

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA
MARKÓ BÉLA
NÉMETH ZOLTÁN
SUMONYI ZOLTÁN
SZÁLINGER BALÁZS
VERSEI

FERDINANDY GYÖRGY
SZÁNTÓ T. GÁBOR
PRÓZÁI

INTERJÚ
CSEHY ZOLTÁNNAL

KÁNTOR LAJOS
ESSZÉJE

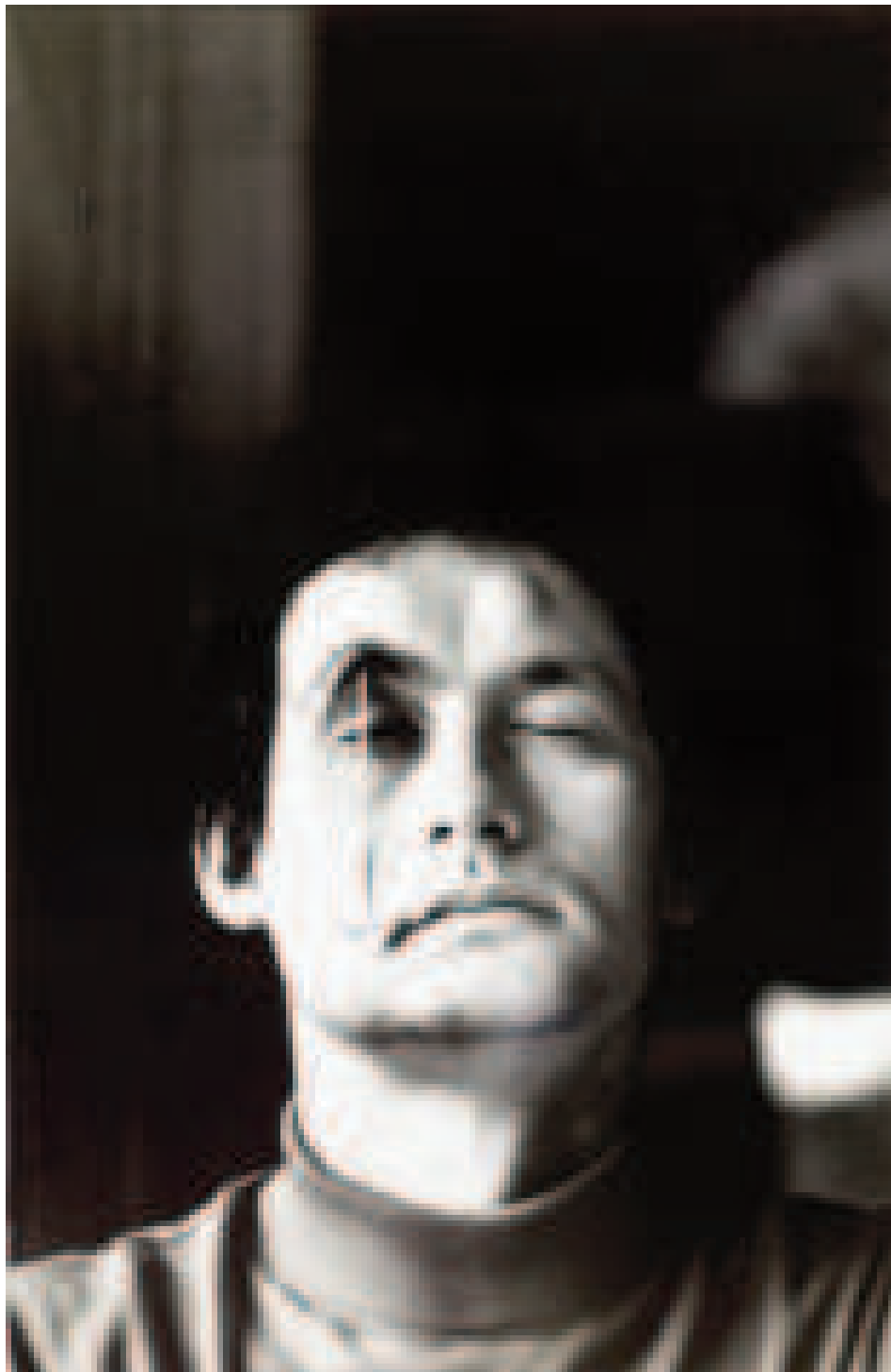
DERES KORNÉLIA
SZALAY DOROTTYA
TANULMÁNYAI

KRITIKÁK
GERÓCS PÉTER
POTOZKY LÁSZLÓ
KÖTETEIRŐL



HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM

2016/5



alföld

HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM — 2016. MÁJUS

- 3 MARKÓ BÉLA versei: Egyetlen világ; Majd ismét összerakja; És a vének;
A háború vége; A hatalom természetéről
- 5 SUMONYI ZOLTÁN verse: 2015. október 23. éljen!
- 7 SZÁNTÓ T. GÁBOR: Mirko és Marion (elbeszélés)
- 20 SZÁLINGER BALÁZS verse: Másikember Blues
- 21 FERDINANDY GYÖRGY: Merre van Hostacsov? (kispróza)
- 23 NÉMETH ZOLTÁN verse: A lengyel nyelv
- 24 OLTY PÉTER versei: A walesi matrózlegény; Árva; Alvilág
- 26 ACZÉL GÉZA versei: (szino)líra (állatsereglet; állatszélidítő; állattan)
- 27 CSEHY ZOLTÁN versciklusa: Csak képen van (Fotóalbum)

interjú

- 32 „Idegen emberek tudatában” (Csehy Zoltánnal beszélget Lapis József)

kilátó

- 48 KÁNTOR LAJOS: Erdélyi álmok
- 53 HALÁSZ LÁSZLÓ: Kényelmetlen tünődések 8.

tanulmány

- 61 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Az első világháborútól
az őszirózsás forradalomig – 8. rész)
- 70 DERES KORNÉLIA: A tudat filmes játéka (Intermediális dramaturgia Bodó
Viktor színházi rendezéseiben)
- 88 SZALAY DOROTTYA: Konceptualizmus egy kortárs magyar kísérleti filmben
(Lichter Péter: Non-Places: Beyond The Infinite)

szemle

- 96 ANTAL BALÁZS: Ahol az űr az űr (Potozky László: Éles)

- 100 SZENDI NÓRA: Vesztesek rezervátuma (Gerőcs Péter: Győztesek
köztársasága)
- 104 MURZSA TÍMEA: Most tél van és csend (Nyerges Gábor Ádám: Az elfelejtett
ünnep)
- 106 PÓTOR BARNABÁS: Fénymásolt idő (Szénási Miklós: Sugárhajtású
nosztalgia)
- 109 PAPP MÁTÉ: A nyelv fonálférge (Csehy Zoltán: Nincs hová visszamennem.
Versek, pletykák, futamok)

képek

ALFÖLDI RÓBERT fotógyűjteményéből

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GÁL FERENC, JENEI GYULA, VÖRÖS ISTVÁN versei
GYŐRI LÁSZLÓ drámája
BALÁZS IMRE JÓZSEF, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ tanulmányai
Írások TAMÁS ATTILA tiszteletére
BÉNYEI TAMÁS, MOLNÁR GÁBOR TAMÁS kritikái

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfoldfolyoirat@gmail.com

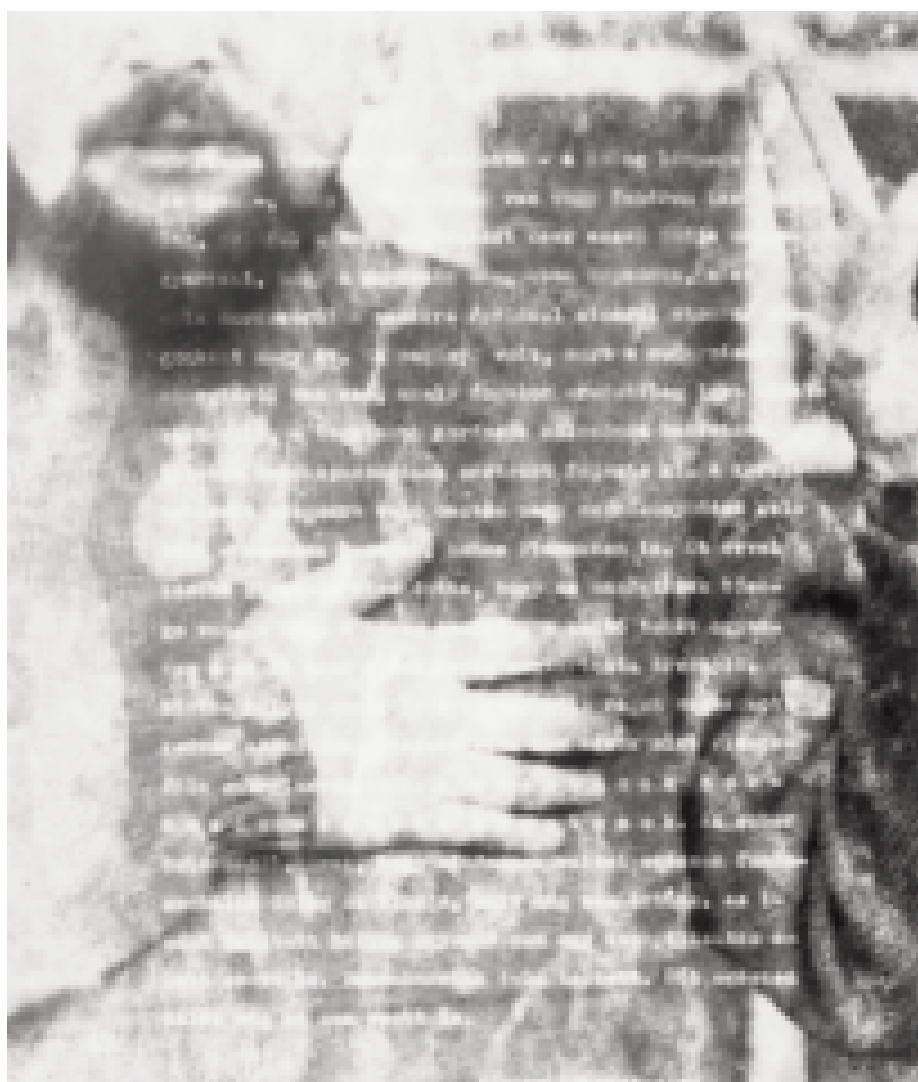
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

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

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





MARKÓ BÉLA

Egyetlen világ

Pablo Picasso: *Avignoni kisasszonyok*, 1907, olaj, vászon,
244x234 cm, Museum of Modern Art, New York

*Nem több ez sem, mint elpusztítani
mindent, amit még képzelhettél volna,
s hiába nézel úgy egy festéklontra,
hogy feltárulnak Isten titkai*

*előtted, amíg megtelik a vászon,
hiszen ilyenkor hullnak szét megint
a kép mögött elképzelt képeink,
s alig készült el, máris várva várom,*

*hogy majd ismét üres legyen egészen
a látvány, pontosabban: ne legyen
egyáltalán, s belül tegyem-vegyem*

*csupán, mert a mindenható fejében
az élethűen megformált világ
kiszorította a fantáziát.*

Majd ismét összerakja

Leonardo da Vinci: *Szent Anna barmadmagával*,
1508–1510, olaj, fatábla, 168x112 cm, Louvre, Párizs

*Nem Jézus hát a legvédtelenebb,
hanem a bárány, utolsó a sorban,
ki legalulról azt sem látja, hol van,
s a föl-föltornyosuló szeretet*

*mind fényesebb és mind fenyegetőbb,
ahogy a felnőtt Máriát ölébe
vette Szent Anna, és ahogy fölébe
hajol tűnődve, míg a csecsemőt*

*Mária tartja, mert csak láncszemek
az asszonyok, s a várva várt gyerek
kezét melengeti a puba, göndör*

*gyapjában: hogyha egyszer meginog
ez az építmény, emlékezni fog
ismét reá, s majd összerakja fönről.*

És a vének

Tintoretto: *Zsuzsanna és a vének*,
1555–1556, olaj, vászon, 146x193 cm,
Kunsthistorisches Museum, Bécs

*Zsuzsanna sejtethi, hogy leskelődnek,
s mint lomb közt egy-egy öklömnyi veréb,
úgy ugráltatja szürkellő szemét
mindkettő, hiszen szeretnének többet*

*meglátni abból, amit újra s újra
elrejt, és közben mégis kitakar,
míg egyedül is tetszeni akar,
vagyis debogy van egyedül, ha tudja,*

*hogy ott vannak, s így már a meztelenség
egészen más értelmet nyer, csupán
jelmez vagy maszk, mint áttetsző ruhán,*

*vizslatnak fel-le rajta, és a kelmét
próbálják csőrükkel, de nem lehet
vetkőztetni, mert rég levetkezett.*

A háború vége

Mednyánszky László: *Enyészet*,
1917, olaj, karton, 70x100 cm,
Katona József Múzeum, Kecskemét

*Nyilvánvalóan közbely, hogy csak bábuk
feküsznek ott, mint félrecsúszott paplan
alatt, mindig szemérmetlen s szokatlan
pózban, hiszen korhadt faág a lábuk*

*s kupacnyi sárgásbarna lomb a testük,
legfeljebb annyi furcsaság van benne,
hogy legalább egy párnaféle lenne
felül begyűrve, például egy elnyűtt*

*kabát, mert így kissé erőltetettnek
meg fárasztónak tűnik, hogy enyésznek,
és hátracsuklott fejjel égre néznek,*

*de rothadóban néha fölneszelnek,
vagy pára száll belőlük, míg az álom
szakadt ruha a meztelen halálon.*

A hatalom természetéről

Fernando Botero: *Az elmőki család*,
1967, olaj, vászon, 203,5x196 cm,
Museum of Modern Art, New York

*Sehol nem fénylik zsír az arcukon,
kövér a zöld, a kék, a rózsaszín,
s a boldogság irdatlan foltjain
nincs árnyék, bár egy tűzhányólyukon*

*kilóg hátul a füst, gyújtózsínór
talán, vagy az sem, inkább valami
kötél, és most éppen nem hallani
a kép felől a szuszogást, kiforr,*

*majd elvegyül velük a hatalom,
egyszerre forma már és tartalom,
kívül is az van, ami legbelül,*

*hiába felnőtt, hiába gyerek,
ugyanolyanok körben a hegyek,
s torlódnak mégis értelmetlenül.*

SUMONYI ZOLTÁN

2015. október 23. éljen!

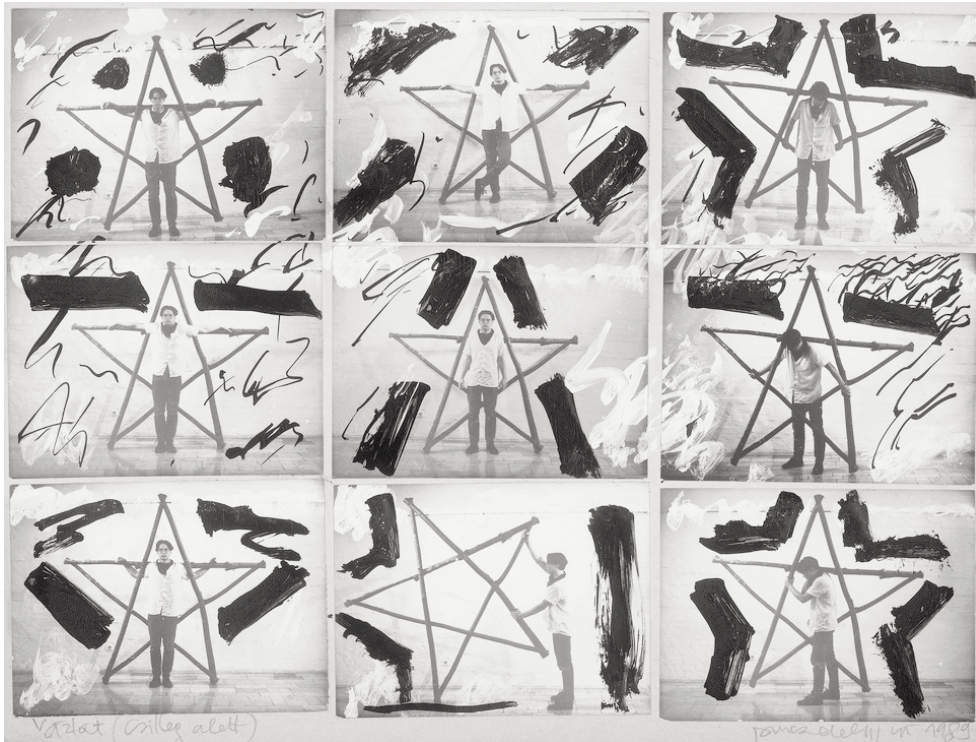
*Tévében nézem ezt, vagyis
ötszázzezred magammal látom:
egy sorvadtt arcú nő bolyong
a félig megbontott szobákon*

*(szobakonyhán!), dobozok közt:
hová kapjon, hová mehetne?
A gangon jogvédők falát
rendőrök bontják. Rendeletre*

*hivatkozik a sibeder
alpolgármester – s ő betartja!
A sápadt nő még hisz, remél.
Istenben bízik? Vagy ki tudja.*

*Most pár hét kórház: koszt, fedél.
Csak kisfiát kell vigasztalni,
hogy visszajön: Mit agytumor?!
Dehogy is fog ő belebalni! –*

*A lélegzetem elakadt.
Mintha közmunkást pofon vágna
az újjgazdag földbirtokos,
az meg csak némán tűri, állja.*



Mirko és Marion

Tűsarkú cipőben Marion valamivel magasabb volt nálam, Mirko azonban mindkettőnk fölé magasodott nyúlánk alakjával. Amikor hárman álltunk egymás mellett, kissé feszélyezett, ám erre mindössze egyszer kínálkozott alkalom, és később viszaszírtam ezt az egyetlen alkalmat, bármilyen kínosan ért is véget.

Ma már nincs jelentősége mindennek, minthogy időm sincs sok hátra. Ezt a történetet azonban, ami hármunk, de legalábbis kettőnk életének meghatározó élménye volt, nem szeretném magammal vinni a sírba, még akkor sem, ha tudom, életben nem adom ki a kezemből, legfeljebb számítógépem egy jelszóval védett dokumentumában tárolom, meghagyva végrendeletemben, hogy örököseim cselekedjenek vele belátásuk szerint.

Marion öt évvel volt idősebb nálunk, egyetemre járt, vagy egyetemi hallgatónak mondta magát, és magánórákat adott angolból. Szinte biztos voltam benne, hogy más néven anyakönyvezték, csak felvette a nevét, akár elegáns és kihívó ruháit, vagy túlhangsúlyozott sminkjét. Szeme környékét halványkékre vagy türkizre, ajkát vörösre vagy bíborszínűre festette, sőt, arcpírral is igyekezett rózsaszín bőrét még élénkebbre varázsolni. Nem lett volna szüksége rá: dús, hullámos, fekete haja, melyet bizonyára szintén festetett, vonzotta a tekintetet.

Egyszerűbb, vidéki családból származott, egyedül tanult meg angolul, s azt hiszem, egyszerre vonzotta és zavarta, hogy jobb módú családok gyermekeit kellett tanítania, erre némely csípős megjegyzéséből következtettem. Családommal, jövőmmel és gondtalanságommal kapcsolatban elejtett szavai egyértelművé tették, hogy irigykedik, és lelkiismeret-furdalást ébresztettek bennem. Nem értettem, hogy mindig gyanakvó szüleim miért őt választották a lehetséges nyelvtanárok közül, mivel győzte meg őket, de beszélgetéseink ilyen részletek feltárására nem kínáltak lehetőséget, és én, Marion vonzerejétől lenyűgözve, kellemetlen megjegyzései ellenére örömmel vettem, hogy velem kell tanulnom.

Mirko magasabb volt nálam, fekete hajú, kreol bőrű és jóképű, legalábbis én annak láttam, egészen attól a pillanattól fogva, hogy az osztálytársam lett. Belgrádból települtek át, anyja, ha jól értettem, mert tapintatlannak éreztem volna származásáról részletesen kérdezősködni, ezért beszélgetéseink során elejtett megjegyzéseire kellett hagyatkoznom, szerb volt, apja magyar. Már megjárta egy másik iskolát is vidéken, ahol először laktak, s az első pillanattól szimpátiát keltett bennem. Úgy tűnt, rokonszenvünk kölcsönös. Ma már tudom, ez volt a legmélyebb barátság az életben, még ha arról nem is volt és azóta se lett egyértelmű tudomásom, Mirko hogy érzett irántam.

Mindig szerettem volna, hogy olyan lazán lógjon csípőmön a farmer, a széles, koptatott barna övvel, mint rajta, s az ing vagy póló is úgy feszüljön felsőtestemen, akár az övé. Csakhogy rajtam minden kissé sikktelenül állt: ha betúrtem az inget vagy a pamutpólót a nadrágomba és simára egyengettem, kidudorodott a hasam, ha kissé kihúzkodtam, hogy lezserebbnek hasson, buggyosodott. Mirko divatos holmija-it, márkás edzőcipőit anyja mindig Jugoszláviából hozta, ezért is irigykedtem rá.

Mirko külseje lenyűgözött, félszégében viszont magamra ismertem. Sosem értettem az okát, miért ilyen visszafogott és bátortalan, de barátságunk első percétől kezdve igyekeztem megfejteni. Ha nekem ilyen külsőm lenne, gondoltam akkoriban, semmi okát nem érezném a gátlásosságnak. Visszahúzódását közönnyel leplezte, rezzenéstelen arccal, váratlanul kirobbanó, gúnyos nevetéssel, amit mások fensőbbségességnek tulajdoníthattak, én azonban sejtettem, hogy mindez csupán álca. Ha kettesben voltunk, én hosszasan beszéltem, ő tömören válaszolt, néha csak egy-egy hitetlenkedő kérdést, ironikus megjegyzést fűzött az általam mondottakhoz. Pláne, amikor arról beszélünk, ki tetszik, és melyik lánnyal mit tennénk, ha módunk lenne rá. Sosem értettem, miért nem közeledik osztálytársnőinkhez, akik, elejtett megjegyzéseikből, elkapott pillantásaikból úgy tűnt, boldogan fogadnák azt.

Marion érkezése után hetente két alkalommal fel kellett tennem a bekészített kávé, megvárni, míg lefő, addig ő is ott állt a konyhában, közvetlenül mellettem, és szinte fölém magasodott túsarkú cipőjében, szandáljában vagy, ahogy télbe fordult az idő, puha bőrcsizmájában, mely nemcsak magas sarkú volt, hanem a szára a combjáig ért. Ilyen csizmát addig csak filmen láttam, cirkuszi állatidomár nőkön. A csizmához miniszoknyát viselt. Ha bemutatkozásakor látták volna rajta ezt a csizmát, a szüleim biztosan nem alkalmazták volna.

Míg főtt a kávé és kitöltöttem az aranyozott szegélyű porcelán csészébe, egészen közel állt hozzám. Felkarom a melléhez ért, attól féltem, melléöntöm. Három mokaáskánál cukor után tejszínhabot is nyomtam rá, miközben viccelődött velem, hogy még kér, mert édesszájú, mint egy gyerek, bár szereti a kávé keserű ízét is. A szifon csőréről is letörölte, majd lenyalta mutatóujjáról a tejszínhabot, ahogy az öblével lefelé fordított mokaáskanalat is, mellyel elkeverte a forró kávéban feloldódó kristálycukrot. Láta rajtam, hiába próbáltam titkolni, milyen izgalmat okoz nekem. Kacéran elnevette magát, de egy mozdulatával, arcvonásával nyomban érezte, hogy mindez csupán játék, ne vegyem komolyan. Ilyenkor, lelepleződve és kissé megszégyenülve elfordítottam a fejem, egészen addig, míg ismét egymással szembe nem kerültünk a szobában.

Marion a legnagyobb természetességgel húzta le hosszú bőrcsizmáját, és nejlonharisnyás lábát maga alá húzva a fotelba süppedt. Én a mellette lévő fotelba ültem, így társalogtunk, vettük át a leckémet vagy az újabb gyakorlatokat. Oldottan beszélgettem velem a lányokról is, akik az osztályomba járnak. Milyen a viszonyom velük, hogy tetszenek, tudom-e, mi imponál nekik, és hogyan kell viselkedni velük. Ahol akadozott a szókincsem, angolról magyarra váltott. Engem nem zavart, hogy az óra jelentős részében magyarul beszélünk. Cinkosává is tett: kérdezte, nem árulom-e be a szüleimnek, akik azért fizetik őt, hogy angolul társalogjunk, és nem azért, mint mondta, hogy a szerelmi életemről csevegjünk.

Egyáltalán, kérdezte álnaivan, érdekel a téma, élvezem a beszélgetéseinket?

Fülig pirultam, de kimondtam, hogy nagyon is érdekel.

Mire azt mondta, ha így van, miért terelem el gyakran a szót, illetve miért ereszttem el a fülem mellett a kérdést, mikor olyasmit firtat, amire nem szeretnék válaszolni.

Mi volna az, ráztam a fejem.

És akkor Mirkóról kérdezett.

Marion először engem tanított angolra. Egy szülői értekezleten szóba elegendve kérte el Mirko anyja a telefonszámát az én anyámtól. Mirko eleinte nem is említette, hogy jár hozzájuk, anyámtól tudtam meg. Amikor számon kértem Mirkón, hogy nem szólt, csak megrándította a vállát, mintha nem tulajdonítana jelentőséget az egésznek. Nem is akart különórára járni, csak a szülei erőltetik az egészet, bigygyesztette le az ajkát.

Nem sejtette, hogy féltékenység tölt el amiatt, hogy ismeretségbe kerültek egymással. Még meglepőbb volt, hogy hirtelen nem tudtam volna megmondani, Marionra vagyok féltékeny Mirko miatt, vagy Mirkóra Marion miatt. A két érzés eggyé vált és fájoan feszített. Ha kettejükre gondoltam, légszomjam támadt, úgy éreztem, hirtelen eltűnök, semmivé válok, vagy olyan parányivá, hogy észre se lehet venni.

Próbáltam Mirkót szóra bírni az iskolában, az órák közti szünetekben vagy iskola után, amikor együtt mentünk a közeli buszmegállóig. Kérdezgettem, milyenek találja Mariont, de csak a vállát vonogatta. Ha a nők kerültek szóba, mindig bezárkózott, mint aki titkolni akarja vonzalmait vagy sikereit. Úgy tűnt, mint akinek vannak már tapasztalatai e téren, de ezeket nem kívánja megosztani senkivel. Faggattam volna arról is, hogy viselkedik vele Marion; őt is kérdezgeti-e lányokról, szerelemről, vajon vele is kacérkodik-e, mint velem, vagy netán még messzebb megy el. Talán azért nem felelt, mert nem akart megbántani: sejtette komplexusaimat, hogy magamat csúnyának, őt jóképűnek, Mariont pedig szédítően vonzónak találok. Gyűlöltem égővörös, hullámos hajam, míg ha Marion fekete hajzuhatagára gondoltam, elgyengültem. Magányos önkielégítéseim során sokszor elképzelttem, hogy hajunk egymáshoz ér, s olyankor nem undorodtam már a saját testemtől sem. Amikor azonban hetente kétszer kettesben maradtunk, zavarba jöttem. Mintha nehéz fátyol zuhant volna rám, s választott volna el önmagamtól, megbénította vágyaim: egy szót se tudtam kinyögni, ami szépségével vagy vágyódással állt kapcsolatban, pedig nyilvánvalóan érezte rám gyakorolt vonzerejét. Legfeljebb némán sóvárogtam, titokban vetve egy-egy pillantást hajára, pulóvere alatt gömbölyödő mellére, melynek csúcsán óráink alatt nem egyszer kihegyesedett a mellbimbója. Döbbenet állapítottam meg, hogy sosem visel melltartót, és az első alkalomtól fogva, hogy észrevettem, nehezen tudtam fegyelmezni magam, hogy ne pillantsak mindig oda. Szemem cikázott arca, haja, melle és a miniszoknyában, a fotelban maga alá húzott lába fölött gömbölyödő feneké között, miközben ő a Present Perfect Continuous nyelvtani szerkezetét igyekezett elmagyarázni nekem, hiábavalóan.

Mi a véleményed Mirkóról?, kérdezte Marion.

Mi volna?, kérdeztem vissza. A barátom.

Helyes fiú, mondta Marion, és mintha gyomron vágott volna.

Kár, hogy olyan félszeg és csendes, fűzte hozzá.

Nem válaszoltam.

Érdeklík a lányok?, kérdezte Marion, s én éreztem, hogy arcom felforrósodik.

Miért nem azt kérdi, engem érdekelnek-e, és én mit akarnék tenni velük? Miért nem azt kérdi, mire vágyom vele kapcsolatban? Rólam sose mondta, hogy helyes vagyok, senki más se mondta még, legalábbis nekem nem. Hogy is mondhatta volna, hiszen kövér vagyok és vörös, ugyan ki a fenének tetszenék?

Szóval, kérdezte ismét, érdeklík őt a lányok?

Persze, hogy érdeklík, feleltem dacosan. És a lányok is érdeklődnek Mirko iránt.

Azt nem csodálom, válaszolta Marion.

Másnap első dolgom volt az iskolában Mirkóval beszélni, és elmondani neki, hogy Marion érdeklődött utána. Féltékenységekben az is megfordult a fejemben, hogy nem szólok a történekről, de eszembe jutott, hogy Marion elmesélhette neki, mit kérdezett tőlem, és én mit válaszoltam, ezért jobbnak láttam elmondani.

Fensőbbbségesen elhúzta a száját, mint akinek egy nő nem tud meglepetést okozni, de elkerekedett szeme és fejrázása arra engedett következtetni, hogy vannak dolgok, amiket nem ért. Nem kötötte az orromra, mi zajlik köztük. Nem beszélt arról sem, hogy amikor kettesben vannak, beszélnek-e rólam, vagy eszükbe se jut szóba hozni, mert nem vagyok olyan fontos számukra.

Emésztett a féltékenység, de odalépett hozzánk egy lány az osztályból, akivel mindketten jóban voltunk, és én gyakran élcelődtem is vele. Apró termetű, sportos alkatú, szőke, göndör hajú lány volt, akivel szintén próbálkoztam már, mondanom sem kell, eredménytelenül. Nevetgélve és könnyedséget tettetve megkérdeztem tőle, hogy ha már engem visszautasított, mert gátlásaimmal szembeszállva mindig nyíltan provokáltam, nem akar-e lefeküdni velem, nem volna-e kedve Mirkóval hármásban kipróbálni.

A lány nem háborodott fel, még csak nem is gúnyolódott. Felhúzott szemöldökkel méregetett bennünket, mintha csak azt mérlegelné, komolyan vehető-e a javaslat, valóban képesek volnánk-e rá. A hosszú csendtől zavarba jöttem, Mirkóból pedig kibukott az ideges nevetés. Felváltva nézett rám és a lányra, mint aki még nem is hallott olyat, mint az imént.

A lány csak ekkor válaszolt.

Érdekes ötlet, gondolkodom rajta.

Eszembe se jutott akkor, hogy egy pillanatra valóban mérlegelhettem, elfogadjam-e az ajánlatot. Csak arra tudtam gondolni, hogy még velem is hajlandó volna lefeküdni azért, hogy Mirkóval ágyba bújhasson.

Anyám kérdezte meg egy este, hogy haladunk az angollal. Apám is ott volt. Tévészéshez készülődtünk, bevittem a karosszékeket a nagyszobából a hálószobába, ahol a tévé állt. Igazságtalannak éreztem, hogy többnyire nekem kell behurcolkodnom, majd pedig ki a film után, mert nem hagyhattam odabent a karosszékeket, habár másnap este ismét rám hárult a cipekedés feladata.

Igyekeztem, hogy ne látszódjon rajtam, forróság önt el, ha Marionra gondolok, mintha minden vele kapcsolatos, visszafojtott vágy ilyenkor árasztana el, amikor nincs jelen, ám alakja, vonásai képzeletembe idéződnek.

Nem tudtam vagy talán nem akartam beszélni szüleimmel semmiről, ami a vágyakkal, különösen az én vágyaimmal volt kapcsolatos. Túl közel álltunk egymáshoz, kellett egy szféra, ami csak az enyém, ami csak én vagyok, és nem ők. Titok volt hát a test, a vágy, túl fontos ahhoz, hogy megoszthassam velük, akik mindennek, aminek örültem, meglátták a kockázatait és a veszélyeit, mindenben tudtak aggódni és borongani, vagy kétségbe vonni a jelentőségét. Félttem tőlük, ez az igazság, féltettem tőlük a vágyat és a magányomban megtapasztalt gyönyört, melyhez homályos, pontosan soha meg nem fogalmazódó büntudat tapadt, és ez a saját testemből előcsalt gyönyör sokasodásával egyre fokozódott. Nem találtam senkit, aki e vágyban és kielégülésben társamul szegődött volna, nem szabadított fel senki a büntudat alól. Beszélni se tudtam erről senkivel. Tapasztalataimat a legszigorúbban megtartottam magamnak, és otthon úgy tettem, úgy éreztem, hogy így kell tennem, mint akit mindez egyáltalán nem érdekel.

Marion egy alkalommal a vőlegényéről beszélt. Idősebb férfi, mondta, kifinomult ízlésű, gáláns úriember, de ő nem tudja, hosszabb távon képes lesz-e megmaradni mellette, elvégre mégiscsak huszonöt évvel idősebb nála, és az idő nem áll meg, még az ő kedvéért sem. De éppen az tetszik neki benne, hogy nem a mai világban él: stílusa van, elegáns, más, mint a kortársai.

