autoritás, amely Rilke verseiben megidéződik, de Man szerint nem más, mint a nyelv esztétikai, hangzó dimenziója feletti uralom, illetve forma és tartalom tökéletes összeillesztésének a költői mestersége,³² melynek meggyőzőerejéről a szonett recepciótörténete is – bár inkább indirekt módon – tanúskodik.

A szonett utolsó sorának a kérdésével ugyanakkor egy tévedés gyanúja is felmerül. Azok a metaforikus átvitelek, amelyek az énnek és a szonettnek hangot és a természetes-ritmikus lét látszatát kölcsönözték, alaposabban szemügyre véve metonimiáknak bizonyulnak, amelyek nem rokonsági, hanem szomszédsági, térbeli és véletlenszerű viszonyokon alapulnak. Az a levegő vagy szél, illetve lehelet, amelyet a kiáramló levegő hoz létre, az én számára olyan, mintha a saját sarja, maga pedig a teremtmény lenne („mintha fiam kísérne”), s az én ezért várhatja, hogy a teremtmény felismerje őt mint eredetét. A „mint” hasonlító szó megjelenése („wie ein Sohn”) is a felcserélés és tévedés gyanúját erősíti. Bár a szonett a lélegzést metaforikus értelemben idézi meg [mint láthatatlan verset, az ihlet vagy inspiráció forrását], az eszköz viszont, amellyel ezt végrehajtja, metonimikus, térbeli érintkezéseken alapul: a dicséret vagy köszönet a levegő maradéktalan és határtalan átváltozóképségeinek és ebből fakadó kötetlenségének, függetlenségének szól; a vele érintkező helyek

32 Uo., 31.

és terek teljességgel felcserélhetők, helyettesíthetők. Az én, aki a légzés többszörös megszólítása által azonosul vele [a légzéssel mint verssel, ellensúllyal, hullámmal, tengerrel és térnyeréssel], az utolsó két versszakban maga is mint légzés szólal meg, amely a levegőn keresztül a tér helyeit sajátítja el [„Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon / innen in mir“]. Az utolsó versszakban a levegő megszólítása ezzel szemben már nem a megszólítottal való azonosuláshoz vezet, amennyiben épp az újrafelismerés lehetőségét vonja kétségbe [„Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?“]. Ez a kérdés a lélegzés produktivitását és az én genealógiáját is más fénybe állítja, hiszen azt implikálja, hogy az én saját léte [„eigne Sein“] már a leírt hullámmozgást, folyamatot vagy eseményszerű keletkezést megelőzően is szét volt szórva a dolgokban. Vagy éppen az én szavai és hangjai azok [„ich“, „in“, „ein“, „mein“, „eigen“], amelyek szét vannak szórva a vers különböző helyein, illetve szavaiban. Az egyediségnek és a bensőségességnek ezek a szavai úgy viselkednek, mint a levegő, amely különböző tereken és helyeken [„Räume“, „Stellen“, „Orte“] bukkan föl, ezek között cirkulál. A lélegzett levegő eme üressége teszi lehetővé az én számára, hogy bensővé tegye a tér helyeit; ezek a helyek, az én egykori helyei [„einst meiniger Orte“] viszont megint csak a levegő ürességét töltik ki. Tartalmazó és tartalmazott, kint és bent, én és te, valamint *tartalom* és *forma* így nem különböztethetők meg, illetve felcserélhetők egymással.

A lélegzés Rilke más verseiben is metonimikus összefüggésekben jelenik meg. Az *Ő Lacrimosa* [1925] címűben üresség és teljesség, valamint fa és levegő a lélegzetvételben cserélődnek fel [„Nichts als ein Atemzug ist das Leere, und jenes / grüne Gefülltsein der schönen / Bäume: ein Atemzug!“³³], s ezáltal áll elő a metaforikus azonosítás benyomása. A metonimikus eltolódás logikáját követve magyarázatra lelhetnek azok az első látásra szokatlan képzettársítások is, melyekben a lélegzés a tér megsokszorozásához vagy kitágításához, üres térként pedig tartalmazó és tartalmazott felcserélődéseihez járul hozzá. A kötet utolsó szonettjében a belső tér kitágulása a lélegzetvételben a külső, messzi terek gyarapodásával kerül érintkezésbe és helyettesítődik vele: „Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt.“ [Sonette an Orpheus, II.29].³⁴ A lélegzés ilyen metonimikus topológiájára a *Duinói elégiákban* is több példa akad. Az első elégia egy helyen az ürességnek a belélegzett terekhez való odadobására szólít fel [„Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen“³⁵], melynek során a szubjektum belső tereinek a kitágulása szintén metonimikus viszonyokon keresztül történik. A külső és a belső tereket és karokat [„Arme“] egyaránt üresség [vagy éppen szegénység, a szegények – „Armen“] tölti ki, tartalmazó és tartalmazott, valamint belső és külső ebből a szempontból felcserélhető egymással. A lélegzés felcseréli a tereket [„Und atmet doch den Raum, / in dem die Sterne gehen.“³⁶] és kifordítja, külsővé teszi a belsőt [„ach wir / atmen uns aus und dahin“].³⁷ A lélegzés üressége vagy „semmije” ugyanakkor nem válik a helyettesítések középpontjává, amennyiben maga is kicserélhető [„Immer ist

33 Rilke, *I. m.*, 391.

34 *Uo.*, 272.

35 *Uo.*, 201.

36 *Uo.*, 50.

37 *Uo.*, 205.

es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte, das man atmet und / unendlich weiß und nicht begehrt.”).³⁸

A lélegzés-szonett értelem- és térnyerése ugyanígy egy teljes ürességen, kicserélhetőségen alapul, amely azért teljes, mert önkényes, azaz semmilyen jelentésnek vagy szimbolikus értelemnek nem rendelhető alá. A lélegzés azért működhet a teljes kicserélhetőség figurájaként, mert maga is kicserélhető, üres és ellenáll az értelemtulajdonítás műveleteinek. A lélegzés figurája ebből a szempontból rokon az *Új versek* kötet motívumaival, amelyeket de Man szerint hasonló struktúra jellemez, amennyiben valamilyen üresség alkotja őket, és ezáltal lehetővé teszik a legalapvetőbb tulajdonságaik cseréjét (mint például a tükörkép, a torzó vagy a hegedű üres belseje). Ez a csere pedig de Man szerint rendszerint totalizációhoz, a negativitás ígéletbe fordításához vezet, mely ígélet annál meggyőzőbb, minél lehetetlenebbnek tűnik.³⁹

Ha tehát a lélegzés-szonett esetében vers és lélegzés, lélegzés és nyelv, valamint a metaforikus és metonimikus viszonyok folytonosságából indulunk ki, akkor kézenfekvőnek tűnhet a lélegzést a nyelv performativitásának vagy az orfikus átváltozásnak a kitüntetett figurájaként kezelni, és pontosan ezzel a lehetőséggel csábít a szonett. A szonett metonimikus szerveződésére koncentrálna viszont ezzel ellentétes következtetésre juthatunk: a második rész nyitószonettjének a kitüntetett státusza éppen abból adódik, hogy kérdőre vonja a lélegzés által inspirált költői beszéd tiszta performativitását, vagy de Mannal fogalmazva: egyszerre kínálja fel és vonja vissza az erre vonatkozó ígéletet.⁴⁰

IV. „Blatt meiner Worte”

Bár a vers egyik értelmezője sem mulasztotta el megállapítani a záró kifejezés többértelműségét (a „Blatt” szó egyaránt jelenthet levelet és lapot, papír- vagy kártyalapot is), ennek eddig mégsem tulajdonítottak különösebb jelentőséget a performativitás értelmezésére nézve. A „Blatt meiner Worte” („szavaim levele/lapja”) metaforikus és metonimikus értelmezési lehetőségei a recepcióban ugyanúgy nem zárják ki egymást, mint a lélegzés rokonságon és szomszédságon alapuló viszonyai. A kifejezés eszerint egyszerre vehető metaforikus és metonimikus értelemben, ugyanakkor ebben az esetben is rendre a metaforikus értelmezés (a levél) irányába billen a mérleg, amelyet a kötet intertextuális kapcsolatai is támogathatnak: a fa a szonettek egyik visszatérő metaforája. Mörchén a zárósort a lélegzés metaforikus láthatóvá válásaként értelmezi: „a felemelkedő lélegzet-oszlop mint simán és kereken felszőkellő törzs, zöldellő lomb válik láthatóvá: ez pedig nem más, mint a »magas fa a fülben« az első rész nyitó szonettjében, amely itt persze már csak utalásként, alakként jelenik meg.”⁴¹ Anette

38 Uo., 224.

39 de Man, *I. m.*, 40–44.

40 Uo., 55.

41 Mörchén, *I. m.*, 216. A kifejezés Mörchén szerint a „hangvarázssal” is magyarázható: „A 'Blatt' [a 'Laub' vagy 'Krone' helyett], hangvarázsát a 'glatt' szóval együttesen kifejtve, az elillanót látszik kifejezni: nem más, mint rövid életű és elillanó levél – de ugyanakkor felkelti az írott levél képzetét is, amely megőrzi a vers szavait. A zárósort így visszavezet a szonett kezdetéhez.” Uo.

Gerok-Reiter szerint az utolsó versszakban „a levegő- és fametonímiák egymáshoz való közeledése az azonosságig vezet”, s ezáltal párhuzam jön létre a fa és a lélegzés formaadó mozgása között: „Ahogy a fa felemelkedésének a kéreg, a gömbölyűség és a levél ad formát, úgy teszi lehetővé az individuális lélegzet a »feléneklést« a nyelv képeiben.”⁴² Az utolsó versszakhoz fűzött kommentárok olyan kifejezései, mint a „légírás”, „levegőből álló írás utópiája”⁴³ vagy az „íráskritika”⁴⁴ szintén teleologikus folyamatot implikálnak, és feloldják a metafora és a metonímia közötti feszültséget, amennyiben az írás metonimián, esetleges, szomszédsági kapcsolatokon alapuló elvét egy metaforikus, hasonlóságon alapuló egységben oldják föl. Christoph König és Wolfram Groddeck a metaforikus sor utolsó, némiképp váratlan elemét metonimikus szövegkapcsolatok által magyarázzák, pontosabban Ovidius-féle *Átváltozások* egyes szöveghelyeinek bevonásával,⁴⁵ illetve mitologikus kapcsolatokkal, mint Daphne babérfává és babérlevéllel változásával, amelyet a szonett az utolsó sorban úgymond szó szerint vesz.⁴⁶ Kathy Zarnegin egy ezzel ellentétes irányt látszik követni, amennyiben értelmezésében a „metaforák dekonstrukciója”-ról beszél: „A 'kéreg' és 'levél/lap' szavak bár a *Szonettek Orfeuszhoz* egyik leggyakoribb metaforáját, a fát idézik fel, de csak azért, hogy ezt a vers rögtön mint 'szavakat' leplezze le.”⁴⁷ A záró sor „írásmetaforikája” eszerint egy alapvető ellentmondást tár fel a szonett mint hangvers („Klanggedicht”) létmódjában: bár a szonettek saját fonocentrikus létmódjukat deklarálják, végső soron szavakból és betűkből állnak, és így az írásra vannak ráutalva [erre emlékeztet a kötet alcíme is: „Wera Ouckama Knoop síremléke”]. Ez pedig többek között a hangvers „efemer karakterére”⁴⁸ emlékeztethet.

Ennek a hang és írás közötti feszültségnek a dichotómiájuk megjelenésén túl további következményei is lehetnek a szonett értelmezésére nézve. Ha ugyanis a metonimikus szerveződéséből indulunk ki, amelyet a szöveg önprezentációja is támogat, akkor az utolsó versszakban, a metonimikus eltolódások sorában akár a papír előállításának, illetve a papírra való írásnak és a róla való leolvasásnak a folyamata is felismerhető lenne. Ez a lehetőség nem számolná fel az értelmezés metafo-

42 Gerok-Reiter, *I. m.*, 40.

43 Jana Schuster, „Umkehr der Räume”. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Rombach Wissenschaft, Freiburg/Berlin/Wien, 2011, 301.

44 „A ritmus mint az elsajátítás és erő kifejtés közötti mozgás felveti a szerzőség kérdését. Ez a kérdés az utolsó tercettben az írásosság metaforáiban fogalmazódik meg újra. 'Rundung und Blatt meiner Worte' az írásjeleket idézi meg a papíron, a szonett kontextusában pedig a platóni íráskritikát.” Röser, *I. m.*, 103.

45 Groddeck a „szelek”, („Winde”), a „kéreg” („Rinde”) és a „levél” („Blatt”) közötti metonimikus-intertextuális kapcsolatokra koncentrálna, melyek mögött metaforikusan a „költészet fája” rejlik: „A poetológiai absztrakcióvá változtatott ovidiusi Daphne-jelenet metonimikus idézetei révén a megidézett fa mint az Apollónnak szentelt babérfa válik láthatóvá, mint a költészet fája. A szonettekben ez a fa is 'láthatatlan', mint 'magas fa a fülben', ahogy a ciklus első szonettje nevezi [1, 2].” Groddeck, *I. m.*, 157.

46 „Daphne elbeszélése által, melyben Daphne Apolló elől menekülve babérfává változik, [...] ezáltal az immár teljesen magáévá tett orfikus-irodalomtörténeti 'levegőn' keresztül manifesztálódnak a költő szavai. Ezt a folyamatot is újra lebontja a vers: a kéreg [ez lenne a kiinduló állapot] kerekessé válik [a forma által] és végül – Daphne babérlevelét véve szó szerint – papírlappá.” König, *I. m.*, 152.

47 Zarnegin, *I. m.*, 235.

48 Uo., 236.

rikus összefüggéseit [hiszen ez a szöveg olvashatóságának a feltétele], hanem csak a hierarchiát fordítaná meg – kísérleti jelleggel – metafora és metonímia között. A lap vagy papírlap, amely bizonyos szempontból hasonlóságot mutathat a fa sima kérgével is, fából készül. A fa sima kérge és a fa- vagy papírlapok lehetnek íráshordozók, írással, kerek írásjelekkel vagy a kézírás kerekítéseivel („Rundungen”) láthatók el, illetve szét is téphetők [a német „Rinde”, „kéreg” szó eredeti jelentése „tépés”, „széttépés”, „reißen”, „zerreißen”⁴⁹]. A fa és a papírlap, a papírlap és a szavak, a szavak és a betűk, valamint a szonett és a szavak között metonimikus a kapcsolat, és az egyes elemek metaforikus értelemhorizontja felett mindenekelőtt ezek helye, elhelyez[ke]dése dönt a szövegben és a kötetben. Ebből a nézőpontból az én szavainak a papíron való elhelyezése, szétszórása vagy szétszórása az, ami az ének jelentést kölcsönöz. Ha a szonett a [lélegzet-]vers írásosságát, *láthatatlan*, mert immateriális materialitását szólítja meg, akkor a kettő egyesülése az én feloszlásához és szétszórásához kellene hogy vezessen, és többek között ez az, ami történik a versben.

Ha a záró szakasz a lélegzet-vers performativitását viszi színre, akkor ez a színrevitel nemcsak az ellentétek [látható és láthatatlan, metafora és metonímia, külső és belső stb.] egyesülésében, hanem ezek szétválasztásában is történik. A „Blatt” szó és a birtokos eset kétértelműsége a tételező aktus eredetét is megosztja, miáltal nem dönthető el, hogy melyik esetben nevezhető sikerültnek a tételezés, illetve hogy a papír/levél [metonimikusan] a szavak olvashatóságának a feltétele és ennyiben megelőzi a szavakat, vagy pedig [metaforikus értelemben] csak a szavakban, a szavak által keletkezik vagy „hajt ki”. Vagy a papír/levél tartalmazza, hordozza a szavakat, vagy a szavak azok, amelyek leveleket/lapokat „hajtanak”. Ez utóbbi eset is érthető szó szerint és metaforikusan is: a levél fogalma, ahogy Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című tanulmányában kifejti,⁵⁰ a levél egyedi metaforáinak az általánosításával keletkezik. A „szavaim lapja/levele” metaforikus értelme szintén magával von egy szó szerint is: a szavak szavakat „hajtanak” vagy teremnek, amennyiben a szavak csak más szavakból eredhetnek.

Az utolsó sorok értelmezési nehézségeire egy szomszédos szöveghely, illetve ennek széttartó interpretációi is rávilágíthatnak. A szavak tehát akkor hozhatnak leveleket, ha a levelek mint szavak keletkeznek vagy fordítva: ha a szavak is úgy keletkeznek, mint a levelek vagy a virágok. Hölderlin *Brod und Wein* című versében is ez a megnevezés feltétele: a megnevezéshez vagy néven nevezéshez a szavaknak mint virágoknak *kell* keletkezniük („nun aber nennt er sein Liebstes, / Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehn”), mely feltételnek tehát a „szavaim lapja/levele” metaforikus értelmezésének az esetében is teljesülnie kell. Erről a Hölderlin-versorról is elmondható, hogy a nyelv performativitásának a különböző elgondolásait inspirálta. Heidegger a nyelv lényegéről tartott előadásában egy helyen Gottfried Benn modern líráról tartott előadására hivatkozik, melyben Benn a „mint” hasonlító

49 Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* [17. kiadás, 1883], Walter De Gruyter, Berlin, 1957, 601.

50 Friedrich Nietzsche, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, Athenaeum 1992/3., 3–15.

szó modern versben való megjelenését pusztá „segédkonstrukciónak” tartja,⁵¹ és a költészet performatív erejének a csorbitását látja benne [„Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine Primäre Setzung...”⁵²]. Benn számára Rilke az, akinek sikerült a modern költészetnek ezt a csapdáját elkerülnie [„Aber auch hier muß ich einfügen, es gibt großartige Gedichte mit WIE. Rilke war ein großer WIE-Dichter”⁵³]. Heidegger számára pedig Hölderlin az, akinél a nyelv lényege úgy ad hírt magáról, mint „monda” vagy mint egyfajta mozgató vagy úttörő erő.⁵⁴ Bár Benn a Heidegger által idézett helyen nem említi Hölderlint, Heidegger mégis ezt a szöveghelyet használja arra, hogy a metaforának ezt a „metafizikus” felfogását a hölderlini hasonlat performatív erejével állítsa szembe: a „szavak mint virágok” hasonlat eszerint a legkevésbé sincs híján az eredeti nyelvi tételező erőnek, amennyiben ez a hasonlat nem tesz mást, mint „a saját kezdetéből hozza létre a szót”.⁵⁵ Ezt a hölderlini hasonlatot egy korai írásában Paul de Man is elemzi röviden, hogy a metafora romantikus konstrukcióját világítsa meg vele. A keletkezés folyamatáról szólva a „szavak” nem-jelölő, hanem tételező természetét emeli ki, és azt állapítja meg, hogy itt nem két entitás összehasonlításáról vagy azonosításáról van szó (szavak = virágok), hanem az eredetük szinte észrevétlen különbségéről, amely abból adódik, hogy a szavak számára a keletkezés természeti folyamata hozzáférhetetlen marad.⁵⁶ Ami számunkra ebből lényeges: ha ezekben a Hölderlin-interpretációkban felfedezhető egy közös nevező, akkor ez nem valamiféle metaforikus egyesülésben vagy átjárás megteremtésében, hanem egy differencia feltárulásában áll.

Még mielőtt a levél/lap és a szavak a lélegzés-szonettben egyesülhetnének, két félre vagy oldalra oszlanak szét: minden szónak van egy materiális és egy immateriális oldala; a lapoknak vagy leveleknek továbbá nemcsak két oldaluk van, hanem maga a „Blatt” szónak is legalább két jelentése van (falevél és papír- vagy kártyalap), melyeknek az egymáshoz való viszonya úgyszólván a nyelvtörténet mélyébe vész. Talán nem véletlen, hogy a lap/levél [„Blatt”] gyakran a katakrézisnek vagy képzavarnak, tulajdonképpen az azonosíthatatlan metaforának vagy a metafora azonosíthatatlanságának a példája. A „Blatt” 1900 körül több szerzőnél (például Nietzsche-nél,⁵⁷ Fritz Mauthner-nél⁵⁸ és Saussure-nél⁵⁹) is kitüntetett helyen, mint a szavak keletkezésének vagy

51 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* = Uő, *Gesammelte Werke 4., Reden und Vorträge*, Limes, Wiesbaden, 1968, 1058–1096, itt: 1068.

52 Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, 207.

53 Benn, *l. m.*, 1068.

54 „Es muß Ihnen überlassen bleiben, im Zusammenhang mit dem, was die drei Vorträge versuchen, selber diesen Versen nachzusinnen, um eines Tages zu erblicken, inwiefern hier das Wesen der Sprache als die Sage, als das alles Bewëgende sich ankündigt”. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, 206.

55 „Worte wie Blumen’, das ist ‚kein Bruch in der Vision’, sondern das Erwachen des weitesten Blickes; hier wird nichts ‚herangeholt’, sondern das Wort zurückgeborgt in seine Wesensherkunft. Hier fehlt nicht die ‚primäre Setzung’, denn hier ist Hervorbringen des Wortes aus seinem Anfang”. Uő., 207.

56 Paul de Man, *Intentional Structure of the Romantic Image* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 1–18.

57 Vö. pl.: Nietzsche, *l. m.*

58 Vö. pl.: Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache II*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart/Berlin, 1912, 465.

59 Vö. pl.: Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 133.

a nyelv működésének a metaforája jelenik meg, mely esetekben ugyanakkor megint csak nehéz eldönteni, hogy a szó kétértelműsége a nyelv eredendően metaforikus [Nietzsche, Mauthner] vagy inkább önkényes [Saussure] természetéről tanúskodik.