Egy pillanatra célzásnak értettem, amit mondott: hiszen én is úgy éreztem, kilógok a sorból, nem tudom felvenni osztálytársaim többségének stílusát, akik durvák, közönségesek. Miközben visolyogtam tőlük, irigyeltem a gátlástalanságot, ahogy a lányokról és a testiségről beszéltek, vagy azt, ahogy hozzájuk nyúltak. Nekem legfeljebb erotikus élcelődésre futotta, legtöbbször azt is tapintatosan és némi öniróniával műveltem, mint aki maga se hisz abban, hogy a célozgatás sikerre visz. Mirkóval sem tudtam beszélni a vágyaimról, ahogy ő sem beszélt ilyesmiről. Amikor látszólag rámenősen megkérdeztem, mit tenne ezzel vagy azzal a lánnyal az osztályból, akkor is tőle akartam hallani mindazt, amit én akartam volna megtenni, mert én magam, úgy éreztem, nem tudnám megfogalmazni és kimondani a vágyaimat. Mindez képzelgéseimnek is határt szabott, s persze képzelgéseim korlátozottsága akadályozta, hogy beszélgetni tudjak Mirkóval.

A Marion iránt érzett vágyaimról Mirkóval azért sem akartam beszélni, mert félttem, hogy kiderül, szorosabb közöttük a kapcsolat, mint Marion és közöttem.

Marion egyszer azt kérdezte óra közben, beszélhet-e velem bizalmasan, „mint egy nő egy férfival”.

Természetesen, feleltem, és felgyorsult a szívverésem.

A következő pillanatban magyarul kérdezte: milyennek látom őt? Beszéljek róla, mondjak véleményt férfiszemmel, sürgetett.

Forróság ömlött végig testemen.

Nem látom-e rajta, hogy öregszik? Mert ő már látja magán, mondta szomorúan. Előre hajolt és ujjával megérintette a szeme sarkát.

Előre hajoltam, de nem láttam semmit, csak azt, hogy a hosszú ujjú, fehér pamutpóló alatt megmozdul a melle, s amikor hátradőlt és újra kihúzta magát, megfeszült. A fehér pólóhoz fekete kord miniszoknyát viselt és fekete nejlonharisnyát.

Dehogy öregszel, mondtam, mert nem láttam semmit, és mert tudtam, ezt akarja hallani.

Próbáltam nyugodtan formálni a mondatokat, és nem nézni a mellére, melynek bimbója ismét kirajzolódott a könnyű anyagon.

Ha az ember őrlődik, az belülről rágja a testét, magyarázta.

Nem értettem, mire céloz. Én tökéletesnek láttam a testét, s ebben a pillanatban annyira izgatott, hogy legyőzte addig bénító félelmemet. Össze kellett szorítanom a combom, hogy ne lássa, hogyan hat rám.

Mindent megtesz a vőlegényének, folytatta, mert érzi, vágyik rá, és egy nőnek szüksége van az érzésre, hogy igazán akarják őt. Most például azt kérte, miután tőlem hozzá megy, hogy harisnyatartót vegyen fel. Ebben a hidegben. Fel is venné, mondta, és a táskáját vállára akasztva bement a fürdőszobába.

Beleszédültem a vágyba, és csak nagy nehezen tartottam vissza magam, hogy a kulcslyukon leskelődjek.

Amikor kijött, a szoknyáját igazgatta.

Még szerencse, hogy a közelben lakik, kuncogott.

A képeken, filmekben villanásnyira látott harisnyák és harisnyatartók emléke olyan erősen idéződött emlékezetembe, olyan felzaklató volt látni, hogy ruháját igazgatja, hallani, amit mond, és belegondolni, hogy itt öltötte magára az erotikus ruhadarabot, mintha nem is lett volna szoknyában. Magam előtt láttam a combjait, ahogy a selymes anyag rájuk simul, s a klipszek a csípőjén körbehúzódnak csipkés anyaghoz erősítik a harisnya szegélyét.

Furcsa számára, magyarázta, állandóan úgy érzi, hogy lecsúszik, de az idősebb férfiak szeretik, nevette el magát gurgulázó hangon, s én abban a pillanatban eléleztem.

Bocsánat, kiáltottam, és kirohantam a fürdőszobába.

Szédültem, égett az arcom, sírás fojtogatott, szégyelltem magam. Remegő testtel meg kellett támaszkodnom a mosdó peremén. Ahogy tudtam, sebtében megmosakodtam, rettegve attól, hogy észreveszi, mi történt, felhúztam a nadrágom, és ingatag lábakon, szinte önkívületben visszamentem a szobába.

Nem vett észre semmit, magával volt elfoglalva. Amikor beléptem, már állt, a combjához nyúlt, a harisnya csatját igazgatta. Le kellett ülnöm, mert éreztem, a látvány ismét felizgat. Nagy spirálfüzetet szorítottam ölemhez, úgy kísértem ki az előszobába.

Amikor egyedül maradtam, és megalázó helyzetemben a szennyesbe dobáltam levetett ruháimat, olyan volt az egész, mintha csupán képzeletem keserves és vad játéka lett volna, pedig korántsem a képzeletem játszott velem, hanem Marion.

Mirkónak, persze, egy szót sem szóltam mindarról, amit átéltem. Nem voltak szavaim, melyekkel elbeszélhettem volna a történeteket. Szenvedélyesen kérdezgettem őt, milyenek az angolórák, sőt még azt is kiderítettem, melyik nap jár hozzá Marion, hogy másnap megoszthassa velem a friss élményeket, de Mirkónak nem akaródzott beszélni. Faggatózásomra csak félszavakat vetett oda.

Időről időre azt is megkérdeztem, próbálkozott-e Marionnal, mire a fejét rázta. Meg akartam tudni, vonzódik-e hozzá, amire bizonytalan, kétértelmű választ adott.

Nem értettem, hogy nem tudja eldönteni, tetszik-e neki, akarná-e megszerezni, ha módjában állna, vagy sem.

Amikor azonban egyszer, talán megelégedve kérdezősködésem, azt mondta: Marion akarná őt, de neki nincs kedve hozzá, meg kellett kapaszkodnom a padban, amelynek támaszkodva addig álldogáltunk. Nem tudtam megszólalni, pedig kérdések özöne tolult fel bennem. Mindezt előre sejtettem, mégis úgy ért, amikor bekövetkezett, mintha hasba rúgtak volna. Nehezen kaptam levegőt. Ügyelnem kellett, hogy ne lássa rajtam felindultságom. Beszélgetésünk félbeszakadt.

Marion kérdéseiből éreznem kellett volna, mégse akartam tudomásul venni a nyilvánvalót. Marion hozzá vonzódik, ő tetszik neki, őt akarja. Fel se merült bennem, hogy Mirko esetleg valótlanul állít Marion közeledésével kapcsolatban, vagy netán félreérti gesztusait. Inkább arra gondoltam, saját vonzalmait illetően tart homályos bizonytalanságban, nem akarva megbántani, hiszen tudta, hogy vágyódom Marion után.

Sokszor elkalandozik a figyelme. Ezt Marion mondta sejtelmesen és némi ironikus mosollyal a szájsarkában, amikor szüleim rákérdeztek, hogy haladunk az angollal. A nagyszobában ültették le a kanapéra, kávéval kínálták, amit anyám ezüsttálcán, ezüstsészében szervírozott. Marion mellé ült le, apám a szemközti karosszékbe, nekem a dohányzóasztal végén elhelyezett puffon jutott hely, így beszélgetek, míg nekem szüntelenül viszkett a combom és a hátam, alig győztem feltűnés nélkül vakarózni.

Nem tudtam koncentrálni az órákon. Rápillantani is alig tudtam Marionra, miközben hetente kétszer egy órát kellett vele egy szobában töltenem és beszélgetnem. Távolságtartásomat és hűvös viselkedésemet ez jelentősen megnehezítette. A közelségében, a hangja hallatán, kandin fürkésző tekintete láttán előbb-utóbb oldódott merevségem, hiába akartam éreztetni vele, hogy már nem úgy nézek rá, mint korábban.

Azt sem értettem, szüleim hogyhogy nem veszik észre: játszik velük, mert őket is elbűvölte. Úgy láttam, apám szigorúsága és távolságtartása oldódott a jelenlétében, és anyám kimértségét sem tapasztaltam, amikor négyesben beszélgettünk. Ők kávéztak, én meg feszengtem, hogy egyszerre kell együtt lennem velük és Marionnal. Mariont, úgy tűnt, mindez nem zavarja. Ahogy élvezte, hogy engem traktálhat magánéletével, szüleimnek is fecsegni kezdett az udvarlójáról. Éreztem, hogy lángol az arcom, különösen, amikor szóba hozta, hogy nekem már elmesélte dilemmáját. Mások voltak a hangsúlyai, nem annyira érzéki módon adta elő a történetet, és persze a harisnyáról sem esett szó, amitől különösen tartottam.

Legnagyobb döbbenetemre, szüleim kíváncsian végighallgatták, és bár látszott rajtuk a csodálkozás, nem nyilvánítottak véleményt. Csak arra kérték, legyen velem szigorúbb, ha figyelmem lanyhulna az órákon, mert már nagyfiú vagyok.

Na, mit tegyek most veled, te nagyfiú?, kérdezte Marion, amikor újra kettesben maradtunk, és megkezdődött az óra. Korbácsot csak nem alkalmazhatok, mosolyodott el. Vagy azt szeretnéd?

Hallgatásomra elnevette magát.

Nem értettem, mi ebben a humoros, de még ma, vénemberként is belepirulok, mi járhatott akkor a fejében.

Tanultunk tovább, de talán Marion is érezte visszafogottságom, melytől nem tudtam szabadulni, bármennyire szenvedtem is tőle.

Mirkóval is hűvösebb lett a viszonyom, ami neki talán fel se tűnt. Minthogy mindig flegmán, közönyösen nézte a világot, észre se vette, hogy ritkábban szólok hozzá, nem lebzselek a közelében az órák közötti szünetben, nem keresem a pillantását, nem nevetek össze vele, ha más hülyeséget mond, és nem hívom fel a figyelmét egy-egy bizalmas kacsinással vagy oldalba bökkve, ha bármi izgalmas adódik, ami egyhangú iskolai mindennapjainkba némi színt vihet. Úgy tűnt, Mirkót mindez nem érdekli, én sem érdeklém, sem semmi más. Kezdtém beletörődni, hogy más barát után kell nézmem, bár a legkevésbé sem tudtam, hol szerezhetnék új barátot, ha mostanáig ez az egy akadt, mert sem az iskolában, sem a vízilabdaedzésen, ahová szüleim nyomására járnom kellett, hogy súlyfeleslegem leadjam, nem találtam senkit, akivel bizalmasabb viszonyba kerülhettem volna.

Korán köszöntött be a tél abban az évben, december elején már sűrűn havazott. Az első hó vakító fehérségével mindig felvidített, rövid időre elfeledtette velem minden bánatom. Ünnepi érzéssel, oktalan reménnyel töltött el, ám amint a hó szürkés, kásás sárrá olvadt az aszfalton, lehangelődtem. Fojtogatott a magány, fogalmam nem volt, lesz-e szilveszterre meghívásom.

Marion francia sarkú bokacsizmában járt. Ha kihívóbb szoknyát viselt is, vagy akár egy fiú, rövid, kantáros nadrágot, vastag harisnyanadrágot vett alá, nem olyasféle holmit, amiben korábban kínos és felkavaró pillanatokat szerzett nekem.

Lassan haladtunk, egyes nyelvtani fordulatokat, mint például a feltételes mód múlt idejét, nehezen tudtam megjegyezni. Megalázó volt elviselnem Marion unott, fáradt, rosszalló pillantásait, amikor sokadszor kellett átismételnie velem a gyakorlatokat. Összpontosítottam, amennyire csak tudtam, de annyifelé tekeregtek a gondolataim, hogy azt is elfelejtettem, amire a házi feladatok elkészítése közben még emlékeztem.

Hol szilveszterezel?, kérdezte Marion az egyik óránk végén.

Még nem tudom, mondtam dacosan, és elfordultam. A szótárfüzetemet, a tankönyvet és a nyelvtankönyvet rendezgettem egymás fölé, hogy ne lássa elkeseredettségem.

Meghívtam Mirkót magamhoz, mondta.

Akkorát dobant a szívem, hogy azt hittem, felrobban. Igyekeztem semmiféle érzelmet nem mutatni. Üres voltam és kifosztott.

Úgy gondoltam, téged is meghívlak, folytatta némi hatásszünet után. Ha van kedved együtt szilveszterezni, hármásban.

Az előbb úgy éreztem, elhagy minden erőm, most fejembe szökött a vér.

Hirtelen nem tudtam, szánalomból hív meg magához, vagy most is játszik velem. Merthogy játszott, sejtettem, de nem tudtam teljesen kivonni magam a játékból.

Van, feleltem közönyt tettetve, miközben éreztem, menekülnöm kellene a közeléből.

Csak amikor elment, akkor gondoltam arra, vajon Mirkónak mit mondott. Tudja-e, hogy nem kettesben tölti vele a szilvesztert, vagy kellemetlen meglepetés lesz számára váratlan jelenlétem. Vagy ami még rosszabb: netán megbeszélte vele, hogy engem is elhívna, és Mirko is szánalomból egyezett bele.

Orosz pezsgőt vittem, ahogy Marion kérte. A körúti lakás előszobájában levettem és felakasztottam a kabátom. Adott két puszit, ez újdonság volt, átvette az italt, és a hűtőbe tette a konyhában. Utánanéztem, amikor lehajolt. Vádlíja megfeszült a tűsarkóban. Fekete harisnyát, fekete bőrszoknyát és fehér vászoninget viselt, melltartó nélkül. Így is izgató volt, bár most nem viselt harisnyatartót.

Menj be nyugodtan, mondta, mintha megérezte volna, hogy figyelem, s én szófogadóan befelé indultam.

Mirko már odabent ácsorgott. Míg Marion háziasszonyi teendőit végezte, megilletődötten álltunk a lakás egyetlen szobájában, mint az idegenek, akik legfeljebb látásból ismerik egymást, és arra várnak, hogy a házigazda, időt szakítva teendői között, bemutassa őket egymásnak.

A lakás kissé kopárnak látszott. Egy-két jellegzetes bútor és dísz tárgy törte meg a kihaltságot. Vastag matrac szolgált ágyként az egyik sarokban, mellette thonet szék, toálett asztal tükörrel, sminkkészlettel s a tükör díszes keretének ágbogaira akasztott legyezővel, egy szőke és egy vörös parókával, ami inkább riasztónak hatott, mint érdekesnek. Ha néha olyan kedvében van, abban jár szórakozni, mesélte egyszer. A földön, az ágy mellett egy puff, egy kis karácsonyfa a sarokban, feldíszítve, s egy magánó, mellette fonott kosárban kazetták. A szaloncukrok színes, fényes csomagolópapírjának némelyike már kifosztva, üresen lógott. A falakon nem láttam képeket, csak egy lazán felaggatott, bordó faliszőnyeget, melyet aranyszállal szőtt minaretek és karcsú holdak díszítettek.

Marion is bejött végre, kiszabadított bennünket a kínos helyzetből.

Miért vágtok ilyen fancsali képet?, mosolygott ránk. Üljetek már le, mutatott az ágyra.

Kényszeredetten leültünk egymás mellé. Úgy éreztem, mintha csak általa tudnánk kapcsolódni egymáshoz.

Egy tálcán talpas, hosszúkás pezsgőspoharakat, majd még egyet fordulva, kemény tojásos és kaviáros szendvicseket hozott. Meggyújtott két hosszú gyertyát, és a toálett asztal két szélére tette őket. A lángok narancsos színben mozgó fényköröket varázsoltak a faliszőnyegre: hasonló volt a hangulat, mint a bordélyokban, de ezt csupán évekkkel később tapasztaltam, amikor hiába kerestem azt, amit Marionnál átéltem, pontosabban átéltünk.

Marion ránk nézett, és elmosolyodott.

Táncolunk?

Félszegen pillantottunk egymásra, majd újra rá. Mirko gúnyosan el is nevette magát, ahogy máskor.

Na, csak nem maradok magamra, amikor nincs is vetélytárs?, kérdezte szomorkásan Marion. Felénk nyújtotta két kezét, megfogtuk, s ő felhúzott bennünket. Megcsapott parfümjé mandulaillata. Elgyengültem az érintésétől. Forró volt a bőre, erős a szorítása, mégis gyengéd.

Hullámozni kezdett a teste a zene ritmusára, s lassan én is mozogni kezdtem, sőt Mirko is táncolt. Soha nem láttam táncolni. A klubdélutánokon rendre félrevo-nult, csak ténfergett, a lemezborítókat nézegette, vagy egy-egy lánnyal váltott pár szót, aki megpróbálta tánra bírni, de ő elhárította mindet. Ha beállt, legfeljebb néhány groteszk mozdulat erejéig, mintha csak gúnyt akart volna üzni belőlünk, táncolók-ból. Most azonban, kissé szögletes mozdulatokkal ugyan, de igrkezett kö- vetni a zene ritmusát.

Nem várunk éjfélig, pördült meg Marion, és az előszoba felé indult. Már le kellett hűlnie.

Egy darabig még mozogtunk, de amikor egymásra pillantottunk Mirkóval, zavarunkban megálltunk. Marion néhány pillanat múlva tért vissza, kezében a pezsgősüveggel. Tánclépésekben jött, s ettől valamiért megint elszégyelltem magam, bár izgatott a látvány. Olyan volt, mintha már előtte is ivott volna, azért ilyen könnyed és felszabadult. A toálett asztalhoz ért, rátette az üveget, de nem eresztette el.

Egy férfikézre volna szükségem, nézett ránk megfordulva.

Egyszerre léptünk felé. Megtorpantunk, s én udvariaskodva intettem Mirkónak, hogy menjen csak. Fájt, de úgy éreztem, előjogai vannak.

Négykezes. Mint a zongorán, nevette el magát Marion, és átadta az üveget.

Röhejesek lehettünk, ahogy én tartottam a palackot, Mirko pedig a csillogó papírt, majd az alumínium drótot fejtette le a műanyag dugóról komoly arccal, s kezdte kilazítani. Nagy pukkanással szabadult a dugó, de csak egy kis pezsgőhab bukkott ki az üveg száján.

Marion a poharakat nyújtotta, töltöttem, koccintottunk. Csillogó szemekkel nézett rám, s az arcán is fényes szemcsék csillogtak. Nevetett megint, elemében volt. Le nem tudtam venni a szemem róla és Mirkóról. Vártam valamit, magam sem tudtam, hogy mit, és azt sem, köztünk vagy köztük kellene, hogy történjen, amint-hogy azt sem, félek-e tőle, vagy vágyom rá.

Mirkóval az ágyon ültünk, Marion a thonet széken foglalt helyet, velünk szemben, kecses, hosszú lábait keresztbe vetve. Beszélgettünk, töltöttünk, kaviáros és tojásos szendvicseket ettünk. Ahogy elfogyott a pezsgő, Marion bontott még egy üveggel, talán azt Mirko hozta. Már szinte összeszokott mozdulatokkal nyitottuk ki, fokozódó derűtség közepette. Kissé fel is ráztuk, kifröccsent a padlóra. Marion kiment egy konyharuháért, hogy feltörölje. Elénk guggolt, a lábunk körül motozott, haja a térdünkhöz ért. Mirko elnevette magát.

Mi olyan vicces?, kérdezte Marion.

Semmi, felelte Mirko, és nevetett tovább.

Marion kiment, majd visszajött. Teletöltötte a poharainkat, csillogó szemmel emelte felénk a magáét, és állva kiitta.

Táncolunk?, kérdezte, és már mozgott is, csábítóan tekergetve-rázva csípőjét a keleti szám ritmusára, akár egy hastáncos nő.

Mi van a pasiddal?, kérdezte Mirko.

Nekem eszembe se jutott, hogy Marion miért nem vele szilveszterezik.

Vége, mondta Marion. Úgyhogy most szomorú vagyok. Vigasztaljatok meg, vágott szomorkás arcot.

Kislányosan beszélt, s közben csábító volt minden mozdulata.

Mirko felhajtotta a pezsgőt. Én sem akartam lemaradni, egy hajtásra kiittam a magamét.

Lassú szám következett, Marion kitárta két karját, lehunyta szemét, és úgy táncolt, ringatózó mozdulatokkal. Finoman mozgatta kézfejét, mintha hívogatott volna bennünket. Közelebb léptünk, megérintettük ujjait. Kinyitotta a szemét, ránk nevetett. Elhúzta a kezét, megpördült, majd magához vont bennünket, és nyakunk köré fonta

két karját. Megint érezhettem testmelegét, kölnije aromáját, de hirtelen nemcsak Marion, hanem Mirko arca is közel került, ahogy Marion mindkettőnket átölelt.

Megpróbáltam alkalmazkodni ritmusához, éreztem karomhoz nyomódó mellét, csípőjét, ahogy az enyémhez ér, s félénken visszahúztam volna magam, de karja egyre csak szorított, húzott magához, és mintha csípőjét is szándékosan tolta volna nekem. Kezével hosszú hajába túrt, és beterített. Haja csiklandozta a bőröm, elgyengültem és szédültem, pezsgőszagú leheletünk összekeveredett. A közvetlen közelben éreztem a másik arcot is, Mirkóét, mert másik karjával az ő fejét is magához húzta, így három arc szorult egymáshoz. A zene ritmusára együtt kellett mozognunk Marion karjaiban. Ölelésében testem feszültsége kiengedett, ellazultam, mozgásom könnyedebbé vált, én is átöleltem. Éreztem, hogy másik oldalam Mirkóhoz szorul, s hogy Mirko karja is a vállam köré fonódik. Kört alkottunk, kart karba öltve, halántékainkat egymáshoz érintve, mígnem Marion feje megmozdult, arcát felemelte, s egy-egy csókkal érintette arcunkat. Csípőjét mozgatva közénk furakodott, teste testeink közé szorult. Mirko szemből, én hátulról öleltem, s így maradtunk még a következő számnál is, mely ugyancsak lassú volt, akár az előző. Hajába fúrtam az arcom, nem láttam, talán nem is akartam látni, szemből Mirko megcsókolja-e. Együtt mozogtunk, egészen addig, míg Marion ismét pozíciót nem váltott, és ki nem bontakozott karjainkból. Magasba emelte kezét, nyúlánk alakja közöttünk kigyózott, majd félfordulatot tett, ismét átölelt, magához húzott bennünket, és mi is átkaroltuk egymást. Mindhárman összeérintettük a homlokunkat, így táncoltunk. Éreztem pezsgőtől forró lélegzetüket, ajkaik csiklandó közelségét, de Marion lassan hátrahúzta fejét, miközben ujjaival hajunkba túrt, és kettőnk fejét finoman összeérintette. Meglepő volt Mirko ajkát egészen közel érezni a magaméhoz, miközben Marion tenyerét éreztem fejem búbján, ahogy simogat. Mirko nem lepődhetett meg annyira, mert ajkát az enyémhez közelítette, és szájam sarkába csókolta.

Meglepettségem fokozódott, de még mindig nem moccantam. Túl jó és biztonságos volt ez a hármaskötél, de éreztem, ahogy Mirko ajka szétnyílik, nyelve végig simít az én ajkaimon. Marion ölelése lazult, Mirko egyre határozottabban közeledett, kinyílt a szája és az enyémre tapadt. Ösztönösen visszacsókoltam, pezsgő és kaviár ízű volt a szája, ahogyan az enyém is. Nyelve előbb bizonytalanul, majd ellenállást nem tapasztalva, mohó kíváncsisággal tapogatta végig fogsorom, ínyem és szájpadrólóm. Szólt a zene, lehunytam a szemem, elszédültem, hármunk ritmusát követtem, megzavarodva, vajon nélkülük képesek volnának-e megállni a lábamon. Marion kerítőként font körül bennünket két karjával, és én is átdugtam Mirko szája a nyelvem, amitől felbátorodott. Éreztem, ahogy magához szorít, mintha rég elveszett holmiját találta volna meg. Senki mással nem csókolóztam még. Egész testem belebizsergett a kusza összefonódásba, nem gondoltam arra, mi volt előtte, mi lesz utána, nem éltem még át ilyen felzaklató érzéki kalandot, legfeljebb töredékeit, magányos örömszerzéseim idején. Amikor azonban Marion kibontakozni próbált ölelésünkéből, s teste eltávolodott a miénktől, mi pedig magunkra maradtunk Mirkóval, hirtelen felborult az addigi boldog egyensúly. Magamhoz térve a bódulatból, viszolyogni kezdtem Mirko érintésétől, különösen attól, hogy nyelvével belém hatolt. Hirtelen az jutott eszembe, hogy ami történt, nem véletlen, Marion tudhatott

Mirko vonzalmáról, és csupán kerítőként közreműködött. Menekülni akartam Mirko karjaiból, ebből a lakásból, a bizarr helyzetből, és ellöktem magamtól.

Meg vagytok örülve?, kiáltottam.

Nyugi, mondta Marion, és nyugtatóan nyújtotta felém a kezét. Nem történt semmi.

Nem történt semmi? Hát akkor ez mi volt?, kiabáltam vagy sírtam, nem tudom.

Mirko büntudatosan állt, hol Marionra, hol rám pillantott, azután lesütötte a szemét és a homlokát fogta.

Marion nevetett.

Szilveszter van! Engedjétek el magatokat.

Kirohantam az előszobába, felkaptam a kabátom, és bevágva magam mögött az ajtót, elrohantam.

Az utcán áradt a tömeg. Éjjél volt. Részegek dudáltak, konfettit szórtak, nyitott boros- és pezsgősüvegekkel hadonásztak. Kétségbeesetten próbáltam áttörni köztük, hogy a villamoshoz érjek, de a megállóban is ugráltak, pezsgővel fröcskölték. Ezen az éjszakán nem kellett félni, hogy rendőrök avatkoznak közbe, s ők a maguk módján ünnepelték e szabadságot. A villamos nem jött, s én úgy éreztem, mindenki engem néz, rajtam röhögnek, állapotomat gúnyolva fújnak az arcomba színes dudáikkal, szórják a fejemre a konfettit, vagy locsolják kabátomra a pezsgőt, ami különösen feldühített. Rohanni próbáltam, mert nem jött a villamos, de minduntalan nekimentem valakinek, és visszalöktek. Kétségbeesetten küzdöttem, hogy kiszabaduljak közülük, s mire hazaértem, remegtem a fáradtságtól.

Ledobtam a kabátom, a fürdőszobában forró vízzel dörzsöltem az arcom, és percekig mostam a fogam. Annak ellenére, hogy a paplant is a fejemre húztam, vacogva aludtam el. Félálomban Marion nevetését hallottam szüntelen, és Mirko száját láttam, ahogy közeledik az enyémhez, de mielőtt hozzám érhetett volna, mindig felriadtam.

Marion január elején lemondta a további órákat, új tanárt kellett keresnünk. Úgy éreztem, belátta, hogy túl messze ment, ő is szégyelli magát.

Néhány nap múlva véget ért a téli szünet, kezdődött a második félév. Mirkóval nem beszélünk az esetről, ahogy másról sem. Köszöntünk egymásnak, ültünk egymás mellett, de nem tudunk szólni egymáshoz. Azután, mintha kárpótlást akart volna nyújtani, helyet cserélt egy osztálytársnőnkkel, aki szívesen ült előrébb, mert rosszul látott.

Az érettségi után úgy köszöntünk el Mirkóval, mint azoktól az osztálytársainktól, akikhez négy éven át semmi sem fűzött. Én szándékosan tartózkodó voltam, rajta nem látszott semmi, ahogy általában. Soha többé nem láttam és nem is beszéltem vele.

Amennyit a huszonöt éves érettségi találkozón sikerült megtudnom róla, Mirko megnősült, visszatelepült Szerbiába, és eltűnt a kilencvenes években, a háborúban. Heteken át kísértett az emléke, nem tagadom, annyi idő után is megsíratam őt.

Marion, különös módon, anyámmal később is tartotta a kapcsolatot. Két-három évente felhívta, és elmesélte, milyen jó partikat csinálhatott volna, de ő még válogat, úgy érzi, elég fiatal, nem kell sietnie. Anyám imádta a pletykáit, szívesen beszélgetett vele, én pedig mindig tartottam tőle, hogy Marion egyszer beszámol

neki a hármásban töltött szilveszter részleteiről, de anyám soha nem tett említést a dologról, csak arról, hogy Marion egyszer sírva telefonált. Mellrákot állapítottak meg nála, mondta, besugárzásokat kell kapnia, lehet, hogy kihullik a haja, és ha nem segít a sugárkezelés, le fogják vágni a mellét, mesélte. Anyám kérte, hogy a kezelés után feltétlenül látogassa meg, de Marion nem jött, talán szégyellte a külsejét, amire korábban annyira büszke volt.

Anyámat izgatta, mi lehet vele, s miután nem hagyott soha telefonszámot, nem volt rest, elment a kórházba, ahol Mariont kezelték. Bár először azt mondták, ha nem rokona, nem adhatnak felvilágosítást, azután mégiscsak hajlandóak voltak közölni vele, hogy Mariont megműtötték, de az áttétek következtében a rák továbbterjedt, és néhány hónappal a műtétet követően meghalt.

Éveken át vártam valamire, egy betegségre vagy egy váratlan tragédiára, mely engem is letaglóz. Nem éreztem magam annyival ártatlanabbnak, hogy nyugodtan éljem le az életem nélkülük, mert a közösen megtapasztalt szenvedély engem élet-hosszig megfertőzött. Családot alapítottam, de nem tudtam megmaradni egyetlen asszony mellett sem. Mindig űzött annak az éjszakának az emléke, amihez hasonlót soha többé nem élhettem át. Csak most, hogy ezt írom, hogy a vágy megszelídült, döbbenek rá, hogy ez az évtizedek távolából is a zsigereimben kísértő emlék volt az én büntetésem.



SZÁLINGER BALÁZS

Másikember Blues

*Örül az ember a másik szervezetnek
Öltözteti jókat kíván neki
Elhallgatja hogy légszalapú
Megöleli megszokja szereti.*

*Hangyavégre dögbogárvégre és
Billenőbogárvégre jut az ember
De összecseng naponta az örömmel:
Jé ez: ketyeg*

Jé ez: súrlódik és:

Fecseg

Hajat

Szagot hagy

Működik

*Csak ahogy él már azzal élni hív és
Jé ez: két lábon járó vérkeringés
Melybe csak az ördög köphet bele
Ficánkol és a szőnyegen megáll
Meztelenül.*

Telik az élete.

*Úgy mondaná az ember hogy Maradj
Lesz gyógyszer és meleg ruha lesz minden
Csak sohase menj el innen Csak élj
Mert jó Mert ez jó Mert jó ami vagy –*

*S mégse mondja az ember jóllehet
Kiáltana – és nem kiált*

Ugyan:

*A halállal lényegi baja nincsen
Egy-egy szeretlek elcsattan – s amúgy
Elég neki hogy a világ
Kitermeli a legszebb napokat.*

Merre van Hostaczov?

Harminchat évig éltem a nyugat-indiai szigetvilágban. Az Antillák kétezer korallzátonyából sikerült felkeresnem tucatnyi (pontosan kilenc) kisebb-nagyobb szigetet. Csak amikor visszatelepültem az óhazába, szembesültem azzal, hogy a szülőföldemet, ezt az egész közép-kelet-európai mikrovilágot alig ismerem.

Négy évtized mulasztását bepótolni nehéz. Jártam az országot, lelkiismeretesen. Néhány éve pedig – egyre gyakrabban – szomszédaink (az utódállamok) magyarlakta vidékeire is ellátogatok. Az ősök nyomában, hiszen kevés olyan magyar család van, amelyben ne nyúlnának át a trianoni határokon a gyökerek.

Az én anyai felmenőim például valahonnan Galíciából, Kassát útba ejtve kerültek ide, a Sas-hegy (az Adlersberg) lejtőire. Rosenthal Matthias és Hauf Anna születési helye még Jenikau-Hostaczov. Az ember vénségére előbányássza az ilyen történeteket.

Egy szó, mint száz, mostanában egyre inkább ezeket a galíciai ősöket keresem. Végigböngészem az anyám kartondobozában sárguló német okiratokat. Az, hogy elolvassam őket, eddig eszembe se jutott.

A másik, az apai ágnak hamar végére jártam. Ősapám (szintén Mátyás) Rozsnyó város bírása volt a 18. század közepén. Ők is Kassán át kerültek a Duna mellé, úgy, hogy a család egyik részlege útközben – valahol a Hernád völgyében – lemaradt.

Mátyásnak ma is élnek utódai. A család egyik ága például a délvidéki Nagybecskerekig eljutott. Nyilván az ő leszármazottaik a református (a kuruc) szegediek. Mi, Hernád-völgyiek katolikusok és (szerintük) labancok vagyunk.

Így vagy úgy, benépesítettük a világot. Én még La Rochelle-ben, ebben az atlanti kikötőben is találtam elfranciásodott rokonokat. És akkor még nem is említettem az Újvilágban élő „amerikaiakat”.

*

Járom a Kárpát-medencét. Megállok Léván, ahol kilencven százalékról kilencre esett a magyarság aránya alig fél évszázad alatt. Meghallgatom a zselizi Frank Schubert vegyes kart. (Így, k-val. Frank felesége errefelé nyilván Schubertova lehetett.) De ezt az állítólag Ukrajnához tartozó Hostaczovot nem könnyű megtalálni. Az interneten ugyan szerepel egy ilyen nevű cseh település, de ki tudja, ma melyik utódállamhoz tartozik a valaha osztrák Galícia!

Kárpátalján (Munkácson) is élnek rokonok. Rosenthal Vilma Haltenberger dédapám felesége. De ők, Haltenbergerék, már kassaiak. Munkácson nem őrzi emléküket csak a főtéren álló Ferenci patika.

Meghívják egy lemergi kirándulásra is. Kiállításokat rendezünk, és a fényképek mellé kell egy megnyitóbeszéd. Elvállalom, hátha túl a Kárpátokon is van egy másik Jenikau. Egy másik Hostaczov.

Beregszászon, Munkácson csak átrobogunk. Ungvár az első állomás. Másnap, langyos, őszi reggel. Az egyetemen magyar szakos diákokkal találkozunk. A hall-

gatók lapozgatják a kiállítás anyagát: az anyaországból érkező fényképalbumokat. Kedves, meleg városka Ungvár. Ilyenkor, ősszel, a budai dombvidékre emlékeztetnek az egyetem modern épületét körülvevő apró hegyek.

Odalent, a hídon, sűrű sorokban jön-megy a nép. A téren megszólít egy kis öregasszony:

– Magyarok? – kérdezi.

Antik, kétcilinderes vekkerórát szorongat a kezében.

– Vegyék meg! – motyogja.

Most veszem észre: a hídon mások is árulják a portékájukat. Mária néni – így hívják – mosolyog. Vajon hol fogja beváltani a budapesti húszforintosokat?

– Hát igen! – sóhajtja a konzul. Havi tízezerből élnek a kisnyugdijasok.

Átpakolunk a magyar külképviselet kocsijába. Ők visznek tovább. Így biztonságosabb.

*

Verecke hosszú, széles völgy. Hágókhoz szokott szem nem is veszi észre a pontot, ahol az út már nem kapaszkodik, hanem lefelé kanyarog. Később megállunk egy echte tiroli faház előtt. Ide még – mondják – három óra Lemberg, aminek most valami kimondhatatlan neve van.

A Monarchia legkeletibb városa. Könnyű ráismerni, a belváros száz év alatt alig változott. Nyomorult, lerobbant. De legalább nem csúfítják el ízléstelen, modern kockaépületek.

A mi kiállításunkra eljön az egész magyar kolónia. Kétszázan vannak, az idősebbek itt is magyarul beszélnek. Ha ugyan megszólalnak. Mert többnyire csak némán nézegetik az irdatlan távolságból érkező budapesti hidakat. Elmondom én is a beszédemet, végighallgatják, megtapsolják az Atlanti-óceán (a Pocsolya) felett, Puerto Rico és Lemberg között átívelő képzeletbeli hidat.

Szóba elegyedni nem könnyű (az otthoni szóhasználattal) szórványmagyarokkal. Meg lennének illetődve? Nehezen mondják ki, keresik a szavakat.

Egyikük, Almássy Gábor, ritka növényfélésekkel foglalkozik. A gyűjteményéből – magyarázza – hiányzik egy piros sipkás portoricói kaktusz. Felírom a címét, megígérem, hogy elküldöm a magot.

Korán lefekszem, végigzongorázom a tucatnyi tévécsatornát. Dúlnak itt is az ízléstelen, erőszakosnál erőszakosabb reklámhadjáratok. A szálloda vendégei újjagdagok. A nők kurtizánokhoz, a férfiak biztonsági őrokhöz hasonlítanak. Mindenki néma és mindenki rohan.

Hajnalban indulunk vissza. Nagy megkönnyebbülés, amikor a végtelen síkság után nyugat felől, a látóhatáron meglátjuk a Kárpátokat.

Az alpesi vendéglő előtt most is megállunk. Verecke híres útján... Kint, a parkolóban hozzám csapódik egy vén macsek. Feketeköpenyes kandúr, csak a pofácskája és a mellénye fehér. Apró ugrásokkal követ, mint az a másik, odalent a trópuson. Nem veszi le rólam a szemét, akkor sem, amikor már bent ülök a kocsiban.

Hát csak így. Az ukrainai útból ennyi maradt. Utánanéztem – mondja a konzul –, Lemberg környékén nincsen semmiféle Jenikau. Semmiféle Hostaczov.

NÉMETH ZOLTÁN

A lengyel nyelv

A lengyel nyelv tökéletessége: tökéletesség, amelyet a mássalhangzók irányítanak kemény kézzel, és mint kemény, csillogó páncélból, kibuggyan a párás, libegő, elomló, dús női mell, néha kibomlik egy-egy jajongó magánhangzó. Érzed, ahogy a páncélvashoz hozzápréselődik a legkívánatosabb hús? Páncélvas és női mell, páncélvas és lány női haj, páncélvas és klitorisz. Ez a lengyel nyelv. Tökéletes. Halott nyelv. Halottak nyelve. A lengyel nyelvhez nincs szükség szájra, nincs szükség a száj mozdulatára, a lengyel nyelv a keskeny száj legkisebb rezdülése nélkül jut ki a levegőbe, szétharapják a fogak, szegény lengyel nyelv, feldarabolja a nyelvet, megfeszíti a garat, ledarálják az ínycsapok, egyetlen nyelv sem tud és képes annyit szenvedni, mint a lengyel nyelv. És mi tudjuk: a szenvedés egyúttal a tökéletesség foka. Amikor a durva, kicsiszolt vaspáncél belevág a női mellbe, és a hófehér bőrön véres vágás látszódik: ez lengyel nyelv. Éppen ezért a lengyel nyelv nemcsak tökéletes, nemcsak a legtökéletesebb nyelv, hanem a legerotikusabb is. Meg akarom nyalni a lengyel nyelvet! Kiszabadítani a páncélből a duzzadó, pibegő lány hófehér női mellett, kiszabadítani a páncélből a lengyel nyelvet, csókolni, nyalni, megfürdetni az arcomat benne. A lengyel nyelv paradoxona ez: ha kiszabadul, az már nem lengyel nyelv. Ha a seb bebeged, már nem lengyel. Ha nem jajong pengeéles, mozdulatlan száj mögül: akkor eltűnik a lengyel. Folytonos, elhalasztódó vágyakozás, kegyetlen erotika és felsértett mellű nő, aki sosem adja át magát: ez a lengyel nyelv. A lengyel nyelv ideális időpontja hajnali négy óra, hideg, ködös és nyirkos őszi táj: csak ekkor, egyetlenegyszer, a nyers őszi tájban vetkőztetheted ki a páncélből. Ekkor átadja magát a test, és végre a tiéd fehér hús és felsértett, vérző, hófehér bőr. Így szaporodik: az őszi köd vízcseppjein szétárad a lengyel nyelv, és nem hal meg soha.

OLTY PÉTER

A walesi matrózlegény

*Rögzíteném a kézfogás
pillanatát. A lenyelt köröm-
szilánkot, a rácsos hang-
falak mély ütemnyomatékait
és a spotlámpa alatt
helyet foglaló, szék nélküli bárasztal
enyhe billenését. Maszkabál volt –
nyolc és fél hete kábé,
negyed egy tájt. Két söralátét lett miszlikbe
tépve már, és nem volt hova menekülni.*

*Rögzíteném a nagy baza-
bandukolást. A levizelt fatörzs
előtt röpködő lepkét,
a gőzt – azt, ahogy kiemelte a hold-
fény – továbbá az utat
a járókelőmentes panorámával,
szerte. Alkalom kínálkozott, hogy
kézen fogva haladjunk,
de mi inkább megsimogattunk egy sündisznót,
és az ekhót teszteltük a tenyerünkkel.*

*Rögzíteném a hajnal egy
pillanatát. Mikor a cuccai
a nagyszobaparkettán
először derengeni kezdtek: egy ing
háta, egy gömbölyödő
cipőorr esővízcsikjai, s egy torna-
zokni, mely kicsiny volt, összepréselt
és mákos guba színű.
A madárkoncert a tetőpontjánál járt már.
Épp lezáródott egy fülemülefrázis.**

*Rögzíteném az arcot is
végül. Ahogy puszit adott a hév
előtt, mielőtt felszállt.
A bőrpírt, ahogy kiütött a (kicsit
kajla) szemcsücskök alatt,*

* Lehet, hogy feketerigó volt. Összekeverhetőek.

*a könnynek ható szeplők közeledtét, egy
pislogást, s a bábszínházba illő
orrcsúcsot, mielőtt meg-
bök. A száj még nem csücsörített. Egy bye!-take-it-
easy-t is kellett mondania előbb még.*

Árva

*A hidegfront majd meghozza az üdvöt –
gondolja, s visszafekszik. Földugót
visel a légsereg ellen, ha zümmög,
majd elmerül a fantasztikumok
buborékai közt. (Valós vízben fürdőt
mihaszna volna venni – egy árva szót
se vált már senkivel; az ágyrugók
meg, ők elszenvedik a rájuk dülőt,
ha emberszagú is.) Csak éjszakára
kecmereg fel – a tárgyak aurája
miatt: ilyenkor sumákul szelíd
a levegő, és ő sem olyan kába.
Az erkélyrácsra tehenkedik, várva,
hogy elé imbolyogjál és leszidd.*

Alvilág

*Kapott egy törölközőt –
ezzel lehetett (ádám-
kosztümösen) mászkálni
a szinteken: a pincében,
hol nem volt semmi
lebilincselő, csak egy heteró
bárpultos; a földszinten,
hol a tusoló s egy világítás
nélküli gőzkamra működött,
és a padláson, hol a fülkék
sorakoztak, tükkörrel, tolóka-
zárral, matraccal. A leg-
lebilincselőbb a verbális
némaság volt – tulajdon-
képpen ezért járt oda.*

ACZÉL GÉZA

(szino)líra

torzósztár

ÁLLATSEREGLLET

olykor dühös vagyok magamra mért nem vagyok eléggé radikális néha már-már nekilendülök mint sok hordószónok majd látom zsigeri törtetésében hogy zöldül bele az a másik betonozva az éterbe a féligazságokat csőlátásában puskagolyóként mint röpiül körben az elvakult indulat ha pedig kelleltenül visszafordulok bambán bámulnak szertesztét a nyájak legfeljebb a primitív kocsmái bőzöngések rendeznék el rendjét a világnak s lassan tanácstalan maradok tehetőségem sincs olyan sok hogy kiálljak útjelzőnek ezek különben is idővel halomra dőlnek a partikuláris érdekek mentén újragombolni pedig már nem tudom a mentém erkölcsöt s ízlésvilágot messzi időkből hoztam no ettől sem repültem csak botladoztam ám ahogy az ihlet lassan most leállna kétségbeesve lapozok rá a lírai folyamatokat gerjesztő szótárra konkrétan az állatsereglletre ha nem ülnék a rozoga kínai karosszékemben most esnék csak seggre hiszen a kemény pénzekért mutogatott állatcsödület meghökken-tően hasonlít a parlementre még ha részleteiben igaztalan is a vád holott fölöslege-sen a költői sugallat se mozdítja meg asszociációs bázisát provokálni

ÁLLATSZELÍDÍTŐ

jöhetnek itt tömegével zseniális sejtések az okos gének mítoszában valahogy soha-sem leltem a kedvemet míg egykor a nép ajka finoman adagolta a fölismerést gon-doljunk csak az almára és fájára még úgy éreztem elmerenghetek hiszen gyakran a fejtartásban slamos mozdulásban az arc vonalában felvillant ki kinek az írja és a magja annál izgalmasabb volt ha a törzsétől is messze esett az a bizonyos alma és a viszonyítások nagy átlóin mindenki mondbhatta a magáét hűtlen gyerek vagy kikerülendő zsarnok szülő volt a legismertebb játék mely a generációknak laza fosztlásán tovább árnyalódott és miközben igazából senki sem ismerte a kódot a különös kromoszómák egymást keresztező gyalázatát amely miként krimiben a gyilkos illetlenül előre leleplezi a rejtély misztikumát kikerülve áldozatát s értelmet-lenné válik minden mint civilizált kristályos tavakban a horgászat miközben esélyt sem ad a felmenőnek zord állatszeliidítőként vagy nyálas elfogultként dőljön-e a karámnak ha tiszte szerint nevelésbe fog majd ott lesznek az áltudományos lexi-konok melyekből kileled vitorlázó bajnok vagy szakács lesz gyermeke

ÁLLATTAN

26

egyszer talán különös netán torzult szemléletem valaki megbocsájtja kicsiny gye-rekkorom óta ugyanis érthetetlen utálattal gondolok az állattanra és a faunára hová korai eszmélkedésemmkor bekerültek a békák és az egerek a lapulevelek között

torkom szorult ha az alkony homályában néhány varangy lábamnál megemelkedett ez még talán nem pszichológiai eset miként az sem ha anyám gondos lek-város üvegeire a nyári konyhában ráült néhány szürke kis egér ám innen ahogy cseperedtem a szomszéd kutyája szörnyű anyagcseréjét látván lett elég nembe-liségünk hétmilliárdos ürítő gondolata hogy eme óceáni ürülékben hol a haza és már kismacskánk sem imponált ha a koszból hazatévedt kezdtek finnyás városi-ként felzaklatni a távolabb legelésző háziállatok s a szárnyasok is mivel a küszöbön vérengzeni anyámat a csirke nyakát vagdosva először láttam ott hogy képeskönyvek s vadászkalandok mentén ragadozókról már ne nagyon beszéljünk meg ostoba vízi állatokról kik nyálkásan ütik meg a térdünk így öregedő koromra maradt a flóra és az állatbaráti megvetés mely rám száll régóta nem tudva ez a leépülés ideje

CSEHY ZOLTÁN

Csak képen van

FOTÓALBUM*

ÜRES MILLIMÉTERPÁPÍRON jelölik ki a helyed. Az inged, az akaratod, a szabad kezed határait. Nem lehetsz nagyobb, se jobb, mint a keret, de a rád szabott négyzeteket kitöltheted szabadon. Így szobrászkodik síkban az idő. És hirtelen minden távolság mérhetővé válik. A sóhaj útja a tüdőtől a szádig. Így töltöd meg testtel a (kockás) inget is, és a bőr alatt a belső szervek így töltik ki a lényeg körüli teret. Minden a millimétereken múlik, a távolság két mellbimbó, lebeny, here, vágy vagy emlék között: a koordináták mögött láthatatlan, de mérhető vér lüktet.

(Károlyi Zsigmond: *Büszk*, 1976)

MINTHA EGY AMATŐR villamosszékekben ülne, önpusztító árnyakat generál.

Pedig csak egy festőállvány foglya.

* A versciklust *A múlt szabadsága. Válogatás Alföldi Róbert fotógyűjteményéből* című kiállítás (Mai Manó Ház, Budapest, 2016) egyes munkái ihlették.

*A szavak mögötti félelem
most is liliomszagú. De nézd inkább azt,
ahogy az ég megbasad, és
az álmos vér előnti
Sebestyén mártírtését. Mellbimbója két elsötétült
nap: a belső galaxis kettős kulcslyuka.
Ágyékából fordított fakereszt.
Sehol egy szög:
minden kalapács szégyenkezés nélküli. Fönről vár
valamit, ami páratlan, tékozló és nagy.*

*Pedig a nyilak innen vannak:
a szemedben,
a kezekben, az öledben. Gondold meg,
olvasóm, hová lövöd.*

(Szirányi István: *Festő-állvány mártír*, 1979)

*CSAK KÉPEN van, csak ragasztva,
a test mítosza absztrakció. A pöttyök közt
vonalak: a szövet szálai, kitartói a pöttyöknek
és a térnek, ahová elképzelt
vagy szabadon választott tárgyak helyezhetők.
Nem fogom elvenni batyus kedved.
A pöttyöket, ha jól kötöd össze,
meglátod sorsod mintázatát.
Gyűjts, Marszüasz, ne légy olyan nyúzott,
kinn, benn, túrj hamuba, rebbenő ágak,
felhalmazott gyógyszerek, pöttyök közé, konyhafiókba,
száraz, gyúlékony trágyába, puha ölbe. Nem érdekel,
hol találsz fogást, vagy valamit,
amit később hazavihetsz.
Bőrödből, szegény ember,
előbb-utóbb úgyis batyut köt Apollón,
és mosolyogva pakolja bele lenyúzott, véres húsodat.*

(Halász Károly: *Pöttyös batyu [piros]*, 1976)

*A FIATAL FIŰtest, akár az IKEA-bútor:
praktikus, sima, bárhová elfér.
Kitart, amíg nem lesz pénzed komolyabb berendezésre.
Aztán jöhet a nehéz tölgy, a stílbútor,
végül a habkönnyű nád.*

*A fiatal fiútest, így, felpúpozva
egy ismeretlen írás: mire kibetűznéd,
kibal a nyelv.*

*A fiatal fiútest Busoni zongoraversenyének
(op. 39.) harmadik tétele: brrr, le sem
merem írni, ami eszembe jutott.*

*A fiatal fiútest túlságosan nyitott,
túze nem gyanakvó, sunyi kampók, szöveg,
rudak várják, hogy ártatlan tükrében
méretségdedjenek.*

(Kerekes Gábor: Ricsi, 2013)

*A PROGRAM ÍGY vagy úgy, de mindig
privát: és ha a mosoly leesik az arcról,
próbál élni a porban: persze, a főreglét nem megy neki.*

*Nem fogja be arány a meztelen arcot:
a szélben egyre több az idegenség,
és ha magához nyúl, irgalmatlanul bangos.*

*A szélnek nincs magassága:
a tévé kikapcsolható,
a műsor nem.*

(Halász Károly: Modulált televízió I-II., 1975)

*A FÉM, az üveg, a plasztik, a rücskös,
a dugós, a bábuserű, a karcsú-hosszú, az emeletes,
a tornyos-pufi, a kúpos-kristály
a műtárgyak beteges melankóliájába merül.
A fényképpapír jégkockáiban a hibernált meleg.
Élvezni is elfelejt, nincs, mit megfeszítsen:
saját szerves ellenterük híján különösen voltak.
Pedig az élő anyagban más élőt
kárpótolnak. És nyitásra, tágulásra bírnak.
Ez aztán a manierizmus vetkőzőszáma!
Érzed, ahogy építkezik a hús, ahogy
indulnak a nedvek, nyákok, nyirkok.
Érinthetetlen gyertyái egy templomi rácsozatnak.
Tavaszi van, a templomajtó nyílik:
szaggatott hangjában feltétlen bízalom.*

(Kerekes Gábor: Plug and Play I-VI., 2013)

*KANALAZD KI a szemem! Testemen
Tarzan teste tükrözi, amit magamból
látok. A kanálba felfogott szemgolyó
lekerekíti a tetszhalott látást. Talán
a nyaki erekből, ahogy belenőnek a pólózott
törzsbe, kisarjad valami szép is,
a férfiasság lombozata, mielőtt
visszamegyek a börtönbe, vagy felszállok
egy buszra, kést fogok egy lánytorokra,
vagy levizelem a tükörképem a tóban.
Narcisszosz vagyok tarzanos pólóban.*

(Stalter György: *Berettyóújfalu*, 1980)

MINT HALÁSZLÉBEN a macskapöcse.

*Erős, erősebb, legerősebb:
aztán a fekete barázdákon végigfolyik
a tapétaragasztó, és vége.*

*Hova kepeszt ez a zene?
Vagy a tárgy a lényeg? Ami a tárgyat átjárja?
Az ontológiai esszencia? A barázdált
bakelit mint farokgyűrű?*

*És zenél-e lágyan, mint ágyékban
a halkan huppanó banánhinta?
És zenél-e, mint női ölben a pendített
szőrszálhárfa?*

*Elődjé negatív angyali ígéret,
utóda Taigetosz-pozitív eszmélet.*

(Tóth Gábor: *Baszott zene*, 1979)

*MINTHA ajándék, és mégse.
Kitakarva és mégse.
A fehér írólap, ahová hiányát írod
a látványnak. Például ezt a verset,
vagy a szót, melyet hosszan magadba engedsz.
S ott a fekete csat
pontossága, ahogy a márványt
megbecsteleníti. Ebben ludas a szőr is:
de azt egy görög meg se látja.
Nem minden T kitárt kabátja lesz*

*a szatírkodás kulisszája.
Az erek megteremtik a természetes kezet,
a fényt magába gyűjti az öl,
a köldök kioldógombja alatt
láthatatlan írás:
hátról az árnyéklét gyöngéd lökése,
érik a decens fordulat,
nézz mindig... középre.*

(Halász Károly: *Tiltott, túrt, támogatott*, 1980)

*HOGY A MELLkas lebet arc,
megmondta Rilke is. De a rózsaszínről
hallgatott: és a hatalmas vérfoltot sem ismerte,
mely akár egy szétfolyt madár
ül meg a mell fölött.*

*Ennyi festék, bőr, hús alá minek rakni fészket.
Bár egészen finom a pibeszőr a mellbimbók
közti árokban.
Egyre kevesebb az eleven réteg.
Álmodd meg, tündérfi, hattyételes temetésed.*

(Dallos Ádám: *Önarckép I–VI.*, 2005)

*HA FÜGGŐ VAGY, és érdekel e vers első sora, írj egy mailt a következő címre:
gigametafora@transzfuzio.hu*

*Ha függő vagy, és érdekel e vers második sora, írj egy másikat a következő címre:
mesterszonett@infuzio.hu*

*Ha függő vagy, és érdekel e vers harmadik sora, írj egy újabb mailt a következő címre:
jamboterror@konfuzio.hu*

Ha nem kapsz választ, nem azt jelenti, hogy nem érdeveled meg a verset.

Ha nem kapsz választ, csak azt jelenti, nem kaptál választ.

Ha nem kapsz választ, az is egy válasz. Nem kell annyi verset olvasni.

(Hajas Tibor: *Infúzió*, 1979)



interjú

„Idegen emberek tudatában”

CSEHY ZOLTÁNNAL BESZÉLGET LAPIS JÓZSEF

Utolsó két versesköteted erőteljes zenei-zenetörténeti inspirációval bír, s mielőtt a lírádra rátérnénk, érdemes jelezni, hogy zenekritikusként is tevékenykedsz. 2015-ben jelent meg több mint ezer oldalas „(poszt)modern operakalauz”-od (Experimentum mundi). Hogyan lettél szakértője, szakírója a zenének? Miként hallgatsz, értelmezel zenét?

Szakértő, szakíró? Ugyan: én szerelmes vagyok a zenébe, és mint a szerelmesek általában, meggondolatlanságokat cselekszem. Szenvedélyből. Az opera a legtökéletesebb ösztönművészeti műfaj: félelmetes ereje van. Rendszerint azzal az előfeltevéssel ülök be egy-egy klasszikus darabra, hogy tisztában vagyok azzal, mennyire természetellenes dolgot teszek (ahogy az sem normális, hogy emberek órákon át énekelve „beszélnek”), és mennyire reménytelenül „szentimentális” vagy „teátrális” lesz, amit látni-hallani fogok (stb.): aztán, amint megszólal a zene, beáll valami egészen különös természetesség állapota, az érzékek visznek, a lélek borzong, fizikai fájdalmat, örömet érzek, és úgy megindulok, hogy a könnyet sem szégyellem. Kihoz a sodromból, velőmig átjár: és az az édes időburok! Hogy megszűnik minden: ott vagy idegen emberek tudatában. Ezt az érzést többször is megpróbáltam versbe önteni. Sőt: ez a térátlépés megszállottan foglalkoztat.

Amúgy a klasszikus „leigázó” mellett a gondolkodó operát szeretem, a gondolkodó rendezést: az opera nemcsak érzéki, de intellektuális műfaj is. Az *Experimentum mundi* szerelemgyerek: a kisebb-nagyobb lemezkritikáim, recenzióim célirányosan átstrukturált és bővített változata, az objektívól a szubjektívba tartó ív. Elmondom a szokásos alapadatokat, ismertetem a „cselekményt”, és megpróbálom értelmezni a darabot mint potenciális drámai és zenei teljesítményt, mint intellektuális és érzéki kihívást. Egy irodalmár kalauza ez Csodaországba, és nem egy zene-tudósé a jól ismert háttországba. Külön tapasztalatot jelentett az is, hogy tavaly az én magyar fordításomban énekelték a Zeneakadémián *A sárga hercegnő* című operát, és hogy jelenleg is írok egy operalibrettót egy zeneszerző barátomnak.

Nagyon fontos nekem a zene kendőzetlen, leleplező érzékisége: a zene első sorban időtapasztalatnak tűnik, de ahogy Suzanne Cusick írta, zene és szexualitás „fizikai értelemben szomszédok”. Ez a fizikaiság különösen izgat engem. Sokáig berzenkedtem, hogy bevalljam, de most már teljesen biztos vagyok benne, hogy bizonyos zenei preferenciáimnak egyszerűen pszichoszexuális okai vannak. Nagyon találónak érzem Jeanette Winterson a szexualitás szemiotikájáról írt tanulmányának operával foglalkozó részét, mely a határok valós és képzelt átjárásáról, a hang érzéki szabadságáról szól: „A zene androgün módon erotikus, és ugyanolyan

érzéki határozottsággal hatol férfiba és nőbe egyaránt. Feltéve persze, hogy nem állunk ellen.” Majd ezután felteszi a leglényegesebb és legokosabb kérdést: „És abban a hazugságban, hogy »Nem szeretem az operát«, mennyi szexualitással szembeni ellenállás bujkál?” A költészet szeretetével kapcsolatban is meg lehetne kérdezni ugyanezt.

Az 1993-as pályakezdő verseskötet, a Nút más versnyelvet mutat, mint a radikális archaizmus jegyében született Csehy Zoltán alagyaí, danái és elegy-belegy iramatai vagy a Pacificus Maximus maszkjában költött, disztichonos Hecatelegium. Milyen hatások jelölték ki eddig tartó költői pályádat?

Az első kötet idején húszéves voltam, ösztönös és mániákus Kassák-, illetve avantgárdrajongó. Ekkor még túl érzéketlen voltam ahhoz, hogy az észre sem vett bezártságból átlássak a metaforikus kerítésen, hogy mégis értsem, mit csinálnak odaát (nem mintha nem fúrogattam volna azért lyukakat vagy keresgéltem volna hasadékokat), ha meg mégis sikerült felkapaszkodni a kerítésre, akkor azonnal olyan akartam lenni, mint az odaátiak. Ezek a szélsőségek meghatározták azt az időszakot. Első komolyabb verseimet a *Nő* című magazinba küldtem el (anyám rendszeresen olvasta), ahol akkor épp Szigeti László, a majdani Kalligram Könyvkiadó igazgatója volt a versszerkesztő, aki nyilván komoly, korosabb embernek hitt, sőt költőnek, mert azt írta: „versei sajátos énontológiát delejeznek”. Mondanom sem kell, nagyon megijedtem, hogy mit követhettem el. A delej még Jókaiából csak megvolt, na de az énontológia? Ez az a korszak, amikor az ember balettezte-ti a szavakat, néha van koreográfia, néha nincs.

A második kötetemben jött a fegyelem: ennek számos oka lehet, részint az is, hogy Tózsér Árpád „a formára vonatkoztatott formátlanságot” tartotta érdekesnek az első kötetemben, amit én úgy dekódoltam, hogy azt hiszi, nem tudok formában írni. Elképesztő formákkal kezdtem kísérletezni: például a leoninus olyan válfajjával, melyben rímpozícióban palindromrímek szerepelnek, vagy saját gyártású antik sorkombinációkkal gyötörtem a nyelvet. És amikor Vörös István a „filológus éji énekének” nevezte a könyvet, meg is nyugodtam. Tózsér–Vörös 1:1.

Szóval: a formaérzékem tanulmányaimnak köszönhetően „túlfejlődött”. A latin-görög szerzők olvasásának java része metrikus recitáció is, néhány hét kiadós Vergilius- vagy Ovidius-szeminárium után az ember a hentesnél is hexameterben kéri a párizsit. Az antik kultúrát világlátássá fejlesztettem. Belakhatóvá teszi a világot, a párbeszéd alapszik, és nem tűz ki irreális, emberfeletti célokat, nem kíván megmagyarázni olyasmit, ami megragadhatatlan. Az emberi lépték végső határaiig hatol ugyan, de a többi bölcsen az istenekre bízta. Ebben a kötetben olvasmányaimmal vitatkozom a magam módján, erős hagyománytudattal, amely a deákosokig megy vissza: Virág Benedek szószövése akkor kivált fontos volt nekem, ráadásul egy irodalmi őszömhöz, Csehy Józsefhez két különösen intim ódát is írt (az egyik az ún. nagy szapphói strófa egyetlen példánya a magyar lírában!), én pedig sokkal többet képzeltem a barátságuk mögé. Kényes ízlés (mint amikor a gimiben *von* Csehynék hívtak) és az azt szétrobbantó intellektuális „durvaság”.

A harmadik egy humanista költő pózában, személyében megírt metrikus kötet lett (poszt)reneszánsz stílusban. Pacificus Maximus tényleg létezett, de munkáinak

akkor nem volt elérhető kiadása (a párizsi könyvtár pedig csak igen nagy összegért bocsátotta volna rendelkezésemre a szükséges másolatokat), ezért fordítás helyett inkább megírtam a műveit. Ekkor már ambiciózusan műfordítottam is: Catullus-átköltéseket írtam, epigrammákat magyarítottam, erotikus verseket szóltaltattam meg a magam módján. A *Hecatelegium* száz játékos elégiájában részint ez a műfordítói tapasztalat ötvöződik a reneszánsz-humanista költészet általam is bőszesen kutatót sémarendszerével. És ráadásul benne volt a prózaírók kiváltsága: a karakter- és a sztoriteremtés lehetősége. Ráadásul ebben a könyvben mindenkin elverhettem a port: sokan fel is ismerték magukat egy-egy antik név vagy leírt karakter mögött. Noha az ősterv az volt, hogy elképezem, mi lett volna, ha Janus Pannonius magyarul ír.

Általában alteregóként és maszkként értelmezték ezt a figurát, pedig nem az. Nem a verbális világot reneszánsz zsarnokként uraló költő akartam lenni: én sokkal inkább vagyok otthon az egészet rekonstruáló filológus vagy a hasadt tudatú, önmagában a poétát kivéreztető „műfordító” szerepében. Pacificus Maximus eredetileg egy portréhármastár első tagja lett volna. A triptichon harmadik darabja szintén elkészült, csak ezúttal valódi irodalmi életet szántam a karakternek, s ezért álnéven, mindenfajta filológiai visszautalás vagy elbizonytalanítás nélkül jelentettem meg a kötetét. Egy második (sikeresebb!) költői indulás lehetősége lett. Vagyis: elengedtem, lemondtam róla, hogy nélkülem létezzen. Ő talán a legsikeresebb művem: iszonyú lelkesen fogadta a kritika. Amint elkészül a teljes oltár, visszafogodom. Persze, Pacificus Maximus is bizonyos értelemben értékelhető kortünetként: keletkezése idején tombolt a szerepverspoézis, volt, aki egyszerre tudott provanszál trubadúr, antik neoterikus, izlandi sagadalnok, beat dalszövegíró és haiku-költő lenni, s én csodáltam is érte. Ugyanakkor azt is látni kell, hogy ennyi nyelvben nem lehet létezni: csak a nyelvek árnyékában, azaz a fordításokban. Az ilyen sokféleség a legtöbbször a kölcsönnyelven, a magyar fordításon alapult, és nem az ősmintázatokon. És e felismeréstől kezdve sokkal inkább a „megrabolt” fordítóval kezdek el szimpatizálni a „pajkos”, de élősdű alak- és kultúraváltó költővel szemben. Nos, Pacificus Maximus ebben a legtöbb elődjétől elütött: ő tényleg a latin nyelv szelleméből és a humanista iskolás poézis kaptafája mellől bújt elő, és ő tényleg az antikok speciális fordítójaként tör költői babérokra – persze hiába.

A „zene érzékiségét”, az irodalom és a zene viszonyát több aspektusból bejáró Homokvihár és a legutóbbi (2013-as) Nincs hová visszamennem kötetekben már érezhetően nem a transztextualitás lehetőségei foglalkoztatnak (a transzmedialitásé, a zenei inspiráció okán, azonban továbbra is igen). Hogyan látod utólagos távlatból az elmozdulásokat, vagy akár a folytonosságot?

A *Homokvihár* személyesebb könyv lett: itt hasznosítottam azokat a zenepoétikai megoldásokat, melyeket részint a pozsonyi Melos-Étosz kortárs zenei fesztiválon, részint koncerttermekben, partitúrákból, lemezekről lestem el, tanultam meg vagy értettem félre. A *Hecatelegium* csak két formát használt: hexametert és pentametert (és még ez is sok, ha belátjuk, hogy Homérosz az egyetlen hexameterrel is beírta), s ezek mint egy rejtett, de szabályos vérkeringés átjárták a szöveg teljes

testét. Itt a szabálytalanabbul indázó gondolathoz kerestem zenei nyelvet: így jött a Weber-féle atonalitást fétiszáló epikus vers, a szeriális játszadózást szimuláló, brutális, helyenként barokkos kombinatorika, a „chance music”-szerű, a Cage nyomán kidolgozott időzárás költemény ötlete (egy pozsonyi előadása ihlette). Elhagytam mindent, amit a *Hecatelegium* büszkén vállalt: megszületett a tökéletes ellenpont.