V. „Blatt im Wenden”

Rilke egy 1925-ös verse a „Blatt”-nak, a lapok/levelek oldalainak a kettéválását és a két oldal egymásba- vagy átfordulását, valamint a hozzájuk kötődő szófordulatok felforgató erejét szintén a lélegzés összefüggésében mutatja fel:

Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus
bewohnten Dingen...
Und daß sie jede Wand in meinem Haus
umschlugen. Neue Seite. Nur der Wind,
den solches Blatt im Wenden würfe, reichte hin,
die Luft, wie eine Scholle, umzuschaukeln:
ein neues Atemfeld. Oh Götter, Götter!
Ihr Oftgekommenen, Schläfer in den Dingen,
die heiter aufstehn, die sich an den Brunnen,
die wir vermuten, Hals und Antlitz waschen
und die ihr Ausgeruhtheit leicht hinzutun
zu dem, was voll scheint, unserm vollen Leben.
Noch einmal sei es euer Morgen, Götter.
Wir wiederholen. Ihr allein seid Ursprung.
Die Welt steht auf mit euch, und Anfang glänzt
an allen Bruchstellen unseres Misslingens...⁶⁰

Az istenek megjelenésének a feltétele a versben bizonyos fordulatokhoz [pl. egy ház, fal, könyv vagy légrög [Luftscholle] oldalainak a fordulataihoz, át- vagy felfordulásához] kötött, mely fordulatok szintén fordulatokban, a beszéd fordulataiban vagy olyan szólásokban, szófordulatokban történnek, mint „lapozni egy könyv oldalait” („die Seiten eines Buches umschlagen”), „lapozni egy lapot/levelet” („ein Blatt wenden”), „megváltozik a helyzet” („das Blatt wendet sich”), „megfordul a szél” („der Wind dreht sich”), „fordul a szerencse” („das Glück wendet sich”). Hogy a „Blatt” esetében papírlap, kártyalap vagy levél megfordulásáról van-e szó, itt is meghatározatlan marad.⁶¹ A versben elsősorban nem is a szerencse vagy a természet, az időjárás, hanem maga az – ezektől ugyanakkor elhatárolhatatlan – idő, pontosabban a jelen vagy a „most”

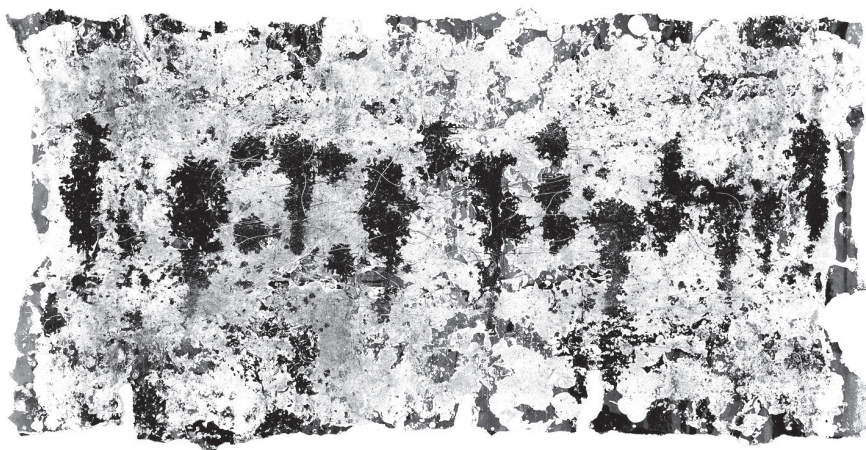
60 Rilke, *l. m.*, 394.

61 A „das Blatt/das Blättchen hat sich gewendet” („fordult a kocka”, szó szerint: „fordult a lap/levél/kártya”) szólás eredete tisztázatlan, illetve erről több hipotézis is létezik: egyaránt származhat a kártyajáték során a szerencse megváltozásának és egy olyan természeti változásnak a megfigyeléséből is, melynek során az ezüst nyárfák levele Szent János napjának környékén el- vagy oldalra fordul. Vö.: Dudenredaktion, „Blatt” = *Duden in zwölf Bänden. Bd. 11. Redewendungen*, Dudenverlag, Berlin/Mannheim/Zürich, 2013, 118–119.

pillanata („Jetzt wär es Zeit”) vagy fordulata az, ami megmozgatja a falakat, oldalakat és a szelet, illetve a dolgok új oldalát mutatja meg, új „lélegzetmező”-t („Atemfeld”) tár, fordít fel. A lap/levél oldalai, illetve a „Blatt” két értelme közé – ahogy egy másik német szólás mondja – papírlap sem fér („passt kein Blatt Papier”), azaz összetartanak, összetartoznak, elválaszthatatlanok. Mégis a lap/levél oldalainak a különbsége és át- vagy megfordulása, fordulata az, ami a szemantikai viszonyok vagy a jelentésmezők hirtelen megváltozását, feltárulását, egymásba való átcsapását és ezáltal a versben szereplő szél és levegő materializálódását okozza. Egy *ilyen* lapot („solches Blatt”) viszont nem a szél fordít meg vagy fúj el, hanem *fordítva*: a lap/levél fordulata („Blatt im Wenden”) fordítja vagy veti el a szelet *mint kockát*, a lap megfordul és ezáltal megfordul a szél is. A „csak” („nur”) szó is kétértelmű a versben: *csak egy ilyen* lap szele vagy már *csak egy* kis szél is elegendő lenne ahhoz, hogy a levegőt, „mint rögöt” („Scholle”), akárcsak egy földrögöt, megmozgassa, szó szerint szellé vagy átvitt értelemben földdé változtassa, átvigye vagy „átlapátolja” („umschaukeln”) egyik oldalról, értelem- vagy lélegzetmezőről a másikra. E történések performativitására nézve fontos lenne a kérdés, mégsem lehet megválaszolni, hogy az egymást kiváltó vagy követő fordulatok a megidézett istenek előlépésének az egyetlen, kizárólagos feltételei [*csak egy ilyen vagy ez a lap, ez a szél, ez a fordulat stb. tudja őket előidézni a lakott, ismerős dolgokból*], vagy pedig a dolgokban alvó istenek rejtett „pihensége” az, ami váratlan többletként vagy észrevétlen maradékként adódik hozzá a teljesnek látszó élethez, és ez az észrevétlen esemény az, ami a fordulatot kiváltja. De talán éppen ez az eldönthetetlenség, illetve a „Blatt” immateriális materialitásának az észrevétlen és váratlan fordulata az, ami a lakott és otthonos dolgok másik oldalát tárja fel, a szelet kockaként, a levegőt földröggént, a lélegzetet pedig mezőként engedi megmutatkozni. Bár a kocka és a föld a szokatlan, épphogy nem otthonos, ismerős szófordulatokban kimondatlanok maradnak, mégis bizonyos anyagiséget kölcsönöznek a levegőnek és a szélnek. A vers [szó]fordulataiban anyag és értelem, ismerős és ismeretlen ellentétei fordulnak meg, és ezektől a fordulatoktól függ az, hogy a lap, a házfal vagy a kocka épp melyik oldalát mutatja. A „lélegzetmező” egyszerre szellemi és anyagi megművelése új lapot, oldalt vagy értelmet nyithat meg, a sajátban, az otthon otthonosságában pedig az eddig ismeretlen istenit mutathatja meg („Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus / bewohnten Dingen...”). Az istenek a „gyakranérkezők” („Oftgekommenen”), akik ismételten vannak, ugyanakkor még nincsenek itt, és akiket ismételten, még egyszer és még egyszer kell hívni. Eredetük saját kezdetükként érkezik, a megmutatkozásuk, eljövetelük vagy felébredésük ideje („most lenne itt az ideje”) az a pillanat, amelyben a dolgok és a világ új oldalukat mutatják, átváltoznak. Az idő, a napok, a dolgok és a lapok fordulatainak egy másik fordulatot, az átváltozás eseményét kellene kiváltaniuk. Az egyik fordulat anyagivá, láthatóvá változtatja az anyagtalant vagy láthatatlant [a szelet, levegőt és lélegzetet], a másik, ezzel kölcsönös függésben lévő fordulatnak pedig a földi, ismerős, otthonos dolgokban kellene feltárnia a szellemit vagy istenit.

A nyelv performativitásának, illetve az átváltozás feltételeinek a színrevitele ennek a versnek a kiasztikus és elliptikus szerkezeteiben is felfedezhető, sőt, e feltételek aporetikussága és az ehhez köthető nyelvi események lehetetlen lehetősége itt még

egyértelműbben, hiszen még kétértelműbb vagy kockázatosabb módon lép elő.⁶² Az utolsó sorok itt is kettős megvilágításba helyezik a versbeszéd performativitásának a feltételeit, illetve az isteninek és a szelleminek a beszédben való megidézését. Ha az isteni eredet a kudarcunk törésvonalain mutatkozik meg, akkor az istenek sikeres megidézésének a feltétele a megidézés ismételt sikerületlensége, azaz végső soron nem lehet tudni, hogy a felkelésre vagy ébredésre szólító hívás sikeres volt-e vagy sem. A kudarc szükségszerűsége talán éppen abban áll, hogy az istenek megidézésének a beszédaktusa csak ismétlés lehet, és ezért képtelen elérni azt az eseményt, a „most” egyediségét, amelyet megszólít. Hiszen az emberi nyelv, a „mi” nyelvünk csak ismételni tud, szemben az istenek „egyedüli” eredetével vagy az eredet egyediségével. Mi csak ismétlünk, vagy azt ismételjük újra és újra, hogy „egyedül ti vagytok az eredet”: „Wir wiederholen. Ihr allein seid Ursprung”. A kudarc elkerülhetetlensége ugyanakkor nem a siker lehetetlenségét jelenti, a hangnem nem kiábrándult vagy elégtikus. Mivel a kudarc vagy a „félresikerülés törésvonalai” („Bruchstellen unseres Misslingens”) csak a kezdetet jelentik, ezért az istenek szelet felforgató lapját/levelét [Blatt] és *írásuk* immateriális materialitását, azaz magát a verset újra és újra el és fel kell olvasni, meg kell ismételni, még akkor is, ha ez eleve kudarcra ítélt feladat.



62 Nyitott, eldönthetetlen vagy „kockázatos” kérdés marad ugyanis, hogy az átváltozás vagy fordulat megvalósul-e, lehetséges-e vagy sem. A nyelvi performativitás ilyen felfogása meglehetősen ritka Rilke recepciójában. Szabó Csaba már említett dolgozatában a rilkei „Wagnis”-ban, egyfajta bátor, merő kísérletben mutatja fel a Rilke által ígért nyelvi események kérdésességét vagy kockázatosságát. A *Wie die Natur die Wesen überläßt...* című versben az ígért beváltásának a kockázata a „Hauch”, „lehelet” metaforikus/metonimikus értelmének és az ember és más létezők közötti minőségi/fokozati különbség kétértelműségének az összefüggésében merül fel. Szabó Csaba, *I. m.* Thomas Schestag az *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versben a különféle fordulatok iterációját, megsokszorozódását és osztódását elemzi, melyeknek a végrehajtása vagy megtörténte szintén bizonytalan marad. Ennek során az egymást ismétlő, követő szemantikai és tropológiai fordulatok felismerhetősége is kérdésessé válik. A versben ismételt felbukkanó személyes névmás [„sie”], mely körül a vers forog, „fordulatok sorozatát váltja ki, melyek ismétlik és irányítják, elirányítják, megszakítják egymást anélkül, hogy bizonyossággal meg lehetne mondani, mely fordulat jár elől, mely fordulat melyik után következik, melyik a példakép és a képmás, melyik melyiket idézi.” Thomas Schestag, *versi- = Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, szerk. Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999, 71–86, itt: 79.

Bollobás Enikő

„A valós pumpálása”

CHARLES OLSON LÉLEGZÉS-FORDULATÁRÓL

A lélegzés akkor vált központi poétikai fogalom az amerikai költészetben, amikor 1950-ben megjelent Charles Olson *A projektív vers* című esszéje, amelyet az egykori futballkapus költő kemény „kezdőrúgásként” harangozott be a költőtársnak, Robert Creeley-nek írt levelében.¹ Tanulmányomban a lélegzés hagyományos fogalmát demetaforizáló olsoni „lélegzés-fordulat”² két aspektusát tárgyalom, amellyel radikálisan új szemléletet hozott a későmodern, illetve korai posztmodern poétikai gondolkodásba. Az első lényege az, hogy az „egyen mint ego lírai beavatkozásától”³ megszabadított költészetben a költő közvetlen kapcsolatot képes létesíteni a valósággal, mégpedig azáltal, hogy a lélegzetet kizárólag fiziológiai jelenséggént értelmezve bevonja a „valós pumpálását”⁴ végző lélegzést a világtapasztalásba és az alkotói folyamatba. A második a lélegzésnek a prozódiaiban betöltött szerepére vonatkozik, amely meghatározza a vers mind hangzó, mind képi ritmusát. Prozódiai elemzéseimet a költő felolvasásai alapján végzem.⁵

Lélegzés és a test: Olson „lélegzés-fordulata”

Kezdem tehát a lélegzés révén szomatikus aktussá tett vers fogalmával. *A projektív versben* Olson azt állítja, hogy „a lélegzetnek olyan szerepe van a versben, amit eddig [...] se nem vettek kellően figyelembe, se nem használtak megfelelően föl”.⁶

Az esszé első részében az ún. dogmákként kiemelt állítások közül az utolsó, a negyedik foglalkozik a lélegzéssel.

„[...] a sor [esküszöm] a lélegzetből ered, annak az embernek a lélegzéséből, aki ír, abban a pillanatban, amikor ír. [...]”

1 Charles Olson, *kick-off piece* = Uő – Robert Creeley, *The Complete Correspondence, I.*, szerk. George Butterick, Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1980, 9.

2 David Fuller – Jane Macnaughton – Corinne Saunders, *The Life of Breath. Contexts and Approaches* = *The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine. Classical to Contemporary*, szerk. Uők, Palgrave Studies in Literature, Science and Medicine, London, 2021, 1–33, itt: 25.

3 Charles Olson, *Projective Verse* = Uő, *Selected Writings*, szerk. Robert Creeley, New Directions, 1966, 15–26, itt: 24. Ebben az esetben kivételesen saját fordításban közlöm az idézetet, pontosítva a magyar fordításban szereplő mondatot. A továbbiakban az esszét a következő fordításban idézem: *A projektív vers*, ford. Szilágyi Tibor = *Üvöltés – Vallomások a beat nemzedékről*, vál. Sükösd Mihály, Európa, Budapest, 1967, 297–310.

4 Charles Olson, *Equal, That Is, to the Real Itself* = *Selected Writings*, 46–52, itt: 48.

5 Charles Olson felolvasásairól készült felvételek lelőhelyei: *The Librarian*. <https://www.youtube.com/watch?v=E85iFHTKrAI>, releváns rész: 0:30-2:34.; *Variations Done for Gerald Van De Wiele*. https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Olson/08-16-63/Olson-Charles_47_The-Charge_Vancouver_8-16-63.mp3, releváns rész: 1:23-2:37. *I, Maximus of Gloucester, to You*. https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Olson/Olson-Charles_01_I-Max-of-G-to-You_1957.mp3, releváns rész: 1:00-1:23.

6 Olson, *A projektív vers*, 299.

Hadd mondjam ki kereken: A két fél:
a FEJ visz a FÜL-ön át a SZÓTAG-hoz,
a SZÍV a LÉLEGZET-en át a SOR-hoz.”⁷

A lélegzés mint a beszéd energiaforrása lesz a projektív írás igazi mértéke, amely a versírást és -olvasást fiziológiai aktussá is teszi, s amely így egyszerre lesz szellemi, biológiai és fizikai tevékenység. Az írás fizikalitása külön hangsúlyt kap azzal, hogy Olson a költemény egységeit, a szótagot és a sort testi produktumokként írja le. Azaz ugyanis, hogy a szótagot a fülhöz, a sort pedig a lélegzéshez kapcsolja, a verset fiziológiai alapba ágyazza, s – a szív és a tüdő, illetve a pulzus és a lélegzés bevonása által – szinte zsigerivé minősíti az alkotói és a befogadói folyamatot. Számos kritikus szerint a vers efféle testi felfogása alkotja Olson poétikájának leglényegibb újítását.⁸

Olson lélegzetkonceptiója mindenekelőtt a lélegzet klasszikus görög és zsidó-keresztény felfogásával jelent radikális szakítást, amelyben a *pneuma/spiritus* (majd a Szentlélek) fogalmában a lélegzés a testi és a lelki-szellemi szférát összekapcsoló funkció: forrása Isten, aki miközben lehetetlenné életre kelti az embert, lélekkel ajándékozza meg őt. A lélegzet ezzel kapcsolatot létesít Isten és ember, lélek és test, továbbá respiráció és inspiráció között, amint ezt M. H. Abrams az angol romantikus költészet szél-metaforájáról készült elemzésében oly emlékezetesen leírta. Ebben az 1957-ben megjelent, ám máig érvényes megfigyeléseket tartalmazó tanulmányában az amerikai kritikus bemutatja, hogy Coleridge, Wordsworth és Shelley emblematisztikus versei „szimbolikus egyenletet”⁹ állítanak fel a mindig változó szél és a lírikus isteni eredetű ihletettsége között, összekapcsolva a szelet a lélegzéssel és az Istentől származtatott inspirációval.

Olson poétikaelmélete oly látványosan szakít a lélegzet metaforikus felfogásával, hogy több kritikus paradigmaváltásként vagy episztemikus fordulatként írja le az olsoni hangsúlyeltolódást, valóságos „pneumatikus fordulatnak”,¹⁰ illetve „lélegzés-fordulatnak”¹¹ nevezve azt. Olson tételének radikalizmusát még a költővel mindig kritikus Marjorie Perloff is elismeri, rámutatva, hogy „az »új költészetben« [értsd: a Pound–Williams hagyományban] a sor vagy a művészien elrendezett szótagok lélegzet-alapú csoportja lesz az alapegység. Vagyis annak, hogy Olson a szótagnak és a sornak központi szerepet tulajdonít, bőséges előzményei vannak, ám Olson konklúziója a sajátja.”¹²

A költészet fizikai, fiziológiai és szomatikus alapjának hangsúlyozásával Olson azt igyekszik elérni, hogy a költő testének ritmusa megtalálja útját a versbe, meghatározva a vers ritmusát, amely az angolban elsősorban a hangsúly, illetve a hangsúlyos

7 Uo., 301.

8 Lásd pl. Kaplan Harris, *Black Mountain Poetry = The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, szerk. Walter Kalaidjian, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 155–166, itt: 159.

9 M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze. A Romantic Metaphor*, *The Kenyon Review* 1957/1., 113–130.

10 Nathaniel Mackey – id. Stephanie Heine, *Syllabic Gasps. M. NourbeSe Philip and Charles Olson's Poetic Conspiracy = The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine*, 463–483, itt: 463.

11 Fuller – Macnaughton – Saunders, *I. m.*, 25.

12 Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Northwestern University Press, Evanston, 1985, 292.

szótagszám rendjében jelenik meg. A test ritmusát előállító szívverés és lélegzés közül Olson a lélegzés primátusát hirdeti, amennyiben az nemcsak ismétlődik (akár a pulzus), de folyamatszerű is. A szívverés megszakított jellegével ellentétben a lélegzés időben egybefüggő folyamat, amely – mint Jonathan Culler hangsúlyozza – lehetővé teszi, hogy „a ritmus zsigeri élménye megtalálja a vers kapcsolatát a testhez”¹³ – „olyannyira, hogy a versritmus lesz a legfőbb oka annak, ha a vers magával ragadja olvasóját”.¹⁴ Hiszen a költészet egyik meghatározó jegye az, hogy „élvezetes nyelven” íródik, együttal „emlékezetes nyelven is – olyan nyelven, amely azt követeli, hogy megtanuljuk és ismételgessük, újra és újra elmondjuk”.¹⁵ Ezt tekinti Jacques Derrida is a „poematikusság” legfőbb kritériumának; mint írja, „költőiség nem más, mint amit szeretnél megtanulni »par coeur«. [...] Ekképp kel életre benned az álom, hogy kívülről tanulj [*apprendre par coeur*]. Hogy túrd, amint szívedet átjárja a diktált szöveg. Egyhuzamban, ami nem más, mint a lehetetlen, és egyszersmind a poematikus tapasztalat.”¹⁶

Merleau-Ponty egyik legkorábbi híkeként Olson egyetértett a francia filozófusnak az ember és a világ találkozásával kapcsolatos felfogásával. Merleau-Ponty-i tételekre támaszkodva hangsúlyozza, hogy a költő „az ember és a külvilág közti találkozási felületen”, a „befogadás” és a „továbbítás” folyamata között létezik, amely felület „egyben az ember vágófelülete is”.¹⁷ A befogadás és a továbbítás közti folyamatnak megszakítatlannak kell lennie, amit a világot még a maga nyersességében és sürgető azonnalóságában befogadó test részvétele garantál. „Ha az ember tevékeny, pontosan ott, ahol a tapasztalat belép, ott is távozik”¹⁸ – írja. A befogadás és a továbbítás egyetlen megszakítatlan folyamatként való konceptualizálása Olson poétikájának központi eleme: innen ered ugyanis a személytelenséget hangsúlyozó nem-lírai alapállása, vagyis a költői én befogadó és továbbító testként (és nem egóként) való elképzelése, és lélegzés-alapú poétikája, amely a prozódiai ritmust a lélegzéshez mint a belépés és a kilépés megszakítatlan folyamatát megvalósító testi funkcióhoz kapcsolja.

Olson nem-lírai alapállása elutasítja az embernek az élmény forrásaként vagy eredeteként való felfogását. Gondolkodásában a költő közvetítő a világ és a vers között, engedve, hogy a vers a világgal kapcsolatot létesítő érzéki tapasztalat gyümölcse legyen. Mint Charles Altieri írja, Olsonnál „a testünk az a hely, ahol a világ és az ember legteljesebb egybeolvadása megvalósul [...] a ritmusról való beszédet ki kell emelnünk formalista kontextusából, s a legexplicitebb módon a test aktusaihoz kell kapcsolni.”¹⁹ Ekként, mint Olson egy másik esszéjében írja, a testnek az alkotói folyamatban való fizikai működése által a vers ténylegesen „a valós pumpálása lesz”.²⁰ Vagyis a „valós” a test és a lélegzés által találja meg útját a versbe, amely nem a költő

13 Jonathan Culler, *Why Rhythm? = Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*, szerk. Ben Glaser –Jonathan Culler, Fordham University Press, New York, 2019, 21–39, itt: 22.