Borbély Szilárd pontosan vette észre, mivel akarok szembeszállni, amikor azt írta: „A magyar költői nyelvnek kihívás ez a könyv, hiszen nincs egyetlen intertextus sem, amely visszavezetne bennünket önkörünk szűk, belterjes dagonyáiba. Semmi olyan kapaszkodó, amit a nagy és erős magyar költői szótárak felől olvasva kötni tudnánk sorskérdéseinkhez, belterjességeinkhez.” Ez azért is esett jól, mert a kritika amúgy lelkesen sorolt be az „intertextuális” posztmodernbe... Hangzsképletek viszont vannak, de ezek máshová vezetnek át: az intermedialitásba és hozzám, a mélybe, a kiismerhetetlent örvénnyé mélyítő retorikába, mely talán már tényleg „énontológiát” is „delejez”. És Borbély meglátta azt az otthontalanságot is, melyet egyre-másra érezni kezdtem, és amit mára szerzői identitássá fejlesztettem. Mindig ódzkodtam a kisebbségi minősítéstől, aztán rá kellett ébrednem, hogy bizony én született kisebbségi vagyok, csak hogy a kisebbségiség nem politikai vagy földrajzi kategória, hanem lelki. Hogy mindig van benned annyi másság, hogy toleráns tudsz maradni, hogy felfedezd az alternatív szépség varázsát, hogy nem vetkőzöl ki felületi identitáskategóriák kedvéért önmagadból, nem vagy kategorikus és kirekesztő, hogy nem a fősodor vagy, hanem a perem, ezért viszont cserébe Mercurius téged többször meglátogat, mint azt, aki középen van és egyféle. És a *Homokvíhar* tele van kriptogrammákkal, geometriai-matematikai-zenei háttérmin-tázatokkal is: ezt, persze, csak az látja, aki jártas az ilyesmiben vagy kedveli az ilyesmit. Mindig lenyűgözött az antik szerzők számmisztikus verskomponálási stratégiája: hogy vannak arányok, van aranymetszés, van zenei rend. Ha véletlen, akkor isteni csoda. De a csodát ki kell provokálni.

A *Nincs hová visszamennem* is tartalmaz rejtett zenei megoldásokat, de itt a zenei feloldódik a retorikai közönséges, természetes indázásban, ennek finomságai érdekelték jobban, és bizonyos fokú nyelvi „antiintellektualizmus”: ahogy az idegenségemre ránő az a kifejezésrendszer és világlátás, mely segítségével beszélni tudok róla. Illetve, hogy hol a határa annak, amiről lehet beszélni. Például hogy egy a teljes szexuális felajzottság retorikai állapotában írt szöveg pornográfiája hogyan fordul át a legnagyobb intimitásba, leplezi le saját teatralitásunkat, vagy hogy egy szó mellékjelentése hogyan viheti félre a gondolatot, hogyan fojtható bele egy szonett a szövegelésbe úgy, hogy felismerhető marad, hogyan válik egy triviális érzéktapasztalathból groteszk teatralitássá. Ezt a könyvet jobbra Németországban írtam (*Solitude-ösztöndíjas* voltam): a távolsággal való játék zeneisége ezért is hallatszik ki belőle jobban. Én nem tudom ugyanazt csinálni: problémáim, kérdéseim vannak, és mindig szenvedélyesen keresem a választ. Most a színek költészete érdekel, és egy Derek Jarman-mintázatokkal kiegészülő opuszon dolgozom.

Hajlamos vagy magadat elsősorban „versificator”-ként megnevezni – milyen tere és szerepe lehet ennek a fogalomnak a jelenkori költészetben? Mit gondolsz, a poszt-

modern érában mit jelent „verscsinálónak”, s nem „költőnek” lenni? Milyen összefüggésben van ez a hagyományhoz fűződő (tudatos) viszonyal?

A humanizmus idején volt egy költői ranglétra: ennek csúcsán állt a vátesz, a jósköltő géniusza (Vergilius!), utána jött a derék poéta, majd a halványabb versificator, végül a verstannal se boldoguló ún. syllabicator, azaz a „szótagoló” költő. Azt hiszem, ma csak különösen beteg költő képzelheti magát vátesznek. A poéta a standard forma, a versificator pedig még szalonképes, és nem csak a posztmodernben. A technikai ügyesség, a szakma mesterségbeli része különösen az 1990-es években értékelődött föl, s ez mintegy felszámolta a költészet későmodern ezoterizmusát is. Pacificus Maximus valóban versificatornak tartaná magát: mindent tud, amit a korban meg lehet tanulni, amivel túl lehet élni, biztosra megy, a hordalékból építkezik, patchworkvarrogató, olvasmányaiból él, és azok nyelvén mondja el a magát. A *Homokvihar* szerzője nem ilyen figura: ő felül akar emelkedni a szövegen, meg akar bizonyosodni saját erejéről, és ennek érdekében bevállalja az ál-Archimedes szerepet is, vagyis a konstrukció kudarcát. Ugyanakkor ő is szereti a hozott anyagot, sőt, időnként ácsokat alkalmaz.

A hagyomány felől most a privát hagyomány felé araszolgatnék: a hagyomány csak a jelenben van, ott él, és akkor máris jelen idejű, mint a világirodalom Homérosztól máig, ahogy Ezra Pound mondta. A posztmodern ezt a jelenné tevést fejlesztette tökélyre, miközben elvesztette a történelmet. Ezt én is későn ismertem fel ebben a formában. Nem akarok itt sokat okoskodni, csak jelzem, hogy míg az avantgárd és a későmodern csak az előítélettel és a múlt objektív szemlélésének korlátaival szembesült, a posztmodern egyszerűen mindent turkálónak és bazárnak nézett. Legalábbis így tűnt. Az átírat, a parafrázis, átnyelvezés minden valóban izzasztó rekonstrukciót nevetségesnek látott: és nem érdekelte az eredeti. Engem most már feszélyez, hogy tudom, van valahol egy eredeti vagy annak látszó, hogy van a szövegnek történeti és filológiai igazsága és ideája. A használat nem elhasználást jelent, hanem párbeszédet. A posztmodern szövegalkotás egy túl nagy sebességgel dolgozó, időutazó darabolós gyilkos és egy démoni ügyességű plasztikai sebész kombinációjára emlékeztet. Akkor már inkább ácsoljunk kiismert, tiszta és megbízható alapokra: ez áll hozzám közelebb. A múzeumból valóban nehéz visszatérni a múltba, de meg kell kísérelni megérinteni a tárgyat, és megpillantani azt a közös emberit, mely egyáltalán fontossá vagy élvezhetővé teszi azt. Léttérrel kell a szöveg köré teremteni, nem kulisszaáradatot. Nem azt mondom, hogy a költő vagy fordító rigolyás teremőr legyen, de azt sem, hogy vandál.

Nemrégem lettél a Kalligram folyóirat szerkesztője, a lírával kapcsolatos közleményeket gondozod. Am nem ez az első lapszerkesztői munkád, dolgoztál az Irodalmi Szemlénél, a Szőrös Kőnél, és már korábban is a Kalligramnál. Hogyan határozták meg ezek a színterek az irodalmi szocializációd? Mennyiben jelentett és jelent ma speciális igényeket, kondíciókat az említett folyóiratoknál a felvidéki közeg?

egy lapszámban, egy szellemi környezetben szerepelni Tandorival, Mészöly Miklóssal, Parti Nagy Lajossal, Hraballal, Vilikovskýval, Gombrowicz-csal... Észlelni, hogy mit jelent a pozsonyi megfigyelőállás esztétikai felelőssége, hogy milyen létezésesztétika kerekedik ki a hibrid közép-európaiságból, az összmagyar irodalom egymáshoz emancipálódásából, a párbeszéd és a nyitás kultúrájából. Szigeti Lászlónál kevesen tettek többet a magyar irodalomért: és mivel mind a kiadó szervezeti, fizikai, mind szellemi létében a fokozatosan felszámolódó, de intézményileg és geográfiaileg felszámolhatatlan kisebbségi irodalom jelentős szerepet játszott, mindennél ügyesebben és spontánabban emancipálódott (mármint az arra alkalmas rétege). Az igazi kincs az érvényes párbeszéd kontextusának, egy bizonyos intellektuális kapcsolati tőkének a megteremtése volt.

A *Szemle* vonalas kommunista tradíciójával nehéz volt mit kezdeni: a szokványos koloncok kényszerű cipelése örök gondot jelent. Noha visszaemlékezésekben találkozni olyan utalásokkal, melyek a kommunista ideológiai fertőzöttségéből való kitorrés ősgórgánusaként néznek erre a folyóírra, a mi nemzedékünk ezeket a finomságokat nem látja: a korabeli szlovák irodalmi lapokhoz képest is vonalasabbnak tűnt. (Még 1989 novemberében is kommunista hitvallást közölt vezércikként!) A *Kalligram* volt tehát a „tisza” lap, miközben tovább éltek a régi beidegződések is, a szlovákiai magyar irodalom intézményes koncepciói és a régi, megharcolt, tankönyvekbe is beleírt „kánont” képviselők előjogainak érvényesítése. Emlékszem, ahogy ott ülök a szerkesztőségi asztal mellett a *Szemle*ben, egy köteg (kb. 80) verssel, és ki „kell” választanom azt a kettőt-hármat, amely közölhető. Az első háború utáni csehszlovákiai magyar verskötet, a *Magra vár a föld* szerzőjének opuszait legszívesebben a kukába hánytam volna. Végül, mivel minden szöveg egyformán, több-kevesebb szirupban oldódó Tóth Árpád volt, sorshúzással döntöttem.

A *Kalligram*nál nem volt szükség önigazolásokra és alkukra, történelmi önkorrekciókra, mert nem pocsolyaúszó papírhajókban gondolkodott: a szöveg beszélt, mindenki a szöveget akarta elsősorban hallani, és minden szervesen, a magyar irodalom egységességének illuzórikus és eufórikus terében formálódott, alakult sikerre vagy kudarcra. Önáltatás helyett tisztességes „versengés”: kollektív álláspont helyet intellektuális párbeszéd és egészséges alkotói individualizmus! Aztán, persze, minden lohadt, ernyedt: a közép-európai (politikai) gondolat nem formált meg egy jól körvonalazható esztétikai tudatot, az individuális teljesítmények vívómesterei nem tudtak megküzdeni a jól szervezett dilettantizmussal hadosztályaival.

Pozsonyban születél, ott jártál egyetemre, s jelenleg is ott élsz, tanítasz (bár a doktori tanulmányaid Budapesten végeztél). Milyen szellemi közegben éltél, dolgoztál? Milyen változásokat érzékelsz az ún. „csehszlovákiai” (felvidéki, szlovákiai) magyar irodalomban és irodalomtudományban? Milyen értelemmel töltődnek föl számodra a „felvidéki” vagy „szlovákiai” fogalmak?

Sajnos a magyar irodalmi képzés akkoriban épp stagnált a pozsonyi egyetemen: nem tudott elemi erővel inspirálni (talán egyedül Zalabai Zsigmond fergeteges verstan- és irodalomórái voltak kivételek). Vagy a marxista „fertőtől” megtisztított perverz pozitívizmus tombolt, vagy egy speciálisan modernnek érzett, de minden

elmélyültség nélküli álfilozofikus „hermeneutikázás” és „derridázás”. Ez nyilván az akkori pesti trend helyi kertitörpésítése lehetett: az elméleti bomba amatőr, házi változata nálunk is felrobbant. Komolyan gondolkodtam, hogy lecserélem a magyar szakomat, mondjuk olaszra. De a kudarcos magyar irodalmi oktatással szemben szerencsére ott volt a latin-görög világ észvesztő és univerzális labirintusa és – nem intézményesen – a kortárs zene utánozhatatlan energiabombája. Egyetemista éveimtől kezdve rendszeres résztvevője vagyok a Melos-Étos nevű fesztivál kortárs zenei programjainak. Óriási előadók és zeneszerzők jártak Pozsonyban és tartottak előadást, koncerteket. Pl. Cage, Ligeti, Messiaen, Kancheli, Eötvös, Saariaho és még sorolhatnám. Ez tényleg egy második egyetem volt.

Abban az időben nálunk szinte minden ügyesebb kritikus vagy értelmiségi magyarországi vonalzót használt, és párhuzamosokat rajzolgatott, vagy középpontos tükrözést végzett. Végre megvan a hazai Parti Nagy, a hazai KAF, a hazai Méyszóly! Ez a követő-versengő alapállás senkit se hozhat ki győztesen, viszont kényelmes és biztonságos terep kritikusnak és alkotónak egyaránt. A hazai kritika nem szerette nagykorúsítani a „kisebbségi” környezetben keletkezett műveket: kölcsönvilágok prizmáján keresztül értelmezte őket, ahelyett, hogy időnként saját anyagukból építette volna az értelmezésüket.

Emlékszem az alapiskola nyolcadikos tankönyvére: közel a fele szlovákiai magyar szerzőkből állt. Mindenkiről fotó, mindenkitől szemelvény, mindenki ugyanolyan módon tálalva, mint a klasszikusok. Ez a vers- és szöveganyag József Attila, Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor és Juhász Ferenc után különösen kiábrándító volt, talán Zs. Nagy Lajos egy versét leszámítva. Noha kezdetben berzenkedtem ellene, amíg fel nem tárult munkáinak zenei értelmezhetősége, Cselényi László aleatórikus versnyelve kompozicionálisan, szólamszervezettségében ragadott meg. Németh Zoltánra, akit sok tekintetben irodalmi testvéremnek érzek, még a szemlélés időszakomban találtam rá. Engem a közvetlen inspiráció szintjén valahogy mindig a világirodalom vonzott a legjobban: Homérosz, Pindarosz emberi istenközelsége, Ovidius időtlen kecsessége és intellektuális humora az *Atváltozásokban*, Petronius egyszerre hiperrealista és „queer” tárgykezelése, Kavafisz prózához közelítő takarékos kifinomultsága, Sandro Penna enigmatikussága (sajnos magyar kötete még mindig nincs!), Jannisz Ritszosz hatalmas poémái! És Eliot meg Pound szimultán hagyománykezelése!

Én soha nem tudtam szlovákiai magyar kategóriákban komolyan gondolkodni, mindig csak pót-, hiány- vagy kényszerterminusként használtam a fogalmat, illetve földrajzi-intézményi megnevezésként. Egyszerűen nem ezen alapul az életem, legalábbis ezt szeretem hinni. A kisebbségi mentális kategória, sokszor és intenzíven megélhető: éppen ezért rengeteg inspirációt és kreatív energiát szabadít fel. Ma már nem választható le a magyar irodalomtudomány egészéről az itteni: vagy helytáll abban a diskurzusban, melyet az adott kutatási eredmény megcélzott, vagy elbukik. És ez így helyes: a szlovákiai vagy felvidéki magyar az én szakmámban önmagában se nem etikai, se nem érték kategória.

A mi nemzedékünk eleve a csehszlovákiai magyar irodalom gettósítása és „politikai” mankószerű használata ellen lépett fel. Hogy a szöveg otthon legyen a teljes magyar kultúrában, és ott érvényesüljön, ahol életképes, hogy ne gyártsuk

tovább a leltárosi pszeudokanonokat, hogy ne legyen „kettős könyvelés” (mi már nem akartuk feltétlenül megírni A Csehszlovákiai Magyar Regényt). Nem akartunk egy 1918-tól datálható múlttudatot sem. Az ún. (cseh)szlovákiai magyar irodalom noha megteremtett egy szociokulturális történeti narratívát, az nem bírt olyan esztétikai érvénnyel, hogy hagyományként viszonyulhassunk hozzá. Ráadásul majdnem minden alkotója magyarországi normákhoz, elképzelésekhez inklinált, így a sokféleség eleve nem tudott felvidéki tudattá összekovácsolódni. De miért is kellene a mindenkori politikai határok átmenetiségéhez igazgatni a magyar irodalmat? Ami egyedül fogható, az a nyelv. Ugyanakkor lehet holt nyelven is írni, mégsem lesz feltétlenül hontalan a szövegünk. De akkor az adott holt nyelvi kultúrában „emancipálódik”, és abban a viszonyrendszerben él. Ökszüz Dede török janicsárköltő gyönyörű verse Budáról része lehet a magyar irodalomnak, de valójában a török költészet retorikájában és poétikájában releváns. Lehet tehát csehszlovákiai magyar vers: de az a magyarhoz viszonyítva lesz az, ami. Vagyis: a viszonypont vonzásában nyeri el értelmét.

Kisebbségi ideológiák és programok mindig is voltak: gondoljunk csak Győry Dezső messianisztikusan groteszk, váteszképző Kisebbségi Génuszára, vagy az ún. szocialista hídszerepre, mely ennek az irodalomnak a közvetítő szerepet szánta a cseh, szlovák és a magyar kultúra között. És akkor ott a nyelv kérdése: van-e saját, jellegzetes, regionális köznyelve ennek az irodalomnak? A nyelv gyakorlati használata és irodalmi megkonstruáltsága két radikálisan különböző dolog: egy szöveg mindig valamilyen nyelven belül nő ki magát műalkotássá. Ebben lehetnek tipikusan szlovákiai magyar vagy kétnyelvűségi jegyek, de azok esztétikai értelemben semmiben sem térnek el egy olyan szövegtől, melyben ezt az idegenséget például egy szubkultúra vagy régió, esetleg egy nyugati vagy migráns nyelv jelenti. Ebben az értelemben mi itt deterritorizáltak vagyunk: a magyarországi magyar nyelv egyes regisztereitől el vagyunk rekesztve (gyakorlott műfordítók tudják, miről beszélek!), de irodalmi megnyilvánulásainkban (hiszen tudatos nyelvhasználatról van szó) továbbra is elsősorban az esztétikai választás a döntő. Mivel a nyelv a miénk is: alakítjuk, formálgatjuk mi is, és az író nem nyelvi janicsár, de nem is föltétlenül finnyás illemtanár.

Mennyire figyelsz oda a szlovák nyelvű irodalom történéseire? Milyennek látod (akár a magyar nyelvűhöz viszonyítva) a szlovák irodalmat, irodalmi életet, könyvkiadást? Mennyire unikális a „kétlaki” Kalligram Kiadó, hogyan látod a szerepét a kortárs szépirodalmi és kritikai szcénán?

Mondhatni, természetes érdeklődésből figyelem a szlovák és a cseh irodalmat, főleg a lírát (a cseh könyvek szinte maradéktalanul beszerezhetők Pozsonyban, hiszen a cseh és szlovák nyelv nagyon közel áll egymáshoz, és a szlovák értelmiség máig rendszeresen olvas csehül), de csak személyes meglátásokról beszélhetek. Van egy erőteljes nyelvfilozófiai, nyelvi finomságokra, elmozdulásokra épülő vonal, melyet kivált kedvelek: ezt Ján Gavura versei képviselik a legmarkánsabban. Az ironikus-groteszk hang is erős, például Michal Habaj most épp a „poszthumán” irány felé elmozduló szövegeiben, erős a szerepjátszó, színváltogató kaméleonlira

és az identitásköltészet is. Idén a Könyvfesztivál vendége Szlovákia lesz, ez felfokozta a szlovák irodalom iránti érdeklődést: magam is rengeteg verset fordítottam, sőt Derek Rebro *A becsapódás előtti pillanat* című enigmatikus kötetét is átültettem. A legtöbbször az a benyomás alakul ki az olvasóban, hogy Rebro kötetében egy, alapvetően a létértelmezés egészére kiterjedően tragikus traumaelbeszélés foszlányait észleli: elsősorban a hiányt, az elhallgatást és az anomáliát. Időnként egyenesen a görög vagy római költészet töredékekben fennmaradt versfoszlányait idézi, máskor mintha Ezra Pound palimpszesztusjátékai érvényesülnének. A véletlennek ható versgenerálás azonban egy erőteljes antropológiai komponenssel egészül ki: a kimondhatatlansággal. Rebro a *Glosolália* című szlovák, hangsúlyosan irodalmi genderfolyóirat főszerkesztője: a nyelveken szólás (glosszolália), az „azonosítatlan nyelven” való megszólalás „zavara” egy nyelven belül is érvényesülhet, főként, ha kényes identitáskérdésekről, az énelmosódás speciális formáiról és a társadalmi szerepek mögötti, nemileg is determinált „nyelvekről” van szó. A nyelvhasználatnak és éppígy a megértésnek vagy félreértésnek is van misztikuma.

A cseh költészet annyiban izgalmasabb, mint a magyar vagy a szlovák, hogy nem annyira elitista. A cseh lapkultúra is változékony: amíg tart, működik egy-egy irodalmi csoportosulás, addig él egy-egy fórum. Nincs a folyamatos történeti újjáélesztés kényszerének akkora szerepe, mint például nálunk. Az író önreprezentációja se olyan merev: amikor a *Kalligram* egyik általam szerkesztett Hrabal-számában hoztunk egy fotót, melyen a nagy író egy szál kopott alsógatyában mossa ki a söröskorsóját a csap alatt, többünkben megfogalmazódott a kérdés, hogy vajon ilyen keresetlenül természetes és stilizálatlan képet melyik élő klasszikus magyar író hagyna közölni magáról. A cseh irodalomban máig van erős underground: vagyis örömirodalom, mely nem a kanonizálásról vagy az intézményesülésről szól. 1989 után egy sereg olyan életmű bukkant elő, mely addig csak szamizdatban létezett. És hány kiváló szerző élt úgy, hogy eleve szamizdatban publikálta könyveit, és egyetlen hivatalos sort sem adott ki! Na, ilyen példátlan művészi aszkézis a magyar kultúrában alig van. Nagy élményt jelentett nekem Jiří Kuběna vagy Bořivoj Kopic verseinek felfedezése. Kuběna egy egzotikus vár gondnokaként teremtett maga köré erotikus mitológiát, feltalálta a cseh (hangsúlyos) hexameter egy különlegesen sajátos hangzasmintázatát, szétrobbantott minden klasszikus formát, ötvözte az antikvitás és a keresztény transzcendencia erővonalait, Kopic, a „cseh Pásolini” pedig a szocializmus idején írt elképesztő vallásos és homoerotikus verseket.

A *Kalligram* mindig nyitott volt a szlovák, a cseh és a lengyel irodalom értékei iránt is: ez szinte a profiljába vágott, s volt (van) egy szlovák szerkesztősége is, ahol például a szlovák irodalom klasszikusai is megjelentek patinás sorozatban (egy úgy-mond kisebbségi kiadóban!). Szlovák-magyar közös szerzői estek zajlottak, működött az egymás iránti érzékenyítés technikája. És, ami nem mellékes, a *Kalligram*nak sikerült lerombolni azt a rettenetes falat, melyet annak idején a Madách Kiadó cseh és szlovák szerkesztőségében zajló szocialista fordítógyár emelt a magyar olvasó elé. Ez a műhely iszonyatos példányszámban és sokszor rettenetesen lapos fordításban zúdította rá a magyar kultúrára a szocialista realizmus szlovák és cseh „remekeit”, olyannyira, hogy az értékes szlovák vagy cseh művek is belefelladtak ebbe a kátrányos ragacsba. Miközben a legtöbb Hrabal- és Kundera-könyv az

Európánál jelent meg. A *Kalligram* jelenleg strukturálisan átalakul: új pozíciója azonban remélhetőleg a folytonosság jegyében szilárdul majd meg.

Irodalomtudósi munkásságod jelentős része az antik, valamint a régiséghez tartozó szövegek tanulmányozását érinti, gondolhatunk mindenekelőtt A szöveg hermafrodituszi teste és a Parnassus biceps. Kötetkompozíciós eljárások és olvasási stratégiák a humanista, neolatin és a régi magyar költészetben című köteteidre. Hogyan látod a klasszika-filológia helyét és szerepét a jelenkori magyar és nemzetközi tudományosságban? Számodra milyen személyes téttel és érdekeltséggel bír szűkebb szakterületed?

Én elsősorban humanizmussal, illetve neolatin irodalommal foglalkoztam: ezek mostohagyerekeknek számítanak. Ez a totális senkiföldje: olyan nyelven író szerzők verbális „sivataga”, melyet ekkor már senki sem beszél anyanyelvként. Egy rendes humanista pedig olyan szót le sem ír, amelynek nincs ókori referencialitása. Olyan szerzők lépnek fel, akik maguk is konstrukciók. Ma szinte felfoghatatlan a verbális és kulturális fetisizmus ilyen foka. Nos, mivel ezek a szerzők választott nyelven írnak, melynek nincs tulajdonképpeni „nemzeti” hovatartozása, ezért a romantika és a 19. század egyszerűen mint radikálisan eredetiséghiányos, kétoldali mesterkéeltségben és jellegtelen internacionalizmusban szenvedő korszakot egyszerűen kiiktatta a művelődéstörténelemből (bezzeg a „romantikus” középkor nem járt így! – bár azt meg épp a humanisták becsmérelték le már azzal is, hogy középkornak nevezték el, vélvén: az antikvitás és köztük van még egy jelentéktelen átmenet, egy „közép”). Ez a „zsákutca” engem nagyon érdekelt, át tudtam érezni az antikvitás fétis-ként való imádatának érzelmi programját, mert különösen vonzanak a konstrukciók és a szerkezetek.

Janus Pannonius csábított bele igazából: ő egyike a legmodernebb költőinknek, egyszerre intellektuálisan kiélezett és érzékeny, mindig bámulatosan szellemes, és nyelve mindig befogadó és hajlékony. A humanizmus irodalma valójában a mesterséges szépség megdicsőülése: és innen egyenes út vezet például Kavafiszhoz. Kutatóként is lenyűgöztek a kötetszerkesztés mániái, hol misztikus, hol metaforikus vagy kiszámított beütései. Beccadelli például úgy alkotta meg *Hermaphroditus* című könyvét, hogy a kötetet metaforikus testként képzelte el, s a női (Aphrodité) és a férfi (Hermész) princípium kettősségében kibomló szexuális csatározások átvitt, metapoétikus értelmet is nyertek. A kötet ugyanakkor velőtrázó Vergilius-paródia is, úgyszólván az *Aeneis* (melyet Vergilius Homérosz két eposzából „szerelt” össze, azaz hermaphroditizált) priapikus (obszcén) átírata. A megteremtett kötettest végül eljut a Parnassusra, azaz a firenzei örömtanyára, ahol azonnal kilenc antimúzsza veszi kezelésbe. Ez a hermaphroditizálás ugyanakkor kulturális fenoménként, a szövegalkotás egyik létmódjaként is értelmezhető. A humanista gondolkodás részint megújít, felújít, rekonstruál, úgymond antiknak látszó műtárgyakat hoz létre, részint viszont tökéletesít és kísérletezik, integrálva őriz meg mindent, amit pogányság címén könnyen száműzhettek volna.

Európa egységesülésekor joggal bíztam abban, hogy a latin stúdiumok megélénkülnek, és a közös, nemzetek fölötti örökség nagyobb súllyal kerül majd elő-

térbe. Nem teljesen így történt. A latinoktatás is visszaszorult; és a magyarországi helyzet sok szempontból elkésérít. És nem csak azért védem és szorgalmazom a latin fénybe állítását, mert csodálatos nyelv, a mi tulajdonképpeni apanyelvünk, hanem azért is, mert ahogy Szerb Antal írta valahol, a magyar irodalom, ha lennének irodalmi „nyelvcsaládok”, akkor mindenképpen a latin irodalom rokona lenne. Vagyis a latin irodalmi otthonosságunk záloga is, a gyökérzetünk. Egy holt nyelv elsajátítása pedig nem egyszerű szellemidézés, hanem a legönzettelenebb hódolat, az európaiság igazi töltete.

Magisztrális monográfiát készítettél Szodoma és környéke címmel, a magyar költészet homoszociális és homoerotikus viszonyait térképezve föl. Miért épp a Szodoma metaforát választottad hívószóként? Mikortól kezdted el a queer irodalommal foglalkozni? Elsősorban tematikusan jelölhető ki a közös platform a szövegek között, vagy beszélhetünk jellegzetes poétikai sajátosságokról, sajátos nyelvhasználati mód(ok)ról, a hagyományhoz fűződő egyedi kapcsolatról is? Bukkantál-e olyan, nem kanonikus életműre, amely feltétlenül megérdemelné a szélesebb körű ismertséget?

Szodoma (noha a bibliai történet eredendően nem erről szól) a szodomia, az azonos neműek közti szexualitás isteni büntetését kiváltó város toposzként rögzült a köztudatban. A magyar kultúrában is Szodomán keresztül jelenik meg a szexuális másság ábrázolása: vagyis helye van a magyar irodalmi-kultúrtörténeti gondolkodás térképén. Ezt a vallásilag is motivált gyűlöletretorikát és annak fokozatos átváltozásait, illetve feloldódását járja körül ez a könyv: a környék tehát arra a mentális és irodalomtörténeti térképre is utal, melyet a metaforikus Szodoma köré rajzoltak, illetve rajzolunk. Rossz cím, mert kegyetlen és agresszív „emlékeket” idéz, és jó cím, mert provokatívan veti fel, hogy ki lakik tulajdonképpen Szodomában, hogy ki a tulajdonképpeni „szodomita”, például egy meleg keresztény vagy az a homofób keresztény, aki őt gyűlöli. A meleg, queer diskurzus is kisebbségi diskurzus, méghozzá elég univerzális: jól modellálja azokat a stratégiákat, melyek minden egyes kisebbségnél megjelennek, az átpolitizáltságot, a kiszolgáltatottságot, a gettósodást, az emancipációs erőfeszítések igényét, az érzékenységet, az internalizálódott, önsorsrontó autofóbiát, a kifinomult humorérzék és önironia fokozott jelenlétét. Bármilyen fura: egy meleg, aki nincs megáldva kifinomult humorérzékkel, előbb-utóbb öngyilkos lesz vagy diliházban végzi. És így van ez a kisebbségi magyarral is. Ráadásul a másság nem csak látható módon, tiszta identitásként van jelen, hanem számos átmeneti formában, s ez még bonyolultabbá és izgalmasabbá teszi.

A Szodoma-könyv azért lett ilyen monumentális, mert részint nagy apparátussal dolgoztam, részint azért, mert az egész munkát megelőzi egy közel száz oldalas bevezetés. Ez a bevezetés azért lett ilyen terjedelmes, mert a téma metodológiai és kutatástörténeti szakirodalma csak kis részben hozzáférhető magyarul. És itt vagy megszerezni kellett a terminológiát, vagy meg kellett alapozni. Christopher Reed képzőművészetre alkalmazott modelljét modifikáltam irodalmi célokra: Reed két tengely terében vizsgálta homoszexualitás és művészet kapcsolatát 2011-es monográfiájában. Az egyik a másság társadalmi megítélésének variánsai képeznek viszonyítási mezőket (normatív vagy természetes viselkedésmód, szexuális ütköző-

tér, önálló identitás, performatív szerepváriáns), a másikon az ábrázolás és a műalkotás viszonyának módozatai (explicit, asszociatív-erotizált, szubkulturális) jelennek meg. Ezek a tengelyek különféle értelmezői mezőket metszenek ki a térből, míg például Nádasdy Ádám verseit az önálló identitás és az asszociatív-erotizált közlésmód erőterébe helyezhetjük, Faludy egyes meleg verseit a szexuális ütközőtér és az explicit ábrázolás metszéspontjába. Amit a kérdésben jeleztél, hogy ez elsősorban talán tematikus közös platformot teremt a szövegek közt, csak részben igaz: számos más módszer is létezik, mint az ún. „homotematika” vagy a biografizmus ezeregy válfaja. Thaly Kálmán szövegvilágának kutatásához elengedhetetlenül fontos volt a Stockinger-féle homotextualitás módszertan, amely a maszkok és jelzések dinamikájából olvassa ki az ún. homoerotikus konstellációt. Vannak kedvelt témák, motívumok, mitológiai utalások, gesztusok, retorikai fogások, melyeket a szerző elrejt a szövegben, vagyis alapvetően maszkot használ, ám a „beavatottak” számára jelzéseket, stigmákat hagy a szöveg testén, vagy örvényeket nyit, melyek más, explicitebb szövegekhez, az íratlan meleg kánon, ízlés megnyilvánulásaihoz vezetnek, ahonnan egyes elemek értelme is megvilágosodik. Így dolgozott a homoerotikával Babits vagy időnként Pilinszky is. Ha például megnézed Gerevich András első kötetében a meleg és a homok szavak szemantikai tereit, világosan látni fogod azokat a mintázatokat, melyek majd a későbbi kötetek tárgyai lesznek.

Izgalmas módszer a homoszocialitás kutatása is, mely nem a genitális vágy, hanem egy hatalmi struktúra gesztusrendszere felől közelíti meg a barátságretorikát. A homoszexuális érzékenység melletti nyílt kiállás esetében a Susan Sontag-féle camp „ideológia” nyújthat értékes metodológiai-értelmezői segítséget (El Kazovszkij művészete ezen alapszik). Iszonyúan lenyűgözött a kezdetben csak töredzetten elmesélhetőnek látszó korpusz végül kikerekedő világa. Hogy Babits *A csengetyűsfű* című versének erotikája visszaköszön, sőt lelepleződik Gerevich András *Az új kukásfiújában*, hogy az első magyar nyelvű homoerotikus tárgyú verstől (1577) vezet út Faludy világáig. A poétikai sajátosságok megragadása nem univerzalizálható: minden szerző, műfaj a maga vállalta hagyománydiskurzusban érvényesül.

Noha magam nem hiszek a meleg érzékenység költészetének retorikai meghatározottságában (pl. a mellérendelés dominanciája, a dekorativitás, a felfokozott zeneiség, a kifinomult mitológiai allúziótechnika), egyes meleg szerzők tudatosan használják ezeket az eszközöket. Minden szöveg egy kicsit csillagképszerű: mi alkotjuk meg az ábrát, amit látunk, ahogy a jelenséget értjük. A homotematika explicit jelenlétekor már világos mintázatokról is érdemes beszélni. Van konkrét meleg „legendárium” és alapvető motívumkincs, létezik egy sokszereplős „ikonosztáz”, melyet ez a könyv is világossá tesz. Ilyenkor előállnak ugyan vitás anomáliák, például hogy Dávid és Jonathán valóban szerelmesek voltak-e? De itt már nem az a kérdés, hogy ezt az állítást a maga bibliai valóságosságában bizonyítsuk vagy cáfoljuk: a melegek egy része sokáig a történelem során az ő viszonyukban látta meg azt, amit megélt, és ezt a sémát használta a művészi belehelyezkedés legitim formájaként, így céloztak az ilyen jellegű viszonyra a régi magyar költészetben is. A mitológiai, heroikus nagy párosokkal vagy a szentekkel ugyanez a helyzet. Van egy alternatív, felhalmozott tudás és sémarendszer, mely extrém társadalmi viszonyok közt is legitim. És aztán ehhez jön a saját história és a mozgalmotörténet ikonikus képtára.

Külön terepet képezett a szubkulturális sajtó szexuális ütközőtérben betöltött szerepe, mely egy határozott politikai és esztétikai identitás megkonstruálásában is érdekelt volt: egyes szerzők saját nevükön „heteró” vagy „semleges”, álnéven pedig meleg szövegeket publikáltak, aktívan részt vettek a „meleg” irodalom alakításában és emancipációjában, miközben rettegtek attól, hogy életművük esetleg getsodródhat. Faludy viszont noha tudatosan stilizálta kötetéről kötetre „botrányosabbra” egyes verseit, elutasított mindenfajta aktivizmust. Ugyanakkor az OSZK-ban két olyan kimondottan meleg irodalmi antológia is van, melyek az ő hagyatékából valók: igaz, a szövegek eléggé dehonesztáló megjegyzésekkel vannak ellátva, viszont evidensen végigolvasta őket. Került elő érdekes életmű, mint a pánszexualitást hirdető Veér Imre munkássága, vagy sikerült felhívni olyan kiváló szerzőkre a figyelmet, mint a *Holmi* környezetéhez sorolható Olty Péter, aki a könyv hatására örvendetes módon újra írni kezdett. Ám a cél inkább az volt, hogy máshogy mondjuk újra az irodalomtörténet egy szegmensét, hogy megsokszorozzuk az érvényes jelentések számát.

Kiterjedt műfordítói munkásságot tudhatsz már most magadénak, s elmondható, hogy elsősorban az ókori irodalom búvópatakaként jelenlévő szövegeit antologizáld és tárod a közönség elé. Ezek egy része „botránykönyv”, erotikus, obszcén irodalom, mint például Antoni Beccadelli Hermaphroditus című disztichonkönyve, a Hárman az ágyban című nagyszabású (görög és latin) erotikus versgyűjtemény, vagy épp Sztraton Kölyökmúzsza avagy a fiúszerelem művészete című kötete. Miért tartod fontosnak ezen szövegek közvetítését, illetve számodra milyen izgalmat, szakmai kibívást jelentenek?

Latin-görög erotikus versek fordításával indultam: ez nem pusztán az életkorból fakadó heves érdeklődés miatt volt így, hanem azért is, mert akkoriban gőzerővel folyt a magyar irodalom nagykorúsítása, a szexualitásról, az erotikáról való normális beszéd irodalmi változataival való kísérletezés. Ennek lett az egyik csúcspontja Esterházy *Egy nője*. Az antik fordítás különösen steril nyelvű volt, már ami az érzékiséget és a szexualitást illette: ennek gyakran (ön)cenzurális okai voltak, de összefüggött azzal a (poszt)romantikus antikvitásképpel is, melyet alighanem a német romantikától örököltünk, azaz a görög bölcsélet abszolút trónra emelésével. A közhelyes felfogás szerint egy antik mű fenséges, magasztos, gondolati, és a szemünk láttára, szinte soronként emelkedik valamiféle isteni létmód magasába. Nos, ezek az erotikus versek a földi létezésről, a testbe zártságról szóltak, illetve ennek megfelelően a halálfélelemlről is. A szexualitás, a gyönyör megtapasztalása kiszakadást jelentett az időből, azaz ízelítőt adott az öröklétből. Ezért a görög-latin erotikus költészet nagyon jelentős része valóban fölötte áll annak a fiziológiai közvetlenségnek, melyet leír. A Babits *Erató*jában közölt Martialis-fordítás magyarul a latinhoz képest templomi ének szelídségű áhítat. De ennél is fontosabb volt az, hogy az antik szövegvilág költői, kifejezetten irodalmi része és humoros-erotikus regisztere kiszabaduljon a muzeális létből. Sok múzeumban még egy megviselt antik márványfütyit vagy aszott lócitromot is áhítattal néznek: a szövegeknek is van ilyen fétisjellegű felfogása, holott ez a világ is ugyanolyan színes és sokféle, mint a mai. Egy antik műfordítás akkor jó, ha életképes a kortárs költészetben is: ha ki tud szabadulni a vitrinből, és megint használati tárgy lesz.

A peremlét a fordításban is izgatott, s persze az először megszólaltatás varázsa. Mostanában gondolkodom valamely klasszikus mű újrafordításán. Az antikvitás nagy művei egyszerűen márványtökéletességűek, nem hiába érlelte, óvta őket annyi század. Ovidius bámulatosan kifinomult verselése és szemantikai, retorikai, poétikai szellemessége szinte visszaadhatatlan. Vergiliusról nem beszélve: az antik irodalom igen „gazdaságos”, csupa parádés sűrítmény, százszor megfontolt és megformált mondat, minden szó oda-vissza érvényes a teljes mű szövetén belül. Egy latin vagy görög szöveg magyarításához nem mérhető egy-egy élő, mai nyelven írt szöveg fordítása sem. Ahhoz képest minden kortárs „könnyű”. Egy antik szöveg, ha „könnyű”, akkor az csak látszat: minden szónak váratlan nehézkedési ereje van, és egy olyan kultúrtudatba van beágyazva, mely érzékileg és gondolatilag igen közel van, ám valóságvonatkoztatásaiban és kontextusaiban nagyon is távol.

A műfordítás egy picit nyilvános olvasónapló is: az ember nyilvánosan olvas, és azonnal meg is mutatja, mit olvasott ki a szövegből. Ilyen értelemben az exhibicionizmus egy kissé visszafogottabb, de nyilvánvaló formája: hiszen végül is magamat mutatom meg másokon keresztül. Megélhetsz másokat, anélkül, hogy a saját bőrdet vinnéd a vásárra: kimondhatod, amit mások mondtak ki helyetted. De ha nem „szeneded” meg őket, akkor feleslegesen fecsegsz helyettük. Ugyanakkor a műfordítás „véglény” is: innen nincs tovább. A fordítás fordítása senkit sem érdekel. Szuperhazafias, önmarcangoló és öngyilkos műfaj tehát. Ahogy egy kedves barokk olasz költő, Marino írja, a költő tanuljon meg „horoggal” olvasni: fogja ki, amire szüksége van. Idegen nyelv idegen zenéje, idegen szószövése, nyelvi habitusa: ez mind beépíthető a személyes költői nyelv regisztereibe. Az idegenség felvillanyozó, kreatív és önismeretre készítő. Szinte minden műfordítóként is tevékeny költőnél látszik ez a saját munkásságon belül is. De költő egy nyelvű nem lehet.

Hogyan határoznád meg a (jó vagy a hü) fordítás mibenlétét, milyen kritériumokon múlik a munka sikeressége? Milyen szerepet tulajdonítasz a forrásszöveg formai sajátosságainak, a lírai szöveg hangzóságának az átköltés során? Van-e fordítói ars poeticád?

Az én kedvenc fordításmetaforámat Cervantes fogalmazta meg: valamit fordításban olvasni olyan, mint egy mesés gobelint bámulni – hátulról. Noha ez kétségtelen túlzás, de szellemesen mutat rá a fordítás alapvető lehetetlenségére és a megismerés vágyára. A hűség elsősorban etikai, a jóság esztétikai kategória: a hűség mértékét, fokát rendszerint a fordító belső etikája határozza meg, hogy egy tűréshatáron belül mennyit tolerál, mit tart azonosnak. Ugyanakkor szigorú értelemben elég kevés „azonos” van, mert antropológiai csődünk, hogy még a saját is egy idő után idegenné válik. Egy klasszikus példa: az „alszik, mint a tej” egyes nyelveken gyönyörűséges költői kép lehetne, nálunk közhely. A rómaiak a májukban érezték a szerelmet, mi a szívünkben: mégse jut eszünkbe a „hűség” okán májnak fordítani a májat. Aztán vannak determinált regiszterek is: ilyen a vallásos latin líra liturgikus meghatározottsága. A hús szót ilyenkor ennek megfelelően testnek fordítjuk. Vagyis: minden egyes fordítandó szöveg kihívások és kérdések sorozatát veti fel: szinte azonnal kiderül, mennyire párbeszédképes a mával, mennyire és mire használható.

Át kell tanulmányozni a filológiai, szövegkritikai, önazonossági kérdéseket, a befogadástörténeti ráakódásokat, mítoszokat, azaz a lehető legközvetlenebbül meg kell érteni, végül olyan formát találni neki, mely belakható, de nem megy a szöveggel szembe, és amelyen a leghatásosabban szólal meg. Itt adekvát vagy „jobb” formára egyaránt gondolok: megvádoltak, hogy a humanistákat (pl. Beccadellit) feljavítom, eredetiben ezek sokkal rosszabbak. Nem tudom. Amikor fordítani kezd az ember, szembesül a nagy elődökkel: sőt olyan „elvárás” is kialakul, hogy tagadja meg azokat, és szögezze le, ő miben, miért jobb és igazabb. Ez vonzó retorika, de nem vagyok a híve. Én a fordítóval vagyok: az érdekel, amit tud, és az, miért olyan, amilyen, milyen külső vagy belső körülmények motiválták. Deveserit könnyű szidni, de hiábavaló. Meg kell vele küzdeni, de tisztességgel: először megtanulni, amit tudott. És Faludyval ugyanez a helyzet: ő nem a filológia izompa-csirtája, de a nyelv felszabadításában elévülhetetlenek az érdemei. Néha igaziak helyett cirkuszi súlyzókat emelget, az egész „testnek” mégis fejlett izomzata lesz.

Petronius *Satyricon*-ja kivételt képez minden szempontból munkáim között: egy prózai regény, illetve szatíra verses fordításáról van szó. Térey verses epikájának olvasása közben éreztem meg Petronius aktuális „költőiségét”. A szatíra bámulatosan pontos: a nevetésen, a kényszernevetésen és a kikényszerített nevetésen, valamint a hatalmi struktúrák viszonyán alapul. Mai regény: az idióta, teátrális, torz hagyományfétisben szenvedő perverz hatalomnak való kiszolgáltatottság lélektani és retorikai anatómiája. A hexameteres fordítás mellett két okból döntöttem: a hexameter a magyarban „természetes” nyelven is életképes, ugyanakkor ironikusan benne rejlik a „fenséges” antikvitás képzetköre, s így jó ellenpontja az „alantas” tárgynak. Ráadásul nem a legművesebb, kikezdehetetlen Vörösmarty-hexametereket választottam, hanem a „vaskorét”, azaz Arany Jánosét *Az elveszett alkotmány*-ból, mely most sokkal modernebbnek hat, mint korábban bármikor. A másik ok személyesebb természetű: a fordítói gyakorlat többszólamúságának jegyében ma divat lemondani a zenéről, sőt divat a zenét (legyen az rím vagy metrum) az intellektuális befogadás gátló tényezőjeként beállítani. Holott ez a dimenzió legalább annyi költészetet visz a szövegbe, mint az „értelmi” rész, sőt, ezek egymást támogató erők. Mintha egy térképről le akarnánk radiózni a tengerszint feletti magasságokat: pedig nem mindegy, hogy egy adott útszakasz hegynek felfelé tart vagy sík vidéken kanyarog. A vers zenéje ezeket a szövegtengerszint feletti magasságokat és mélységeket dinamizálja és közvetíti az érzékeinknek. Szóval: az én verses *Satyriconom* ez ellen a zenétlenítés ellen lép föl, méghozzá azzal, hogy kihozza a prózában rejlő epikus zenét: az antik szövegtestbe szabályos vérkeringést és szívritmust csempész. Ez, persze, nem minden művel végezhető el: egyszer tréfából lefordítottam egy erotikus Ginsberg-verset rímes hexameterekben. A szabályos ritmikus lüktetés ugyan fokozta az erotikát, de az agresszív rímes csengés-bongás egyszerűen megsemmisítette a szöveget. Babits *A vándor éji dalát* ógörögre fordította, disztichonban: noha a formai kritériumrendszer viszonylagos adekvátsága jól magyarázható, az eredeti vers stíluseszménye mégis megszenvedi az ilyesmit. A magyar nyelv ritmikái mindentudásának mítoszáat én nem akarom gerjeszteni, de abban nem kételkedem, hogy ami Vörösmartynak, Berzsenyinek vagy az eclogaköltő Radnótinak sikerült az időmértékes gyakorlat terén, az folytatható.

Van olyan fordítás is, mely túlértékeli a zenét: Louis Zukofsky Catullusa például a szavak hangtestét fordítja angolra attól függetlenül, hogy a zeneileg legalkalmasabb szó milyen viszonyban van az alakilag megfelelő latin szó jelentésével (pl. *ama-bo* = I am a bow). Egy angol hangzástérképet kapunk a latin nyelvről és ritmikáról. A fordítási stratégiák a metaforikusan érzékelt nyelv más kultúrdimenzióit is mozgásba tudják hozni, mint az „értelmi-gondolatit”. És akkor még az átköltésekről, átiratokról, „megnyelvezésekről” szó sem volt.

Pasolini esetében [a *Korom vallása* című 1961-es verseskötet fordítása – *a szerk.*] az igazi kihívást az adekvát nyelv megtalálása jelentette. Pasolini ugyanis eredendően retorikus poéta, azaz szónokol, sőt prédikál. Áradó, sodró lendülettel és hatalmas erudícióval (intertextusok, allúziók) teszi ezt, de közvetlenül, minden negatív mellékszöngé nélkül. Honnan akasszunk le egy ilyen magyar nyelvet? Juhász Ferenc burjánzó „liliomszörny” mondatszerkesztése, Pázmány retorikai hajlékonysága ehhez ad némi támpontot, de nem eleget. Az idegenség inspiratív erejéhez kellett folyamodni, ahhoz az olasz „retorikai tudathoz”, melyen keresztül a jelen állapotokra vonatkoztatva szólal meg nála a „történelem” és azon belül a személyes életrajz.

Ha a magyar vonatkozásokat tekintjük, El Kazovszkij Pasolini-kultusza közismert: életmű-kiállításának záró programjai közé beiktattunk egy *Kazolini* című versszínházat. Én állítottam össze Frenkó Zsolt alkalmi társulata számára a versanyagot: itt nem csak Pasolini került központi szerepbe, hanem az a közös érzékenység, mely összeköti őt El Kazovszkijjal és a görög, valamint a múzeumi kultúrával. A rítussá fejlesztett szertartás során tizenkét szinte meztelen ifjú szavalt különféle szövegrészeket a kiállítás hangsúlyos pontjain, terein megfelelő, zeneszóra kialakított, ismétlődő időbeosztás szerint. A mester pedig végiglátogatta tanítványait: ebben a gesztusban benne volt a létszorogatottság, a megerősítés, a vigasz és az érzéki intellektus által megragadható szépség fétisizmusa. Ez a folytonosan kiújuló szépségfétisizmus éltet engem is.



kilátó

KÁNTOR LAJOS

Erdélyi álmok

Erdélyben, a mi „konglomerátunkban” az anekdotának is sajátos töltete van. Egyetlen példa:

Az öreg székely reggel találkozik a komájával. Beszédbe elegyednek, erről-arról, semmiségekről beszélnek, de az öregből láthatóan kikíváncsozik valami fontos.

– Az éjjel szépet álmodtam, komám.

– Aztán mi volna az?

– Bukarestbe utaztam.

– És mi abban a különös?

– Hát... útlevelem!

Olvasom egy Budapesten megjelent könyvben (Gyökössy Endre a szerzője, *Lélekápolás* a címe) ezeket a mondatokat: „Vannak álmok, amelyek *külső ingerek hatására* alakulnak ki.” Vagy: „A tudatalatti minél mélyebb rétegéből tör elő egy álom, annál inkább *szimbólumokkal terhes, képes beszédű.*” Az álmoknak, tudjuk, sok fajtáját lehet megkülönböztetni, köztük a vágyálmokat. Az idézett szerző a legyszerűbbnek a hétköznapi álmodást nevezi, „amelyben lelkünk mélye, a tudattalan, mintegy válaszol a napi eseményekre”. Nos, ha megpróbálom felidézni a magam jellemzőnek vélt, visszatérő álmait, elsőnek egy szűk kapubejárat jut eszembe, amelyen az ember alig tudja átréselni magát. Még sűrűbb gyakorisággal álmodtam, álmodom, hogy idegen, ám mégis ismerős tájban, városban járok, nem tudok kikeveredni az útra. És a legfrissebb, a múlt éjszakai álmodom (az alapmotívum mindig ugyanaz): sietek az állomásra, késésben vagyok, jegyet kellene még vennem, mindenfelé építkezés zajlik, a pénztárt nem találom – és lekésem a vonatot.

Már nem álom, hanem ugyancsak mai, de valóság: végre megtalálom a hetek óta keresett könyvet a szekrények sokadalmában. *Világok* cím alatt, a csíkszeredai Bookart 2011-es kiadásában jelent meg, tartalmazza a marosvásárhelyi folyóirat, a *Látó* 1991/6. számában megjelent összeállítást, az *Álomlátót*. Megtehetném, hogy az ott közölt prózai és verses szövegek alapján kezdjek kortársi-irodalmi álomosztályozásba, hiszen az erdélyiek, Lászlóffy Aladár, Pusztai János, Kovács András Ferenc, Visky András, Balla Zsófia mellett Határ Győzőt, Esterházy Pétert és Nadas Pétert is olvashatom az antológiában. És persze Láng Zsoltot, a negyedszázada készült különszám szerkesztőjét. (Esterházy-idézet: „Ó, Láng lelkű szerkesztő, keress nekem bocsánatot szívárványos Erdélyedben!”) Maradok Láng Zsolt „álmutató naplójának” első, október eleji vasárnapi bejegyzésénél, már csak azért is, mert szülővárosomat idézi: „A kolozsvári Szent Mihály téren vagyunk, a Wolphard-ház előtt, párok várják utasításaimat, a lányok hajában bársonypántlika lobog. A tánc, amelyet

betanítok, mintha palotás volna, voltaképpen pedig egy közelgő felvonulás része. A Lábas-ház erkélyéről Mihály ex-király inspiciálja készülődésünket. Átfut bennem, hogy irredentának tarthat, és bizonyára megteszi az ilyenkor szokásos intézkedéseket... Az egész szituációból mégis jó békesség árad, feltölti az utcákat, a teret. Könnyen lehet persze, hogy fordított az irány, s az eső utáni tér, a pirosba-fehérbe öltözött ifjak zsbongása teszi bizakodóvá a hangulatot. Nem tudom, mit hoz a jövő, háládatosan gondolok a jelenre.”

Ez a Zsolt-álom (talán) 1990-es – a külső ingerek hatása? –, mindenesetre alkalmas, hogy innen vissza, majd előre lapozzak; erdélyi magyar írók, régiek és újak, továbbra is jelenvalók álmait idézzük fel együtt, hangsúlyosan – vagy épp emblematikusan – erdélyieket. Éber álmokat is, fontos, történelminek bizonyult álmodozásokat. Mással pedig nem is lehet kezdeni, mint Kós Károllyal, az 1921-es *Kiáltó Szóval*. Ahol az álomból ébredés a meghatározó.

Kós a régi álom egykori teljesülésétől indítja gondolatmenetét: „Hetven esztendeje, hogy apáink kimondották azt a szót egy akarattal, és fél százada, hogy megtestesült az ezeresztendő álom; az a Magyarország, amelynek fejére Párizsban mondották ki az ítéletet”. Vagyis: 1848, 1868 – és 1920. „Most aztán kisült minden. Két esztendő keserű várakozása, dermedt álma után megtudtuk, hogy minden, amiben hittünk, bízunk, reménykedtünk: délibáb az. Megtudtuk, hogy a nap nem ott kel fel, ahol lenyugodott.” A megcsonkított Magyarország elfogadta az ítéletet, azt kihirdették, végrehajtották. Kós Károly elkerülhetetlennek mondja a szembenézést az igazsággal: „Aki mást mond: hazudik az; aki mást hiszen: álmodik az; aki másban reménykedik: délibábot kerget az.” Ő pedig szakítva az álmodozással, meghirdeti: „Fölbredtünk. Látni akarunk tisztán. Szembe akarunk nézni az Élettel, tisztában akarunk lenni helyzetünkkel. Ösmerni akarjuk magunkat.” Közel évszázad távolából persze rákérdezhetünk, vajon ez az 1921-es, oly fontos, erőt sugárzó és intézményeket teremtő ébresztés nem hat-e ma álmodozásnak, amikor Kós például megállapítja: „Velünk, Erdély magyarságával minden időben számolnia kell annak, aki szuverenitását reánk kiterjesztette. Számolnia kell Romániának is, ha azt akarja, hogy területi és népességben való gyarapodása erőgyarapodást is jelentsen. Nem pedig fölös terhet, súlyos kölöncöt.” Tovább olvasva sorról sorra a *Kiáltó Szót*, a köztes 94 év hozta változásokon lehetetlen nem elgondolkodunk. Újabb bekezdésnyi Kós-szöveg a kiáltványból: „Amit ma a magunk számára kérünk [itt a gyulafehérvári határozatban megígért nemzeti autonómiára utal Kós Károly], amiért holnap harcba szállunk, és holnapután talán már szenvedünk is, de amit hitünk szerint végre is kivívunk, azt fogják kérni, azért fognak harcolni, szenvedni, és azt fogják kivívni maguknak szász és román erdélyi nemzettestvéreink is.” És még egy jellegzetes, transzszilvanista kósi mondat: „Mert mi, magyarok megsemmisülhetünk – bár ez nem valószínű –, és eltűnhetik Erdély földjéről a szász is, de élni fog akkor is Erdély, mert geográfiai egyéniség, gazdasági egyéniség, történelmi szükségesség.”

Irodalomtörténeti súlyú, évtizedeket átölelő erdélyi álomantológiát sokféleképpen lehetne összeállítani – természetesen a személyes sorsok, a magánéleti történetek elsődleges figyelembe vételével is –, és akkor Reményik Sándor, a Babits Mihály által „az erdélyi költőnek” minősített Kós-kortárs az összmagyar szerelmi

líra élmezőnyébe kerülne az *Álmodsz-e róla?* című, 1937-ben született versével, akár Szabó Lőrinc közelébe. Visszatérve azonban eredeti gondolatmenetünkhöz, a jobban ismert Reményik (illetve Végvári) harcosabb – vagy ha úgy tetszik, nosztalgikusabb – költeményei közt keresgélhetünk, rátalálva az „Ó forradalmak, ellenforradalmak, / Diktatúrák és rohamcsapatok, / S ti lobogók, vörösek vagy fehérek” kezdetű versére, az *Egyetlen tette*. Ennek záró sorait idézem: „Mikor a lét pillérei inogtak / És mint a viasz, minden elhajolt, / Egyetlen ércnél szilárdabb valóság, / Egyetlen tett: a költő álma volt.” 1923-ban írta ezt Reményik, öt évvel az *Eredj, ha tudsz!* után, egygel a *Ha nem lesz többé iskolánk...* előtt, kortársaihoz hasonlóan vergődve álmok és ébredés libikókájában, ami Dsida Jenőről is elmondható. A *Psalmus Hungaricus*-ban sajátos szókörnyezetben bukkan fel az álmok: „Zúgjon fel hát a magyar zsoldár, / dúljon a boldog éji álmokon, / seperjen át a fekete, / tarajos és hideg hullámokon / vérkönnyet csepegő fáklák fényeinel.”

És most ugorjunk évtizedeket – tulajdonképpen nem távolodva el nagyon a két világháború közötti költői álmok és ébredések világától, a múltba épülő és a múltat tagadó jelentől. „Erdély a túlcsonduló hűség és a fölös lelkiismeret-furdalást okozó hűtlenség országa” – olvashattuk 1991-ben Markó Béla esszéjében, *Az erdélyi macskában*. Hozzáolvasva pedig ehhez a mondathoz legalább három, Markóval készült interjút, 1988-tól 2013-ig (kettő közülük kötetnyi), az „álmokhoz” nyugodtan társíthatjuk az „illúzió” fogalmát. Kevéssel a romániai politikai változások előtt, húszéves önmagára és nemzedéktársaira visszagondolva válaszolta nekem Markó: „Teljesnek tűnt még az intézményes kultúra, nem az onnan való kivonulás, hanem az integrálódás, a belülről való változtatás és átrendezés lehetett a cél. Íme: egy újabb illúzió.” A 2012-es interjúkötetben (Kelemen Attila Ármin: *Így működik Markó Béla*) és a 2013-asban (Kőrössi P. József: *A magyar kártya*) már jóval több vállalásra, teljesítményre és illúzióra emlékezhet a megkérdezett. Visszhangos verskötetek sora, az erdélyi, a magyar társadalom egészére rálátó esszék, politikai szerep magas szinten. A Kőrössi–Markó beszélgetőkönyv végén a Kós-féle *Kiáltó Szóra* rímelő, lehet, inkább feleselő mondatok: „Olyan könnyű lenne ezt az erdélyi magyarságot megnyerni, olyan könnyű lenne Romániának teljes egészében maga mellé állítani ezt a közösséget, de hát mindent megtesznek éppen az ellenkezőjéért. Így hát az álomházam Magyarország, a valóságos országom pedig Románia, mert itt élek. Erdélyt mindenképpen a magaménak érzem, de hát ez szülőföld ebben a pillanatban, és nem külön ország.”

Az egymásra következő eseményekhez kapcsolódva a gondolatok továbbfűződnek. Ezt legutóbb a *Rekviem egy macskáért* című Markó-könyvben követhettük nyomon, álmok-vonatkozásban is. Két esszét emelek ki a pozsonyi Kalligramnál 2015-ben megjelent kötetből, az *Álompolgárokat* és az eredetileg a *Korunk* felkérésére írt, *Transzszilván városálom* címet kapott emlékezőt sajátjának mondható városairól. Az első azokról szól, akik „állampolgárból álompolgárrá lehetnek”. Markó Béla kifejti aggodalmát, „ugyanis Erdélyről mint magyar–román közös hazáról a politika nem tudhat lemondani, és remélem, nem is akar, de az elvándorlók igen. Minél kevesebben leszünk, annál kisebb lesz a részesedésünk is a transzszilván jövőből.” Az újabb, az egészen friss nagy esszé Kézdivásárhelytől, a szülővárostól Kolozsvárig és Marosvásárhelyig gondolja át az „ostromlott városokat”. Mert hát

letagadhatatlan: „Erdélyben szinte minden városban két város van, de ezek nem válnak szét láthatóan, és az odalátogató turistának furcsa lehet időnként, hogy Róma és Bizánc nyomai egyaránt fellelhetők, karcsú katolikus vagy protestáns templomtornyok között itt is, ott is tömör, feldönthetetlen hagymakupolák hatalmas púpjai, egy hajdani vagy majdani áradat megfagyott hullámhegyei. A »Szép város Kolozsvár« szövegét ma már talán úgy kellene énekelni: »Két város Kolozsvár«. Mint ahogy két város Marosvásárhely is, de Nagyvárad, Szatmárnémeti, sőt lassan Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy is. És udvarterés szülővárosomban is ott rejtőzik már kicsiben egy másik Kézdivásárhely, amelyet úgy hívnak: Târgu Secuiesc. De azért az a város még nincsen félbevágva, nem érzi még az emlékező a felejtés hivatalos kényszerét, amikor azt találgatja, hogyan nevezték egykor ezt vagy azt az utcát.”

És ha már a *Valahol van egy város* címet kapott projektből, azaz könyvünkéből vettem Markó Béla éber álmának példáit, egyet lépek a nála fiatalabb *Látó*-szerkesztő, a prózaíró Láng Zsolt felé. Idézhetném nyilván az ő „másra irányuló tekintetével” is Szatmárnémetit, Kolozsvárt és Marosvásárhelyt, valamint római megberlini történeteit, ám érdekesebbnek, mindenesetre bizarrabbnak vélem az ő irodalmi álmoskönyvét. Én nevezem így *A jövő embereit*, a 2011-ben magánkiadásban mindössze 100 példányban megjelent fiktív interjút. Markó is szerepel itt, egy 2051 szeptemberében készült beszélgetéssel, azaz pontosan százévesen, és ilyeneket mond (természetesen a riporter is fiktív: Szabó Viktor Máriusz): „[M]i lett volna, ha merészebbek az álmaim? Tőkés László is folyton ezzel jött. De amikor már nem álmodtam neki, akkor ő sem tudott mihez képest merészebbnek lenni. Miután Magyarország államelnöke lett, és hatalmánál fogva többre merészkedhetett volna, olyan merev lett, mint egy kardot nyelt parkett-táncos.”

A Láng Zsolt-féle „jövő emberei” közt nyilván szerepel a 2029-ben még csak hetvenéves költő és már Nobel-díjas drámaíró, Kovács András Ferenc, vele Fírenzében Kántor Balázs András beszélget. Rövid párbeszéd-részlet:

„KBA: Költőtársaira sem féltékeny?

KAF: Bevallom, sokszor nemigen tudom, ki vagyok én, és kik a többiek. A múltkor például BIJ nagyon dicsért nekem...

KBA: Mármint Balázs Imre József?

KAF: ...igen, szóval áradozott egy bizonyos Sárpataki Csöves Frankyról, azt mondta róla, van egy új zsenink, én meg csak ingattam a fejemet, már megint a szokásos híg galeridics, ám amikor aztán elém tette a verseket, ráismertem, hogy én vagyok az.”

Néhány mondat erejéig idézek *A jövő emberei* kötetnyitó interjújából is, amelynek alanya a kiadás idején harmincas éveiben járó, 2061-ben már tekintélyes öreg professzor, a KAF által emlegetett Balázs Imre József. Bizonyos ASTA felteszi neki a kérdést, illetve állításként fogalmazza meg: „A *couleur locale* hamar kifakul.” A folytatás:

„BIJ: Ha zsácutca volna Erdély, akkor zsácutca lett volna száz éve is. De kérdem én, ha szabad, miért volna az? Szabó Gyula regényei az erdélyi emlékirodalomból erednek. Kovács Aldrovándi Lehel *Átfordulása* egyértelműen Szabó Róbert Csaba kemény realizmusát folytatja. Sütő Fanni *Miranda leveleije* Bodor Ádám kihagyásos prózáját.

ASTA: Ezzel szemben ön *A zátony* című irodalomtörténeti kötetében, amely tíz évvel az ön megszabású munkája, *A Romániai Magyar Irodalom Története* után

jelent meg, egyértelműen kijelenti, hogy az erdélyi irodalom történelemmé vált, és hamarosan senki nem fogja elővenni az erdélyi szerzők könyveit. Művének mottója: »A jelenünk nem múltja annak a jövőnek, amit elképzelünk.«

Balázs Imre József több korábbi könyvre, így Szilágyi István regényére, a *Kő hull apadó kútba* címűre is utal az újabb válaszban, majd annyit tesz hozzá az előzőekhez, hogy „az új irodalom azzal, hogy szűk körű, törekeny, egyre sérülékenyebb lesz, hogy nevetségesen kicsire szűkül, azzal csak nagyobbá válik, ugyanis az irodalom lényege a sérülékenység, az érzékenység, a kicsinység. A nehéz módon való hozzáférhetőség. A remekmű egy másik nyelven szól hozzám. Ha rögtön értem, akkor az semmitmondó.”