14 Uo., 23.

15 Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, 137–138.

16 Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia? / Mi a költészet?*, ford. Horváth Krisztina – Simonffy Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal et al, Osiris, Budapest, 2002, 276–279, itt: 276–277.

17 Charles Olson, *Az emberi univerzum*, ford. Geiger Ildikó, Nagyvilág 2002/2., 244–254, 250.

18 Uo., 250.

19 Charles Altieri, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1979, 98.

20 Olson, *Equal, That Is, to the Real Itself*, 48.

önkifejezése, még akkor sem, ha éppenséggel egyes szám első személyben szól. A költő feladata nem is az önkifejezés, és nem is a természeti folyamatokból lírai egóként való kiemelkedés, hanem a természeti folyamatokban – a hang, a lélegzés és az egész test által – való részvétel. Ez az objektista alapállás, amelyről részletesen ír a projektív vers tárgyalásakor, ahol egyszerre adja a nyugati gondolkodás és a lírai készítés kritikáját. Meghatározása szerint az objektista gondolati keret megszabadítja a poézist az egyén mint ego lírai beavatkozásától. Megszabadulás ez, folytatja, „a »szubjektumtól« és az ő lelkétől, ettől a sajátos feltételezett valamitől, melynek révén a nyugati ember beállította önmagát a közé, ami, mint a természet teremtménye [...] és a természet azon egyéb teremtményei közé, amelyeket leICSINYILÉS nélkül nevezhetünk tárgyaknak. Mert az ember maga is tárgy, s bármiről gondolja is, hogy fölényt ad neki, annál valószínűbben fel kell tárgy voltát ismernie”.²¹

Olson Nyugat-kritikája értelmében „az egyén mint ego” azzal okozta a legnagyobb kárt, hogy ember és természet közé, mi több, domináns középponti helyzetbe helyezte magát. Az ember és a természet közötti kapcsolat létesítése helyett a kettő szétválasztását és a köztük levő távolságok növelését érte el. Az objektizmus szellemében azonban, mint Robert von Hallberg rámutat, „az ember bensőséges tér-idő kapcsolatban él együtt érzékelésének tárgyaival”.²² A nem-antropocentrikus filozófiák feltérképezése során – vagy mint a *Mayan Letters* című tanulmányában írja, „az ego-pozíció alternatíváinak”²³ keresésében – jutott el Olson Ervin Schrödingerhez, Alfred Heisenberghoz és Alfred North Whiteheadhez, akiknél rábukkant a nem-humanista (mai terminussal poszthumanista) gondolkodás példáira; szellemi rokonlelkekre talált bennük, mind az ember tárgyként való felfogása, mind a világ megismerhetőségével kapcsolatos kételyek tekintetében.

Az objektizmus fogalmát a poétikára kiterjesztve fogalmazta meg Olson az énmegvonás-tételét, az anti-líra dictumát. Hiszen a líra – mint a „nyugati ember” mű-neme – az én asszertálásából fakad: a lírai én, vagyis az egyén mint ego domináns helyének követeléséből. A líra, mint Perloff egy jóval későbbi definíciójában kimondja, mindig önreflexív, „egy általánosan érvényes meglátás kifejezése, egy időtlen formába kikristályosodott érzés kinyilvánítása”, és soha „nem a költő énjétől független szubjektumról szól”.²⁴ Önkifejezésről és önreflexióról van tehát itt szó, ez pedig, mint Culler írja, „a tudat reflexív cselekedetének példája”.²⁵ Olson alternatívája az „ego-pozícióra” olyan költészetet tételez, amelyben – függetlenül attól, hogy a vers egyes szám első személyben íródott vagy sem – az én elnémított; a költő nem befelé, hanem kifelé figyel, önmagára pusztán mint érzékelő és tapasztaló objektumra tekintve, aki egy a természetben található „tárgyak” közül. Számára a rend magától kialakul és megnyilvánul, anélkül, hogy kívülről lenne bármire ráerőszakolva; az ember feladata a részvétel és a nyitottság állapotának elérése. Ettől a gondolatsortól érkezik el a természeti erők iránti különleges érzékenységet követelő alapálláshoz, amelynek értelmében a költő fogadja bizalommal és tekintse jóindulatúnak ezeket az erőket – köztük azokat az energiákat is, amelyek minden élőlényen keresztül áramolnak, s amelyek látványosan

21 Olson, *A projektív vers*, 307–308.

22 Robert von Hallberg, *Olson, Whitehead, and the Objectivists*, boundary 2 1973–1974/1-2., 85–111, itt: 91.

23 Charles Olson, *Mayan Letters = Selected Writings*, 69–133, 83.

24 Perloff, *I. m.*, 179, 181, 180.

25 Culler, *Theory of the Lyric*, 94.

jelennek meg a lélegzés folyamataiban. Ekképp a lélegzés egyszerre valósítja meg a természetben való participációt és az alkotás folyamatszerűségét. A participációt hangsúlyozva követeli Olson a nem-lírai/anti-lírai alázatát, a *humilitast*, míg az alkotás folyamatszerűségét nyomatékosítva hangoztatja a poétikai kinézis elvét, miszerint a vers olyan „energia-központ”, amely a percepciók egymásutániságából áll össze. „MINDEN PERCEPCIÓNAK AZONNAL ÉS KÖZVETLENÜL EGY TOVÁBBI PERCEPCIÓHOZ KELL VEZETNIE”²⁶ – szól a *projektív vers* egyik ismert tétele.

Lélegzés és prozódia

A lélegzés második aspektusa, amellyel Olson gyökeresen megváltoztatta a 20. század második felének amerikai poétikai gondolkodását, a vers „technológiáját”²⁷ érinti: azt, ahogyan a lélegzés meghatározza a vers prozódiai szerkezetét. Kiindulópontja a nyugati költészetből lassan kiveszett sor/lélegzet kapcsolat. A lélegzet diktálta sortördelés helyett a modern nyugati költészet szótagokat, szótaghosszt és hangsúlyokat számlál, s nem veszi figyelembe, hogy a lélegzés miként osztja sorokra a mondatokat. Szótagok, szótaghosszak és hangsúlyok számlálása helyett Olson a lélegzés-alapú sortördelést javasolja, amely a költő felolvasásaiban – talán a gyakoribb lélegzetvétel okán – különös nyugtalanság, zaklatottság benyomását kelti. Allen Ginsberg ezt nevezi Olson „előre lendítő izgatottságának”, illetve „társalgási izgatott lélegző beszédének”,²⁸ amely, mint David Fuller rámutat, „az egész test kifejezőképességét mozgósítja”.²⁹ Tanulmányom második részében három Olson-vers prozódiai olvasatát adom, mégpedig olyan verseket, amelyeknek felolvasásai rendelkezésre állnak a költő által, ékesen példázva, hogy Olson miként ültette gyakorlatba a lélegzésről megfogalmazott elméleti állításait.

Az első vers a *The Librarian* című, amelynek vizuális prozódiaja egyaránt jelzi az alkotói folyamatot kísérő és az előadást pontosító lélegzés ritmusát. Alább a vers első részét idézem.³⁰

The landscape [the landscape!] again: Gloucester,
the shore one of me is [duplicates], and from which
[from offshore, I, Maximus] am removed, observe.

In this night I moved on the territory with combinations
[new mixtures] of old and known personages: the leader,
my father, in an old guise, here selling books and manuscripts.

26 Olson, *A projektív vers*, 298–299.

27 Uo., 299.

28 Allen Ginsberg, *Allen Verbatim. Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, szerk. Gordon Ball, McGraw-Hill Book Company, New York, 1974, 163–164.

29 David Fuller, *Hearing the Form. Breath and the Structures of Poetry in Charles Olson and Paul Celan = The Life of Breath in Literature, Culture and Medicine*, 409–433, itt: 413.

30 A főszövegben angolul idézem a verseket, majd a jegyzetekben közlöm őket magyarul, a következő kötetből: *Semmi egyéb a nemzet mint költemények. Válogatás Charles Olson verseiből*, ford. Szócs Géza, előszó Robert Creeley, vál. és utószó Bollobás Enikő, *A Dunánál – Qui One Quint*, Budapest–Kolozsvár, 2003.

My thought was, as I looked in the window of his shop,
there should be materials here for Maximus, when, then,
I saw he was the young musician has been there [been before me]

before. It turned out it wasn't a shop, it was a loft [wharf-
house] in which, as he walked me around, a year ago
came back [I had been there before, with my wife and son,

I didn't remember, he presented me insinuations via
himself and his girl] both of whom I had known for years.
But never in Gloucester. I had moved them in, to my country.

His previous appearance had been in my parents' bedroom where I
found him intimate with my former wife: this boy
was now the Librarian of Gloucester, Massachusetts!

Black space,
old fish-house.
Motions
of ghosts.
I,
dogging
his steps.
He
[not my father,
by name himself
with his face
twisted
at birth]
possessed of knowledge
pretentious
giving me
what in the instant
I knew better of.

But the somber
place, the flooring
crude like a wharf's
and a barn's
space³¹

31 „Gloucester: ismét a táj [a táj!] / a part egy velem / [másolatok], s ahonnt / [a partszegélytől, én, Maximus] távolról szemlélődöm, éber vagyok. // Ebben az éjben utaztam én e vidéken hajdanvolt / és ismert személyiségek ötvözeteivel / [új keverékek]: a vezér, / atyám, régi öltözékben, itt most könyveket árul és kéziratokat. // Az járt a fejemben, benézve boltja ablakán, / kell hogy néhány használható anyag akadjon itt Maximusnak, amikor, akkor, / láttam, hogy ő

Ebben a lokalitás és az apa–fiú kapcsolat témáját kibontó nagyszerű versben a világ-tapasztalás felé megnyíló ember két, szinte fizikai hatásnak van kitéve: ez Gloucester városkája, ahol a család élt [s ahová majd utolsó éveiben a költő is visszatért] és az apa, aki ennek a már a vikingek által meghódított halászfalunak a lakója volt, s most az álom-látomásban megjelenő „hajdanvolt és ismert személyiségek” közül „vezérként” emelkedik ki. A lélek erőterében külső és belső tájak keverednek, valóságos képek és „másolatok” forgolódnak, „ismert és hajdanvolt személyiségek ötvözetei” jelennek meg, kísértetek mozognak a figyelem mezőjében.

Az első rész hosszú sorai megfelelnek az álombéli bizonytalanságnak [amikor nem tudható, ki a könyvtáros, ki az apa, a helyszín az üzlet-e vagy a padlás] és az álomra visszaemlékező és a cikázó gondolatokra figyelő beszélő habozó-tétovázó-vacilláló hangjának. Ez a bizonytalanság egycsapásra megszűnik, amint lassabb tempóban felkopognak a második rész rövid sorai, amelyek hangoltsága asszertív, bizonyosságot sugallva.

Olson előadását hallva egyértelművé válik számunkra, hogy a Ginsberg által a költő „előre lendítő izgatottságának” és „társalgási izgatott lélegző beszédének” nevezett olvasási mód a test, ezen belül mindenekelőtt a lélegzés bevonását jelenti, akár hosszú, akár rövid sorokról van szó. Érvényesül az izokronia szabálya, amely a hosszú és a rövid sorok számára azonos időszakaszt engedélyez. Ezért gyorsabb a hosszabb sorok olvasási tempója, illetve ezért lassul le az olvasás a rövid soroknál, miközben a lélegzés szakaszai adják a mértéket azzal, hogy a felolvasónak a hosszú sorokkal bevezetett lélegzethosszt kell megtartani a rövid sorok esetében is. A második részben a lassuló lélegzés nyugvópontra hozza a sorokat, egyúttal szemantikai nyomatókat ad a hangsúlyos szavaknak.

A sortördelés alárendelődik a szintaxisnak, amennyiben sorvégek nem vágják ketté a szintaktikai egységeket; a legtöbb esetben a szintaxis határozza meg a prozódiai egységeket, illetve ahol – nagy ritkán – nem verssor-mondatokról beszélhetünk, ott az élőbeszéd törvényei érvényesülnek. Hiszen a sorvégi nem-szintaktikus mondatdörés az élőbeszéd habozását, megtorpanását reprodukálja, s ekképp megfelel a ginsbergi „társalgási izgatott lélegző beszédnek”. Grammatikai szempontból tehát a nyelvi szintek közül a szintaxis határozza meg a sortördelést, és ennek megfelelően szintaktikai alapú vizuális prozódiát állít elő. Elfogadva Paul Valéry tételét, miszerint „a szintaxis a lélek képessége”,³² Olson szintaxis meghatározta prozódiája egyfajta értelmi formát ad gondolatainak, vagyis olyan vizuális ritmust és formát hoz létre, amelyben a tördelés egyszerre felel meg a kogníció és a lélegzés egységeinek, s

az ifjú muzsikussal ott volt már [énélőttem ott volt] // azelőtt. Kiderült, nem is üzlet volt, de padlás [rév- / ház], amelyben, ahogy körbesétáltattott, egy éve / jött vagy jöttem vissza [ott voltam már korábban, nőmmel s fiammal, // emlékezetem kihagyott, célzásokat tett magán / és nőjén át] mindkettőjüket ismertem évek óta. / De soha Gloucesterben. Behoztam őket országomba. // Korábbi jelenése szüleim hálósobájában történt, ahol / bizalmas helyzetben találtam őt előző nejemmel: e fiú / most Gloucester város könyvtárosa, Massachusettsben! // Fekete tér, / vénséges halüzem. / Fantomok / mozgolódnak. / Én, / szorosan a / sarkában. / Ő / [nem az apám, / név szerint ő maga nem / ábrázatával / mely eltorzult / mikor megszületett] / a tudás birtokában / képmutatón / azt adva nekem át / amiről abban a percben / többet tudtam mint ő tudott. / De a komor / hely, a padlózat / mely durva mint a dokkok kövezete / és tere egy / raktárnak” [A könyvtáros, ford. Szócs Géza]

32 Paul Valéry, *Œuvres*, I., szerk. Jean Hytier, Gallimard, Paris, 1957, 481.

melyet maga a nyelv határoz meg. Mint Paul Christensen írja, „a projektív vers vizuálisan hat az olvasóra: csak rápillantunk az olvasandó vers egészének az alakjára, és elég nagy biztonsággal meg tudjuk mondani, hogy a gondolkodás turbulens és nehézkes vagy elmélkedő és egyenletesen lépkedő”.³³

A *Variations Done for Gerald Van De Wiele* szintén olyan Olson-vers, amely magán viseli a költő „társalgási izgatott lélegző beszédének” a jegyeit. A három tétel közül a másodikat tárgyalom [*The Charge*], a könnyebb hivatkozás kedvéért megszámoztam a sorokat.

- | | |
|----|---|
| 1 | dogwood flakes |
| 2 | the green |
| 3 | the petals from the apple-trees |
| 4 | fall for the feet to walk on |
| 5 | the birds are so many they are |
| 6 | loud, in the afternoon |
| 7 | they distract, as so many bees do |
| 8 | suddenly all over the place |
| 9 | With spring one knows today to see |
| 10 | that in the morning each thing |
| 11 | is separate but by noon |
| 12 | they have melted into each other |
| 13 | and by night only crazy things |
| 14 | like the full moon and the whippoorwill |
| 15 | and us, are busy. We are busy |
| 16 | if we can get by that whiskered bird, |
| 17 | that nightjar, and get across, the moon |
| 18 | is our conversation, she will say |
| 19 | what soul |
| 20 | isn't in default? |
| 21 | can you afford not to make |
| 22 | the magical study |
| 23 | which happiness is? do you hear |

33 Paul Christensen, *Charles Olson. Call Him Ishmael*, University of Texas Press, Austin, 1979, 84.

- 24 the cock when he crows? do you know the charge,
 25 that you shall have no envy, that your life
 26 has its orders, that the seasons
 27 seize you too, that no body and soul are one
 28 if they are not wrought
 29 in this retort? that otherwise efforts
 30 are efforts? And that the hour of your flight
 31 will be the hour of your death?³⁴

Ez a vers a természetben, a természet folyamataiban való elmerülés lehetőségeinek és korlátainak egyik legragyogóbb – egyúttal legkomplexebb – megfogalmazása. Olson 1956 tavaszán írta, a Black Mountain College-ban való működése végén. Három tételből áll, melyek más és más változatban fogalmazzák meg az ember és természet, illetve test és lélek kapcsolatát. A *Változatok* egyúttal Rimbaud „*O saisons, ô châteaux*” című versének felülírása is: a francia verstörödékek és Olson saját fordításai át- meg átszövik a szöveget. A vers három tétele a leírás-reflexió-cselekvés folyamatában, a tézis-antitézis-szintézis [vagy ártatlanságtapasztalat–magasabb szintű ártatlanság] szerkezetében komplex módon tárgyalja a *condition humaine* egyik nagy dilemmáját: a természetben való idegenség és a természeti folyamatokban való részvétel kérdését.

A vers központi felvetését – mely Olson műveiben visszatérő dilemmaként van jelen – talán így lehetne megfogalmazni: hogyan lehetséges az, hogy míg az embert a körülötte és benne tomboló kozmikus természeti és szellemi erők magukkal ragadják, ezeket csak bizonyos távolságból – mintegy figyelme tárgyaként – tudja szemlélni. Hogyan tud az ember egyszerre alanyként és tárgyként jelen lenni, mint költő [aki a nyelv eszközével vesz részt a pillanatban] és mint értelmező [aki a nyelv eszközével a pillanatról való gondolkodásban vesz részt]? Olson válasza nagyjából a következő: az ember nem egyszerűen valamire figyel, a figyelem tárgya nem statikus; a figyelem tulajdonképpen részvétel a folyamatokban. A résztvevő figyelem módzatai így válnak tartalomává, a módszertani tartalmivá. A *Változatok* éppen a figyelem e folyamatainak módszertanát adja. A három tételben a tájak látszólag hasonlatosak egymáshoz, elemei is szinte megegyeznek: pelyhező som, almafa, gerlék, méhek,

34 „som havazza be / a zöldet // a szirmok az almafákról / lehullanak hogy lábak tapossák őket // oly sok a madár oly / hangoskodók, a délutánban // széthúznak, amint a sok-sok méh is / hirtelen megtelik velük a tér // Tavasz jöttével ma az emberszem tudva látja / hogy a reggelekben minden dolog // külön van de a dél / egymásba olvasztja őket // és éjszakára csak az őrült dolgok / mint a holdtölte és a kecskefejő / és mi magunk éberkedünk. Szorgosak vagyunk / ha utunk amellet a bajszos madár mellett visz el, // a lappantyú mellett, és keresztülviisszük, a hold / a mi beszélgetésünk, ő ezt mondja majd: // mely lélek / nem mulasztott? // megteheted-e hogy ne foglalokoz / a bűbajos tudománnyal // amely a boldogság? halod-e / a kakast, ha kukorékol? ismerős-e a súlya annak, // hogy nem lehetsz irígy, hogy életed / parancsoknak szolgál, hogy az évszakok / téged is megragadnak, hogy test és lélek nem egy / ha nem ötvözik össze őket // e tégelyben? És hogy futásod, szárnyalásod órája / halálod órája lesz?” [A *sorsfeladat*, ford. Szócs Géza]

áprilisi hold, lélek, kakas, évszakok, irigység, halál. Ezek mintegy háttérként vannak jelen, de állandó változásban. Olson mondatai mögött két Hérakleitosz-maxima jelenik meg [„senki nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba”, „az ember elidegenedett attól, mi a leginkább ismerős”]: az örök mozgásban lévő külső és belső tájat a költő figyelme nem tarthatja mozdulatlanságban, az emberi nyelv legfeljebb lelassítja, és ezzel felnagyítja a változó sorokat. Maga a figyelem a változás ágense. A természet körfolyamatai magukkal ragadják a testet és a lelket; csak a halállal látszik egységük megbomlani. Az eszmélő öntudat azonban tisztában van a teljes megmerülés és részvétel lehetetlenségével: az ember egyszerre van kint és bent, tudatos és tudatalan állapotokban.

Az idézett második tétel ezt a kettősséget bontja ki: egyesülés és szétszóródás egyszerre van jelen a természetben, s a költő mindkettőben részt vesz, igaz, most már tudatosan. Ez a tétel fogalmazza meg a vers filozófiai és etikai argumentumát: a lélek, mely nem „mulasztott”, teljesíti kötelességét, s válaszol a természet meghívására, az elrendelésre. Feladata, hogy segítsen a természet energiáival való feltöltődésben; a „lombikban” a feedback törvényei működnek, ahogyan a cselekvés a természet parancsára reagál, s így visszaáramoltatja az energiákat, miközben a halál is a feedback egy formája.

A lélegzés perspektívájából a vers leginkább szembetűnő jellegzetessége talán a kétsoros egységek változó sorhossza, ami a költő olvasási tempójának folyamatos modulálásában nyilvánul meg. Erről a versről is elmondható, hogy egy sor egy lélegzetnek felel meg, ami az izokronia szabálya szerint megint csak azt jelenti, hogy a váltakozó rövid és hosszú sorok olvasása váltakozóan lassú, illetve gyors lesz.