Ennyi idézet, különböző korú és felfogású, műfajú szerző álom- és ébredés-idézése után engedtessek meg, hogy a hozzám legközelebb álló, bizonyos Sebestyén László nevű íróval fejezzem be az erdélyi álmok egy részén átszáguldó eszmefuttatást. A 2006-ban a pesti Korona Kiadó által forgalomba hozott *Mennyei kapu* (amely valami tévedés folytán az én nevemet szerepelteti szerzőként) a Szamos jegén játszódó jelenettel zárul. Álom ez is, persze, illetve ahogy a könyvbeli narrátor, Sebestyén írja: „Ha álom (akár félálom), legyen kerek.” Mi lesz, ha Mátyás leszáll a kolozsvári lováról? Ki ül a helyére? És ha nem is királyt, legalább fejedelmet kell választani. Erdélyi fejedelmet. Sokan kerülnek szóba: Cs. Szabó, Páskándi Géza, Méliusz, Kányádi, Sütő András, Szabédi László, Kemény János, sőt Nagy István is, de ő bevezetné a proletárdiktatúrát. Akkor hát a folytatás:

„Ketten maradtak, álmodja Sebestyén. Edgár és Károly bácsi. Noha Balogh Edgár nem áll távol Nagy Istvántól, neki mégis vannak ütőkártyái: katonatiszt fia, polgári nevelést kapott, híres műemlékvédő; valamikor Szabó Dezső nyomában járt, nagy tisztelője Adynak, Móriczra pedig ma is mint mesterére néz fel; római katolikus, akinek élete végén még Márton Áron püspök úr is megbocsátott. Kós Károly eretnek hitű református, volt főgondnok; nem csupán védte a műemlékeket, mint Edgár, hanem restaurálta (épp a Mátyás szülőházát is), épített újakat, Budapesttől Szentgyörgyig (ott a Székely Nemzeti Múzeumot); rövid ideig volt pártvezér (a Magyar Néppárt élén), már-már országot is alapított (a szentistvánit csak megírta, a kalotaszegit kiálította). Igaz, hogy Fábry Zoltán Stószról azt üzenté, hogy ő Edgárt már javasolta a megalapítandó Dunai Konföderáció első köztársasági elnökének, Károly bácsi azonban ténylegesen megalakult és működő intézmények jelöltje. És Erdélyben állítólag több a református, a Kós-kultusz pedig virágzik.

Persze, most nem virágzásra, hanem fagyra van szükség: a Szamos sajnos ritkán fagy be, nemigen korcsolyáznak rajta. Pár ezer ember ki akar jönni a jégre; Sebestyén tudtával itt még nem tartottak fejedelemválasztást, így hát nem csupán a Szövetségbe beiratkozottakra lehet számítani. Ellentábor és közönyösek is kint lesznek. Gondoskodni kell, hogy mindenkinek a kezébe jusson az érvényes szavazócédula. Nem könnyű ezt megszervezni.

Ahogy mindezt végiggondolja, hatalmas kiáltás áramlik a Szamos felől. Skandál a tömeg:

– Beth-len-gá-bor, Beth-len-gá-bor, Beth-len-gá-bor!

Hogy nem gondolt erre? Az egyetlen jó megoldás. Hát persze, őt kell visszahozni!”
Ennél szebb álmot, a Sebestyénénél szebbet, én sem tudok kitalálni.

HALÁSZ LÁSZLÓ

Kényelmetlen tünődések

8.

Celan *Halálfűgája* (Kántás Balázs fordításában) mostanában nem enged el. Alkalmat ad, hogy mérlegeljem a második világháborút követően megszületett költészet olvasását. Mármint azok körében, akiket rendszeres irodalmi olvasónak tartok. Vagyis – szerény igény –, akik hetente legalább kétszer legalább harminc-harminc percen át olvasnak „csak úgy”, nem kizárólag kommersz irodalmat. Miközben nő az iskolázottság, az ő arányuk nemhogy vele együtt nőne, kifejezetten csökken. Itthon legfeljebb három százalékos kisebbséget alkot. Ezen a kisebbségen belüli kisebbségnek számítanak a rendszeres versolvasók, és az ő kisebbségükön belüli kisebbség az említett költészetet kedvtelésből rendszeresen olvasók. Nem hiszem, hogy nagyot tévedek, amikor itthoni számukat legfeljebb egy-kétezerre teszem. E művek felfogása még a tanultabbaknak is leküzdhetetlen gondokat jelent. Celan nagy versét iskolapéldának tekintem. Magam elé képzelek hazai egyetemistát, egyetemet végzetten (kivéve irodalom meg zene szakosokat), és feltételezem, hogy valamilyen eljűk kerül a mű. Esélye természetesen eleve csekély, de ettől eltekintek.

*Pirkadat fekete tejt isszuk este
isszuk délben és reggel isszuk éjszaka
csak isszuk és isszuk
sírgödröt ásunk a levegőben, ott majd nem fekszünk szűken
Egy férfi él a házban a kígyókkal játszik és ír
csak írja mikor leszáll az est Németországba írja Margit aranyhajadat
ír és előlép a házból csillag-villámok közt előfűttyenti vadászebeit
fűttyül zsidóinak ássanak sírgödröt a földbe
és tánczene szóljon azonnal*

Az elképzelt olvasó úgy érzi, hogy miként a cím, az egész teljesen értelmetlen. Már az első sorok a fekete tej ivását emlegetik a nap legváltozatosabb időpontjaiban. Összefüggéstelen szavak rímtelen, alaktalan halmaz. A szakaszok hossza, miként azokon belül a sorok hossza össze-vissza eltér. Az első szakasz végén ugyan annyit sikerül kihámozni, hogy vadászkutyák kíséretében megjelenő férfi parancsára zsidóknak sírt kell ásniuk, de alapjában ez is érthetetlen, mert előzőleg a levegőben ástak, a férfi pedig kígyókkal játszott és írt valami aranyhajú Margitról Németországba. Rádásul, az abszurdítások betetőzéseként, az ásás közben tánczenének kell szólni.

*Pirkadat fekete teje, téged iszunk éjjel
téged iszunk reggel és délben téged iszunk este
iszunk és iszunk
Egy férfi él a házban a kígyókkal játszik és ír
csak írja mikor leszáll az est Németországa írja aranyhajadat Margit
hamu-hajadat Szulamit sírgödröt ásunk a levegőben ott majd nem fekszünk szűken*

*Mélyebbre parancsolja az ásót a föld birodalmába ti meg táncra és dalra gyerünk
övcsatja után nyúl a szemei kékek
gyerünk mélyebbre az ásóval és szóljon tovább a táncmuzsika*

*Pirkadat fekete teje téged iszunk éjjel
téged iszunk reggel és délben téged iszunk este
iszunk és iszunk
Egy férfi él a házban aranyhajad Margit
hamu-hajad Szulamit a kígyókkal játszik
megparancsolja könnyedebben játsszák a halált hisz a halál német mester*

A variációs ismétlésekben azután párként egy újabb nő is megjelenik, a hamuhajú Szulamit, amivel a tanult olvasóm kevésre megy. És rövidre zárja azt az információt is, hogy a halál német mester. Már megint a holokausztról beszélnek.

Egy ennyire szokatlan címnek nyomban meg kellene állítani az olvasást. Felidézendő, mi a fűga és hogyan élt Bach az adott téma megszólaltatásával összes szólamon; a szabadabb kifejtést követően, visszatérve a témához az indítás tükörképeként még egyszer végighaladva a szólamokon, s az elkülönülő záró résszel fejezve be. És felidézendő magának a szónak a jelentése: üldözés, menekülés. Mint kórlélektani kifejezés pedig a személyes információk emlékezetének váratlan vesztesét, célszerűtlen vándorlással járó állapotot jelöl. A címhez társuló tárgyi ismeret nélkül az olvasó felkészületlenül vág neki a vers témájának éppúgy, mint szerkesztése módjának.

*sötétebb zenét parancsol és füstként a levegőbe szálltok
lesz egy sírgödrötök a felbőkbek ott majd nem fekszetek szűken
Pirkadat fekete teje téged iszunk éjjel
téged iszunk délben a halál német mester
téged iszunk este és reggel és iszunk csak iszunk
a halál német mester kék szemekkel
ólmogyójával eltalál téged célt sose téveszt
egy férfi él a házban aranyhajad Margit
ellenünk uszítja vadászkutyáit sírgödröt ajándékoz nekünk a levegőben
a kígyókkal játszik és azt álmodja a halál német mester*

*aranyhajad Margit
hamu-hajad Szulamit*

Ugyancsak tárgyiismeret-függő a vadászkutyák szerepe, és a tánczene sem eredeti-
eskedő költői önkény terméke. Miközben a vonatok szállítmányukkal megérkeztek
a haláltáborba, és a deportáltak egy részét elvitték gázosítani, korábbi foglyokból
álló zenekar játszott. A deportáltak örültek, mert arra gondoltak, mégsem lehet
olyan rossz. De a tánczene, közelebről tangó, alkalomadtán akkor is szólt, ami-
kor csoportos kivégzés zajlott. Levegőbe ugyan csak képzeletben lehet sírt ásni, de
oka ezúttal is a fizikai valóság. Azért ástak, ahol kellő hely is jutott nekik, mert ahogy

a táborlakók által éjjel-nappal észlelt krematóriumi láng és füst tudatta, elpusztított társaik a levegőbe szálltak. Ami a fekete tejet illeti, bonyolult metaforikus értelem (meg nem találása) helyett hasznos tudás, hogy némely táborlakók így nevezték a naponta kapott lötyöt, némi szarkazmussal.

Németország nem amiatt került szóba, mert Auschwitz és környéki társai ott lettek volna – ismerve a zavart, ha megkérünk egyetemistát, egyetemet végzettet, hogy mutassa meg a földgömbön ezt vagy azt a helyet, indokolt szóvá tenni –, hanem mert a férfi német és a megszállt Lengyelországból ír szerelmesének, az aranyhajú Margitnak. Egyáltalán nem véletlen, pillanatnyi költői hangulat, hogy a számos lehetséges női keresztnév közül rá esett a választás. Ismeretfüggő, hogy az olvasó felidézi-e: Margit a csúcsnémet Goethe tragikus hősnője, az örök nőiség megtestesítője. De a *Faust* Margitja nem aranyhajú, az egy másik nagy német, a Párizsba száműzött zsidó Heine *Loreley*-ében a Rajna keleti partjának kiemelkedő szikláján ülő gyönyörű lány, akinek aranyhaja messzire villog. Kontrasztként Szulamittól közel három évezred választja el. Ekkortájt jelent meg a bibliai Salamon királynak tulajdonított *Énekek énekében*. A megigéző szép kedvesnek azonban haja, mint a bíbor, merthogy a hamu csak nemrég lepté el.

A halál német mester (eredetiben Meister aus Deutschland) ugyancsak ismerettel telített: *A fűga művészetét* alkotó Bach német mester, miként Goethe az ő *Wilhelm Meister*-ével és *A nürnbergi mesterdalnokokat* alkotó Wagner – meg a haláltábor felügyelője/parancsnoka. Íme, költészet és valóság, hogy kisbetűre váltsam az immár harmadszor kompromittált Goethét; művészetismeret és művészetén kívüli világismeret. Emlékezni nemcsak a kóros lelkiállapotban lehetetlen, az elfojtást sem kell szükségképpen feltételezni; éppen elég az ismeretek masszív hiánya.

Most megfogódzom alaposan, mert ugyancsak kétségkívül pompás írástudótól való döbbenetes sorokat veszek elő, mint majd igazolom, indokoltan éppen Celan műve után. „Nincs ma olyan politikus a földön, aki több rokonszenvet és nagyobb csodálatot ébresztene bennem, mint Hitler. Olyan pátosz és frenezia jellemzi beszédeit, melyet csak prófétai szellem érhet el. Hitler messianisztikus hévvel dinamizálta azon értékek területét, melyeket a demokratikus racionalizmus lapossá és triviálissá tett.” „A zsidó nem felebarátunk, nem hozzátartozónk, és bármilyen meghitt viszonyba kerülünk vele, ha akarjuk, ha nem, szakadék választ el tőle. Mindnyájunk életében volt egy korszak, amikor meghatottak a zsidók szenvedései. Amikor azonban rájöttem, hogy mi, románok többet szenvedtünk, mint ők, akkor felhagytam ezzel a fajta stupid szentimentalizmussal. A hitlerizmus, ha nem vetette volna fel oly kategorikusan a zsidó kérdést, ha nem hozott volna megoldást ebben az egyetemes kérdésben, akkor kevésbé érdekelné a világot.” Meglehetősen borzongató ezt olvasni az 1930-as évek közepéből és kissé azon túlról, amikor a hitlerizmus még nem találta ki a *végző megoldást*. A huszonöt éves Cioran is Auschwitz előtt volt.

Kevesebb mint két évtized múltán, immár jó ideje a párizsi latin negyedben élő szerző közeli kapcsolatba került a később ugyancsak Romániából idetelepedett *Halálfűga* költőjével, aki művét anyanyelvén, németül, szintén huszonöt évesen írta. Cioran beszámolója szerint első franciául fogalmazott könyvének német fordítójául ajánlották neki Celant, akinek akkor csak a nevét ismerte. Celan vállalta a fordítást, és bámulatós gondossággal, a szöveg mély megértésével kivívta Cioran

csodálatát. Nem tudom, mikor elvállalta a munkát, Celan mennyire ismerte társa idézett írásait. És *A bomlás kézikönyve* fordítása közben Celan mit gondolt? Valószínűleg hitelesnek találta az ott olvasható önkritikus sorokat. „Emlékszik arra, hogy hitt a tévedésekben, amelyekbe beleszületett, elveket tűzött ki, és lángelkű ostobaságokat prédikált. Ma is belepirul..., és töri magát, hogy megtagadja múltját.”

Cioran feltehetően bepótolta a hiányt és megismerkedett Celan költészetével. Eközben alighanem az történt vele, amelynek fordítójával, például Rilkével kapcsolatban így írt: „Egy valódi költőt arról ismerek fel, hogy gyakran forgatva, művével hosszú időn át meghitt közelségben élve, *valami* megváltozik bennem. Szervezetünk legmélyébe nyúl bele. A társaságukban élni annyi, mint érezni, hogy vérrünk megcsappan, annyi, mint vérszegénység édenéről álmodozni, és közben hallani, ahogy ereinkben könnyek keringnek.” Hogy beszélgetéseik során melyikük mit mondott, ha ugyan mondott, oly gyökeresen különböző származásukról, körülményeikről, életútjukról, nem tudom. Hajlok rá, evidenciának tekintették Wittgensteint („Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”). Mit mondhatott volna a holokausztról a szüleit elvesztő túlélő annak, aki az oda vezető eszmei úton szükségesnek érezte kiegészíteni a már idézetteket. „Mintha csak a zsidó más majomfajtából vált volna ki, mint mi. Emberileg nem tudunk hozzá közeledni, mert a zsidó először zsidó, aztán ember.” Celan azonban egy másik Ciorant ismert meg, amit megerősített néhány év múlva *A létezés kísértésének* zsidókról szóló fejezete. „Embernek lenni dráma; zsidónak lenni egy másik dráma. A zsidó kiváltsága tehát, hogy *duplán* élje át sorsunkat. Bár *kiválasztottak*, semmit sem nyertek e kiválasztottsággal: sem békét, sem üdvösséget. Ha nem kellene farkasszemet nézniük a hivatásos antiszemitaival, drámájuk különös módon kisebb lenne. Az antiszemitizmus nem korhoz kötött, hanem állandó jelenség, és tegnapi hóhéraik ugyanazokat a kifejezéseket használták, mint Tacitus. Tartozom nekik számtalan pálfordulásomért. Vajon, mindig igazat adtam nekik? Ennek híja van.”

Az események ismeretében egészen bizonyos, hogy *A bomlás kézikönyve* fordítása közben mélyen megragadták Celant a következő sorok: „Az öngyilkosság lehetőségének vigasza határtalan térére tágítja az odút, ahol fulladozunk.” És ha vette volna a fáradságot, hogy visszakeresse az öngyilkosság gondolatának megjelenését a fiatal Cioran munkáiban, egy még sokkolóbb helyre akadt volna. „A zsidók mindenben egyediek, nincs párjuk a világon, egy átok terhe nyomja őket. Ha zsidó volnék, rögvest megölném magam.” Celant nemcsak legalább annyira foglalkoztatta az öngyilkosság, mint barátját, hanem vele ellentétben, viszont holokauszt túlélő neves társaihoz, Primo Lévihez, Jean Améryhez, Tadeusz Borowskihoz hasonlóan, érett férfikorban önmaga vetett véget életének, imígyen adva a világ tudtára, hogy minden próbálkozás hiábavaló. *Őket* a múltnak a terhe életképtelenné tette. Amin nem lehet túljutni, azon nem lehet túljutni.

Cioran a maga módján tudott, ahogy előrevetítette két évtizeddel Celan halála előtt. „Az értelem hiába utasítja vissza az életkedvet, a cselekvéseket elnyújtó semmi ereje meghaladja minden abszolútumét. Ez a semmi – ez a minden – bár képtelen értelmet adni az életnek, mégis arra kényszeríti azt, hogy kitartson abban az állapotban, amiben van: *az öngyilkosság-nélküliségben*.” Akárhogy, igencsak vegyes érzésekkel fogadtam kétségkívül őszinte későbbi sorait. „Paul Celan a Szaj-

nába vetette magát. Elragadó és lehetetlen ember volt, szelídségrohamai vadak voltak, nagyon szerettem és kerültem, mert félttem, hogy megbántom, hiszen bántotta minden. Rettenetes éjszaka. Celan *bölcs* elhatározásán gondolkodtam. Végigjárta az útját, kimerítette a pusztulásnak ellenszegülés minden lehetőségét. Létezésében bizonyos értelemben nincs semmi töredékes vagy elhibázott: teljességgel megvalósította magát.”

Minden baj ellenére a nemzet karakterének lényege romlatlan. Alapja a patriotizmus. Magába olvasztja a spártaiak józanságát, az athéniak ékesszólását, meg a hősi katonai hagyományokat. A hősi múlttal szemben áll a hitvány közelmúlt. A parasztság túlságosan műveletlen, noha az egyetlen pozitív osztály. A parasztok a nemzetépítés nyersanyagai, az igazi osztály, de a társadalom testébe befurakodott egy önző és romboló társadalmi osztály, a társadalom pestise és kolerája. Az objektív idegenek a nyugati struktúrák importőrei, meg akik gazdasági lehetőségek reményében özönlöttek be. Az idegenség kultusza a gonosz gyökere. A vér közössége biztosítja a külső impulzusokra adott hasonló reakciókat, ami a haladás kulcsa. A haladás feltétele az etnokulturális egység. A zsidók különösen veszélyesek, mert nem hajlandók karakterük feladására. A feudális privilégiumok felszámolandók, a nemzeti lényeg és a modernizáció összekapcsolandó. Fájdalom, hogy a társadalom spirituális kötőereje felbomlóban: amennyit nyertünk a haladással, annyit veszítettünk ősi szokásaink megszűnésével személyes kapcsolatainkban. Népünk belül örökösen megosztott politikájában. Burjánozni kezdenek az alap nélküli formák. A nemzet alkotását a népköltészet és a népszokások tanulmányozásából ismerhetjük meg, nem pedig azokból a negatív sztereotípiákból, amelyek többségükben külső eredetűek. Az isteni törvény, a szabadság, testvériség, egyenlőség megvalósításának élharcosa. A demokratikus modernitás gyökerei a múltba nyúlnak, mint beteljesítetlen ígéret aktiválható. A hazafiság mélységesen vallásos érzület: fennkölt örület.

A gyors döntéshozatalra való képesség, szkepticizmus, bátorság, pazarlás, fatalizmus, nagy társadalmi különbségek, állhatatlanság, vendégszeretet, tolerancia, erős nemzeti érzület jellemez bennünket. A legfontosabb nemzeti karakterjegyek: hazafiság, hősiesség, vallásosság. De csordaszellem, forrófejűség, szalmaláng is. Alkatilag mentes az idegengyűlölettől, de az idegen befolyás ellen szakadatlan küzd. A nemzeti alkat még nem szilárdult meg, ezért jellemzik ellentétes jegyek. A fő vonások, mint a nyitottság, a fogékonyság, az érzékenység az alulról katalizált társadalmi és kulturális fejlődés lehetőségei. A nemzeti lélek problémája inkább ontológiai, mint történeti. A nemzet spirituális entitás. A köznép megőrizte tisztaságát azokra az időkre, amikor majd az autentikus történelem biztos alapját adhatja. A parasztság kulturális hiányosságai nem akadályozhatják meg a nemzet organikus egységének helyreállítását, sőt éppen az újjászületés zálogát jelentik. A hagyomány felélesztése a kollektív megújulás természetes fókusza. A történelmi alulfelettség nem eredendően rossz, hanem erő és új élet forrása. Szemben állunk a túl keleti és utópiára hajlamos orosz karakterrel. A nemzetben rejlő pozitív lehetőségek kibontakozása megállt, ez negatív pszichológiai reakciókhoz vezetett, melynek csak reformok és a társadalmi feltételek javulása révén válhatnak pozitívvá. A nemzet ereje a homogenitás megőrzésén múlik.

A zsidóság nem újabb népi kultúra, hanem antitest. A zsidó demokrácia helyett a parasztra összpontosító valódi demokrácia szükséges. A faji tisztaság előbbre való, mint az etnikai keveredést eredményező nemzetépítés. A nemzeti karakter végveszélybe kerül; korcs nemzet alakul ki. A nyugatosodott elit nem ad erkölcsi útmutatást, és hozzájárul a nemzeti karakter bomlásához. A nemzeti ideológia alapja az abszolút transzcendencia földi megvalósítása. Lehetséges a múltba süppedéstől mentes nemzettudat. A parasztkultusz, a tradicionalizmus, a romantika, szupranemzetieskedés elutasítandó: a parasztpolgárság létrehozandó. A liberális nemzeti elit értékes, nem idegen erők lakója. A beteg liberális-demokratikus világtrend hiányosságait orvosolni kell, de nem másolással, hanem a saját nemzeti ideológia megteremtésével. Csak akkor képviselheti valaki nemzeti karakterünket, ha egyéniségében megvalósul az organikus spirituális szerkezet, amelynek letéteményese a nemzetünk. A folytonosság nyugati szelleme részesítendő előnyben a keleti megszakítottsággal szemben. A nemzeti karakter a kereszténység és a népi kultúra sajátos viszonyában ragadható meg. Az időtlen áldottság állapotában létezett és spirituális küldetése van. A parasztok meggörbedt, lassú járása sorsunk árnyának szimbóluma. A nép átugorja a történelmet, és az örökkévalóságba ugrik.

Az első bekezdés a tizenkilencedik századi, a két további bekezdés a huszadik századi nézeteket foglalja össze, amelyeket *A Nép Lelke* című vastkos könyvben találtam a nemzet karakteréről. Azt nem állítanám, hogy a (szükségképpen tömörített, egyszerűsített és összefüggőbb) jellemzés pontosan megmutatja, milyen is e karakter, de a lényegét illetően betűhíven megmutatja, milyennek látták azok az értelmiségiek, akiktől a jellemzés származik. Tükör tehát, amelybe belenézve sok mindent megtudunk magunkról. Így igaz, noha a legfontosabbat elhallgattam. A kép a román nép lelkét vázolja fel, az ő íróik, filozófusaik, történészeik nézetei alapján. Mégis, megkockáztatom, hogy ha erről továbbra sem szóltam volna, a magyar néplélekre vonatkozó evidenciaként jelent volna meg. És nem azért, mert olyan „okos” általánosságokban fogalmaz, amelyeket a világon minden nép egyaránt magáénak érez. Sokkal inkább a közös nyomorúságból fakadó gondok miatt, amelyeket a vélelmezett és tényleges néplélektől áthatva, hasonlóan ragadtak meg az elkötelezett jellemzést készítő, természetesen anélkül, hogy tudatában lettek volna. Mindhiába. Már hogyan is fogadhatnák el ők és vallhatnánk mi, hogy „gyalázatunk, keservünk / Már ezer év óta rokon.” Ki az ma közülük és közülünk, akinek hallása Adyéval egyezik? Dunának, Oltnak egy a hangja. Ugyan. A távolabbról észlelt nagy hasonlóságok és kis különbségek testközelből átváltoznak hatalmas különbségekké és elenyésző hasonlóságokká.

Több hónappal később került elém az alábbi mellbevágó pár sor: „Ady arról beszél, hogy magyarnak lenni átok. Persze; de mi ez ahhoz képest, hogy az ember román? Magyarország van vagy volt; Románia nem volt és nincs. És csak annyit mondhatok róla: »Balsors, hogy az ember román.«” Cioran írta a *Füzetek*ben több mint ötven éve. Adyt ismerte, de Kőlcseyt, úgy látszik, kevésbé.

A tolerancia megtestesítőjeként Voltaire munkássága áll előttünk. A szólásszabadság gyakran terhes, ilyenkor előkapjuk a sok ismétlés ellenére erejéből nem veszített, meglehet apokrif maximát: „Nem érték egyet azzal, amit mondsz, de életem végéig harcolni fogok azért, hogy mondhasd.” Csakhogy némi gond van az iskolapéldával.

A huszonöt éves Voltaire egyik írásában a zsidókról becsmérően szolt, amit egy érintett levelében kifogásolt. A még zsenge Voltaire-tól is elvárható volt az a két dolog, amit tett. Az első: időben válaszolt, a második: mismásolás nélkül elfogadta a bírálatot. „A kérdéses sorok támadók és igazságtalanok. Ezért kitörlöm őket a következő kiadásban. Amikor valaki rosszat tesz, helyre kell hoznia, és én indokolatlanul tulajdonítottam egyének vétkeiket egy népnek.” De nem volt várható, amit mégsem tett. Nem változtatott semmit, sőt. „Nem lennék a legkevésbé meglepődve, ha egy nap halálos veszélyt jelentené az emberi fajra” – nyilatkozott. Egy másik írásában pedig mindegyik vallást nevetségessé teszi, de a zsidó vallásúakról ezen túl van rossz szava. „Az összes népet felülmúlja arcátlan történeteivel, rossz viselkedésével és barbárságával. Rászolgál a büntetésre, mivel ez a sorsa.” Kegyetlen szavak, akkor is, ha a maga tizennyolcadik századi környezetében nézem. Voltaire már jócskán túl volt a hetvenedik évén, bőven volt hát ideje meggondolnia, mit ír. Ha a szólásszabadsággal összhangban volt is, élesen ellentmondott annak a felismerésnek, amit már fiatalon pontosan megfogalmazott. Szemléltetve, hogy a végtelen negatív véleményt mennyire megelőzi az ellenséges érzület, amin még ez a ráció erejét hirdető rendkívüli elme sem tudott úrrá lenni. Ráadásul az sem zavarta, hogy intoleráns indulatosságával ő, a nonkonformista szabad szellem, igen konform módon osztja sokak előítéleteit.

Az sem éppen példamutató, ahogy a két – pusztán a netán tájékozatlan olvasóban felébredő gyanú eloszlátása miatt: nem zsidó, nem rokon – Rousseau-val viselkedett. A Voltaire-nél jó két évtizeddel idősebb Jean Baptiste komédiáiról és epigrammáiról volt ismert. Voltaire „öreg rímmesternek” nevezte, „mérgező kigyóhoz” hasonlította, akinek „élete szegénnyel és bűnnel teli”. Utóbb elismerte, hogy „ő, akinek nagy érdeme volt, hogy tehetségét sohasem használta ellenségei szétzúzására, hagyta elveszni ezt az érdemét.” Ennek ellenére még harminc évvel az öreg rímmester halála után is megragadta az alkalmat, hogy Jean Baptiste-ot ellenségeként emlegesse. Jean Jacques-hoz sem éppen meleg barátság fűzte, de ebből nem következett, hogy a *Levelek a hegyekből* kapcsán a szerzőt kétségtelenül változatosan, hol „deklamáló sarlatánnak”, hol „sárból és epéből gyúrt léleknek” nevezze. Majd nem sokkal később, az *Új Héloise* megjelenését követően így írjon: „Soha egy kurva nem imádkozott többet, soha egy inas, lányok elcsábítója nem volt filozofikusabb.” Hogy d’Alembert személyeskedőnek nevezte, a legkevésbé.

A tolerancia mértéktartás. Amikor a negyvenéves Voltaire Frigyesztől, a porosz trónörökösztől levelet kapott, amelyben egyebek között azt olvashatta, hogy „csak egy Isten és egy Voltaire van a világon”, a helyére tette. Ám amikor néhány év múlva Frigyesből király lett, Voltaire azt hitte, hogy kapcsolatuk révén fontos politikussá válhat. A francia udvar megbízásából titkos küldetést vállalt, és megjárta a menekülőt, Potsdamba ment, hogy kitapogassa, számíthatnak-e Frigyes támogatására az Ausztria és Anglia elleni háborúban. A király átlátott Voltaire szerepén, ravaszabb is volt nála. A Voltaire által elé terjesztett emlékirat margójára Frigyes egy szellemes versikével koppintott az író (megbízóinak) orrára, és nem hagyta magát bevonni a konfliktusba. Még Voltaire-nek sem állt jól, hogy olyan terepre merészkedett, amely határtalan becsvágya ellenére sem volt az övé.

Azzal sem nőtt a szememben, ahogy tagja lett a Francia Akadémiának. Első próbálkozása kudarccal végződött, mert az „ájtatosok” nem engedték be. Írt egy megalázkodó levelet, amelyben a vallás tiszteletéről fogadkozott. Condorcet úgy találta, hogy jobb lett volna, ha helyett lemond az Akadémiáról. Ezek után vállalta el Voltaire Mme de Pompadour megbízásából egy alkalmi műnek a megírását, amelynek jutalma az akadémiai tagság volt. De óvatosságból az „ájtatosok” szemét szűrő egyik tragédiáját elküldte a pápának, mint „felvilágosult és nagyeszű pontifexnek”. Miután a pápa apostoli áldását adta, Voltaire célba ért. Mit kívánok hát ...-tól, meg ...-tól ma? Ahogy mondják, aki a célt akarja, a hozzá vezető eszközöket is akarnia kell. A történet szánalmasságát növeli, hogy nemcsak az utókor, de az eljárás idején már Voltaire is bizonyosan tudta, hogy nem a Francia Akadémia emeli meg őt, hanem ő az Akadémiát, ha tagjává lesz.

„Mélység, intuíció, nagyság, spontaneitás, nemesség, képzelet, humor, megértés, okosság, jó ízlés, udvariasság, változatosság, termékenység, varázslat, könynyedség, finomság, stílus, harmónia, melegség, tisztaság, korrektség, elegancia, tökéletesség.” Még ha rosszmájúan feltételezem, hogy Goethe legalább annyira magára gondolt, mint a franciára, akkor is meglep, amiről megfélekedezett. Ami emberri, az elkerülhetetlenül tökéletlen. A nagyság a vétkek jelentőségét is megnöveli. Bálványozásnak soha nincs, mérlegelésnek mindig van helye.

Kezemben egy igazolványfénykép huszonhárom éves koromból. Persze, ráismerrek: ilyen voltam. Ha akkor valaki kezembe nyomhatott volna egy rólam most készült fényképet, értetlenül néztem volna. Ki ez? Mit kezdjek ezzel az idegen alakkal? Pedig amúgy egész jól tartja magát. Fiatalkori magam mindig velem van; világosan látom őt, karomat sem kell kinyújtanom érte. Azt a fiatalembert viszont beláthatatlan távolság választotta el attól, aki lett(em). Ahhoz, hogy elképzelhesse, hiányzott az anyaga. A fantázia a kevés képesség egyike, amellyel *játszva* kenterbe verném őt.

Az embergyűlölet legalább olyan távoli tőlem, mint a közönyösség. Emberkerülő vagyok, de/mert semmi sem izgat erősebben, mint az ember.

Camus ír a köpőcelláról, és csodálkozom, hogy nem Kafka találta ki. Egy téglából emelt helyiség. A fogoly mozogni nem tud, áll benne. Az ajtó éppen az álláig ér. Csak az arca látható. Mindegyik őr ráköp, amikor elmegy előtte. Arcát a fogoly nem tudja letörölni. Életem során két törekvésem bizonyosan erős volt. Ne kerüljek köpőcellába és egy pillanatig se legyek őr. De ha mégis arra ítélték volna, hogy őr legyek, én is rá-ráköptem volna az áldozatra?

Még abba az egyszemélyes klubba sem lépnék be, amelybe én venném fel magamat.

tanulmány

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚTÓL AZ ŐSZIRÓZSÁS FORRADALOMIG

8. RÉSZ

„A mesteri fordítás Kosztolányi Dezső munkája”

A világháborús éveket tárgyaló fejezetet a műfordításkötetek bemutatásával zárom. Az 1914-es esztendőben Kosztolányi addigi legjelentősebb fordításkötetét jelentette meg: a *Modern költők* című versantológia első kiadását.⁴²⁴ A gyűjtemény Az „Élet” könyvei sorozaton belül látott napvilágot, értelemszerűen az *Élet* katolikus folyóirat kiadójának közreműködésével. A *Világ* egyik tudósításából arra is fény derül, hogy az első megjelenéskor csak úgy lehetett Kosztolányi munkájához hozzájutni, ha valaki a *teljes sorozatot* megvásárolta, ami tíz kötetből állt. Később aztán (1916-ban) a kötet külön is megjelent, immár a Révai Testvérek gondozásában.⁴²⁵ A fennmaradt levelezésben sajnos nem található információk a kiadás előkészületeire vonatkozóan.