Az indulás lassú, szinte nehézkedő, hiszen a három szemantikai tartalommal bíró szó [dogwood, flakes, green] egyaránt hangsúlyos. A tempó a hosszabb sorokkal is csak lassan gyorsul, két sorvégi szintaktikai zárattal (4. és 8. sor) megállást követelve. A 19. és 20. [és bizonyos értelemben a 22.] sor rövideége újra lefékezi a tempót, ám ezután – a 23., 24., 25., 26., 27., 29., 30. sorokban – valami különös dolog történik: a szintaktikai egységek sorközépen érnek véget, ami után azonnal új mondatok kezdődnek, amelyek sorvégi vágása megint csak (mint a korábban tárgyalt *The Librarian* című versben) az élőbeszéd habozó lejtését reprodukálja anélkül, hogy lassítaná a beszédtempót. Ugyan a legutolsó sort leszámítva csak három olyan sort találunk, amelyek esetében a szintaktikai és a prozódiai vágás egybeesik – vagyis a sortörés mondatvégi (4., 8., 20. sorok), s ezzel nyugvópontra kerül az olvasás –, valójában ezekben a sorközépi mondatváltást végrehajtó sorokban sem szintaktikai egységeket vág ketté a sorvég, hanem a sor minden alkalommal a szintaktikai egységek között végződik. Vagyis frázis-alapú egységekről van szó: főnévi és igei csoportok között következnek be a vágások, ami megint csak az élőbeszéd közvetlenségét és azonalitását reprodukálja. Ez a 15. sortól megjelenő prozódiai eszköz jócskán felgyorsítja az olvasási tempót, hiszen a minden sorközépen szereplő mondatvég után azonnal tovább lendül a szerkezet, új mondatban továbbítva a feltorló gondolatokat – mint Olson *A projektív* versben kifejti, valóban energiavesztés nélkül. A sorvégeken csak szintaktikai értelemben beszélhetünk átkötésekről, prozódiailag nem, hiszen a sorok megmaradnak lélegzet-egységekként, s a szintaktikai és a prozódiai metszések szinkópája különös, fokozott zaklatottságot, izgatottságot sugall. A sorok és mondatok

összefonódó, meg nem torpanó, hullámszerű mozgása pedig mintha a vers nagyszabású témáját, az ember természeti erőnek való kitettségét és alárendeltségét performálná.

Utolsó példaként egy nagyszabású vers, az *I, Maximus of Gloucester, to You* három rövid szakaszát tárgyalom, amelyekben a költemény érzelmi csúcspontját a szerelem/szeretet természetére vonatkozó megfigyelések adják.

[...]

one loves only form,
and form only comes
into existence when
the thing is born

born of yourself, born
of hay and cotton struts,
of street-pickings, wharves, weeds
you carry in, my bird

of a bone of a fish
of a straw, or will
of a color, of a bell
of yourself, torn³⁵

[...]

A három versszak talán legfeltűnőbb – és a költő felolvasásában is egyértelműen megmutató – jegye a hangvétel átható magabiztossága, a sorok asszertív hangoltsága, aminek a forrása két prozódiai eszköz, az ütemhangsúly és a lélegzet-alapú sortördelés együtt munkálkodása. Arról van szó ugyanis, hogy a szabályosan pulzáló hangsúlyrend és a szintén szabályos egységekben visszatérő lélegzés azonos hosszúságúnak tűnő egységekre vágja a szöveget, mégpedig oly módon, hogy a lélegzés által tördelt sorok nem szótagszámuk, hanem az állandó hangsúlyrend miatt érződnek azonos hosszúságúaknak (különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a három strófát megelőző és az utánuk következő sorok laza szabadversben íródtak). A szemantikai tartalommal bíró szavak erős lexikai és szemantikai hangsúlya, vagyis a szótárban is jelölt szóhangsúly és a mondatban kapott értelmi hangsúly egybeesése révén a lélegző sorok nemcsak azonos hosszúságúak lesznek, de a szöveg érzelmi intenzitása is egyre magasabb fokra lép azzal, hogy az első két versszakban három, a harmadikban pedig két hangsúly pontozza a sorokat.

35 „csak a formát szeretjük / és forma csak akkor / keletkezik mikor / a dolog megszületik // születik tebelőled, megszületik / a széna és vatta oszlopaiból / utcai szemétből, kikötőkből, dudvából / mit begyűjtesz, én madaram // halnak csontjából / szalmából, akaratból / festék színéből, harangból / magadból, kiszaggatva” [*Én, Gloucesteri Maximus, Hozzád*, ford. Szócs Géza]

one loves only form,
and form only comes
into existence when
the thing is born

born of yourself, born
of hay and cotton struts,
street-pickings, wharves, weeds
you carry in, my bird

of a bone of a fish
of a straw, or will
of a color, of a bell
of yourself, torn

Az ütemhangsúlyos verselés a legősibb angol metrikai forma; az óangol vers jellemzője volt, egyúttal a dinamikus élőbeszéd prozódíája. Olson e hangsúlyrend alkalmazásával tehát nemcsak ezt a legmélyebb nyelvi és poétikai réteget idézi, de a lendületes, energikus beszédmodot is performálja. Mindemellett azzal, hogy a három szakaszban szereplő 53 szóból 45 egyszótagú, 7 kétszótagú és 2 háromszótagú (legutóbbiak egyike egy két- és egyszótagú szó összetétele), egyértelműen az angol nyelv angolszász szavaiból komponál, amelyek konkrét jelentésük és rövidegük okán az angol szó-készlet magját alkotják (szemben a latinból és a latin nyelvekből átvett elvont jelentésű és hosszabb szavakkal). Befogadhatóságuk továbbá a felsorolás paralel struktúráiból is adódik („born of”, „of a ...”, „of a ...”), míg az érzelmi intenzitás fokozását a vizuális formával, jelen esetben a versszakok fokozatos jobbra tolásával éri el.

Olson prozódiai ritmusa azért lehetett ennyire precíz, mert az 1950-es évekre az írógép széles körben elterjedt munkaeszközzé vált. A *projektív versben* „a SOR TÖRVÉNYE”³⁶ tárgyalása kapcsán részletesen kitér az írógép előnyeire, rámutatva, hogy ez a masina pontosan képes projektálni a költő gondolatait, miközben olvasási utasításokat is ad: hol kell lassítani vagy gyorsítani, hol kell szünetet tartani, mit kell hangsúlyozni, hol a bizonyosság és hol a bizonytalanság megjelenítése.

Az írógépnek az az előnye, hogy merevsége és szóközeinek pontossága révén, pontosan jelölni tud mindent, amit a költő akar: a lélegzetet, a szüneteket, még a szótagok felfüggesztését, még a frázisok egymás mellé állítását is. A költő most először kapta meg a zenész kottapapírját és taktusvonalát, most először tudja a rím és a metrum konvenciója nélkül lejegyezni azt, amit saját beszédében megfigyelt, s ezzel jelölni, hogy az olvasó, hangosan vagy hangtalanul, hogyan szólaltassa meg művét.³⁷

Az írógép tehát képes mindent jelölni, amit „a költő akar”: tempót, megállást, lélegzetet, hangsúlyt, s ezzel a papírra energiavesztés nélkül kivetíteni („projektálni”)

36 Olson, *A projektív vers*, 303.

37 Uo., 305.

az alkotói folyamat fizikalitását. Ezzel, mint Jacques Roubaud írja, megszűnik az írott és a felolvasott/előadott vers közötti különbség, hiszen megvalósulhat a pontos „kotta”, amely elvégzi „e két külső forma egyesítését”.³⁸ Valóban, mint Fuller is hangsúlyozza, „a gépnek a vizuális megjelenést biztosító precizitása egzakt módon jelzi a költőnek a vers hallható változatára vonatkozó elképzelését”.³⁹ Mindehhez a tabulátor-billentyűre is szükség volt, amely az amerikai írógépeken az ötvenes évekre már megjelent, s amely a hézagbillentyűvel együtt nemcsak a szünet hosszát volt képes pontosan jelölni, de lehetővé tette a prozódia térbelivé alakítását is, ahol a vízszintes és a függőleges elhelyezkedés egyaránt jelentéssel bír, s ahol a verssorok térbeli jelölésével az írott szöveg, mint Rosemary Waldrop írja, „egyfajta zenei kottaként tette lehetővé, hogy [a költők] jelezzék a szavak közötti csend pontos hosszát”.⁴⁰ Ekként a költő lélegzete – mind az alkotás idején, mind felolvasáskor – testének ritmusaként megtalálja a helyét a szövegben: a testivel összhangba hozza a szótagok, a szavak és a mondatok lüktetését, ami a prozódia szomatikus alapját is biztosítja.

Charles Olson lélegzet-felfogása, amely a lélegzetet testi funkcióként, s ennél fogva a verset a test produktumaként tekinti, valóban gyökeres szakítást jelent a lélegzet hagyományos figuratív felfogásával, amely a lélegzést Isten leheletével kapcsolja össze, az isteni eredetű inspiráció emberi vetületeként magyarázva. Olson a lélegzést kizárólag szomatikus funkcióként értelmezte, s ezzel demetaforizálta a fogalmat. A lélegzés többek között azért foglal el kiemelten hangsúlyos helyet Olson poétikájában, mert az új költészettől elvárt folyamatos mozgást – „előre kell jutni, mozogni kell, tartani kell a sebességet, az idegeket, az idegek sebességét, a percepciókat, a percepciók sebességét”⁴¹ –, valamint a befogadás és a továbbítás megszakítatlan egymásutániságát, vagyis a testi-szomatikus percepciók átalakítás nélküli, azonnali és folyamatos továbbítását a lélegzés irányítása révén látja megvalósíthatónak. Csak a lélegzésnek alárendelt alkotói folyamatban lehet a vers „minden pontján nagyfeszültségű energiaközpont”,⁴² amely veszteség nélkül képes az energiaátadásra. Ezzel végleg megvonja az egótól, hogy a percepció és a vers közé ékelődve irányító szerepet vindikáljon magának; ehelyett a vers fölötti kontrollt átadja a lélegzés testi funkciójának, amely, miközben „pumpálja” a valóst, a versprozódiában ölt testet.

38 Jacques Roubaud, *Prelude: Poetry and Orality*, ford. Jean-Jacques Pouce = *The Sound of Poetry/ The Poetry of Sound*, szerk. Marjorie Perloff – Craig Dworkin, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 18–25, itt: 19.

39 Fuller, *Hearing the Form*, 411.

40 Rosemary Waldrop, *Charles Olson: Process and Relationship*, *Twentieth Century Literature* 1977/4., 467–486, itt: 467.

41 Olson, *A projektív vers*, 299.

42 Uo., 298.

Taylor Swift „lélegző” dalairól

A New York Egyetem 2022. május 8-án a Yankee Stadionban tartotta tavaszi diplomaosztó ünnepségét. A ceremónia alkalmat adott arra, hogy az intézmény tiszteletbeli doktori címet adományozzon többek között annak a Taylor Swiftnek, aki maga sosem járt egyetemre, sőt 16 éves korában a gimnáziumból is kiiratkozott, és tanulmányait zenei karrierje beindítása mellett magántanulóként fejezte be. A zenész ünnepi beszédének záró szakaszában így szólott a lelátókat megtöltő friss diplomásokhoz: „Amíg elég szerencsések vagyunk ahhoz, hogy lélegezzünk, addig belélegzünk, átlélegzünk, mély levegőt veszünk, kilélegzünk. Most már doktor vagyok, szóval tudom, hogy működik a lélegzés.”¹ Az a tapasztalat és egyszersmind félelem, hogy lélegezni korántsem magától értetődő, egyfelől a 2020-as évek elején a koronavírus-járvány miatt globálisan, másfelől főként Észak-Amerikában a Black Lives Matter mozgalom szlogenje („I can't breathe”; „Nem kapok levegőt”) és az annak tragikus előzményeire² irányuló figyelem révén a nyilvánosság legkülönbözőbb rétegeiben vált reflektálttá.³ Taylor Swift beszédében az akkor időszerű referenciamezők közül a pandémiára tért ki: azt hozta szóba, hogy a világjárvány elvette a hallgatóktól azt az egyetemélményt, amire föltételezhetően gimnazistaként mindannyian vágytak, s olyan nehézségeket állított eléjük, amelyekkel szerencsésebb korok szülőtteinek nem kellett szembenézniük. A fent idézett második mondat így jóformán szükségképpen konnotálja az egészségügyi vonatkozást [a lélegzés biológiai-fiziológia működése, szükség esetén annak gépi segítése kiemelt jelentőségűvé vált az orvosi praxisban a járvány idején], miközben persze ironikusan el is hajlik ettől a kontextustól az állítástevő személye révén: a rétor ugyanis a „tiszteletbeli művészeti doktori” cím büszke tulajdonosává vált, aki „nem az a fajta doktor, akit vészhelyzet esetén szívesen látna az ember”, kivéve, ha a probléma megoldható egy „fűlbemászó dallammal és katartikus átkötő résszel bíró zeneszámmal”.⁴ S ha nem is orvosi értelemben, de mégiscsak a lélegzésről sokat tudó beszélő formálja ezeket a mondatokat: valaki, aki a saját maga által írt dalszövegek előadójaként, a földkerekség legnagyobb arénáiban föllépő énekesként a köznapi embernél jóval reflektáltabb viszonyt ápol a légzéssel, hiszen azt testtechnikaként alkalmaznia kell,

* A tanulmány a Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban című NKFIH-pályázat [K 13092] és a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24-3-I-DE-176 kódszámú Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Hannah Dailey, *Taylor Swift's NYU Commencement Speech: Read the Full Transcript*, Billboard 2022. 05. 18. <https://www.billboard.com/music/music-news/taylor-swift-nyu-commencement-speech-full-transcript-1235072>. Az angol idézetek minden esetben saját fordításunkban szerepelnek.

2 Mike Baker – Jennifer Valentino-DeVries – Manny Fernandez – Michael LaForgia, *Three Words. 70 Cases. The Tragic History of 'I Can't Breathe.'*, The New York Times 2020. június 29. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/28/us/i-cant-breathe-police-arrest.html>

3 Kulcsár-Szabó Zoltán a lélegzés témájának kortársi aktualitásáért felelős tényezőként ezek mellett még a klímaválságot nevezi meg. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Bevezetés. Lélegzés az irodalomban*, Magyar Tudomány 2024/5., 603.

4 Dailey, *l. m.*

míg a prozódia gyakorlati vonatkozásaival szövegalkotóként szembesül.⁵ Az egyetemi címet – azon túl, hogy hatékonyan volt képes a művészek jogainak védelmében föllépni a kiadók és a mögöttük álló befektető csoportokkal szemben – épp azért kapta, mert írott szöveg, fölcsendülő ének, illetve zenei ritmus és daltam viszonyának alakításában igen sikeres éveket tudhat maga mögött. A szónoklat műfaji jellegéből adódóan, vagyis abból, hogy az egyetemet épp maguk mögött hagyó, a felnőtt élet új szakaszát kezdő fiatal emberekhez szól, Swift a saját karrierjének alakulástörténetét idézte föl példázattá téve annak némely mozzanatát, s így a 'lélegez'-hez kapcsolódó igekötők és határozószók („we will breathe in, breathe through, breathe deep, breathe out”) a nehézségeken való átjutás fázisaival is kapcsolatba hozhatók. S ezt a jelentésvonatkozást erősíti az is, hogy a nyelvi szerkezet afféle praktikus tanácsként is olvasható, mely a légzés, tágabb értelemben a testi és a lelki folyamatok fölötti ellenőrzés visszaszerzésére irányul. Mindebből talán láthatóvá vált, hogy a lélegzés olyan poliszémikus fogalomként működik ebben a beszédben, melyet a literális és a metaforikus jelentések közötti váltások dinamizálnak.

1. Hangoltság és modularitás

Az ünnepi beszéd szónoklattani fölépíttségének részletes elemzése nem képezi tárgyát írásunknak, így csupán arra az egyébként Swift hasonló műfajú megszólalásait jellemző tulajdonságára utalunk, hogy az egyszerre bővelkedett saját, a közönség egy jelentős része számára föltehetően jól ismert dalszövegeiből vett idézetekben, és tartalmazott olyan előreutalásokat is, amelyek csak később váltak citátumként fölismerhetővé. Ez utóbbiak közé tartozott a már említett „we will breathe in, breathe through, breathe deep, breathe out” variatív predikáció-sorozat, mely föl- és önmegszólító változatban először öt hónap múltán, az előadó tizedik sorlemzésének (*Midnight's Labyrinth* című dalában vált dalszöveggé hallhatóvá. Ahhoz, hogy körülírható legyen, miképp hangolta át a *Labyrinth* a New York-i beszédben a lélegzéshez társított értelemtartományokat és kijelentésmodalitásokat, előbb, ha nem is a teljesség igényével és ha csupán vázlatosan is, de mégiscsak föl kell térképeznünk azt a szemantikai mezőt, amelyet a Taylor Swift-életmű némely korábbi darabja a 'breath' [lélegzet], 'breathe' [lélegez] szavak révén bejárt. Mindeközben persze nem csupán jelentéstani összefüggéseket kell szóba hozni, amennyiben a popzenei kultúra multimedialitása olyan effektusok „olvasását” is elvárja, melyek nem nyelvi természetűek – vagyis a lélegzés mediális [zenei, vizuális] transzpozícióira is ki kell terjesztenünk figyelmünket. Egy énekhangra írt szerzemény nemcsak az önkifejezés, a másokkal a zenében feloldódó azonosulás vagy a történetmesélés lehetőségét kínálja fel: a nyelv önreferencialitása, a szóképzés esetlegességeire irányított figyelem, a hangzás jelentéstől független mintázatainak hatása vagy a véletlenszerű megfelelések az interpretáció további útjait nyitják meg előttünk. Egy dalt hallgatni és a szövegét elolvasni két különböző tapasztalathoz vezet. Utóbbi – attól

5 Vö. „Akár mértékként, akár szünetként van jelen, a lélegzet metrumot ad, szüneteket diktál, jelentést szabályoz vagy rámutat a szemantika hatáira. A színész, a zenész, a művész egy adott pillanatban, egy adott helyen jeleníti meg.” Arthur Rose, *Introduction: Reading Breath in Literature = Reading Breath in Literature*, szerk. Uő et al, Palgrave MacMillan, Cham, 2018.

függetlenül, hogy a zeneszám ismeretében vagy a többi dalkomponens hiányában történik – végső soron a művészeti alkotás egy töredékében való részesülést jelent. A szöveg, amely szépirodalmi tulajdonságokkal is rendelkezhet és megalkotottságában esztétikai értéket hordozhat, a zeneiséggel, populáris kulturális termék esetében pedig további vizuális alkotóelemekkel (videóklip, színpadkép, de ide tartozik az előadó megjelenése, a lemezborító stb.) kiegészülve bontakoztathatja ki a benne rejlő lehetőségeket.⁶ Dalszövegekhez tehát poétikai elemző szempontok segítségével is közelíthetünk, ugyanakkor a jelentéslétesülést befolyásoló egyéb tényezőkre is érdemes lehet figyelemmel lenni.

Erre inthet rögvést az a tény, hogy az első Swift-dal, amelyben felbukkan a lélegzés témája, egyszersmind az egyik első olyan, melyhez készült videóklip. A *Teardrops on My Guitar* és a szintén az előadó nevét címként kapó debütáló lemezen [2006] hallható *Stay Beautiful* a lélegzés elakadására utaló részletet tartalmaz.⁷ Tekintve, hogy egy 16 éves előadó műveiről van szó, aki a country műfajában ezzel az albumával többek között éppen azáltal kezdett közönséget verbuválni magának, hogy az Észak-Amerikában rendkívül népszerű zenei stílust olyan témákkal, nevezetesen a feminin tinédzserkor élményeivel-dilemmáival vegyítette, melyek a leginkább középkorú és idősebb férfiak által dominált szcénában az újdonság erejével hatottak,⁸ nem meglepő, hogy ezekben a korai dalokban az önkéntelenül és uralhatatlanul végbemenő testi-fiziológiai történetet a másik jelenléte váltja ki, voltaképpen az „eláll valakitől a lélegzete[m]” értelmében. Abból következően, hogy mindkét dal jelen idejű eseményként tanúskodik a lélegzés elakadásáról, fölmerülhet a kérdés: miként lehetséges erről dalban vallani? Mivel az előadó énekhangja vagy inkább

6 Nem beszélve a multimediális tartalomgyártásról [amely a piacközpontú és teljesítménymaximalizáló hozzáállás által is szorgalmazott ütemű], a különböző platformokon közzétett kiegészítő, gyakran nem originális forrásból származó [Taylor Swift hivatalos, saját csapata által koordinált rajongói oldala a *Taylor's Nation*], hanem felhasználók által létrehozott „kommentárokról”, „továbbgondolásokról” [pl. a dalok feldolgozásait megosztó, azokról véleményt közlő vagy elemző videókról, a zenék inspirálta egyéb alkotásokról, rajzokról, tánc Koreográfiákról, sminkekről, kosztümökről stb.]. Az online térben zajló, a Taylor Swift mitológiáját kívülről építő és a „multiverzumot” éltető jelenségek külön vizsgálatot érdemelnek. A „Swiftie” [az énekesnő rajongója] megjelenéséről és hatásáról a TikTok-on Lengyel Zsanettel írt közös tanulmányunkban részletesebben is szólunk. Ld. Fodor Péter – Lengyel Zsanett – Urbán Andrea, *Kölcsönzés, átszabás, reklamáció. Adalékok az újrájátszás kortárs popzenei változataihoz*, *Studia Litteraria* 2024/3-4., 177–201, főleg 197–200. Ahhoz, hogy a személyességnek és az életrajziságnak a Swift-szövegekben és az előadó egyéb nyilvános megnyilatkozásaiban eltéveszthetetlen dominanciája [„az én rekonstrukciója”] mennyiben hozott újat az inkább a reflektált szerepjátszékot előtérbe állító, „az ént dekonstruáló” posztmodern popzenéhez [Madonnához és Lady Gagához] képest, lásd: Brendan Canavan – Claire McCamley, *The passing of the postmodern in pop? Epochal consumption and marketing from Madonna, through Gaga, to Taylor*, *Journal of Business Research* 2020/2, 222–230.