A *Modern költők* antológiája 102 költőtől tartalmaz összesen 228 versfordítást. Kosztolányi megfelelő filológiai apparátussal is ellátta fordításait, így tehát a munkának nemcsak fordítói, értő válogatói, hanem irodalomtörténeti erényei is bőven akadnak. Az 1913 novemberére keltezett előszóban a válogatás szempontjaként megjelöli, hogy minden, a kötetben szereplő szerző „modern lélek”, akik lényegében „közös nyelvet” beszélnek. Szól a magyar lírai nyelv megújításáról is, melyhez elengedhetetlenek bizonyult a műfordítói gyakorlat: „Azok, akikkel együtt küzdöttem az új líráért, hasonlóan sokat fordítottak. Csiszoltuk a nyelvünket idegen verseken, hogy a saját bonyolult érzéseink kifejezésére gazdag és könnyed, tartalmas és nemes nyelvet kapjunk. Nagy költőink hősi idiomát hagytak ránk, amelyen a mondanivalónkat nem mindig lehetett kifejezni: hajlékonyá kellett tenni és acélosan-keményé”.⁴²⁶ Közli továbbá, hogy válogatása önkényesnek tekinthető, valamint korábban már megjelent, illetve újonnan fordított verseket egyaránt tartalmaz a kötet. A külföld lírájának visszatükrözése azonban nem egy ember feladata, így nemzedéktársait is biztatja hasonló vállalkozások megjelentetésére. Filológiai kutatásairól az alábbiakat tudatja az olvasóval: „Teljességre nem törekedtem, s ezt a beosztásnál is hangsúlyoztam, amennyiben a költőket és a verseket tüntetően nem csoportosítottam irányok, iskolák szerint, betűrendi vagy időrendi szempontból, hanem úgy rendeztem el, hogy egyik emelje és megvilágítsa a másikat. [...] Eléjük rövid bevezetőt írtam s elsőnek gyűjtöttem össze a költőkre vonatkozó magyar irodalmi adatokat és a magyar fordítóik nevét.”⁴²⁷

Az előszó ezenkívül több olyan információt közöl, mely Kosztolányi egész műfordítói munkásságáról árulkodik: megtudjuk, hogy mely nyelvek esetében fordít-

tott az eredetiből, és melyeknél nem; valamint fordítói elveiről is komolyabban vall. Ezt a szakaszt tehát érdemes hosszabban idéznem: „Az angol (amerikai), francia (belga), német, olasz, spanyol verseket eredetiből fordítottam, a szláv (cseh, lengyel, orosz, szerb) verseket szláv ismerőseim közvetítésével, nyersfordítás után, az északiakat (dán, norvég, svéd), a japánokat, a kínaiakat és a török verset pontos német, francia és angol szövegek nyomán. Ideálom a teljes formai, tartalmi hűség és a teljes szépség. De ha – művészi célokért – meg kellett alkudnom, akkor nem a szépséget ejtettem el. Olyan költőkkel állottam szemben, akik alkotásuk közben az intuíciót jobban tisztelték a szótárnál. [...] Alkotásnak látom a műfordítást, nem reprodukálásnak. [...] Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, amit ábrázol. Ugy érzem, hogy a festmény hűbb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.”⁴²⁸ Kosztolányi tehát saját fordítását nem alárendelte az eredeti szövegnek (forrásszövegnek), hanem vele egyenrangú alkotásként fogta föl. Szegegy-Maszák Mihály is rávilágít arra, hogy Kosztolányi elgondolása éppen elmentés volt például Babits fölfogásával: „elhatárolta magát attól a Babits által is képviselt eszménytől, mely szerint a műfordításnak arra kell törekednie, hogy megőrizze vagy átmentse az eredeti szövegben adottnak vagy nyilvánvalónak fölteleztetett értelmet és/vagy hangnemet. [...] Nem annyira pótolni akart egy művet, mint inkább ösztönzést adni annak olvasásához.”⁴²⁹ Kosztolányi később többször is visszatért írásaiban a műfordítás mibenlétének taglalására, melyekről még a későbbiekben szólunk. E helyütt mindössze azt jelezném, hogy nem sokkal később, 1917-ben mások (György Oszkár és Peterdi Andor) fordításköteteiről szólván – azokat kritizálván – ugyancsak megfogalmazta „eszményét”: „Fordítani nem lehet, csak átültetni.”⁴³⁰

Igaz, hogy Kosztolányi azt állította, a *Modern költők*ben közölt versfordítások csoportosításánál fő szempontja a „szépség” volt, és az elrendezés lényege szerint egyik kiemeli a másikat, ám a fő osztályozás mégiscsak az alkotók országonkénti szerepelése. Ezen belül azonban valóban nem az időrend vagy a betűrend az, amit követ. Mivel az egyes országok ellenben betűrendben következnek, így Amerikával kezdődik a válogatás. Az első szerző mindjárt Edgar Allan Poe – *A holló* című versével. A kötetben az egyes szerzői oldalak fölépítése egyébként az alábbi: rövid életrajz; a szerző munkáinak felsorolása; a róla szóló magyar nyelvű irodalom; fordítóinak listája; a szerző arcképe (utóbbi nincs mindenhol); valamint a fordított versek. Kosztolányi következetesen tartja ezt a szerkezetet mindegyik alkotónál, akit a kötetben szerepeltet. Érdemes még megjegyezni, hogy a futuristákról összegzőleg is szól, nem csak az egyes szerzőkhöz rendelve. Zágonyi Ervin kutatásaira hivatkozva állítom, hogy Kosztolányi e kötetének összeállításakor Hans Bethge német költő 1907-ben napvilágot látott gyűjteményét⁴³¹ is tanulmányozta: „Bethge tizenhét ország százötvenöt költőjének négyszázhatvanhárom versét adta közre, nagyralátó magyar társa szintén tizenhét ország költőképviselőit vonultatja fel, de »csak« százkettsöt, s »csak« kétszáznegyvennégy!! versükkel. Bethge ötven fordítótársat vont munkájába, Kosztolányi azonban maga dolgozik! [...] Kosztolányi azért is szívesen használhatta Bethge összeállítását, mert maga is megszólalt benne a »nagyvilág« számára, *Lámpafénynél* című szonettjével, Horvát Henrik fordításában.”⁴³²

Elek Artúr között komoly műfordítás-elméleti vita robbant ki a vers magyarra ültetésével kapcsolatban. Poe költeményének fordítását elsőként a *Nyugat*-ban közölte Kosztolányi,⁴³³ melyre egy hónappal később Elek Artúr hosszabb elemzéssel reagált. Elek szembeállítja Kosztolányi fordítását a korábbiakkal – Szász Károlyéval, Lévay Józsefével és Pásztor Árpádéval –, s megállapítja, hogy míg az előbbieket *értelmi* visszaadásra törekedtek, addig utóbbi „csak” a *formai* hűségre helyezte a hangsúlyt. Azzal vádolja továbbá Kosztolányit, hogy nem Poe költeményét olvashatjuk, hanem Kosztolányi alkotását, tehát az „új mű” meglehetősen távol került az eredetitől. Az amerikai költő „nemes melankóliájához” képest „lihegő, szenvedélyes” hangú szöveggel szembeül így az olvasó.⁴³⁴ Kosztolányi nem hagyta szó nélkül az ügyet: karakán válaszában kiállt műfordítói elvei mellett, azaz a formai hűség primátusát hirdette. „Nem szeretek a versekhez előszót írni és utószót sem. A vers magáért beszél. Ezért nem tűzdeltem körül magyarázó szavakkal a *Nyugat* tizennyolcadik számában megjelent »Holló« fordításomat [...] Mindössze csak ezt akartam: olyan magyar költeményt, amely ugyanazt a hangulatot kelti, mint az angol. [Elek] Bírálatainak második részében kifogásokat tesz a fordítás hűsége ellen. Ezen a ponton bennünket elvi különbségek választanak el. [...] Ha azonban elismerjük a műfordítás jogosultságát, akkor nem lehet és nem szabad a műfordítótól betű szerint való hűséget követelni. Mert a betű szerint való hűség hűtlenség. [...] Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak, amely az eredetit lehetőségig megközelíti. A szó szerint való hűség és a szépség többnyire ellenségek. Elek Artúr például a saját prózai fordításában közöl egy részt, amely hű, és én belőle mégse ismerek Poel-]ra. Ezért tartom vele szemben teljesen hamisnak a prózai fordítást. Mert a versből épp a lelkét, a verset veszi el. A műfordítás művészi munka, kompromisszumok sorozata, sok kompromisszum legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik –, zseniális csalás. [...] Újat kell alkotni helyette, másikat, amely vele lélekben, zenében, formában mégis azonos, hamisat, amely mégis igaz” – fejtette ki nézeteit a *Nyugat* 1913. novemberi számában.⁴³⁵ Poe versét Kosztolányi kortársai közül még Babits Mihály és Tóth Árpád is lefordította.⁴³⁶

A *Modern költők* című kötet *egészének* kritikai fogadtatása sem maradt el. Nem véletlen, hiszen Kosztolányi eddigi legjelentősebb műfordításkötetéről volt szó: az antológia lényegében szintézisét jelentette a korai versfordítói munkásságnak. Tudósításokat közölt többek között a *Magyar Kultúra*, a *Vasárnapi Újság*, és Kosztolányi akkori „lapja”, a *Világ* is.⁴³⁷ A kritikák egy része azonban – ahogy történt a tízes évek más köteteinek esetén – nemcsak tudósít vagy esztétikai bírálatot közöl, hanem irodalompolitikai vitákról is árulkodik. A legpontosabb képet akkor kaphatjuk, ha elsősorban az egymással *ellentétes* véleményen lévő csoportosulások folyóiratait vesszük szemügyre, valamint a szélsőségesebb (radikálisabb hangú) megnyilvánulásokra is figyelünk.

Ahogy az *Öcsém* és a *Tinta* kötetek megjelenésével kapcsolatban elmondhatjuk, a konzervatív katolikus *Élet* című folyóirat ezúttal is élen járt a recenziálásban. Ám Az „*Élet*” *könyvei* sorozaton belüli antológia esetében már nem a kemény – szándékoltan politikai felhangú – bírálat megjelentetése állt a szerkesztőség érdekében, hanem a dicsérő szavakra illett helyezni a hangsúlyt, hiszen el kellett adni a könyvet. Az antológia kiadójaként való érintettség révén a szerkesztők tehát nem nagyon tehettek másként, így aztán nem is Kosztolányi köteteinek korábbi kritiku-

sai – Andor és Boros – írták az ismertetést, hanem az egyik barát, Kárpáti Aurél. Bírálatában természetesen központi helyen foglalkozik az előszóban megfogalmazott elvekkel: „Átköltés, újraköltés és nem fordítás – mondja maga Kosztolányi az öntudatos és méltán önérzetes, okos Előszóban –, ez volt a cél, amit maga elé tűzött ennél a majd tíz esztendő munkánál”.⁴³⁸ Kitér továbbá arra is, hogy ebben a könyvben nemcsak az európai irodalom jelesei, hanem a tengeren túliak is benne foglaltatnak. Kosztolányinak a modern magyar költői nyelv megteremtésére vonatkozó törekvései szintén nem maradnak említés nélkül: „hogyan ez az anthológia megszülethetett, abban a modern magyar költői nyelvnek legszebb sikerét látjuk, amelynek kialakulásában *Kosztolányi* művészetét az oroszlanrész illeti meg. [...] súlyos és nemes, úgy formájában, mind tartalmában ez a művészet”.⁴³⁹ Az antológia erényei között említi továbbá a bibliográfiai részt is, melyet a kötet „méltó kiegészítőjeként” aposztrofál. Végezetül említést tesz a kötet külleméről, dicsérve Zádor István illusztrátor munkáját.

Tudjuk, hogy az *Élet* klerikalizmusa ellentétben állt a *Nyugat* haladóbb szemléletével, így az a tény, hogy a katolikus fórum kiadványát ők is tárgyalták a *Figyelő* rovatban, külön figyelmet érdemel. A lap hasábjain Tóth Árpád közölt recenziót, aki szintén érintette Kosztolányi műfordítói módszerét: „Nem pontos fordító a szó fukar, pedáns értelmében. Nem a szavakat ülteti át: inkább az egyes költők költői eszközeit figyeli meg és alkalmazza újra. Ily módon a vers karaktere, hangulata kitűnően rekonstruálódik, egy-egy versnél, ezt érezzük: így írta volna meg Poe a Hollót, Whitman a lokomotív-ódát, ha a magyar nyelv anyagát gyúrták volna jellemző formáikba, sajátos eszközeikkel. E módszert lehet kifogásolni, de senki sem tagadhatja, hogy egy költemény különös, éltető hőfokát ily módon lehet előgalvanizálni legsikeresebben a fordítás nyelvének idegenül húzódozó szavaiból. Kosztolányi fordításai élnek, s ez a legfőbb dicséret, amit fordításról mondhatok.”⁴⁴⁰

Az irodalompolitikai vonulat még összetettebb problémává válik, ha megnézzük, mit írtak a kötetéről *A Cél* című radikális nemzeti (fajvédő) folyóirat munkatársai. *A Cél* 1913. decemberi számában nem közöltek ugyan kritikát a könyvről, ám szóltak az „*Élet*” könyvei sorozatról, melynek első tíz kötete akkor került a karácsonyi könyvpiacra. Eljárásukat magyarázza, hogy – amint arra már utaltam – a kiadványokat csak együttesen lehetett megvásárolni. A tudósítást – melyet Liszka Árpád, az egyik szerkesztő írt – azonban irodalompolitikai „hadüzenetként” is értelmezhetjük, amennyiben két külön táborba sorolják a magyar írókat, és az egyik primátusát hirdetik a másik fölött.⁴⁴¹ A könyvsorozatban helyet kapó szerzőket a „legújabb magyar irodalom” reprezentánsaiként állították be, míg a haladó moderneket irodalmi „kalózkodóknak” bélyegezték. Érdemes szó szerint idéznem, miről is szólt konkrétan e megkülönböztetés: „Előre kellett bocsátani ezt a névsort, amellyel azonnal ismeretesebbé lesznek azok a szempontok, amelyek az »Élet« irodalmi vállalatot a gyűjteményes kiadás összeállításánál vezérelték. A legújabb magyar irodalmat nyújtja az »Élet« a legnagyobb körültekintéssel. Óvatosan vigyáz, hogy a névsorba olyan nevek ne kerüljenek, amelyek annak a nemzet pusztító és erkölcsromboló irodalmi »szakszervezet« szolgálatában állanak, amely az irodalmat legreálisabb értelemben vett »öncél«-nak tekinti. [...] A valóban együvé tartozók kerültek itt össze egy névsorba, azok, akiknek meg van az a hitük, hogy az emberiségért és ennek harmónikusan felfogott keretein belül egy nemzetért munkál-

kodni a legszebb emberi feladat. [...] Lappangó és mégis félremagyarázhatatlan felelet arra az irodalmi kalózkodásra, amelyet a modernizmusnak neve alatt nálunk az utolsó években elkövettek. Egyelőre egy tiszta szellőcske, amely irodalmunk dohos levegőjét egy kissé mozgásba hozta.”⁴⁴²

Kosztolányi műfordítás-antológiájáról – mely, mint jeleztem, *irodalomtörténeti* teljesítménynek is tekinthető – a tudomány fórumai szintén véleményt mondtak. Olyan lapok foglalkoztak a munkával, mint az *Irodalomtörténet* és az *Egyetemes Philológiai Közöny*. Előbbi lényegében tudománytalansággal – „kritikátlansággal” – vádolja Kosztolányit, mikor az alábbi megállapításra jut: „Kosztolányi Dezső, a kötet fordítója sok tekintetben hivatott e munka elvégzésére. [...] mindezek ellenére sikertelen, [...] amit] kritikai érzéke hiányának vagy legalább is fogyatékos voltának rovására kell írunk. Kosztolányinak nem volt kellő érzéke sem az egyes nemzetek reprezentáns modern lírikusainak, sem a költők legjellemzőbb alkotásainak kiválasztása iránt. [...] Minden jel arra mutat, hogy e költemények nem kiválasztás útján, hanem csak alkalom és ötletszerűen kerültek egymás mellé.”⁴⁴³ A bíráló, Marczinkó Ferenc konklúziójában azt is megjegyzi: itt az ideje a napisajtós csúsztatások („magasztalások”) véget vetésének, és egy komoly kritikai folyóirat létrehozásának. Érvelésével mindössze annyi a probléma, hogy Kosztolányi előszavában vállalja a „szeszélyességet” és nem kíván „tudományos” igénnyel föllépni. Ha nem is felelt meg az akkori elvárásoknak, az utókor igazolta: mindenképpen irodalomtörténeti jelentőségű munkát végzett, nemcsak a fordítások, hanem az életrajzok és a bibliográfiák okán is. Marczinkóról még szükséges elmondanunk, hogy politikai szerepet is vállalt, valamint – Mika Sándorral közösen – tankönyveket írt. A Toldy Gimnázium igazgatójaként, az Országos Középiszkolai Tanács tagjaként és az Országos Köznevelési Tanács tagjaként, valamint az Uránia Közművelődési Egyesületben tanúsított aktivitásának köszönhetően kijelenthetjük, hogy a „hivatalos” kultúrpolitika egyik képviselője volt, így talán nem véletlen, ha a *politikaellenes alkotóművész* Kosztolányi ízlésében nem osztozott.⁴⁴⁴

Az *Egyetemes Philológiai Közöny* hasábjain Zolnai Béla közölte recenzióját. Zolnai ekkor még gimnáziumi tanár volt, ám később egyetemi magántanárrá avanzsált, valamint 1927-ben ő fogja megalapítani a *Széphalom* című folyóiratot, mely Kosztolányit is munkatársai között köszönti majd. Ezenkívül Kiss József lapjában, *A Hétköz*ben szintén volt alkalmuk együtt dolgozni. Zolnai ugyancsak fordított, illetve francia és magyar irodalomtörténettel foglalkozott. Kosztolányi műfordításkötete tehát joggal tarthatott igényt érdeklődésére. Ezenkívül baráti kapcsolatban is álltak: korábban utaltam már rá, hogy Kosztolányi közelebbi pályatársait is ajánlotta Tevan Andor kiadója figyelmébe, köztük Zolnait is.

Zolnai Béla a kritikában elismeri Kosztolányi műfordítói elméletét és gyakorlatát: „Kosztolányi maga is költő, ez már eleve értéket biztosít fordításainak. Célja nem a szó szerinti hűségű fordítás, de az eredeti szöveggel párhuzamos hangulatú új költészet tud teremteni. [...] magyar formaművészet nyilatkozik meg fordításai-
ban.”⁴⁴⁵ Ismerteti továbbá a kötet fölépítését, ám a bibliográfiai részből hiányolja a külföldi kritikai műveket. Megállapítja, hogy az antológia „mindenesetre nyeresége” a magyar irodalomnak, és utal Kosztolányi „impresszionista modorára” is. E ponton azonban a szerkesztő – aki Bleyer Jakab vagy Förster Aurél lehetett ekkor – ugyan-

csak megszólal, és a recenzió írójával ellentétben – igaz, csak jegyzetben – az alábbi bírálatot fogalmazza meg Kosztolányi eljárásával kapcsolatban: „Csakhogy ez az »impresszionista« jellemzés többnyire inkább Kosztolányira, mint a tolmácsolandó költőkre nézve jellemző. Pedig az ilyen bemutatásoknak természetes célja az olvasó tájékoztatása és felvilágosítása és nem a fordító öntükröztetése.”⁴⁴⁶

Kosztolányi ebben az időszakban – a *Modern költők* megjelenésének hónapjaiban – nemcsak a *Nyugat* hasábjain vitatkozott (illetve írt kritikákat mások műfordításairól), hanem előadásokat is tartott azokról a szerzőkről, akiktől fordított. 1914. január 7-én például az Egyetértés Társulat meghívására, a Lipótvárosi Polgári Kör helyiségében *A belga lélek* címmel beszélt Verhaeren és Maeterlinck költészetéről. Szerepléséről pár sorban tudósított a *Világ* is.⁴⁴⁷ Mindez azt is mutatja, hogy Kosztolányi lényegében önálló irodalmi programmal állt elő, melynek több fronton is érvényt kívánt szerezni: folyóiratok hasábjain, kötetekben, valamint előadások formájában. Műfordítás-elméleti nézetei, valamint az általa kiválasztott szerzők munkássága ugyancsak részei voltak ennek a programnak.

A világháború kitörése előtti hónapokban Kosztolányi Dezső fordításában jelent meg Harry J. Benrimo és George Hazelton *A sárga kabát* (*The Yellow Jacket*) című egzotikus – a távol-keleti kultúrával foglalkozó – színdarabja, a Franklin Irodalmi és Nyomdai Rt. gondozásában.⁴⁴⁸ Kosztolányi levelezése elárulja, hogy Tevannál is próbált alkudozni a könyv kiadásáról. 1914. február 20-án még így írt – a föltehetően elutasító választ adó – békéscsabai kiadónak: „*A sárga kabát*-ot most a Franklin Társulat kérte, de mindaddig nem adom oda, míg ön meg nem írja, reflektál-e rá (azért az árért), vagy sem?”⁴⁴⁹ A kötetbeli megjelenésről az 1914. április 30-i *Corvina* ad először hírt,⁴⁵⁰ míg a három felvonásos darabról tudjuk, hogy április 18-án mutatta be a Vígszínház. A főbb szerepekben Góth Sándort, Tanay Frigvest, Ditrői Mórt és Gombaszögi Ellát láthatta a közönség.⁴⁵¹ A rendező maga a darab egyik szerzője, Harry J. Benrimo volt, ahogy arról Lengyel Menyhért tudósít: „Harry J. Benrimo, egy hallatlan kedves angol – nem is angol, kaliforniai, olyan temperamentummal, viccel és vidámsággal, mint egy francia, olasz vagy magyar – öt hétig ült Budapesten, hogy a »Sárga kabát« című darabja vígszínházi előadását rendezze. Öt héten keresztül dolgozott, mint egy vadállat, a próbákon. Nekivetkőzve előjátszott, magyarázott, kosztümöt tervezett, díszletet rajzolt, zenélt, tépte magát – annyit vesződött és bajlódott, annyi fáradtságot vett magának, amivel kisebb tartományokat el lehetett volna igazgatni. [...] Kétségkívül azt akarja [...], hogy különös darabja, melyet félt és szeret, a legprecízebben adassék, ne legyen benne hiba, biztos legyen az egész, olyan lassan és pontosan elkészítve, mint egy kínai hímzés, aranyszálakkal átszőve.”⁴⁵²

A darab szerkezetét tekintve „történet a történetben”/„színház a színházban”: a Karvezető és a Kellékes a kerettörténet szereplői, azaz ők beszélnek el/rendezik meg az eseményeket. Góth Sándor mint Karvezető a játék megkezdése előtt bevezető „konferánszot” is mondott. Ezt követően egy asztal mögé állt, s kinyitotta a rajta heverő könyvet, mintha a szereplők által előadottak (azaz a *betéttörténet*) ekkor „olvasódnának föl”. A színdarab – alcímének megfelelően – „kínai színműként” aposztrofálta magát a „nyugati színházak számára”. A helyszín Kína, Vu mandarin udvara, és a szereplők is kínaiak, ám a történet inkább köznapi: próbatételek és szerelmek elegye. A jelmezek és a díszlet is igyekezett visszaadni a Távol-Kelet hangulatát: sárga

sárkányokkal tarkított selyemfüggöny látványa fogadta például a helyet foglaló nézőket, mielőtt a színpadkép föltárult volna.

A bemutatóról – a fordító munkájának méltatásáról sem feledkezvén meg – többen is írtak a lapok hasábjain. A *Nyugat*-ban napvilágot látott, már említett Lengyel Menyhért-féle kritikából arra is fény derül, hogy a kezdeti érdeklődés csakhamar elapadt, s bár a „darab finom és különös” volt, „színpadra állítása, egész felszerelése [pedig] kitűnő”, mégis – Lengyel szavaival élve – „rettenetesen megbukott”.⁴⁵³ Az *Élet* – mely folyamatosan tudósított Kosztolányi működéséről – ugyancsak méltatta az előadást. A *Modern költők* című kötet esetéhez hasonlóan, ezúttal is egy barát szólalt meg, Halasi Andor: „[Kipling] hatására vezethető vissza az az irodalmi jelenség, hogy európai írók exotikus miliókat keresnek a témáik számára, sőt exotikus témák után kutatnak, ezzel akarván fölfrissíteni a kimerült európai fantázia érdeklődését. Ebbe az irodalmi jelenségkörbe tartozik a »Sárga kabát« fölbukkanása. A két amerikai szerző Kínában él – mint Kipling Indiában – s ahogy jelzik: »az európai közönség számára« akartak egy kínai mythikus drámát bemutatni.”⁴⁵⁴ Lengyel Menyhérttel ellentétben – aki a magyarra ültetés kérdésére nem tért ki – Halasi Andor a fordítást „nemes költői munka”-ként jellemzi.

Magától értetődő, hogy színházi lapok is foglalkoztak a bemutatóval. Közülük az Incze Sándor felelős szerkesztésében megjelent *Színházi Élet* híradásáról érdemes beszélnem, ahol Kosztolányi később (1917-től) gyakran foglalkoztatott szerző lett. Lengyel Menyhértet cáfolva, ők hatalmas sikerről számolnak be, ám a *Színházi Élet* csak a bemutató előadásról szól, az érdeklődés későbbi radikális csökkenéséről nem. Külön kiemelik, hogy „Benrimo el van ragadtatva a Vigszínház színészeinek játékatól”, és ezt „nem győzte eléggé hangsúlyozni”. Szintén a *Színházi Élet* cikkéből derül ki, hogy a darabot előtte Berlinben játszották, Reinhardt társulatának előadásában. A szerző nem felejt el kiemelni: „A mesteri fordítás Kosztolányi Dezső munkája”.⁴⁵⁵

Az 1914-es év műfordítói termékének tekinthető Heinrich Mann *Ronda tanár úr* című könyve is, mely az esztendő végén látott napvilágot, ugyancsak Kosztolányi magyarra ültetésében. Heinrich Mann munkája Tevan Andor kiadásában jelent meg, a Tevan Könyvtár 51–55. darabjaként.⁴⁵⁶ A könyv piacra kerüléséről elsőként 1915 januárjában tudósított a *Corvina*.⁴⁵⁷ A pontos megjelenéssel kapcsolatban a levelezés sem igazít el: mindössze két utalást találunk Kosztolányi leveleiben a kötetre. Az egyikben 1914. április 22-i dátummal érdeklődik a könyv megjelenési időpontja felől, a másikban pedig – június 21-én – már az érte járó honoráriumot sűrgeti.⁴⁵⁸ A könyv választása nem lehetett véletlen: bemutatja, hogy a főszereplőből miként válik zsarnok, mikor az elfojtások nem tudnak már tovább kontrollt gyakorolni. Lényegében a háborús tematikát rajzolja meg ez a könyv is, főként azt az aspektusát, mely Kosztolányit érdekelte: az „állat az emberben” metaforával leírható jelenséget. Az 1905-ös német műből készült később (1930-ban) *A kék angyal* című film, mely az első jelentős hangosfilmsiker volt, valamint ekkor ismerhette meg a közönség a filmtörténet egyik legnevesebb színésznőjévé váló Marlene Dietrichet.

Három évvel a *Ronda tanár úr* magyarországi kiadása után, 1917-ben szintén Kosztolányi Dezső fordításában jelent meg Lord Byron *Mazeppa* című verses elbeszélése. Kosztolányi 1916 októberében – akárcsak Benrimo könyvének fordításakor tette – levélben kereste föl mind Tevan Andort, mind Kner Izidort ötletével.

Kis módosítással lényegében ugyanazt a szöveget küldte el – ugyanazon a napon – mind a két kiadónak. Bejelenti, hogy lefordította Byron alkotását, mely még időszerű is: lévén, hogy egy lengyel vitéz szenvedéseiről szól.⁴⁵⁹ Az igényes kiállítású vékonyabb kis kötetet végül – a *Tintá*hoz hasonlóan, mintegy az akkor működőképességnek bizonyult szerzői–kiadói kapcsolat folytatásaként/igazolásaként – Kner Izidorék adták ki.⁴⁶⁰ A címlapot az a Divéky József rajzolta, aki az *Éjfé*l című, ugyancsak a gyomai kiadó gondozásában megjelent antológiában közreműködött. A kiadvány hátoldalán Kosztolányi *Tinta* kötetét reklámozzák a *Világ* kritikájából idézett pár sorral, ami újfent bizonyítja: szerző és kiadó között egy hosszabb távú, tudatosan fölépített kapcsolat kezdett kibontakozni. Az együttműködést azonban, sajnálatos módon, a világháború és az utána következő események – főként Kner veszteségei, nyomdagépeinek elrekvirálása a román hadsereg által – félbeszakították.

A könyv piaca kerülésének megközelítőleges dátuma 1917. január végére – február elejére tehető.⁴⁶¹ Kosztolányi 1916 decemberében már tiszteletdíját is elkéri Knertől,⁴⁶² 1917. január végén pedig a példányokat várja.⁴⁶³ Ami a Byron-mű magyar változatának fogadtatását illeti, elmondhatjuk: a már sokszor hivatkozott *Élet* folyóiratban ezúttal sem feledkeztek meg Kosztolányiról. „A fordítás gondos munka s ami minálunk – fordításról lévén szó, kétszeresen kiemelendő, eleven, eredeti munkának tetszik, mintha csak magyar író magyarul írta volna... Ez pedig fordítóra a legnagyobb dicséret” – olvasható a könyveket ajánló rovat vonatkozó bekezdésében, Anka János tollából.⁴⁶⁴ Az *Új Idők* cikkírója a *Mák* és a *Mazzeppa* méltatását együttesen végezte el,⁴⁶⁵ ami azt is mutatja: Kosztolányi szinte már ostromolta könyveivel az irodalmi közéletet, hiszen ezekben az években számos kötete megjelent, nem egy ízben egymással párhuzamosan is. Az *Egyetemes Philológiai Közlöny* szintén tudomást vett Byron művének megjelenéséről. Rózsa Dezső, a rövid ismertetés írója az alábbi dicsérő szavakkal jellemzi Kosztolányi formaművészetét: „Kosztolányi ebben a fordításában is igazi költői tehetséget mutat. Teljesen visszatükrözteti eredetije hangulatát, bár nem adja vissza annak szószerinti szövegét. A formának tökéletes mestere; a verssorok száma a fordításban ugyanannyi, mint az eredetiben; a tolmácsolt gondolatot tökéletesen átérti és átérzi. Csak elvéve találunk kifogásolni valót, ami a fordítás abszolút hűségét illeti. [...] Verselése mintaszerű.”⁴⁶⁶

A világháborús műfordítás-köteteket bemutató alfejezetet – illetve egyúttal Kosztolányi Dezső ezen éveit taglaló életrajzi fejezetet – lezárandó, szükséges említenem, hogy Calderón *Úrnő és komorna* című darabjának változatlan utánnyomása (második kiadása) ugyancsak ebben az időszakban, azaz 1917-ben látott napvilágot. A meglévő levelezésben azonban nem maradt nyoma a kötet előkészítéséről szóló egyeztetésnek, és színházi bemutatóról sincs tudomásunk. Így aztán arról sem tudunk: mi lehetett az újbóli kiadás apropója. Akárcsak az 1912-es, első kiadás esetében történt, ez a könyv is az Athenaeum Kiadó gondozásában került az olvasóközönség elé, a *Régi írók/Külföldi színművek* sorozat tagjaként.⁴⁶⁷

JEGYZETEK

424. *Modern költők. Külföldi antológia*, szerk., ford. Kosztolányi Dezső, Élet, Budapest, 1914. [a továbbiakban: *MKT*]

425. „A kötet most megjelent második kiadásban s ezúttal a nagyközönségnek is módjában van azt megszerezni – akkor ugyanis kiadványsorozatban jelent meg s csak az egész sorozat együtt volt

kapható. A vaskos kötetnek, melynek külső kiállítására is nagy gondot fordított a Révai könyvkiadó-cég, ára füzve 7 korona, kötve 10 korona. Kapható bármely könyvkereskedésben.” – [Szerző nélkül], *Modern költők*, Világ, 1916. dec. 3., 22.

426. Kosztolányi Dezső, [Előszó] = *MKI*, II.

427. *Uo.*, III.

428. *I. m.*, III–IV.

429. Szegegy-Maszák Mihály, *A kánonok hiábavalósága. Kosztolányi a világirodalomról = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szegegy-Maszák Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 335.

430. A korábban már hivatkozott *Baudelaire és Verhaeren* című cikkről van szó. A teljesség kedvéért idézem a gondolatmenetet, melynek konklúziója a főszövegben szereplő tételmondat: „Lehet-e verset – egyik nyelvből a másikra – fordítani? Nem lehet. Mért nem? Egyszerűen ezért: Dészir például azt jelenti magyarul, hogy vágy, a francia szó öt betűs és magas hangú, a magyar szó négy betűs és mély hangú. Ha pontosan fordítok, úgy, hogy egyetlen árnyalat se sikkadjon el, akkor a fordított szöveg majdnem azokat a fogalmakat kelti föl ugyan az olvasóban, mint az eredetie, de a fogalmak színe más lesz, merőben más, minthogy a szavak a versben nemcsak a fogalmak jegyei, de zenei értékek, hangjegyek is. Az olvasót a költő nemcsak gondolattal óhajtja megragadni, de – legalább oly mértékben – érzékien is, hangokkal, összecsengéssel. Dészir helyes értelmi fordítása tehát: vágy, de zenei fordítása inkább ez lehetne, például: vezér. E két nehézség közt tétováz az, ki idegen verset akar átültetni. Valahogy módot kell találnia, hogy mindkét követelménynek, az értelmének és a zeneinek is eleget tegyen. Ezért mosolygok, valahányszor egy versfordítás hűségéről hallok. Kihez, vagy mihez hű, a szótárhoz, vagy a vers lelkéhez?” – Kosztolányi Dezső, *Baudelaire és Verhaeren*, Nyugat, 1917. júl. 16., 145–148.