7 Az írásunkban emlegetett Swift-dalok közül több társszerzővel készült, de a névsor feltüntetésétől eltekintünk.

8 Az egyetemi beszédében így emlékezett vissza erre az időszakra: „Mivel a szülővárosomban nem hívtak meg bulikba és pizsamapartikba, reménytelenül magányosnak éreztem magam, de mert egyedül éreztem magam, jellemzően a szobámban ültem és dalokat írtam, amelyek révén eljuthattam valahová máshová. Amikor a nashville-i lemezkiadók vezetői azt mondták nekem, hogy csak 35 éves háziasszonyok hallgatnak country zenét, és hogy egy 13 évesnek nincs hely az ő csapatukban, hazafelé sírva fakadtam a kocsiban. De aztán feltettem a dalaimat a MySpace-re, bizony, a MySpace-re, és üzeneteket váltottam hozzám hasonló tinédzserekkel, akik szerették a country zenét, de nem volt senki, aki az ő szemszögükből énekelt volna.” Dailey, *I. m.*

annak elnémulása révén nem kívánja mimetikusan megjeleníteni a testi történetét, az „I can't breathe” kijelentésnek inkább az érzéki-érzelmi [metaforikus] vonatkozása erősödik föl, s nem az élettani [literális]. Az is igaz másfelől, hogy a *Teardrops on My Guitar*-hoz készült videó ez utóbbiról sem feledkezik el – még ha kerülőúton emlékeztet is rá. A klip egy olyan dialógussal kezdődik, mely mintegy magyarázattal szolgál én és ő szövegbeli viszonyára: a bő tíz másodpercnyi jelenetben a gimnázium folyosóján a dalban Drew-ként emlegetett fiú (Tyler Hilton) arról vall az énekesnő által alakított bizalmasának, hogy találkozott egy lánnyal, akinek a rá gyakorolt hatását egy nagy levegővétellel érzékelteti – ha tetszik azzal, hogy eláll tőle a lélegzete. Az ominózus szöveghely [„drew walks by me / can he tell that i can't breathe? / and there he goes, so perfectly / the kind of flawless i wish i could be”;⁹ „drew elsétál mellettem / vajon észreveszi-e, hogy nem kapok levegőt? / és ott megy, olyan tökéletesen / bárcsak hibátlan lennék, mint ő”] elhangzásakor egy helyettesítő testi effektus látható a videóban: a kémialaborban tevékenykedő Taylor Swift összpontosítása a feladatára villámcsapásszerű gyorsasággal tűnik el, amikor Drew feltűnik mellette – a ‘megérintettség’ szó szerinti [testi] és átvitt [érzéki-érzelmi] jelentésének kettősségét referálja az, hogy a fiú egy pillanatra valóban megérinti a vállát.

A lélegzés nehézzé vagy lehetetlenné válása mint az én és a másik közötti viszony természetéről, a viszonyban lévő, azon kívüli vagy legtöbbször az utáni én lelki diszpozíciójáról valló, döntően metaforikusan értendő történetre utalás a Swift-életmű gyakori nyelvi eleme. Ismerjük olyan változatát, melyben a lélegzés az élet, a túlélés színekdochéjaként működik [„And I can't breathe without you, but I have to, / Breathe without you, but I have to”; „És nem tudok lélegezni nélküled, de muszáj / Lélegezni nélküled, de muszáj” – *Breathe*; „Can't breathe whenever you're gone”; „Nem kapok levegőt, mikor nem vagy itt” – *Haunted*], máskor – némileg szokatlannabb képként – az emlékezés önkéntelensége [„Now every breath of air I breathe reminds me of then”; „Most minden lélegzetvétel az akkori időkre emlékeztet” – *You All Over Me*] vagy a felejtés bizonyossága [„And I feel you forget me like I used to feel you breathe”; „És érzem, hogy elfelejtesz engem, ahogy egykor éreztem, hogy lélegzel” – *Last Kiss*] társul hozzá. Ez utóbbiak közül az első példa a levegőt anyagsággal bíró ágenciaként állítja elénk [csak ekként lehet az emlékezés kiváltója, a múlt valamiféle nyoma – s ha nyom, akkor jel, s így materiális aspektusa is van], míg a második esetében a hasonlított és a hasonló azért nem konvencionálisan kapcsolódik össze, mert a másik [a te] kognitív folyamatáról épp nem olyféleképpen lehet megbizonyosodni, mint a lélegzetvételéről, miközben voltaképpen mindkettő láthatatlan történet¹⁰ – ráadásul a kép összetettségét növeli, hogy abban az egykori [intim] közelség és az elválás utáni távolság egyként a ‘feel’ igéhez rendelődik.¹¹

9 A dalszövegeket az egész tanulmányban a CD-lemezek mellékleteként megjelent szövegkönyvekből idézzük a lehetőségekhez mérten betűhíven csakúgy, mint a lemez- és dalcímeket (ügyelve a kis- és nagybetűs írásmód szándékolt különbségeire).

10 Stefani Heine monográfiája bevezetőjében ezt írja: „A lélegzés általában elkerüli az érzékelést és gyakran észrevétlen marad; a belélegzett levegő többnyire láthatatlan. A művészi ábrázolásokon is ritkán látható első pillantásra a lélegzetvétel.” Stefani Heine, *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*, Suny, Albany, 2021, 1.

11 A két dal között egyéb motívikus kapcsolatok is vannak: pl. mindkettő felütése az eső áztatta járda képét használja: „Once the last drop of rain has dried off the pavement”; „Amint az utolsó

Az életműben ugyanakkor vannak jóval egyszerűbb nyelvi szerkezetben elénekelt előfordulásai is a lélegzés témájának, olyanok, melyek nem a szóképek által összekapcsolt szemantikai területek interakciója révén vál[hat]nak emlékezetessé, inkább azáltal, hogy a cselekvés által, amit beszédaktusként véghez visznek. Ez utóbbiak azért érdemelhetnek figyelmet, mert annak a számos médiaműfajban zajló folyamatnak a részesei, mely révén Taylor Swift hallgatóival és hallgatóiból közösséget teremt, olyat, melyben az előadó sokrétű teljesítményére való fölnevezés heroizáló-admiratív mozzanata kéz a kézben jár a szövegek által nyújtott identifikációs lehetőségek kiaknázásával. A New York-i ünnepi beszéd felütésében a 2022-ben végzett egyetemistákkal saját 22 című dalának földidézése révén teremtett közösséget, majd a hibázás mint szükségképpen megtörténő (éppen ezért nagyon is emberi) esemény elemzésével készítette elő annak lehetőségét, hogy a zárlatban már az 'én' és az 'Önök/ti' kettőse helyére a 'mi' kerüljön. A szónoklat ekképpen kirajzolódó pragmatikai ívének fölépítéséhez az akkor még a közönség által nem ismert *Midnights* című album egy másik dalát is idézte, nevezetesen azt a *You're on Your Own, Kid* címűt, melyben az önmegszólítás aktusa olyan nyitott referenciális „térben” történik meg, mely bőven ad módot arra, hogy a hallgató megszólításként, illetve saját önmegszólításaként alkossa újra a befogadás során.¹²

A Swift 2008-ban megjelent, *Fearless* című lemezén hallható *Fifteen* a „You take a deep breath and you walk through the doors” [„Veszel egy mély lélegzetet és besétálsz az ajtón”] sorral kezdődik, s így végződik: „Take a deep breath as you walk through the doors” [„Végy egy mély lélegzetet, amint besétálsz az ajtón”]. A dalszöveg a zárlatig az önmegszólító verstípus kétpólusú szerkezetéhez illeszkedik: a megszólított te olvasható a beszélő én egykori önmagaként, kettejük között hierarchia van (mivel a megszólító már birtokában van annak a tapasztalatnak-tudásnak, aminek egykor nem volt: „But I've found time can heal most anything / And you just might find who you're supposed to be / I didn't know who I was supposed to be / At fifteen” [„De rájöttem, hogy az idő szinte mindent meggyógyít / És megtalálhatod azt, akinek lenned kellene / Nem tudtam, kinek kellene lennem / tizenöt évesen”]); viszont a zárlat felszólítása a szöveg időszerkezete révén, vagyis azáltal, hogy a múlt nem megváltoztatható, inkább a hallgatóhoz való odafordulásként hat. Ez utóbbi effektust erősíti föl a dalhoz készült videóklip, melynek záróképein az addig Swift által alakított elsőéves gimnazista szerepét egy iskolai uniformist viselő tinédzser lány veszi át, akihez a [kamaszlány-karakterhez passzoló nyári ruha helyett immár felnőtt nőhöz illő elegáns kabátot és kontúrosabb sminket viselő] énekesnő a bátorító-intő záró mondatot intézi. Ugyanez az állandósult szószerkezet („take a deep breath”) egy új életszakasz elindulása/elindítása előtti pillanatnak a metonimikus jelölőjeként, szintén vocativusi szerkezetben, a *Fearless*-album egy másik dalában is felbukkan [„Take a deep breath and jump then fall into me”; „Végy egy mély levegőt és ugorj, majd ess belém”]: a *Jump Then Fall* egyfelől aligha tekinthető többnek popszövegek

esőcsepp is felszáradt a járdán” [*You All Over Me*]; „I do recall now, the smell of the rain / Fresh on the pavement”; „Most már emlékszem a járdára hullott / Friss eső illatára” [*Last Kiss*].

12 „You're on your own, kid / Yeah, you can face this / You're on your own, kid / You always have been”; „Egyedül vagy, kölyök / Igen, szembe tudsz nézni ezzel / Egyedül vagy, kölyök / Mindig is így voltál”.

nyelvi kliséinek halmozásánál, másfelől a *Fifteennel* együtt arról árulkodik, hogy Swift már pályája elején, a saját nyelvi világ építésének korai fázisában is előszeretettel élt a moduláris szövegalkotás, a frazémák vándoroltatásának technikájával.¹³

Erre találhatunk példát ötödik sorlemezének [1989] két dalszövegét összevetve: míg a *Blank Space*-ben – mely a szerzői önértelmezés szerint a bulvársajtó által ráragasztott „férfifaló” címkére írt ironikus válaszreakcióként született oly módon, hogy szerzőként belehelyezkedett ebbe a szerepbe¹⁴ – a légszomj állapota a te-t fenyegeti az én környékeltelensége miatt [„Cause we’re young, and we’re reckless / We’ll take this way too far / It’ll leave you breathless, / Or with a nasty scar”; „Mivel fiatalok vagyunk és vakmerők / Túl messzire megyünk / Lélegzet nélkül maradsz / vagy szerzel egy csúnya sebet”), addig a *Bad Blood*-ban én és te szerepe fölcserélődik, itt már az én vall arról, hogy nem kapott levegőt [„Did you have to hit me / Where I’m weak? Baby, I couldn’t breathe”; „Muszáj volt ott megütnöd engem / Ahol gyenge vagyok? / Szívi, levegőt sem tudtam venni.”]. A két szöveg között olyan szoros motivikus kapcsolat van, hogy utóbbit lehetséges úgy érteni, mint amely egy szintén nem hétköznapi kapcsolatról („mad love”) a másik szemszögéből nyilatkozik, vagyis itt már az lesz a beszélő, aki elszenvedte a kínzást [„Boys only want love if it’s torture”; „A fiúk csak akkor akarnak szerelmet, ha az kínzás [számukra]” – *Blank Space*], aki magán viseli annak nyomait [„Still got scars on my back from your knife”; „Hátamon még mindig ott vannak a késed okozta sebek” – *Bad Blood*]. Ehhez hozzá kell tenni, hogy a *Bad Blood* parodisztikusan túlhajtott erőszakos jelenetekkel telített videóklipje én és te viszonyát nem szerelmi kapcsolatként teszi elgondolhatóvá [szemben a *Blank Space*-videóval], sokkal inkább női sztárok [popénekesek, topmodellek és színészek] rivalizálásaként¹⁵ – ez ugyanakkor a dalszövegeknek a szerepcsere és a nézőpontváltás technikája révén artikulálódó, egymásra felelő relációját nem negligálja, inkább csak egy másik kontextushoz való odarendelését is lehetővé teszi.

Nem csupán a keletkezési idejük szerint közeli szövegek esetében bukkanhatunk efféle variatív ismétlődésekre. A szintén a 1989 című albumon megjelent *Clean* a már emlegetett és jóval korábban született *You All Over Me* újraírásának vagy folytatásának is tekinthető, amennyiben ennek zárósortát („[I have] still got you all over me”; „Még mindig ott vagy körülöttem mindenütt”) visszhangozza rögvest az első strófájában („You’re still all over me”), hogy aztán eljusson a másik múltni

-
- 13 A 2023–2024-es *The Eras Tour* című világkörüli hangversenysorozat minden állomása tartalmaz egy akusztikus részt, amikor Swift önmagát előbb akusztikus gitárral, majd zongorán kísérvé ad elő dalokat – általában nem egyet-egyet elejétől a végéig, hanem több részletet összefűzve [úgynevezett egyedi 'mash up'-okat létrehozva], ezekben az esetekben a szövegrészek vándorlása, interakciója új jelentés-összefüggéseket teremthet.
- 14 Amikor 2015. szeptember 30-án Taylor Swift a Grammy Múzeum Clive Davies Színháztermében egy bensőséges hangulatú mini-koncert keretében többek között előadta a *Blank Space*-t, a dal fölcserélődése előtt vallott annak létrejöttéről. Nyelvteremtő képessége ebben a rövid expozében is megcsillan, amikor a média által róla „festett” imidzset a „psycho serial dater girl” [„kattant sorozatrandizó lány”) fogalmával adta vissza. Vö. *Taylor performs „Blank Space” at The GRAMMY Museum*, YouTube 2016. január 7. <https://www.youtube.com/watch?v=plZt47V3pPw>
- 15 Az élettörténeti olvasásmód a *Bad Blood* szövegét Swift és Katy Perry konfliktusából eredezteti, melynek eredetpontja az volt, hogy Perry stábja igyekezett Swift három táncosát leigazolni, ezzel mintegy „szabotálni” a rivális énekes *Red* című turnéját. Vö. Michael Francis Taylor, *Taylor Swift. The Brightest Star: The Life, Loves and Music of a Global Sensation*, New Haven Publishing, h. n., 2021, 178.

nem akaró emlékéitől mint valamiféle függőségtől való megszabadulás feltételezéséhez a dal refrénjében („I think I am finally clean”; „Úgy vélem, végre tiszta vagyok”). A dalszöveg szövevényes trópusláncot épít ki, melyben míg a józanság (sober) és a tisztaság (clean) hasonlósági viszonyban van egymással, addig a fuldoklás (drowning) és a zuhogó eső között van, ahol [ahogy várható] ok-okozati („The water filled my lungs”; „A víz megtöltötte a tüdőmet”), máskor viszont épp ellentétes a viszony: az eső révén képes az én föllélegezni („The rain came pouring down / When I was drowning / That’s when I could finally breathe”; „Az eső zuhogott / Amikor fuldokoltam / Akkor tudtam végre föllélegezni”). Ezt a sajátos ellentmondást oldhatja némileg az, hogy egyfelől a dal felütésében az aszály, a növényi létforma és a szomjúság hármasa jelenik meg („The drought was the very worst / When the flowers that we’d grown / Together died of thirst”; „Az aszály volt a legrosszabb / Amikor a közösen gondozott virágok / Szomjan haltak”), később pedig annak kép[zet]e, hogy az eső tudja a múlt, a másik nyomait elmosni („And by morning / Gone was any trace of you, / I think I am finally clean”; „Es reggelre / Eltűnt minden nyomod / Úgy vélem, végre tiszta vagyok.”). Mindezek révén a szerelmi kapcsolaton való túljutás „lélektanát” összetett módon képes megsejteni a szöveg, azt a folyamatot, melyben az akarat, a vágyódás, a kiszolgáltatottság, a törekvés, a reflexió egyaránt szerepet kap, hogy aztán a megoldás egyszerre legyen az énen túlmutató történésnek (az eső elérésének) következménye, míg a kísértésnek való ellenállás az én teljesítménye („Ten months sober / I must admit / Just because you’re clean / Don’t mean you don’t miss it / Ten months older / I won’t give in / Now that I’m clean / I’m never gonna risk it”; „Tíz hónap józanság / Be kell vallanom / Csak mert tiszta vagy / Nem jelenti, hogy nem hiányolod / Tíz hónap múltán / Nem engedek / Most hogy tiszta vagyok / Soha nem fogok kockáztatni”).

2. Balladisztikusság és (test)technika

A 2019-es év végén elindult koronavírus-járvány a zeneipar működésére is radikális hatással bírt. Az élő fellépések ellehetetlenülésére adható többféle válaszreakció közül Taylor Swift az alkotómunkához való visszatérést választotta: a pandémia időszakában két új lemeze jelent meg [*folklore* [2020], *evermore* [2020]], amelyek mind a dalszövegek, mind a zene szempontjából váltást jelentettek az életműben. A 2019-es electropop *Lover* után erre a két albumra döntően indie-folk stílusú szerzemények kerültek, melyek szövegei a korábban domináns biografikus-naplószerű felépítettség¹⁶ a „szerepdal” és a fikcionalizált történetmesélés irányába mozdultak.¹⁷ S mindez arra is alkalmat adott számára, hogy a pandémia okozta megpróbáltatásokra, többek között a fertőzöttek jelentős részét érintő légzési nehézségekre

16 A *Lover*-album deluxe-kiadásainak promóciójában Swift a naplóra olyan metaforaként hivatkozott, mint amellyel leírható munkamódszere és a rajongókkal való viszonya. Életének és dalainak komponálása a magánszférában zajlik, de aztán az előbbinek az utóbbiakban megformált változatát megosztja (mint afféle titkot) a közönségével. Erről bővebben lásd Margaret Rossman, *Taylor Swift, Remediating the Self, and Nostalgic Girlhood in Tween Music Fandom*, *Transformative Works and Cultures* 38 [2022], <https://doi.org/10.3983/twc.2022.2287>

17 Swift így nyilatkozott a *folklore*-ról: „Ez volt az első lemez, amelynél elengedtem, hogy teljes mértékben önéletrajzi legyen.” Liam Hess, *5 Things We Learned Watching Taylor Swift’s Surprise New Folklore Documentary*, *Vogue* 2020. november 26. <https://www.vogue.com/article/taylor-swift-folklore-documentary-5-things-we-learned>.

reflektáljon, így bővítve azt a jelentésmezőt, melyet – ahogy az eddigiekben láttuk – már az első lemezétől kezdődően a lélegzés jelenségéhez kapcsolt.

A továbbiakban az *epiphany* és a *Labyrinth* című dalokra, továbbá a 2024-es *The Tortured Poets Department* album néhány szerzeményére összpontosítunk, igyekszünk vázolni, miként mutatkozik meg bennük a lélegzés manifesztációja, e biológiai folyamat tematizálása és transzponált leképeződése, *beindulása* és önműködése. Többek között az ismétlés poétikai alakzatainak működtetésével, a ritmus és a szójelentés összehangolásával, a be- és kiáramlás szavakon keresztüli megjelenítésével közvetítenek e dalok az élet vitális folyamatáról. Az énekes hangja [és a dalszöveget olvasó belső hangja] elválaszthatatlan az éneklés során kontrollált fiziológiai folyamatától, a testtechnikától, valamint a ritmus, a tempó kritériumaitól. Az is igaz, hogy a dalokat a stúdióban olykor úgy szerkesztik, hogy az énekes levegővétele alig hallható, sőt, *el is tűnik*.¹⁸

A lélegzésről mint természetes, az élet velejárójának tekintett, ennyiben különösebb figyelmet nem kapó jelenségről formált képünket jelentősen átalakította a koronavírus-világjárvány. A betegség lefolyása a lélegzétvétel nehézségével, kritikus állapot esetén akár ellehetetlenülésével járt. Az élet veszélyeztetettsége, a test feletti kontrollvesztés, a kiszolgáltatottság tapasztalata számos művészt is reflexióra és alkotásra késztetett. Taylor Swift *folklore* című albumának 13. dala, az *epiphany*¹⁹ felütése a test sérülékenységének témáját egy háborús frontjelenet keretei között zajló, többféleképpen érthető beszédaktusok révén szólaltatja meg. Egy interjúból tudható, hogy a dalszerző a saját családtörténetét is inspirációs forrásként használta a szöveg megírásakor: apai nagyapja, Dean Swift, második világháborús veterán sosem volt képes a fronton szerzett élményeiről beszélni, s ez a hallgatás gondolkodtatta el Swiftet arról, hogy milyen történetek vezethettek ehhez az elnémuláshoz.²⁰ A dal első strófájának vocativusa érthető úgy, hogy azt egy sebesült katonához címzi a felettese („Keep your helmet, keep your life, son / Just a flesh wound, here's your rifle”; „Tartsd a sisakod, tartsd meg az életed, fiam / Nem vészes a seb, itt a puskád”), de az sem kizárható, hogy önmegszólításként halljuk. Emellett a negyedik sorban egy másik hanghoz köthető szereplői megnyilatkozás tűnik fel („Sir, I think he's bleeding out”; „Uram, azt hiszem, elvérzik”), mely azonnal kétségessé teszi az [ön]megszólításban foglaltak végrehajtását. A párrím által ehhez kapcsolt zárósor („And some things you just can't speak about”; „És néhány dolog, amiről nem lehet beszélni”) a testi sérülés olyan következményeire utal, beleértve az életből való kilépést, amelyeknek a leírását elbeszélhetetlenségük okán maga ez a sor helyettesíti.

18 Eklatáns példa erre Billie Eilish *The 30th* című dala, amelynek csúcspontján a nyolc, egyenként is hosszú sorból álló strófát [„What if it happened to you on a different day?...] megszakitás nélkülívették: sok ütemen keresztül nem hallani, ahogy az énekes levegőt vesz. Egy baleset lehetséges forgatókönyveit soroló, feltételes módú szakasz végén feloldást kapunk mind a szöveg („you're alive”; „életben vagy”), mind a zene szempontjából (pillanatnyi csend lesz a sűrűsödő ritmus és a crescendo után, amit levegővétel követ).

19 Az album deluxe-változata, amely 2020. augusztus 18-án vált elérhetővé, egy további dalt tartalmaz [*the lakes*]. Swift 2020. december 11-én tette közzé a sokszor páralbumként [„sister album”] hivatkozott *evermore*-t, amely a következő év januárjában szintén bővült, ezúttal két trackkel [*right where you left me*; *it's time to go*].

20 Hess, I. m.

A rögtön az első strófára következő refrén a megszólított mellett a lírai ént is fölépíteti: kettejük viszonyát egyfelől rendkívül szorosnak, testi értelemben is közelinek mutatva, másfelől viszont a kapcsolat természete homályban marad. Ez az enigmatikusság készíti elő a következő strófát, melynek térbeli kereteként már nem a front, inkább egy kórházi kezelőhelyiség képzelhető oda. A refrén átkötő szerepét az által tudja betölteni, hogy a sebesült vagy beteg test helyzetéről és az arról gondoskodni igyekvők erőfeszítéseiről olyan kifejezéseket használva szól, melyek mindkét odaérthető helyszínhez kapcsolhatóak. „With you I serve, with you I fall down, down” [„Veled szolgálok, veled zuhanok le, le”] – szól a refrén nyitánya, így utalva vissza a katonák közötti bajtársiasságra és kölcsönös egymásrautaltságra. „Watch you breathe in, watch you breathing out, out” [„Figyelem, ahogy lélegzel be, ahogy lélegzel ki, ki”] – folytatódik a refrén. A be- és kilégzés közeli interperszonális helyzetet feltételező figyelésének aktusa azonban az „out” szó megismétlésével végponthoz érkezik: a levegő távozását nem követi oxigénfelvétel. A „breathe in” [‘belélegezni’] szó egyszerű jelen ideje újra és újra történő cselekvést ír le, míg a „breathing out” [‘kilélegezni’] folyamatos alakja az egyszerűséget, a végső kifújást, a távozás pillanatát érzékelteti.

A második verzében egyrészt az egészségügyi terminusok [„med-school”, „Doc”, „plastic”, „crashing out”), másrészt a strófaszerkesztés, a rímtechnika és az ismétlődő szavak [„now”, „I think”, „out”) úgy építik tovább a dal struktúráját és szemantikai terét, hogy mindeközben a férfira utaló főnév és személyes névmás helyére itt már a női változatok kerülnek. A sebesült katona helyett itt valakinek a lánya/anyja az [„Someone’s daughter, someone’s mother”), akinek a testi összeomlása prognosztizált [„Doc, I think she’s crashing out”). A megjelenített szituáció, a beteg és az ápoló egymást fogó kezét elválasztó műanyag védőfelszerelés [„plastic”), mely a dal megjelenésének idején társadalmi szinten alkalmazott óvintézkedéseket is referálhatja, a koronavírus-járványt mint értelmező kontextus bevonását teheti indokolttá. Amennyiben így járunk el, arra lehetünk figyelmesek, hogy a szöveg által elképzelhetővé tett két „jelenet” interakciója révén a vírus elleni küzdelem, az egészségügyi dolgozók erőfeszítései és az azokkal járó lelki terhek a frontkatonák szélsőséges helyzetét idézik föl, amiről sem ők, sem a dalszöveg nem tud beszélni. A „Something med school did not cover / Someone’s daughter, someone’s mother”) [„Valami, amit az orvosi képzés sem tárgyalt / Valakinek a lánya, valakinek az anyja”) sorpár úgy hangsúlyozza azt, hogy a lelki megterhelésre nem lehetséges előzetesen fölkészülni, hogy közben a „cover” szó jelentése egyaránt lehet ‘magába foglal’ [az orvosi tananyag vonatkozásában], illetve ‘lefed’ [a halott szemét és testét] és ‘fedez’ [valakit ütközet során a hadászatban]. Történik mindez úgy, hogy a Swift-dalokban egyébként előszeretettel használt személynevek [vonatkozzanak azok valós vagy kitalált alakokra]²¹ helyett itt olyan általános hatókörű köznevek állnak, amelyek nem lokális eseményként kívánják elélni állítani a szöveg történéseit. A záróstrófa-ként megismétlődő bridge pedig érzékelés [„what you’ve seen”) és [hermeneuti-

21 A *folklore*-album tartalmazza egy szerelmi háromszög történetét Betty, Augustine és James karaktere között, akiknek a személyes nézőpontját különböző dalokból ismerhetjük meg (például *cardigan*, *betty* és *august*). Swift legújabb lemeze (*The Tortured Poets Department*) folytatja a névadás jellegzetessé nőtt eljárását olyan címekkel, mint *Clara Bow*, *Chloe or Sam or Sophia or Marcus*, *thank you aiMee*, *Cassandra*, *Peter* és *Robin*.

kai értelemben vett) tapasztalat („make sense”) elválasztását végzi el,²² s ez utóbbi sajátos módon az alváshoz és az álmhoz rendeli, ami szintén kétségessé teszi a tapasztalathoz való hozzáférést (vagyis az átéltek elrendező megértését) és annak közölhetőségét: „Only 20 minutes to sleep / But you dream of some epiphany / Just one single glimpse of relief / To make some sense of what you've seen” („Csupán 20 percnyi alvás / De te valamiféle megvilágosodásról álmodsz / A megkönnyebbülés egyetlen pillanata / Hogy értelmet tulajdoníts annak, amit láttál”).

A producerként Aaron Dessner által jegyzett *epiphany* fokozatosan erősödő [sejthetően nem valódi] orgonahangokkal kezdődik, így alapozva meg a himnikus jellegnek, melyet a belépő magas énekhangok tovább erősítenek. Az ekként megképződő ünnepélyes hangzás, a lassú tempó, a hangsúlyosan tagolt, ugyanakkor effektekkal és néhol háttérvokállal visszhangossá tett, levegős-lebegő ének illeszkedik a dalcím vallásos konnotációihoz, ugyanakkor ellenpontját képezi a dalszöveg által elképzeltetett krízis[jelenetek]nek és a hozzá[juk] társított megnyilatkozásoknak, a mimetikusan odaérthető hanghatásoknak. Swift énekét fátyolosnak érzékeljük, ami az akkordokat ritmikai megszakítás nélkül váltó zenei kísérettel akár azt a benyomást is keltheti, hogy a befogadó a szövegben megjelenített, korlátozott percepciójú szereplő érzékelésmódjához kerül közel. A dal hangkarakterében apró, de nem jelentéktelen változás a „Something med school did not cover” sor alatt kezdődik el, amennyiben egy új, staccatószerű, gépies szólam lép be, mely akkor válik a hangképben dominánssá, amikor a dal végéhez közeledve az énekhangtól elbúcsúznak – ennek eredményeképpen a levegőt és a levegővételt nem nélkülözhető emberi hangot a technikai váltja fel, s e megoldás révén a kórházi eszközök zaja is földéződik.

Míg az *epiphany* szövegében a lírai én figyelme a te lélegzésére és annak diszfunkciójára irányul, addig a 2022-es *Midnights* album *Labyrinth* című dalának első strófája noha egy én-te viszonyba helyezi a megszólalót, a „breathe” ige az énhez kapcsolódik. A főtebb emlegetett egyetemi beszédből ismerős, az ismétlés alakzatára épülő szerkezet („Breath in, breathe through, breathe deep, breathe out”), melyhez ott a közösségteremtés retorikai hatáseffektusa társult, itt már egy szerelmi viszony lezárulása okozta állapotban elhangzó, önmegszólító belső énbeszéd részeként tűnik föl. A sor ebben a kontextusban illeszkedik az albumnak ahhoz a koncepciójához, hogy a rajta hallható dalszövegekben úgy erősödik föl a vallomásos megszólalásmód, hogy közben eltávolodik a *folklore*-ra és az *evermore*-ra jellemző szerephelyzetek indexáltságától. A „breathe” mellett lévő, irányt kifejező határozószavak a térbeliség képzeteit írják bele a szövegbe, mely egyébként az időbeliség fogalmaival indul („right now”, „whole time”). A lélegző test fiziológias mozgása, a has és a mellkas emelkedése és süllyedése azért is jelenhet meg a szöveg képzetterében, mert olyan technikai eszközökre való utalások építik tovább ezt a térbeli szerkezetet, mint a lift és repülő. Az így megképződő párhuzam a szöveg középpontjában lévő érzelmi hullámozást kifejezni hivatott képi asszociációs láncot erősíti. Ehhez azt is érdemes hozzátenni, hogy az énekadallam a magas és mély han-

22 „[A] filozófiai hagyományok a *tapasztalat* fogalmát általában az értelmezéssel, vagyis a jelentéstulajdonítás aktusával társítják.” Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlé előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 83–84.

gokból úgy áll össze, ahogy azt a szemantikai aspektus megkívánja. Például a „You know how scared I am / of elevators / Never trust it if it rises fast / It can't last” („Tudod, mennyire félek / a liftektől / Sose bízz benne, ha gyorsan emelkedik, / Nem tarthat sokáig”) sorok esetében ereszkedő dallamot hallunk, mely épp a „rises fast” résznél válik emelkedővé. Ének és szöveg ekképpen affirmatív összekapcsolásához sajátosan járul hozzá a zenei kíséret, mely nem hangszeres akkordmenettel kívánja támogatni az énekdallamot, hanem a maga számítógép generálta, hangsúlyosan művi jellegével egyfelől ellenpontja az emberi hang légzéssel összekapcsolódó természetességének, másfelől viszont nem idegen a szöveg képeiben megjelenő mechanikai eszközöktől. A *Labyrinth* az *epiphany*-hoz hasonlóan a zárlatban a gépi effektusokat erősíti fel, olyannyira, hogy előbbi esetében az énekes hangját is felülírja a technikai torzítás és szegmentálás eljárása.²³

Ez idő szerint a lélegzés-motívum legfrissebb változatai a Taylor Swift-életműben a *The Tortured Poets Department* című dupla albumon találhatók. Összesen nyolc dalban szerepel a „breath” vagy a „breathing” szó, ezek némelyike a Swift-oeuvre tekintetében új jelentésirányokat nyit meg. A *So Long*, Londonban a lírai én szorongását hivatott kifejezni a lélegzés korlátozottságára történő reflexió [„Every breath feels like rarest air / When you're not sure if / he wants to be there”; „Minden lélegzetvétel olyan, mint a legritkább levegő / Amikor nem vagy biztos abban, / hogy ott akar-e lenni”), amely újfent egy, de a korábbi változatokhoz képest másként nem harmonikus én-ő viszony természetéről és az én ezáltal hangoltságáról mond valamit. A *Guilty as Sin?* az erotikus fantáziálás keltette testi jelek egyikeként hivatkozik a nehézlélegzésre [„labored breath”), mely a dalszöveg kontextusában metonimikusan a szexuális örömszerzés aktusához kötődik, így a vallomásos-intim beszédmódnak egy olyan, a lemezborító által is támogatott regiszterét megnyitva, mely korábban nem volt jellemző Swift műveire. Mint ahogy a nyilvános imázs és a magánemberi lelki kondíció olyan reflektált szétválasztása sem, mint ami az *I Can Do It With A Broken Heart* című dalban megtörténik. Ez utóbbi éneke azt állítja, hogy a saját lélegzés feletti kontroll [„I can hold my breath / I've been doing it since he left”; „Vissza tudom tartani a lélegzetem / Ezt csinálom, amióta elment”), vagyis az érzelmi represszió képessége a biztosítéka annak, hogy az én sérülékenysége-sérültsége ellenére előadóként tud teljesíteni – így mintegy újabb adalékkal szolgálva ahhoz, hogy miért hivatkozhatott az egyetemi beszédében (nem kevés önironiával) magára úgy, mint aki a lélegzés „doktora”.

A szintén ezen a lemezen hallható *I Look in People's Windows* nyitánya [„I had died the tiniest death / I spied the catch in your breath”; „A legkisebb halált éltem át / Figyeltem a csapdát a lélegzetedben”) eltéveszthetetlenül az *evermore*-album címadó dalának felütését variálja, mely így szól: „And I was catching my breath / Staring out an open window / catching my death” („És levegőhöz jutottam / Egy nyitott ablakon át bámulva / meghűlve”).²⁴ Míg ez utóbbi citáltban a lélegzet helyre-

23 Naturális és technikai együttműködésének egy másik típusú változatát jelentik azok a dalok, melyek Swift samplerezett szívhangját is beépítik a zenei kíséretbe. Ezek közül a *You're Losing Me* a szívdobogás mellett egy nagy lélegzetvétellel indul, így előkészítve a dalszövegben artikulált veszteség felismerésének testi tüneteket produkáló hatását, test és érzelmek elválaszthatatlanságát ének és nem vokális testhangok interakciójával is megérezésként.

24 Az *evermore* és az *I Look in People's Windows* a hangszerelést illetően abban a tekintetben hasonlít egymásra, hogy mindkettőben klasszikus akusztikus hangszereket hallunk: míg előbbi zongorakisérést kapott, addig az utóbbi énekszólama alatt húros hangszerek (cselló és akusztikus

állítására utaló és a megfázásra figyelmeztető frázisok kapcsolódnak össze, a 2024-es dalban azon túl, hogy a rímhelyzetben lévő főnevek sorrendje fölcserélődik, a „death” szóhoz a betegség helyett a szerelmi gyönyör [a „tiniest death” a francia „la petite mort” angol megfelelőjének tekinthető] képzelet társul, s a te beíródása révén a légzés módja lesz az a testi jel, amelyet az én olvasni próbál. Mindemellett olyan fráziskontamináció áll elő, amely egyfelől őrzi a „catch my/your breath” szólás emlékeztetőt, másfelől a lelepleződés lehetőségére is utal [„catch a spy”; „lefülelni egy kémét”]. A hétköznapiak korántsem mondható nyelvi szerkezet [„I spied the catch in your breath”), mely a lélegzést én és te relációjába írja bele, újabb bizonyítéka annak, hogy Taylor Swift dalszövegeiben a levegővétel módja mindig személyközi viszonyok révén alakított, s ennyiben szemiotikai értelemben vett indexe azok alakulástörténetének. Jelek, melyek árulkodóak lehetnek, de közvetettségük miatt nem föltétlenül egyértelműek az önmagát és a másikat érteni igyekvő én számára.

A Swift-életműben a lélegzés köré immár közel két évtizede íródo és bővülő, nem kizárólagosan nyelvi korpusz bár nem mentes az önismétléstől, a képalkotás módjában, a dalszövegek szókincs-bővülésében, a szerepversben rejlő modális lehetőségek kiaknázásában tetten érhető poétikai gazdagodással együtt hozzájárul test és érzelem, önműködés és kitettség, szándék és történés bonyodalmas relációinak színreviteléhez. A lélegzés megfigyelése révén a megszólaló és hallgató között sajátos közelség jön létre, hiszen a légzés diszfunkcióira való reflexió olyan érzelmi vagy testi folyamatokról ad hírt, amelyek az én személyes, intim szférájához tartoznak [legyen szó szerelmi megérintettségéről, erotikus vágymegélésről vagy épp a test sérülékenységről, betegségről]. Másfelől viszont annyiban nem specifikusak, hogy nem kell ahhoz a popzenei világ trónján ülni, hogy átélhetőek vagy legalább átérezhetőek legyenek. Ugyanakkor az előadó helyzete mégsem esik egybe a hallgatóéval: miközben a dalszövegek beszélője újra és újra olyan szituációkról vall, amelyekben időlegesen elveszíti a normál lélegzés képességét, aközben szövegíróként, majd a dalok óriási tömegek előtt sem elbizonytalanodó előadójaként „visszatér önmagához, a saját lélegzete, a saját szavai, a saját mozdulatai által meg-elevenítve újjászületik”, így szerevezve vissza a „lélegzést, amely valójában az emberi lény első autonóm gesztusának felel meg”.²⁵

gitár] csendülnek fel. Az *I Look in People's Windows* esetében a húrok megpendülése légies hatást kelt [akárcsak az *epiphany* esetében az orgonasípszerű hangok], ezzel naturalisabb hangkaraktert hozva létre. Ez a zenei környezet kontrasztív módon kiemeli, hogy a nyelvi repetitív szerkezet [„I spied the catch in your breath / Out, out, out, out, out, out”) épp nem a kilégzés biológiai folyamatát kívánja leképezni, hanem én és te térbeli eltávolodását előlegezi meg, amely aztán be is igazolódik az egymással szembeforduló térbeli kifejezések révén [„North bound I got carried away / As you boarded your train / South, south, south, south, south, south”; „Észak felé sodródtam / Amint a vonatod elindult / Délre...”). Az *I Look in People's Windows* másik előzményének a *Lover*-albumon hallható *Death by a Thousand Cuts* című dal tekinthető: a bevezetőben visszhangeffekttel módosított énekhang ismétlet egyetlen szótagot [„my”), továbbá a szakítás-utazás motívumkapcsolat szervezte dalszövegben felbukkan egy sor [„I look through the windows of this love”, „Keresztül nézek e szerelem ablakain”)]; hasonló mondat szerkesztéssel és dallamívvel, mint amilyet a 2024-es dal refrénjének vonatkozó sora [„I look in people's windows”, „Benézek az emberek ablakain”) kapott.

- 25 Luce Irigaray fönt idézett fordulatai természetesen nem Taylor Swift munkásságáról szólnak, hanem arról, hogy milyen szerepet kaphat a női egyenjogúság kiharcolásában a lélegzés specifikusan női vonatkozásainak vizsgálata. Vö. Luce Irigaray, *The Age of the Breath = Uó*, *Key Writings*, Continuum, London – New York, 2004, 165–166.

Az erdélyi fa sorsa

TRANSZILVANIZMUS. ESZMÉK, KOROK, VÁLTOZATOK, SZERK. BOKA LÁSZLÓ

A magyarországi közgondolkodás, és ennek előzményeképpen már a közoktatás is hajlamos átsiklani az olyan kérdések felett, melyek szerint nem egy örökös magyar régióról beszélünk, amikor Erdélyről [legalábbis a ma már expanzívan értett térség történelmi részéről] beszélünk, hanem egy önálló országról, amelynek többszáz éves történetében pusztán futónak bizonyult, bár nem mellékes „esemény” volt az az 1867-et követő bő fél évszázad, amikor Magyarországhoz csatolták. Az impériumváltás össznemzeti tragédiájának értelmezései általában olykor a legkiválóbb elmék felől is [de mégiscsak a közgondolkodásban újra] a multikulturalizmus, a liberalizmus, a nemzetközi és a hazai kisebbségek destruktív aknamunkájában jelölik meg az okot – az 1867-es évbeli, Kemény Zsigmond és más erdélyi politikusok, közírók, értelmiségiek kifejezésével uniós helyetti „unificáltatás” következményeinek mélyebb végiggondolása csendes, szinte láthatatlan folyamat már a kezdetektől, s inkább Erdélyből hangosabb akkor is. [Ami természetesen nem volt teljesen egyöntetű vélekedés, lásd Pál Judit: *Unió vagy „unificáltatás”? Erdély uniója és a királyi biztos működése 1867–1872*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2010.] Maga az erdélyi, immár kisebbségi magyarság kulturális és politikai elitje legközvetlenebb történelmi erényének és értékének 1920 után is – vagy talán hosszú idő után akkor újra – a multikulturalizmust és a liberalizmust tartja, igaz, arra az 1568-os tordai határozatra hivatkozva, mely a magyar, a székely és a szász nemzetnek államalkotó voltát elismeri, s ezek valamennyi akkori felekezetét bevettnek tekinti [a katolikus mellett az evangélikust, a reformátust és az unitáriust], ám kihagyja többek között a románságot és az ortodoxiát [s amely valójában nem is annyira 1568-hoz köthető, mint ahogy az ezen igazán kiváló kötet egyik tanulmányában is olvasható]. Ennek jegyében a Kós Károlyhoz és társaihoz kötődő *Kiáltó* szó úgy újítja meg az erdélyi identitás kódjait a liberalizmus értékeit középpontba állítva, hogy a hirtelen anyaországgá váló Kis-Magyarországon a keresztény-konzervatív irányzat éppen a szabadelvűséget teszi majd meg a nemzeti tragédia egyik felelőssévé. Ennek meg is lesz az eredménye, a szkizma-pörként elhíresült polémiában például. Persze a politikai kormányzatok mindig is úgy működtek, hogy mindenki hibás mindenért, csak az általuk vallott elvek képviselői nem. Mindezt pedig csak azért hozom szóba, mert ebben a kötetben politikáról, kettős beszédéről éppúgy szó van, mint irodalomról – de arról is sokszor inkább úgy mint irodalompolitikáról, hiszen a transzilvanizmus gondolköre többnek képzelődött el annál, mint amennyi megmaradt mára: nemcsak irodalmi, hanem tágabb, társadalmi, politikai és gazdasági dimenziói is lettek volna. Jelen kötetet irodalomtörténész szerkesztette, s legtöbb szerzője is az, de nem mind: unikális, hogy többféle irányból is beláttatja a könyv a fogalom szinkrón és történeti értelmezéseit és változatait – mert nemcsak az időben távolodva változik a jelentése, hanem már születésekor és legszorosabb aktualitásakor is többféleképpen tételezték.

A Boka László által szerkesztett gyűjtemény legfontosabb alapvetésének, amellet tehát, hogy többoldalú fogalomként több tudományág felől közelíti meg

a kérdést, még mindenképp azt látom, hogy a magyarországi olvasónak (hiszen a kötet Budapesten jelent meg) javarészt a transzilvanizmus erdélyi értelmezését/ értelmezéseit adja. Ebben mindenképpen lehet látni egy jókora lépést még Pomogáts Béla alapműként tételezhető transzilvanizmus-könyvéhez képest is (Pomogáts Béla: *A transzilvánizmus. Az Erdélyi Helikon ideológiája*, Budapest, Akadémiai, 1983.), hiszen ő akkor is magyarországi olvasatát adta ennek az eszmeiségnek, ha minden ízében is maximálisan empatikus az erdélyi mentalitással: azt a magyarországi olvasót igyekszik jótékonyan meggyőzni a korabeli erdélyi gondolkodás szükségszerűségeiről, aki ennek a gondolkodásnak nem ismerheti, vagy nem értheti egyszerűen minden elemét – hiszen, elég csak a kiinduló axiómához visszafordulni, részben másféle történelemre emlékszik az erdélyi és a magyarországi magyar, így a mondatoknak, az eszméknek, a törekvéseknek a kontextusa is más. (Ezt jól beláttatják természetesen az Erdélyben kiadott kötetek, és nem is csak az irodalomtörténészekéi – lásd például az itt is szerző K. Lengyel Zsolt: *Haza és szülőföld. Tanulmányok a transzilvanizmus történetéhez 1867–1945*, Kolozsvár, Kriterion, 2022.) Nem melleleg – erre az *Alföld* mai olvasóját persze felesleges emlékeztetni – érdekes utat járt be a transzilvanizmus eszmeköre Magyarországon, mint ahogy egész Erdély-képünk is: a progresszív liberális képzetekre építkező országból épp a magyar konzervativizmus, a bezárkózás szimbolikus terepévé, régiójává vált mára Erdély a közbeszéd egy jelentékeny szegletében, megfosztva önállóságának képzetétől, az „anyaország” számára az értékörzés érintetlen (és érinthetetlen) zálogaként tételeződik – miközben történelme részben/egészben más, és emiatt részben mások az értékrendszerei is. Nem melleleg persze a mai erdélyi magyar világ is más már: hiszen gazdasági és politikai megfontolásokból is jobban jár, ha önállósága emlékezetét nem tolja előtérbe, hanem asszisztál olykor még a nagymagyar nemzetképeknek is, rájátszva annak kiszolgálására (ehhez lásd Markó Béla írását is például ebből a kötetből). Innen nézvést a transzilvanizmus is konzervatív eszmének látszik ma már, eltávolodva-eltávolítva gyökereitől. Természetesen nincsen ezzel egyedül: a két világháború közötti eszmékből a népiségé (mellyel egy ponton össze is találkozott) olyan kritikátlanul lett a mai keresztény-konzervatív-nemzeti kurzus előzménye, mintha a Horthy-korszakban nem is baloldali ellenzéki mozgalom lett volna – ahonnan persze majd a szocializmus időszakában átmozgott jobbra, de az Illyés Gyula körüli rettenetes tudatlanság a közpolitikai szereplők, véleményformáló közírók részéről [lásd a legutóbbi „kulturharcos” sajtópolémiát a kormánypárti sajtóban pár évvel ezelőtről] mégiscsak megmutatja, hogy motoz az emlékezetben a Horthy-korszakbeli fénykor is még. De ez csak mellékszál itt, még ha érdekes is: a kulturális kisajátítás rendkívül káros következménye, hogy amire valamely politikai „tradíció” rátelepszik, azt mindenki más elereszti. Így lesznek mára érdektelenné komoly kérdéskörök. Mint amilyenek az Erdéllyel kapcsolatos kérdések is. Az, hogy e gyűjtemény minden szerzője erdélyi, nem csak azért lehetséges, mert egészen másféle kontextusban helyezik el a transzilvanizmust, illetve a Trianon utáni korszakot (nem csak azt tudják, hogy „milyenek a románok”, de azt is, hogy „milyenek a magyarországiak”) –, hanem azért is, mert a témának ma már alig van a legidősebb nemzedék (Ilia Mihály, Márkus Béla, Szokolczay Lajos vagy Bertha Zoltán és persze a más korosztályba tartozó, de szintén nem ifjú Elek Tibor) nyomában járó fiatalabb magyarországi ismerője és kutatója, akik pedig mégis akadnak, azok között nagyí-

tóval kell keresni azokat, akiket nem a nagymagyar sérelmi indulatok, romantikák, (ál)mitoszok vezérelnek, mely „kutatásaikat” is elvakítaná.

Az Erdélyben írott vagy erdélyi érdekelttségű irodalom persze nem jár alapvetően külön utakon, még ha intézményi formái egyes időszakokban mások is voltak, ugyanarra a nyelvi tradícióra épül, ez sosem volt kérdéses. Történelmi és kulturális kontextusában választhatja a magyarországiakéval nagyobbbrészt közöset, vagy a könnyen áthidalható különbségek tartását, de a nagyobb távolság kockázatát is fővállalhatja: utóbbira jó példa Vida Gábor *Senkiháza* című regénye az elmúlt időszakból, melyhez képest Tompa Andrea munkáinak tapasztalati világa jóval közelebbinek tűnik az anyaországiak horizontjához – hiszen azokra a kérdésekre (is) játszanak rá, amelyek az Erdély-giccs irodalomból (mivel nem akarok ünneprontó lenni, itt nem sorolok neveket) ismerősek, csak épp a másik, egyáltalán nem giccses oldalukat mutatják meg. Vida viszont olyasmiket hoz játékba (kettős vagy többes identitás kódjai a személyiségben, a magyar világ és a román világ átjárásai, örmények és magyarok, vagy akár csak Nagy-Románia két világháború közötti történelme stb.), amelyekről jóval kevesebbet tud a magyarországi olvasó (miközben Vida könyvei Budapesten jelennek meg). Ehhez képest emlékezetes története van az (ön)jelnevezéseknek, melyek az egységes irodalom kifejezésének kérdése köré épültek. A kilencvenes években felerősödő viták konklúzióját a legfrappánsabban Elek Tibor *bon mot*-ja foglalja össze: erdélyi magyar irodalom természetesen tudjuk, hogy nincs, miközben látjuk, hogy van – mellyel persze Elek a „szkizma” lehetőségét elveti, de az önálló intézményrendszer magyarországi meglátása mellett érvel. Ez a vita mára feloldódott a regionális kánon gondolkörében – bár e kánon körülhatárolása időnként ugyanolyan problematikus, mint a korábbi megnevezések, de a fogalom folyamatos korrekciója, az állandó reflektivitás nem válik hátrányára semmiképpen, mint ahogy egyetlen tételnek sem. És, mint ebből a gyűjteményből megtudható, nem csak a közép-európai rendszerváltások és forradalmak után volt mindez kérdéses, hanem már az impériumváltás utáni időszakban is: Boka László Kuncz Aladár-esszéjében az erdélyi irodalomszegmens kifejezést használja többször, mint olyat, amit a(z irodalmi) transzilvanizmus egyik szellemi atyja javasolt – bár akkor a(z irodalmi) szkizma megtörtént már.

Jelen tanulmánygyűjtemény jellemzően nem egy nézőpontból tárgyalja a transzilvanizmus alakulástörténetét, hiszen túl azon, hogy a tanulmányok középpontjában olyan kulturális szereplők állnak, kiknek transzilvanizmus-elképzelései nem egyeztek egymással, ehhez még a tanulmányok szerzőinek eltérő transzilvanizmus-képe is hozzájárul: már csak azért is, mert eltérő tudományterületek egészen más minőségű fogalmisága is felmerül. Törzsszövegének tizenegy szerzőjéből hat irodalomtörténész (egyikük sajtótörténész is), akik mellett történész/politológus, eszmetörténész, művészettörténész, egyháztörténész, valamint költő, korábbi politikus is szót kap – a kötetet záró függelék pedig két klasszikus transzilvanizmus-szöveget közül újra, mintegy közös hivatkozási alapként: Pomogáts Béla összefoglaló tanulmányát, valamint Cs. Gyimesi Éva emlékezetes, meghurcolt *Gyöngy és homokját* – mintegy kezdetet és véget: hogyan, miből és miért született meg a transzilvanizmus, és hogyan hunyt ki éltető lángja az 1980-as évek végére. A könyv velük (a szerzőkkel) lesz keretes szerkezetű, hiszen az előszó előtti előzéklapon nekik kettejüknek ajánlódik az egész gyűjtemény.

A kötet szerkesztése időbeli ívet követ. Boka László összefoglaló jellegű előszava a kérdés történetének messziről induló, vertikumában pedig mélyre hatoló vizsgálatát ígéri, amit a kötet be is tart. Mindjárt az első tanulmányban Balázs Mihály az erdélyiség, az erdélyi identitás századokkal korábbi eredeztethető rétegeit vizsgálja a régi magyar irodalom szövegeiben, természetesen az erdélyi emlékiratírók munkáiban elsősorban, onnan indulva, amit írásom elején már jeleztem: az önálló államiság időszakára vezetve vissza az erdélyi identitás első „virágkorát” – hiszen a magyar államiság letéteményese a 16. század közepétől az Erdélyi Fejedelemség volt. Szalárdi János siralmas krónikája, jelzi a tanulmány, amikor a magyarok történelméről beszél, akkor csakis Erdély történelméről beszél. Ez az őstranszilvanizmus időszaka, melyet majd a javarészt 1867 utáni, de természetesen még 1918 előtti őstranszilvanizmus követ – az államiság iránti halvány nosztalgiával, amelyet átszínez egy újabb kifejezés: a tájtranszilvanizmus. Mert a három időbeli változatból az utolsó kettőhöz [az ó- után következik az előtag nélküli transzilvanizmus] tartoznak bizonyos egyidejű párhuzamosságok is: az előbb említett tájtranszilvanizmus, mely afféle regionális kötődést fejez ki [ez lesz például Kuncz Aladár elképzelése], s mellette az országtranszilvanizmus [Kós Károlyé] – ezt pedig nem is nagyon kell magyarázni –, melyek még Szabédi Lászlótól származó kifejezések, vagy másképpen és hármasságként, még nagyobb mélységben, Pomogáts Béla szavaival: történelmi [Kós], messianisztikus [Makkai Sándor], népi [a tizenegyek és Tamási]. Mindez már átvezet a történész és politológus K. Lengyel Zsolt tanulmányához, mely a legnagyobb ívű a kötetben, önmagában száz oldal. Az arányokat tekintve természetesen ugyan a fogalomkör előélete is helyet kap Balázs Mihály tanulmányával, és majd a második világháború utáni, s a mai fejlemények is ugyanígy egy-egy írással, de azért a kötet gerince az ismert központi figurákkal: Kós Károllyal és Reményik Sándorral [K. Lengyel], Kuncz Aladárral [Boka László], Bánffy Miklóssal [Szász László] foglalkoznak, a második nemzedékből Dsida elmaradhatatlan figurája [Láng Gusztáv] mellett aztán az eddig sokkal kevésbé látható történetek sorakoznak [mind az első, mind a második generációból]: az urbánus transzilvanistáké, akik közt Filep Tamás Gusztáv olyan szerzőket mutat fel, mint Tabéry Géza, Kádár Imre, Hunyadi Sándor, Lakatos Imre, Karácsony Benő, Ligeti Ernő, Molter Károly és Szenczei László. Egyikük-másikuk persze helyet kapott a nagyobb transzilvanizmus-történetekben [Tabéry mindenféleképp, Karácsony, Ligeti, Molter inkább parciálisan], másokat kevésbé szoktunk emlegetni.

Az irodalomtörténeti szakma ritkán tekint szét az eszmekör egyéb vetületeire, vagy ha igen, akkor is filológus szemmel, ezért is nagyon üdvözlendő, hogy e kötetben Murádin László ír a transzilván szellemiségű Barabás Miklós Céhről, vagyis a képzőművészek Erdély más nemzetiségei felé való tájékozódásáról, míg Patócs Molnár János a kérdéskör vallásos vonatkozásait taglalja, elsősorban a reformátusok felől nézvést – ami egyértelműnek tűnik, ha számba vesszük, hogy Makkai Sándor személyében református püspök is a fontos szereplők között van –, ugyanakkor Filep Tamás Gusztáv írása meg éppen zsidó szereplőket is kiemel a transzilvanista irodalomból ímént idézett munkájában. Mindez nem mond egymásnak ellent, ebben a sokszólamú gyűjteményben éppenhogy rendszerbe áll. A legpublicisztikusabb tanulmány a Szász Lászlóé a tudományos írások közül, már csak azért is, mert Bánffy Miklós személye körül kénytelen olyan irányban is tájékozódni, amerre nem írásos

források, hanem értesülések vezetnek – erre utaltam főntebb a politikum kettős beszédével kapcsolatban: a Horthy-rendszer a szabadkőművességet egyrészt kárhóztatja az országvesztés miatt, másrészt azonban felhasználja arra, hogy pénzt juttasson láthatatlanul és követhetetlenül a magyar kultúra fenntartására Erdélybe. De ennél sokkal inkább publicisztikus jellegű a függelékeket nem számítva kötetzáró Markó Béla *Ki beszél még transzilvánul?* című írása. Markó ugyanis egyszerre szólal meg költőként és ex-politikusként, és miközben az előbbi minőségében nagyon fontos önreflexiókat tartalmaz írása – az erdélyi írók törekvése ma már jó ideje bevallottan az egységes magyar irodalomba tartozás, ilyenformán nem transzilván, és ez így van jól –, a másik minőségben már sokkal kérdésesebb a romániai magyar politikai érdekképviselőt elmúlt évtizedeinek az értékelése, illetve a legújabb fejlemények inkább sugalmazásos körülírása – természetesen ki lehet belőle olvasni azt, amit azóta, a legutóbbi romániai választások kapcsán az erdélyi magyar sajtóban láttunk is (bár a végeredmény szerint bejött): hogy életveszélyes játék Romániában kizárólagosan a magyarországi kormánypolitika függvényévé, függelékévé tenni az érdekképviselőt – vagyis a politika jobb lenne, ha megmaradna transzilvánnak, szemben az irodalommal [ami mellé a kultúra egészét is oda lehet érteni minden bizonnyal]. Markó nem sokkal azután a második, Király László, Farkas Árpád vagy Csíki László nevével fémjelzett Forrás-nemzedék után indult, akiket e kötetben Balázs Imre József jár körül, az akkorra javarészt nem kívánatosá vált transzilván eszmékből is lepárolt, de a szocializmussal is összeegyeztethető „népszolgálatosság” elve szerint. Vallasek Júlia itt most elsősorban sajtótörténészként szólal meg, de azért annak ellenére sem feledhető filológusi munkássága [Vallasek Júlia: *Elváltzott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–44 között*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004], hogy – a kötet talán egyetlen félreértéseként – K. Lengyel Zsolt pont a „négy magyar év” irodalomtörténetének a feldolgozását hiányolja [a 196. oldal 325. számú jegyzetében – ami bár olvasható konkrétan programos, a „Reményik- és Kós-minták egyéni és intézményi kifejeződése”-nek vizsgálatára való javaslatként, de érzésem szerint ennél általánosabban értődik].

Természetesen a tanulmányok maguk elsősorban szövegeken keresztül vizsgálódnak – de a klasszikus elemzések itt nem annyira a művek esztétikai értékeit és interpretációs lehetőségeinek sokféleségét szeretnék megmutatni, hanem az ideológia jelentésformáló hatásait – és persze viszont is. Hiszen a transzvilvanizmust szövegek alakítják ki, és leginkább szövegek módosítják, pontosítják vagy torzítják el a jelentését. Egész sor meghatározás vagy bon mot kerül elő a könyvben a fogalom mibenlétét illetően: vigaszideológia [Boka, 208.]; önvédelmi stratégia: irodalommal és kultúrával helyettesítette mindannak a hiányát, amit a haszonelvű politika sohasem volt képes megvalósítani [Szász, 245.]; az 1920-as években a magyar nemzeti és regionális öntudat feszültségteljes viszonyát hordozó politikai ideológia volt, a 21. századra „a hatalmon kívüliek ideológiája” lett [ugyancsak Szász, 256.]; regionális identitásforma [Láng, 281.]; önámítás[!] [Láng, 295.]; jelszó és mítosz [a híres, 1937-es vita címéből is idézi Filep [336.] vagy Vallasek is [355–356.]; szükségideológia [Markó, 449.]; valamivel több mint regionális identitás [ugyancsak Markó, 453.]. Látszólag ellentmond egymásnak egyik-másik ezen kifejezések közül, mégis a könyvet elolvasva érthetően egyfelé tartanak. Ám még ha nem is tartanának egyfelé: transzvilvanizmus nincs, csupán különböző szerzők által megfogalmazott transzvilvanizmusok léteznek [Vallasek, 354.]!

És ez nyilván így is marad, hiszen ennek a kötetnek nem az a célja, hogy egysége-sítsen, hanem hogy megmutassa eszmék, elvek, ideológiák és fogalmak rendszerét a maguk teljességében. Ezt pedig minden kétséget kizáróan sikerrel abszolválta. Még akkor is, ha magam szívesen olvastam volna még egy áttekintést a hatvanas-hetvenes évek fordulóján kibontakozó abszurd irodalomról, mely nem egyszer a transzilván szimbólumokhoz nyúl, hogy teljes egészében kifordítsa azokat – talán rámutatva annak a folyamatszerűségére is, ahogyan Cs. Gyimesi Éva eljut a *Gyöngy és homok*ig majd.

Gazdag tudománytörténeti áttekintést és elemzéseket kapunk a Boka László szerkesztette kötetből, melyet a teljességre törekvés, a mérsékelt objektivitás jellemez. Határozottan izgalmasak a tanulmányok, s bár erdélyiek írók erdélyi jelenségekről, a magyarországi olvasók számára is érthetőek, megvilágítóak a szövegek. Ez pedig különösen fontos lehet a kultúra kutatója számára akkor is, amikor művet értelmez, és akkor is, amikor a korszakot tanítja – a mai magyarországi oktatáspolitikai sokkal inkább az Erdély-giccs felé tolja el a képet, és ezt az egyetemi oktatásra is, úgy fest, rákényszeríti, kitakarva a valóság összetettebb rétegeit. Épp ezért, bár olvasás közben felmerült bennem, hogy talán a magyarországi transzilvanizmus-értelmezéseket is érdemes lenne áttekinteni – rájöttem, hogy mégsem volna az. Sajnos. De persze a kritikát a szóban forgó könyv értékelésével illik befejeznem: rendkívül fontos ez a gyűjtemény, és a legjobbkor érkezik! (MMA)

ANTAL BALÁZS

A biológiai nyelvi közvetítettsége

MEZEI GÁBOR: *AZ ORGANIKUS JELENLÉT POÉTIKÁJA*

Mezei Gábor elemzéseinek figyelemre méltó, a szó legszorosabb értelmében vehe-tő szövegközpontúsága, azaz értelmezései folyamatosan egymásra vonatkoztatják az alkotások jelentéstani aspektusait és a szöveg szövegszerűségének térbeliségét, illetve hangzóságát. Az *organikus jelenlét poétikája* tanulmányai megmutatják, hogy ezek a területek milyen szövevényesen alakítják egymást, például: a szöveg értelme nem állhat elő a szöveg térbeliségének figyelembevétel nélkül, de az utóbbihoz sem férünk hozzá az értelmezés előzetessége nélkül. Noha jelen recenziónak nem tárgya Mezei költői és fordítói munkássága, mégis legyen szabad megjegyezni, hogy ebben is a szerző következetességét érhetjük tetten, hiszen nagyon hasonló fókuszok szervezik alkotásait mindhárom említett téren (irodalom és kartográfia, natúra és kultúra, valamint organikus és anorganikus stb. viszonyai), ami Mezeinek a témában való elmélyedéséről és teljes odafordulásáról tanúskodik.

Az elemzések természetesen nemcsak a szövegek térbeli aspektusait érintik, hanem a hangzóságukat is, pontosabban inkább a hangoztathatatlanúságukkal vetnek számot a harmadik fejezetben (*Az írás fraktúrái*). Itt időben és térben egymástól távoli szerzők, William Shakespeare, Ezra Pound, Mészöly Miklós és Nemes Nagy Ágnes műveit vizsgálja Mezei. Elsőként Shakespeare 126. szonettjét, amelyben a fraktúra az elhallgatás eszköze, hiszen a szonett utolsó két sora hiányzik, amit egyes kiadások

üres zárójelekkel jelölnek. Pound *Egy metróállomáson* című versét Mezei Károlyi Amy fordításában vizsgálja. A költemény második sora – melyet az egyszerűség kedvéért most a többletszóközök nélkül idézek [„Szirmok egy nedves, fekete ágon”) – lesz voltaképpen maga az ág, a szóközök által megképződő üres helyek pedig a szirmok.

A szerző tudatosságát ismerve bizonyosan szándékos, hogy mellőzi az értelmezett művek konkrét irodalomtörténeti horizontokhoz történő viszonyítását. Természetesen az elemzések így is messzemenően megállják a helyüket, de izgalmas lehetne történetiségükben megvizsgálni bizonyos jelenségeket, amelyek egyes szövegek olvasása során tárulnak fel. Például szintén a harmadik fejezetben olvasható Nemes Nagy Ágnes *Egy pályaudvar átalakítása* című prózaversének elemzése: „Az épített környezet által elfedett natúrához való hozzáférés tehát már csak azért sem valószínűsíthető, mivel az utóbbitól maga a kockakő sem független, natúra és kultúra megkülönböztethetőségére tehát nincsen ilyen értelemben garancia, az épített környezet anyagában hordozza a natúra mint képződés eredményét” [62.]. Jóllehet az egy teljesen másik kutatás tárgyát képezhetné, de érdekes eredményekkel szolgálhatna, hogy a magyar költészetben természet és kultúra ilyesfajta szétszalazhatatlansága mikortól jelentkezik.

A nyitófejezet [*Akusztikus topográfia és az írás kartografikus működése*] egyik visszatérő szempontja a központi perspektíva hiánya Szabó Lőrinc és Oravecz Imre verseiben. Ez az irodalomtörténetileg jól dokumentált probléma még a modernség egyes horizontjai között is változatosságot mutat. Vessük csak össze a klasszikus modernség tájverseit [pl. Juhász Gyula *Magyar táj, magyar ecsettel* című versét] a későmodernségével, Szabó Lőrinc vagy éppen József Attila költeményeivel, amelyek közül az utóbbiak éppen Szabó Lőrinc és Oravecz Imre versei között közvetítenek irodalomtörténeti összefüggések szempontjából. A Mezei által elemzett versek azért is lehetnek kiemelten fontosak, mivel éppen olyan problémák szervezik őket, amelyek több markáns hangú kortárs költő verseire is hatást gyakorolnak. Itt említhetjük Juhász Tibor, Korpa Tamás vagy éppen maga Mezei Gábor költészetét.

Visszatérve a beszéd és az írás szembenállásának viszonyára, a kötet hetedik fejezetét kell még tárgyalnunk [*Az organikus nyelvi megmutatkozása – A lélegzés példája – Nemes Nagy Ágnes*]. Az olvasat több pontja is visszamutat a kötetben korábban szereplő József Attila-elemzésre [organikus és technikai viszonya, valamint a röntgenezés], de lényegesebb most ennél, hogy milyen a viszony az előbb említett két dichotómia között Nemes Nagy költészetében. Elsőként a *Védd meg* című mű egyes soraiban [„megérte ez a fulladó / lélegzetvétel, ez a képzelt / értelem, ez a néma szó”) elemzi a szerző beszéd és írás kérdéseit [130.]. A költemény első soráthajlása [„fulladó / lélegzetvétel”) a beszédet megakasztva maga válik a lélegzet megakadásává.

Az ugyanebben a fejezetben található, *Lélegzet* című Nemes Nagy-költemény értelmezése pedig további, a már említett József Attila-vers, az *Óda* elemzéséhez visszamutató szempontot érvényesít. Voltaképpen a *Lélegzet* is értelmezhető ódaként, melynek megszólítottja a levegő. A mű első versszaka így hangzik:

Ne hagyj el engem, levegő,
engedj nagyot lélegzenem,
angyalruhák lobogjanak
mellkasomban ezüstösen,
akár a röntgenképeken.

A más Nemes Nagy-versekben is a légiességgel összefüggésbe hozott angyal jelen esetben magával a levegővel kerül párhuzamba, míg az angyalruha így tulajdonképpen a tüdő hasonlítója lesz. Az angyalruha továbbá ezüstös, ami viszont semmiképpen sem illeszkedik a tüdőhöz mint hasonlítottához, a mellkasról készült röntgenkép ezüstös jellegével korrelálhat csak, ami viszont megint csak hasonlító. Hankiss Elemér regisztrálja először *József Attila komplex képei* című tanulmányában ezt a jelenséget, tudniillik hogy elbizonytalanodik, hogy mi is a forrás-, illetve a céltartomány. Nemes Nagy most tárgyalt versében e tartományok határainak elbizonytalanítása a következőket implikálja. Egyrészt a röntgenfelvétel – amely előrevetíti az elkövetkezendő halált a csontok megmutatásával – és az angyal is a túlvilághoz kötődik, ami így az élő és az élettelen Mezei által sokszor szóba hozott szembenállásához kapcsolódik. Továbbá a röntgenezés képalkotó eljárása az írással is összefüggésben van, de a felvétel itt csupán rögzít valamit, ami maga is csupán jelölő [angyalruha]: az angyalruha lobogásán keresztül férünk csak hozzá a levegő látványához, ami pedig a megszólaláshoz szükséges, ami maga is jelölő, hiszen [fonocentrizmus ide vagy oda] voltaképpen azt a látszatot kelti, hogy egy megszólaló belsőjéhez [érzelem, gondolat] férünk hozzá, ha tetszik, röntgenezzük azt.

A József Attila *Ódáját* elemző fejezet [*A test kitettségének biopoétikai következményei*] jelentősen hozzájárul a költemény recepciójához, példaértékűen elmozdítja az értelmezést az életrajzi olvasatoktól [ezekről említést sem tesz]. Bizonyosan mindenki ismeri/tanulta azt, hogy az *Óda* arról szól, hogy a költő Lillafüredre látogat, ahol megismerkedik egy rejtélyes hölgygel, akibe egyből beleszeret, és hozzá írja a verset, miközben élettársa Szántó Judit. Mezei szövegközpontú olvasata ehelyett nyelv és biológiai viszonyára fókuszál. A dolgozat az önreflexió eltávolodó és visszatérő mozgásának elemzésével indul, amely az „itt” deixisének értelmezésével egészül ki. Egyébként József Attila egy másik nagyverse, az *Elégia* felütését is éppen e problematika szervezi. Az ebben a fejezetben feltárt közeledő és távolodó mozgás Mezei itt is működtetett olvasásmódjára is érvényes, hiszen a rövid, ám mindenképpen adekvát elméleti fejtegetések elvezetnek a szövegtől, hogy aztán még szorosabban fűződjön az olvasás hozzá. Biológiai és poétikai összefonódása leglátványosabban a „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak” sorokban mutatkozik meg. Érdekes feszültség mutatkozik elmélet és szépirodalom között, mivel az *Ódában* olvasható „Szoktatom szívemet a csendhez”, illetve a „De szorgos szerveim, kik újjászülnék / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak” idézetekben az elnémulás és az elcsendesedés a halálra mutat előre. A könyv egy későbbi fejezetének [*Betegség és anesztézia – Oravec és Imre*] elméleti bevezetőjében idézett elmélészek [Georges Canguilhem, René Leriche] a szervek elcsendesedését az egészséggel hozzák összefüggésbe.

A kötet kevés prózai mű elemzését tartalmazza, például Mészöly Miklós *Wimbletoni jácint* című, kevésbé ismert elbeszélését. A József Attila-tanulmányhoz hasonlóan itt is a nyelvi és a biológia önműködései, illetve önkéntelenségei képzik az olvasás tárgyát. A reflexió a test közvetítettsége miatt idegenséget generál [69.], míg a reflexió hiányában önkéntelenül mozgó test sajátja válik. Mezei ezt a jelenséget tárgyaló passzust idézi Mészöly szövegéből: „Zsizel a hálónál volt fenomén”. Martin Heidegger a *Lét és idő* elején egy hosszabb részt szentel a „fenomén” értelmezésének. Noha Mészölynél a kifejezés hétköznapi értelme jön először játékba [ritka tehetség],

érdemes lehet a heideggeri interpretációról is említést tenni. A német filozófusnak elsősorban azért fontos a „fenomén” kettős értelme, mert az ebben a szóban tetten ért kettősség, megmutatkozás és látszat szimultán jelenléte az alétheia fogalmát vetíti majd előre. Ehhez hasonló kettősség érzékelhető talán a reflexió hiányában, vagy éppen amiatt a test sajátként vagy éppen idegenként történő észlelése tekintetében.

A recepció általános tanácstalansága övezi Pilinszky János *Kráter* című kötetét; Mezei ide vonatkozó tanulmánya [*Látás és biopoétika – Pilinszky János: Kráter*] által bevezetett szempont, hogy egy nem-humán perspektíva képzi meg a költemények szokatlanabbnál szokatlanabb képeit, segíthet abban, hogy az értelmezések eloszlassák a kötet körüli értetlenséget. A *Zöld* című versben a bajosan referencializálható látvány [„minden élőlény megmerül / abban a feneketlen zöldben, / ami egy fa kívül-belül”] Mezei szerint úgy nyerhet értelmet, ha egy nem-emberi nézőpont szerint igyekszünk azt elgondolni, méghozzá az állat perspektívájából, amely nem látja a fát, de eligazodik annak nyitottságában [119.].

Hasonlóan a recepció egy elfogadott értelmezésének ellenében pozicionálja magát a kötet utolsó fejezete [*A magából kibomló nyelv poétikája – Borbély Szilárd: Hosszú nap el*]. A szóban forgó Borbély-kötet verseire jellemző szaggatottságot a kritika a beszéd szaggatottságának írásbeli leképezéseként érti, így azonban Mezei szerint látenszen egy olyan olvasat képződik meg, amelyben az írott szöveg maradtalanul képes a beszéd rögzítésére. Ezzel szemben Mezei kimutatja, hogy ennél sokkal bonyolultabb struktúrákat működtetnek a költemények, mivel Borbélynál legtöbbször még az akusztikum eredete sem határozható meg egyértelműen [176.], de az eredet kérdése a fejezet fő kérdésfelvetése szempontjából is fontos: menyiben hozható közös nevezőre a phüszisz magából kibomlása a versek poétikai működésével. Ugyanígy kerül folyamatosan egymás elé a vers akusztikai és vizuális működése. A sorokat voltaképpen a ritmus szervezi, de a tipográfia folyton felülírja az így megképződő szintaxist: „A lombok között A lombok közt A szél” – így az első sor, de a tipográfia egy másik olvasatot is lehetővé tesz: „A szél / ágak között lakik, közöttük egy kis / madár”.

Mezei olvasatai tehát jelentősen hozzájárulnak az elemzett kanonikus művek recepciójához, azok az interpretációi pedig, amelyek kevésbé ismert művekkel foglalkoznak, meggyőző szempontokat és újszerű megközelítéseket működtetve bizonyítják, hogy ezek az alkotások sem „elerőtlenedett” kísérletek, hanem egy, a Mezei által magas színvonalon gyakorolt biopoétikai fókuszú olvasásmód képes megmutatni ezen művek olyan aspektusait, amelyek e megközelítés nélkül eddig feltáratlanak bizonyultak. Nagy erénye *Az organikus jelenlét poétikájának*, hogy mindvégig szem előtt tartja a nyelvi közvetítettség tényét, az értelmezett művek nyelvi szabályszerűségeire hagyatkozva fejti ki érveit, sosem előzetes ideológiák szervezik a tanulmányokat, így Mezei biopoétikai olvasásmódja csupán fókuszot ad az értelmezéseknek, és nem előzetesen meghatározott elméleti megállapításokhoz keres irodalmi alkotásokat. [*Prae*]

KONKOLY DÁNIEL

„Lebarnult vagyok, mégis szép”

D. TÓTH JUDIT: *TEOLÓGIA ÉS RETORIKA NÜSSZAI SZENT GERGELY MŰVEIBEN*

Visszatérő érzésem, hogy a felszínes olvasatok korát éljük, s a leegyszerűsítés kísértésének az egyházi és teológiai gondolkodók sem tudnak mindig ellenállni. Az elmélyült, kritikai reflexiók és kérdésfeltevések hiánya pedig könnyűszerrel termeli ki a kereszténység szimplifikált változatát, ami néhány előzetes feltevésre épülve követel magának híveket. Hogy mi ebből az egy helyben toporgásból a kiút, szintén nem válaszolható meg egyszerű recepttel, viszont abban biztos vagyok, hogy a válasz felé mutató irány megtalálásában jó szolgálatot tehet a „régiek” újrafelfedezése. Az ókori keresztény írók viszolyogtak az egyszerű igenektől és nemektől. A kijelentés konkrétuma, a Jézus-esemény és az erről tanúskodó szent iratok a maguk egyértelműségével nem zárták rá a kaput a kérdező vagy akár kételkedő emberre, éppen ellenkezőleg, az emberi valóságból adódó kérdések mélyebb megismerésére ösztönözték. Az atyák olvasása, a velük együtt töprengés a gondolkodás tágas tereire vezetheti a mai embert, aki komoly kérdésekre komoly válaszokat szeretne kapni. Jó, ha ebben a kivezetésben megbízható segítséget is kapunk. D. Tóth Judit Nüsszai Szent Gergelyről írt könyve mindkét feltételnek maradéktalanul eleget tesz: egyszerre nyújt kielégítő áttekintést a negyedik századi kappadókiai atya néhány írásának gondolatmenetéről, és fedi fel az olvasó előtt a nüsszai püspök válaszainak előzményeit, kontextusát és recepcióját.

A szerző, aki korábbi műveiben mélyrehatóan foglalkozott már Nüsszai Gergely antropológiájával [*Test és Lélek. Antropológia és értelmezés Nüsszai Szent Gergely műveiben*, Budapest, Kairosz, 2006], valamint mártírológiájával és aszketikus teológiájával [*Mártírok, szentek, keresztény filozófusok Nüsszai Szent Gergely műveiben*, Budapest, Kairosz, 2019], most megjelent könyvében elsősorban az egyes teológiai témák retorikai megalapozottságát állítja vizsgálódása középpontjába. A szerző által az elmúlt években írt tanulmányok összeszerkesztett változata áll előttünk könyvformában, ami mégsem válik töredezetté, mivel a különféle írások fókuszában egyaránt a teológiai gondolatok és a mögöttük meghúzódó hermeneutikai és nyelvi megfontolások bemutatása áll. Aki olvasta már Nüsszai Gergely írásait, az osztani fogja D. Tóth Judit megítélését, miszerint a kappadókiai atya gazdag gondolatvilágában ezek a szempontok nem választhatók el egymástól, sőt, teológia, értelmezés és retorika olyan szinten fonódnak egybe a negyedik századi egyházatya írásaiban, hogy önkényes szétválasztásuk erőszakot tenne az integráns érvelésre törekvő teológus művein.

A kötet bevezető tanulmánya a hazai és a nemzetközi Nüsszai Gergely-kutatás eredményeivel ismerteti meg az olvasót, majd ezt követően három főbb részben követhetjük nyomon, milyen exegetikai módszerekkel közelített a nüsszai püspök az egyes szentírási helyekhez, s ezekből milyen teológiai érveléseket bontott ki. A „*Hermeneutika, exegézis, retorika*” című rész írásaiban előbb egy ikonikus ösztövétségi jelenet gergelyi értelmezésével találkozhatunk. A Sámuel első könyve 28. fejezetében található történet szerint Saul király egy feszült hadi és politikai helyzetben, egy halottidéző asszony segítségével idézteti meg az elhunyt Sámuel prófétát, aki

vonakodik tanáccsal ellátni a kétségbeesett uralkodót, majd kijelenti előtte tragikus jövőjét. A 380 körül keletkezett *De Pythonissa* című levelében Nüsszai Gergely bővebben is kitért a szakasz értelmezésére, és más evangéliumi helyek [a gazdag és Lázár története, Lukács 16,19-31] alapján cáfolta, hogy a halál után bárki (ez esetben a halott Sámuel próféta) visszatérhet. A test és lélek egymáshoz való viszonya, valamint a feltámadásban betöltött helyüknek és szerepüknek a kérdése szintén előtérbe kerül a levélben, amelynek érveléseit D. Tóth Judit szabatosan adja elő, külön felhívva a figyelmet a gergelyi „spirituális értelmezés” mikéntjére. Az *In illud: Tunc et ipse filius* [Arról, hogy „Akkor a Fiú is aláveti magát”] című értekezésében a kappadókiai atya szintén egyetlen szentírási vers, az 1Korinthus 15,28 helyes értelmezésének szenteli a figyelmet. Az igevers, amely szerint a Fiú alá fogja vetni magát az Atyának, a negyedik században kiváló hivatkozási alapként szolgált azok számára, akik tagadták a niceai zsinaton elfogadott, az Atya és a Fiú közötti egylényegűség tanítását. Nüsszai Gergely ezzel a helytelen értelmezéssel polemizál az írásában úgy, hogy először az alávetés szó alapos vizsgálatára tér ki, majd a versben szereplő Fiú megjelölésnek kölcsönöz új értelmet. Szerinte a szakasz nem a Szentháromság személyeinek egymáshoz való viszonyába nyújt betekintést, hanem a „kollektív Krisztus”, azaz az Egyház, tágabb értelemben pedig az egész emberi faj eszkatologikus, azaz végidőkben bekövetkező, Istennek való teljes alávetését jelenti. A Nüsszai Gergely kreatív értelmezési technikája mögött meghúzódó retorikai megfontolást domborítja ki D. Tóth Judit, amikor rámutat: a nüsszai püspök valójában saját teológiai meggyőződéséhez igazítva idézi szabadon az apostoli kijelentéseket, majd ezek újraidézésével hitelesíti saját teológiai tételét, „ilyen módon vágva el a további vita útját” [81.]. Ebből a példából is kitűnik, hogy teológia és retorika kéz a kézben járnak a püspök megnyilatkozásaiban, így jogosan vetődik fel a kérdés, hogy milyen módon viszonyult Nüsszai Gergely a pogány retorikai hagyományhoz. A *Retorikai paideia – keresztény nézőpontból* című tanulmányban a szerző a kappadókiai atya 13. és 14. leveleit veszi górcső alá, amelyeket a korban [el]ismert „pogány” rétorhoz, az antiókhiai retorikai iskola vezetőjéhez, Libanioszhoz írt. Bár Gergely nem volt Libaniosz tanítványa, testvére, Nagy Szent Baszileiosz igen, így közvetett módon minden bizonnyal rálátása volt az antiókhiai iskolára és annak vezetőjére. A levelekben a keresztény (!) püspök rendkívül elismerően szól a klasszikus „pogány” *paideia* egyik utolsó bástyájának tartott Libaniosz munkásságáról, magát pedig csodálójaként, közvetve pedig tanítványaként prezentálja. Bár elismeri, hogy a kijelentett igazság és bölcsesség fényében minden „evilági” ismeret csak homályos lehet (így a pogány retorika eredményei is), de korántsem állítja szembe a két utat. D. Tóth összefoglalása szerint „Gergely tiszteletét és elismerését a pogány retorikai paideia iránt őszintének kell tartanunk” [109.], aminek legjobb bizonyítékai saját művei, hiszen ezekben lépten-nyomon épít erre az örökségre – igaz, immár az új, keresztény eszmény igazságának alátámasztása végett.

A kötet második nagyobb egységében [*Keresztény teológia, keresztény identitás*] először a Nagy Baszileiosznak tulajdonított 38. levél tartalmával és kora újkori recepciójával ismerkedhetünk meg. D. Tóth a 16. századi kiadások és az újabb kutatások eredményeivel összhangban a kisebb dogmatikai értekezésnek is felfogható levelet Nüsszai Gergely szerzőségéhez kapcsolja. Ezután ismét két nagy teológiai témát, az istenképiség és átistenülés kapcsolatát, valamint az örök élet kérdéskörét tárgyalja

két tanulmány. A szerző fontosnak tartja aláhúzni, hogy az ilyen szisztematikus bemutatások mindig azt kockáztatják, hogy „a kontextusból kiszakítva, a diszkurzív kereteket figyelmen kívül hagyva, így szükségképpen leegyszerűsítve beszélünk” [139.]. Ezt a veszélyt elkerülendő, D. Tóth elsősorban egy-egy írás belső koherenciájára építve fejti ki a nüsszai püspök megállapításait, majd a részből az egészre következtetve fedi fel ezeknek a gondolatoknak a nagyobb *corpus*ban elfoglalt jelentőségét. A teremtésben kapott istenképiséget [1Móz 1,26] Nüsszai Gergely ontológiai hasonlóságként látta, ami a bűneset következtében sérül ugyan, de nem vesz el, így az ember számára továbbra is adott a vágyakozás arra, hogy ezt az eredeti ontológiai hasonlóságot elérje. Az átistenülés vagy Istenez való hasonulás [a *theószisz*] gergelyi útjának kulcsfogalma D. Tóth szerint az isteni-emberi szinergizmus, amikor is az ember aszketikus törekvéseivel és az egyház szakramentális életében való részvételével egyre inkább közelebb kerül az Istennel egyesülés állapotához. Ez a különösen szép emberi célratörés nem pusztán a földi élet keretei között megy végbe, hanem folytatódik az örök életben is, azaz az Isten felé szüntelen nyújtózó lélek a halál után is folytonosan törekszik forrása felé. A megváltásnak és az átistenülésnek a gondolata Nüsszai Gergelyt nem pusztán az egyén szintjén foglalkoztatta, hanem univerzális, az egész teremtettséget és az emberiséget érintő kérdésnek látta. A „mindenek helyreállításának” [apokatasztaszis *tón pantón*], az univerzális üdvösségnek a kvázi-spekulatív elgondolása a kappadókiai írásaiban is meghúzódik, azonban ahogyan erre a szerző is figyelmeztet, a „mindenki üdvözülni fog” egyszerű kimondása helyett Gergely sokkal fontosabbnak tartotta az ember választási szabadságának hangsúlyozását.

A könyv utolsó nagy egységében az *Énekek énekéről* mondott gergelyi homíliák állnak a tanulmányok középpontjában. D. Tóth Judit először műfajbeli tisztázást végez a ránk maradt beszédsorozat iratai esetében, rámutatva, hogy a „műfaji kettősség”, azaz a szövegek kommentár és homília jellege egyszerre foglalja magába a szisztematikus értelmezés iránti szenvedélyt, valamint a hívek szent életre buzdítását és a lelkivezetés igényét. „Lebarnult vagyok, mégis szép” – hangzik el a mennyasszony szájából (Énekek éneke 1,5). Ez a kijelentés – ami egyébként D. Tóth egész könyvének mottója is – pedig egyszerre tárja fel Nüsszai Gergely teológiai esztétikájának alapjait és a bűnös ember állapotát. A szépség alapvetően az istenképiség analogikus kifejeződése, az emberi lélek részesedése Istenből, ugyanakkor jelöli a vőlegényt (Krisztus), a vőlegényre vágyakozó gyülekezetet, az egyházat, illetve az erényes életbe való begyakorlást. A bűn következtében ugyan az emberben elhalványult ez a szépség („lebarnult”), de a megváltás folyamatában a vőlegény elveszi rutságát, és saját szépségének részesévé teszi. Hasonlóan mély teológiai igényességgel megfogalmazott gondolatokon vezet keresztül D. Tóth Judit az utolsó tanulmányban is, amelyben a „józan részegség” koncepcióját értelmezi a nüsszai püspök 10. *Énekek éneke*-homíliájában. „Aludtam, de szívem ébren volt”, mondja a mennyasszony (Énekek éneke 5,2a), s ennek allegorikus értelmét Gergely az eksztatikus megtapasztalásban véli felfedezni, amikor is „a lélek kilép önmagából”, hogy „az értelem törvényein túlra, Isten szeretetének hatása alatt” tapasztalja meg a misztikus élményt [259.]. Ez a „józan részegség” vagy misztikus eksztázis korántsem öncélú transzcendens aktus, hanem Isten megismerésének, a morális átalakulásnak és az egyház szentségi életébe való betago-lódásnak fontos csatornája.

D. Tóth Judit könyve korábbi munkáihoz hasonlóan nem csak az ókeresztény kor irodalma vagy a keresztény misztika iránt érdeklődők figyelmére tarthat számot, hanem minden, a keresztény igazság összetettségét kereső és szerető olvasó is megelégedettséget lelhet benne. Nüsszai Gergely írásai ugyan majd' 1700 évvel ezelőtt íródtak, a benne foglalt témák – az ember állapotától kezdve a szépség természetén át a morális/spirituális fejlődés mikéntjéig – ugyanakkor töretlen aktualitással bírnak. A szerző megbízható segítséggel vezet végig a kappadókiai püspök sokszor egymásba fonódó, olykor ellentmondásokról sem mentes gondolatvilágán, s így magunk is osztozhatunk abban a „szellemi izgalomban” [12.], ami D. Tóth Juditot évtizedek óta Nüsszai Gergelyhez és művei értelmezéséhez fűzi. Kiapadhatatlan kút ez, amelyből mindig meríthet az, aki a leegyszerűsítéseken és felszínes olvasatokon túl összetettebb, igazibb és igazabbb válaszokra szomjazik. [*Kairosz*]

HOMOKI GYULA

• • • • •

Felelős kiadó: FAZAKAS GERGELY TAMÁS

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. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900]. További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.