431. Hans Bethge, *Die Lyrik des Auslandes in neuer Zeit*, Leipzig, 1907.

432. Zágonyi Ervin, *Kosztolányi és az orosz irodalom*, Akadémiai, Budapest, 1990, 124–125.

433. Edgar Allan Poe, *A holló*, ford. Kosztolányi Dezső, Nyugat, 1913. szept. 16., 402–404.

434. Elek Artúr, *Poe „Holló”-jának legújabb fordítása*, Nyugat, 1913. okt. 16.

435. Kosztolányi Dezső, *A „Holló”*. Válasz Elek Artúrnak, Nyugat, 1913. nov. 1., 641–644.

436. Összehasonlító elemzésüket lásd: Józán Ildikó, „...a szöveget bagyjuk megszólalni” = *Látóköri metszése. Írások Szegegy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. Zemplényi Ferenc – Kulcsár Szabó Ernő – Jeney Éva – Józán Ildikó – Bónus Tibor, Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2003, 212–224.

437. Császár Ernő, *Kosztolányi Dezső: Modern költők. Külföldi antológia*, Magyar Kultúra, 1914. 1. köt., 371–373; [Szerző nélkül], *Modern költők. Kosztolányi Dezső versfordításai*, Vasárnapi Újság, 1914. jan. 18., 55.

438. K[árpáti]. Alur[é]l., *Kosztolányi Dezső: Modern költők*, Élet, 1914. febr. 1., 155.

439. *Uo.*

440. Tóth Árpád, *Kosztolányi Dezső: Modern költők. Az „Élet” kiadása*, Nyugat, 1914. febr. 16., 287–288.

441. *A Cél* cikke által „elismert” magyar írók, akik egyúttal *Az „Élet” könyvei* sorozatban is szerepeltek: Ambrus Zoltán, Andor József, Cholnoky Viktor, Fieber Henrik, Gineverné György Ilona, *Kosztolányi Dezső*, Prohászka Ottokár, Takáts Sándor, Toma István, Tömörkény István. Illetve külön listában (mint résztvevő szereplők gyűjteményes kötetekben): a külön kötetekkel is szereplő és a fentebb már említett *Kosztolányi Dezső* és Toma István, valamint Babits Mihály, Endrődi Sándor, Horváth János, Márki Sándor, Trikál József, Sebők Zsigmond, Rákosi Jenő, Pethő Sándor, Izsóf Alajos, Sík Sándor, Tarczai György, Szabó László, Vass József, Cholnoky Jenő. Vö. I. á. [=Liszka Árpád], *Az „Élet” könyvei*, *A Cél*, 1913. dec., 676. Érdemes megjegyezni, hogy a lapban még Móricz Zsigmond is szerepelt írással.

442. *Uo.*, 676–677.

443. M[arczinkó]. F[erenc], *Kosztolányi Dezső: Modern költők*, Irodalomtörténet, 1914, 348.

444. Marczinkóról lásd bővebben: Albert B. Gábor, *A Mika–Marczinkó tankönyvek*, Történelem-tanítás, 2012/3–4, http://epa.oszk.hu/01900/01954/00013/pdf/EPA01954_tortenelemtanitas_04_03_06_Albert.pdf. Utolsó letöltés: 2015. szept. 2.

445. zb. [=Zolnai Béla], *Kosztolányi Dezső, Modern költők. Külföldi antológia, a költők arczképével. Budapest, „Élet” kiadása (1916). 8-r. 487. l. 7K*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1917. febr.–márc., 190.

446. *Uo.*, 191.

447. Vö. [Szerző nélkül], *Kosztolányi Dezső előadása*, Világ, 1914. jan. 6., 20; *A belga lélek*, 1914. jan. 8., 16.

448. Harry J. Benrimo – George Hazelton, *A sárga kabát*, [ford. Kosztolányi Dezső], Budapest: Lampel, Franklin, [1914]. (Fővárosi színházak műsora 19.)

449. KD levele Tevan Andornak, Budapest, 1914. febr. 20. = *KDL-Réz*, 264.
450. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1914. ápr. 30., 73.
451. Vö. [Szerző nélkül], *A sárga kabát*, Színházi Élet, 1914. ápr. 12–19., 78.
452. Lengyel Menyhért, *Benrimo*, Nyugat, 1914. máj. 16., 723–724.
453. *Uo.*
454. Halasi Andor, *Színházak újdonságai. Benrimo és Hazelton: A sárga kabát. Bemutatta a Víg-színház*, Élet, 1914. ápr. 26., 538–539.
455. [Szerző nélkül], *Egy és más a „Sárga kabát”-ról*, Színházi Élet, 1914. ápr. 19–26., 5–6.
456. Heinrich Mann, *Ronda tanár úr*, ford. Kosztolányi Dezső, Tevan, Békéscsaba, 1914. (Tevan Könyvtár 51–55.)
457. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1915. jan. 10., 2.
458. Vö. KD levelei Tevan Andornak, Budapest, 1914. ápr. 22., jún. 21. = *KDL-Réz*, 269, 273.
459. Vö. KD levelei Tevan Andornak és Kner Imrének, Budapest, 1916. okt. 24. = *KDL-Réz*, 387.
460. George Gordon Noel Byron, *Mazeppa*, ford. Kosztolányi Dezső, Kner, Gyoma, 1917.
461. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1917. febr. 10., 22.
462. „*Ha nincs akadály*, kérem, már most adja postára a *Mazeppa* tiszteletdíját. [...] Ismétlem: a kéziratot már szombaton elküldöm.” – KD levele Kner Imrének, Budapest, 1916. dec. 6. = *KDL-Réz*, 391.
463. Vö. KD levele Kner Imrének, Budapest, 1917. jan. 26. = *KDL-Réz*, 396.
464. a – a. [=Anka János], *Byron: Mazeppa*, Élet, 1917. febr. 18., 172.
465. „könnyed és bravuros ez a fordítása is” – [Szerző nélkül], *Mák. Kosztolányi Dezső verseskönyve*, Új Idők, 1917. márc. 18., 285.
466. r. d. [=Rózsa Dezső], *Byron: Mazeppa. Kosztolányi Dezső fordítása. Gyoma, Kner Izidor, 1917. k. 8- r. 44 l.*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1917. okt., 599–600.
467. Pedro Calderón de la Barca, *Űrnő és komorna*. Vígjáték, ford., bev. Kosztolányi Dezső, Budapest, Athenaeum, [1917]. (Régi írók 2. / Külföldi színművek 4.)

DERES KORNÉLIA

A tudat filmes játéka

INTERMEDIÁLIS DRAMATURGIA BODÓ VIKTOR SZÍNHÁZI RENDEZÉSEIBEN

Jelen tanulmány annak vizsgálatára vállalkozik, hogy a mozgókép megjelenése miképpen képes megteremteni egy multiperspektivikus, illetve intermediális színházi elbeszélés mód alapjait. A színészi testekkel párhuzamosan vagy azokat váltva megjelenő, élő, illetve előre rögzített mozgóképek kortárs színházi gyakorlatba való integrálódása a dramaturgia új útjait jelölte ki, egyben lehetővé téve a narratívák megtöbbszöröződését. Különösen érdekes ebből a szempontból az, hogy miként válhat a színházi előadás az egymással párhuzamosan haladó és/vagy versengő nézőpontok – mint a színészi testek és az őket közvetítő mozgóképek – gyűjtőhelyévé, s lehet képes egyfajta megosztott téridőként sajátos narratívahálózatot létrehozni. A jelenség vizsgálata egyben arra is felhívja a figyelmet, hogy a lineáris, okozatiságon alapuló, Hans-Thies Lehmann-nal szólva, a dráma logikáját követő színházi narrációt miként válthatja fel egy multiperspektivikus, dehierarchizált narratív struktúra.

Az alábbiakban egyfelől annak az intermediális színházi formanyelvnek a feltárására vállalkozom, amely a mozgókép technológiai médiumait felhasználva, a perspektíva szétszóródásán és megtöbbszöröződésén keresztül képes tudatosítani azt, hogy az észlelés szimultánvá válásával a bevett, linearitáson alapuló időkon-

cepciók minduntalan elbizonytalanodnak. Másfelől a narráció és a teátrális játékmódok decentralizált rendszereinek elemzésén keresztül vizsgálom azt, ahogyan a tudat sajátos, szubjektív rendszerező ereje egyre nagyobb hangsúlyt kap, miközben a közös referenciák létezése megkérdőjeleződik.

E kettős vizsgálati keret azért tűnik adekvátnak, mivel a hazai (színi)kritikai recepció számos alkalommal bizonyította, hogy nem mindig rendelkezik megfelelő nyelvvél és szempontrendszerrel ahhoz, hogy a színházi intermedialitásra épülő előadásokat értelmezze. Ennek következménye, hogy a tanulmányban előkerülő produkciók kapcsán nem egyszer hiányolták az olyan kategóriákat, mint a koherens dramatikusan világ, vagy a formális logika alapján szerveződő cselekménysorok. Jelen írás egy olyan értelmezési horizont megnyitását célozza, amely nem csupán a dramatikusan világ összefüggései felől kívánja szemlélni a mozgóképek által módosuló narratív rendszerek létrejöttét, hanem a különböző narratív és mediális szintek dialógusát vizsgálva térképezi fel többek között a dramatikusan alpanyag újraírását.

A vizsgált előadások arra is példát szolgáltatnak, hogy a filmes képek és élő videofelvételek áradata nem mindig egyazon történet koherenciáját erősítik, inkább a (dramatikusan univerzumból ismert) történet szétírását, szétjátzását hajtják végre, párhuzamossá téve a testi és technológiai időket, narratívákat, s nem rendeződnek alá egy formális logika szerint felépülő történetdiskurzusnak. A színészi testek és mozgóképek által képviselt narratívák ugyanakkor képesek feltárni és megmutatni az alapszöveg(ek) által implikált textuális dzsungelt, ami egyben megteremt az előadásokra jellemző, teljes egészében nem átlátható, rétegzett struktúrákat. Ráadásul, a tér és idő manipulációjának köszönhetően a mozgóképek egyfajta ötödik falként az imaginárius felé is utat nyitnak a nézői tekintet számára, olyan téridőbe engedve bepillantást, amelyek kívül esnek a színházi testek látható, fizikai jelenlétében. Ez egyben rámutat a valóság virtualizálódásának és teatralizálódásának tapasztalatára, valamint a mediatizált mintázatok által befolyásolt észlelmódok és tapasztalatok szerveződésére is.

Patrice Pavis a tér, idő és test összekapcsolódásának felbomlásával, valamint az erre épülő referenciális szokások megváltozásával hozza összefüggésbe a színházi előadásokban megjelenő technológiai médiumok burjánzását, mely véleménye szerint egyben elvezet a tekintet, észlelés, érzékelés megváltozásához is.¹ Ha a narratívát² az emberi tapasztalat valamiféle elrendezésének tekintjük, nem meglepő, hogy a mediatizált kortárs világban létrejövő és/vagy arra reflektáló előadások narrációs technikája egyre inkább eltávolodik az egyszólamúságtól, s mindinkább magát a narratívaképzést is leleplezni kívánó mechanizmussá válik. Ez pedig természetesen az észlelési mintázatok módosulására is felhívja a figyelmet, amelynek minden bizonnyal neurokulturális alapjai is vannak.

A fenti megállapításokat szem előtt tartva, tanulmányomban Bodó Viktor rendezői formanyelvét a teatralitás és intermedialitás dinamikus viszonyrendszerében elemzem. Célom a teátrális játékmódok és terek, a kameratekintet és narrációs törések hálózatainak elemzése, valamint annak vizsgálata, hogy ezek a jelenségek miképpen eredményezik egy olyan, a kortárs világ észlelési-érzékelési mintáit és a tudati folyamatok kortárs modelljeit visszatükröző rendszer színpadra állítását, amelyik éppen az intermedialis törések által válik olvashatóvá.

Bodó Viktor közel két évtizedes színházi munkássága hatástörténetileg ahhoz a német színházi trendhez köthető, amely az asszociatív improvizációk, a multiperspektivikus történetmesélés, a popkulturális (főként filmes és zenei) utalások tudatos használata, illetve a technikai médiumok beemelése révén tette le annak a „cool fun”³ esztétikának az alapjait, amelyhez olyan alkotók nevei kötődnek, mint Frank Castorf vagy Thomas Ostermeier, valamint Stefan Pucher, a She She Pop, a Gob Squad, a Rimini Protokoll és a Showcase Beat Le Mot.

Ennek megfelelően Bodó színházában a valóság lenyomata már csak káosz-ként jelentkezhethet, vagy kitágult, szürreális tudatállapotként, amelynek jelzését sokszor épp a film médiumának változatos használata segíti. Rendezéseiben az elemeire bomló, instabil világ, amelybe bármelyik pillanatban és bármilyen irányból érkezhethet egy újabb, a formális logika szerint érthetetlen elem, meglátásom szerint szintén az intermediális törések által lesz olvasható. Az elidegenítő effektusok az előadások alatt egyre gyorsuló ütemben rombolják le az egységes narratíva lehetőségébe vetett hitet, miközben nyilvánvaló halmozásukkal önmaguk paródiájává válnak. A szemantikai hálózat groteszk törések által történő folytonos újrendezése pedig egy olyan rendszer ábrázolását segíti elő, amelyben éppen a kiszámíthatatlanság az egyetlen biztosnak tűnő hivatkozási pont.

Az alábbiakban előbb két jelenségre (törések és átírás) összpontosítva vizsgálom Bodó Viktor rendezői formanyelvének jellegzetességeit, elsősorban a *Ledarálmakeltűntem* című előadás példáján keresztül; majd ezek következtetéseire alapozva térek rá a mozgóképek narratívaképző szerepére *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című produkció elemzésével.

Szóródó törésvonalak

„Mindvégig ott motoszkál a nézőben a kérdés, hogy valójában előadásnak tekinthető-e mindaz, ami a színpadon történik”:⁴ olvasható Bodó Viktor *M avagy mégsem* című nyíregyházi előadásáról. A hazai (szak)kritika viszonyulása Bodó rendezéseire – még ha a kijelentések többségükben el is maradnak a fentitől hasonló, kissé álnaivnak ható gondolattól⁵ – látenszen kapcsolódik az idézett mondat által implikált problémafelvetéshez. A kritikák egy része a következő kulcsszavakkal jelöli ki Bodó rendezéseinek hiányosságait: szkeccssorozat, eklektika, következtetlenség, szétesés, locsogás, egyenetlen részek, blöff.⁶

A (vélt) hiányosságok mögött azonban sokkal élesebben rajzolódik ki az az elvárási rendszer és preconcepció háló, amellyel a recenzensek az egyes előadásokat értelmezési keretbe kívánták foglalni. Így pedig többen a logocentrikus (úgy is, mint szöveg- és történetközpontú), netán realista alapvetésű konvenciók hiányát kérték, kérik számon, úgymint a követhetőség, az egységes narratívába illeszkedő epizódok, illetve a színházi produkció megvalósulása mint zárt, harmonikus-szerű konstruált és a formális logika alapján követhető rendszer. Mindez pedig egy olyan színházi modelltől ered, amely saját legitimitását többek között a pszichológista-realista játéknyelv egységében fedezi fel, ennek következtében feltételezi, hogy a gesztusok és mozgások mindenkor a lelki tartalmak közvetítői.⁷

Mindezek az elemek Bodó rendezéseiben átrendeződnek és újraíródnak, s a színházi előadás alatt folyamatosan megkérdőjeleződik a történet és a szereplők megismerhetőségébe vetett hit, a jelenetek és a figurák minduntalan kibillenek saját, addig felépített narratívájukból, elbizonytalanítva a színházi élmény befogadóját. Így a narratíva, a szituációs lendület, illetve az értelmezési horizont megtörése a Bodó-féle formanyelv fontos kategóriájaként vizsgálendő terület.

E törések gyökerének megértésében részben az orosz formalista Viktor Sklovszkij *osztranyenyije*⁸ (eltávolítás, idegenné tétel) és *zatrudnyenyije*⁹ (megnehezítés) fogalmai segíthetnek, részben pedig az ezekhez szorosan kötődő brechti *Verfremdungseffekt*.¹⁰ Bertolt Brecht V-effektjei színházi kontextusban egyszerre jelentik az elidegenítést és az eltávolítást célzó dramaturgiai és színpadi eszközöket és hatásokat, például dalbetéteket, a nézők közvetlen megszólítását, a helyszínjelzésére szolgáló feliratokat. Ezeknek az eszközöknek a célja a néző kirántása a biztonságos kukucska-ló pozícióból, valamint abból az illúzióból, hogy egy láthatatlan közönség tagja. Ezen felül ráébresztik a nézőt, hogy amit a színpadon lát, az mindig kreált és közvetített, így a színházi esemény megcsináltságára is reflektálnak. A nézőt a passzív befogadó szerepéből egy analitikus-kritikus szerepbe kívánják helyezni, aki már nem hiszi el, hogy a színpadon a valóság egy sérthetetlen és megkérdőjelezhetetlen narratívája jelenik meg.¹¹

Bodó Viktor rendezéseiben a narratív és játéknyelvi törések azonban nem pusztán az elidegenítést szolgálják, hanem egyben egy olyan világmodell leképezését, amely már nem írható le közös valóságként, csak különböző tudatállapotok folyamatos, egymásba csúszó változásaként. Ráadásul az előadások fikciós világán belül és az előadásra reflektálva is megjelennek az elidegenítő, megakasztó törések, így a befogadóra gyakorolt hatásuk is szétválik, megtöbbszöröződik. Ezek a sajátosságok termékenyen összeolvashatóak a lehmanni terminológia *tütelítettség* fogalmával: a jelek olyan túlbujánzása ez, amely a hagyományos formaélezés tagadásával „megzavarja a képek rendjét”,¹² miközben a határokat a labirintusszerűen kaotikus túlszűfolttság felé mozdítja el. A hétköznapi ingeráradatához szokott, türelmetlenebbé váló nézői tekintet így elmerülhet a szimultaneitás játékában.

Ez a túlbujánzás Bodónál a mindenütt felbukkanó gegek, bohózati elemek formájában jelenik meg, melyek minduntalan megakasztják a színpadon ábrázolt fikciós világ narratíváját. A geg és az egyenes vonalú narratíva között fennálló feszültség a két fogalom eltérő szerkezeti és szemantikai hagyományával magyarázható. Míg az első a maga rövid és befejezett, önmagára visszamutató jelentéshálójával legtöbbször ebben a zárt rendszerben éri el célját, a második fel akarja oldani ezt a zárt-ságot, és egy nagyobb szerkezetben is jelentéssel kívánja felruházni az adott geget.¹³ A gegek öncélúságának problémáját nagyban befolyásolja, mennyiben illeszthető az adott bohózati elem tematikusan az adott történet narratívájába. Az olyan előadások esetében, mint a *Liliom* (2010), ahol a vásári mutatványok, vagy a *Ledarálmak-eltűntem* (2005), amelyben a kabaré és varieté műfajai tematizálódnak, a bohózati elemek (mint egy hirtelen bűvésztükk, egy nem várt ugrás vagy táncmozdulat) értelmezési horizontja könnyebben kapcsolható az előadás reprezentációs hálójához. Más esetekben azonban sokkal nyilvánvalóbban törik meg az előadás által addig felépített narratív diskurzust, hiszen a figurákhoz rendelt, motiválatlannak tűnő gesztusok és

mozdulatok éppen váratlanságuk okán válhatnak teljesen abszurdá. Jó példa erre a Csehov *Cseresznyés kertje* alapján készült *Виноград I.* (2011) című előadás, amelyben a Dunyasa nevű szereplő gyors tempóban és folyton elájul, elvágódik a padlón, majd azzal a lendülettel talpra is szökken, mintha mi sem történt volna.

Bodó ezen felül számos olyan betétet is kever előadásaiba, amelyek magukon hordozzák a fokozott teatralitás jegyeit, mint a musical, a revü, a (zenés) film vagy a varietéműsor-részletek. Ezek a rövid epizódok a reálisnak induló szituációkat a cselekmény előrehaladtával mind gyakrabban törik meg, és forgácsolják szét a jelenetfűzések játéknyelvét és narratíváját – hol a musicalek (*Chicago*, *Macskák*) túlcsoorduló világával, hol a táncbetétek vidám és önfelédlt modalitásával, hol egy groteszk gesztus- vagy hangsorral, mely mintha a karakterektől külön életet élne. A már említett *cool fun* játékmódja tör itt utat, amennyiben a filmes ihletettséggű betétek, a sokszor álomszerűnek ható képek főként asszociatívan működnek, miközben „[a] néző körutazást tehet a különféle allúziók, idézetek és ellenidézetek, belső viccek, moziból és popzenéből származó motívumok között, végigkövethet egy gyors és gyakran nyúlfarknyi epizódokból álló patchworkot, melynek hangneme ironikus-távolságtartó, szarkasztikus, »cinikus«, illúziótlan és »cool«.”¹⁴ Ezek a betétek alapvető elemei Bodó rendezői játéknyelvének, melyek révén a konkrétan megjelenő cselekményelemek egymásutánja nem könnyen szervezhető egységes, egyenes vonalú, ok-okozati viszonyon alapuló történeté.

Ez a jellegzetes színházi formanyelv alapvetéseit a Georg Fuchs-i értelemben vett¹⁵ teatralitás kiaknázásban leli meg: például az olyan, önmagukban is teatralisnak mondható, heterotopikus terek tematizálásában és felmutatásában, mint a kabaré (*Ledarálmakeltűntem*), az elmegyógyintézet (*Kockavető*, *Fotel*), a repülőtéri tranzit váróterem (*Transit*) vagy éppen egy lepusztult háztető (*A nagy Sganarelle és Tsa*). Az említett helyek leginkább a Foucault-féle válság- és deviancia-heterotópia¹⁶ csoportjaiból kerülnek ki – bár előbbi inkább a „primitívnek nevezett társadalmak” esetében használja a szerző, olyan terekre utalva, amelyeket a szűkebb környezetükkel válságban álló emberek számára tartanak fenn (mint például a szülő nők, a kamaszok, az öregek);¹⁷ míg a deviancia-heterotópia a (poszt)indusztriális társadalmakban is jelenlévő helyforma, és olyan emberek gyűjtőhelyeként definiálódik, akiknek viselkedése eltér az átlagostól és az elvárt normáktól (például szanatóriumok, pszichiátriai klinikák, börtönök lakói). Mivel ezek a terek elsősorban lakóik és a társadalomban betöltött szerepük által határozódnak meg, Bodó színházában – elsősorban a megmutatkozó szereplők viselkedése miatt – kitágul a deviancia-heterotópia fogalma, olyan helyszíneket is bekebelezve, mint a motel (*Motel*), a bérházlakás (*Attack*, *Bérbáztörténetek*) vagy éppen a kórház (*Anamnesis*).

Jó példa erre a 2005-ben bemutatott, Kafka *A per* című művén alapuló *Ledarálmakeltűntem*,¹⁸ amely a regénybeli K. történetét egy groteszk, a varieté műfajából ismerős világban jelenítette meg, s amelynek főszereplője (K. József) a teljes emberi lealjasodás áldozata, akit az őt körülvevő, pénzéhes, saját vágyait bármi áron kielégíteni akaró, csillogó látszatprodukciókra épülő világ végül szó szerint be- és ledarált. Ebben az előadásban a varieté és kabaré műfaja implikálta azt a térformát és játéknyelvet, amely újraértelmezte a hozzá fűződő színpadi nyelv kliiséit, és kiterjesztette saját világérzékelését a karkai birodalom működésének ábrá-

zolására. Innen nézve minden groteszk fordulat csak a közönség szórakoztatására kitalált hatásvadászat, mint például, hogy a Block nevű szereplő – az ügyvéd egyik ügyfele, aki „már nem ügyfél, az ügyvéd kutyája volt”¹⁹ – az előadásban a varietéműsorok felől értelmezhető izgó-mozgó, változó kedélyállapotú alakként jelent meg, aki valójában egy szado-mazo játék részese. Vagy ilyen a Leni nevű szereplő eltúlzott testi hibája is, mert ami Kafkánál még csak két összenőtt ujj volt, az Bodónál már hosszan kilógó köldökzsinórként prezentálódott („Minő csodás játéka a természetnek”). De a főszereplő K. József és Leni közti szerelmi jelenet maga is bohóctréfába ágyazódott, hiszen K. kis híján a közönség közé esett, miközben hátul egy alak, nagy levegőket véve és kommentálva az eseményeket, fel-felbukkant a füstfolyóból. K. és Leni párbeszéde reflektálatlanul mosódott bele egy hangorkánba, miközben hátul a zenekar felállt, és elkezdődött egy koncert: a határ-kabaréműsor és K. József színpadi élete között egyre jobban elmosódni látszott.

Tehát nem csupán a nézői elvárási horizontokat kezdte ki a jeleneteket szervező abszurd logika, hiszen ennek mintegy tükröképeként K. József karaktere is saját elvárásainak sorozatos semmibe vételével volt kénytelen szembesülni. Így ő befogadóként egy olyan világot próbált értelmezni, megtapasztalni, melynek működési logikája percről percre változott, a vonatkoztatási rendszerek alakulásának váratlan fordulatai pedig minduntalan kikezdték az addig alkalmazott percepció és recepció stratégiákat. Jól példázza ezt az a jelenetváltás, amely során a végletekig gyorsított, stroboszkópos, hangzavarba torkolló hivatali jelenet után beálló csendben K. a Grubachné nevű szereplővel kezdett párbeszédbe. Beszélgetésük alatt a K. lakóházát ábrázoló fikciós térben feltűntek az előző jelenetből ott maradt, lézengő emberek, felszedegették a papírt a földről, vagy hátul gyülekeztek, miközben fúró és kalapács hangja hallatszott. K. recepció stratégiája itt is csődöt mondott, hiszen míg ő láthatóan zavarónak találta ezeket a hangokat és embereket a térben, Grubachné semmilyen jelét nem adta annak, hogy észlelné a körülötte folyó történéseket. K. értelmezési stratégiája láthatóan nem tudta követni az előadásban ábrázolt világ alakváltozásait és bizonytalan viszony- és hivatkozási rendszerét.

A hagyományos Kafka-olvasat kikezdése ez, amennyiben az előadás nem a depresszív-melankolikus kisembert körülölelő szorongató és szomorú világkép realista bemutatását teszi meg kiindulópontjául. Bodónál a szorongás ugyanis már elsősorban a groteszkkal kapcsolódik össze, a rendszer átláthatatlansága pedig nem csupán a bürokrácia hálójaként, hanem a világ megismerhetetlenségének axiómájaként ábrázolódik. Ennek az ábrázolásnak a másik fontos pillére az alaptörténet átírásának gesztusa, amely egyfelől popkulturális vendégszövegek (például filmekből, musicalekből, operettekben vett idézetek) beékelésével, másfelől a színházi szituációra történő reflexióval képes felhívni a figyelmet az alapszöveg rétegzettségére, s elburjánzó értelmezési lehetőségeire.

Az átírás szédülete

Az alábbiakban rátérek az átírásnak azon jellegzetességeire, amelyek az előadásszöveg és dramatikus szöveg kapcsolatát meghatározzák, továbbá alapjaiban forgatják fel és nyitják meg a dramatikus szöveg szemantikai hálózatát, játéklehetőségeit,

asszociációk és hivatkozások sorát indítva el ezzel.²⁰ Az így megjelenő és eluralkodó szimultaneitás Lehmann meglátása szerint az idő posztdramatikus megformálásának (melynek gyökere többek között a nagyvárosi ritmusok kaotikusságában keresendő) egyik lényeges jellemzője.

Bodó rendezései nagyjából már létező irodalmi szövegeken alapulnak, melyek között találni drámákat²¹ és prózai műveket²² is. Ezeket az alaptörténeteket alakítják át, írják tovább és szét az előadások.²³ Minden alapanyagot a káosz végtelen játéklehetőségei által meghatározott olvasat ural, mintha a szövegben rejlő szituációk megértése csakis egy kaotikus világmodellen keresztül válna lehetővé, amelyben a biztos pontok folyamatosan megkérdőjeleződnek.

Patrice Pavis a klasszikus szövegek olvasatával kapcsolatban jegyzi meg, hogy a műlthoz kötődő szövegre rakódott „por” szimpla figyelmen kívül hagyása helyett annak történetiségére kellene reflektálni, és ilyen módon, a fordításadaptáció versus betű szerinti fordítás analógiájára, a rendező eldöntheti, hogy a szöveget új kulturális kontextusba helyezi, vagy a forrásnyelvvvel együtt megőrzi annak retorikáját és világnézetét.²⁴ Persze, az esetleges „leporolás” után sem juthatunk egy szövegben rögzített üzenethez vagy értelmezéshez, hiszen a szövegtárgy akkor is átalakul, ha elsőre érintetlennek látszik: Lehmann-nal szólva, csak a szöveget lehet archiválni, annak kontextusát sosem.²⁵

Az alapszöveghez való viszonyulás tekintetében a historizáló vagy modernizáló előadások implicit módon magukban hordozzák a fentebb cáfolt preconcepciót, miszerint a szöveg üzenete kódolt és megfejthető; míg más előadások „egy harmadik utat jártak be, amikor épp a történeti kontextus és a mai aktualitás feszültségét próbálták játékba hozni”.²⁶ Teszik mindezt úgy, hogy a szöveg és előadás ideje között feszülő idő kulturális keresztthivatkozásait és utalásait hozzák mozgásba, mind a szöveg, mind a játékn nyelv szintjén. Ahogyan arra Imre Zoltán is rámutatott: „A szövegközpontúság megújítása érdekében egyes előadások felnyitják az általában zárt entitásként kezelt szöveget. Mégpedig úgy, hogy az amúgy is mindig csupán intertextusként működő szövegbe felismerhető vagy fel nem ismerhető, ún. vendégszöveget helyeznek. A vendégszövegek intertextuális hálója így nemcsak módosítja az eredeti szöveget, illetve annak megszokott, ismert értelmezését, hanem játékok (elvileg végtelen) láncolatával asszociációk és hivatkozások sorát indítja el. Ezek viszont kikezdi a realista alapfeltevéseket, mivel a kiinduló szöveg értelmezését újabb és újabb textuális, vizuális, testi, valamint társadalmi, ideológiai stb. kontextusokhoz kötik.”²⁷

Bodó előadásaiban a beépített vendégszövegek sokszor nem is elsősorban az alapszövegből kiolvasható cselekményvázlatból vagy alternatív értelmezésből adódnak, sokkal inkább a konkrét színházi megvalósulást továbbgondoló játéklehetőségekből, amelyek miatt olyan kilengések indulnak meg a mikroszerkezetek szintjén a káosz felé (érthetetlen beszéd, groteszk gesztusok), amelyek végül teljesen bekebelezik az alaptörténetet, és minduntalan felnyitják az értelmezési keretet. Éppen ez a kaotikus világállapot az, amely folyamatosan tematizálódik Bodó rendezéseiben, és egyben szorosan össze is köti őket, így azok egyetlen szorongásos-ironikus rémálommá olvadnak a szétszóródó nézőpontokról és fogódzók nélküli világról, amiben a Luke Rhinehartok és Hodelka Jánosok hazardőr létformái válnak az egyedüli lehetséges válaszokká. Ez a színházi nyelv az, amely alapvetően határozza meg a Bodó előadásaira jellemző átírási technikát.

A *Ledarálnakeltűntem* Kafka- és világotolvasata kortársi tapasztalatok birtokában írta egymásba a 20. század elejének bürokráciahálóját a 21. század fogyasztói társadalmának hedonizmusával és az érvényesüléshez elengedhetetlen prostituálódással. Bodónál Grubachné figyelmeztetése, miszerint Bürtstner kisasszony gyakran jár haza későn, egy részeg revütáncos (és valószínűleg egyben prostituált) megjelenésében talált referenciára, s míg Kafkánál „dideregve húzta össze keskeny vállán a selyemsálat”,²⁸ addig Vinnai-Bodó olvasatában a történetnek ezen a pontján a kisasszony diszkrétén elhárította magát, egyenesen be egy oldalajtón. Ennek analógiájára, a K. Józsefre magyarosított főszereplőt – mely gesztus mutatta azt is, hogy itt közel sem egy távoli/elképzelt világról van szó, hanem a nagyon is kéz-zelfogható magyar valóságról – a fenyegető világ nem is elpusztítani akarta, hanem önmaga torz(ult) ideáiba olvasztani, melyek a drogoktól a prostitúción át a „független mosolyig” vezetnek. A globalizált kapitalizmus és szórakoztatóipar logikájának kritikus reflexiója ez, ahol mindenkit beáraznak és bedarálnak, mivel a rendszer semmi mást nem ismer el önmagán kívül.

A karaktereket jellemző groteszk sajátosságok is az „itt bármi megtörténhet” érzetét erősítik: a színészek játszottak is ezzel a valóságérzékkel, az eltűzött, realista konvenciók felől értelmezhetetlen figurák pillanatképekként voltak jelen, hiszen önmagukhoz vagy a szituációkhoz képest sem váltak konzekvenssé, értelmezési lehetőségeik örökös mozgása a befogadói prekonceptiókat újra és újra kicselezte. Így a pszichológiai motivációk szerinti értelmezhetőség elvárásai horizontja az ábrázolt alakok esetében használhatatlannak vagy tévesnek bizonyult mind az előadás, mind az egyes jelenetek szempontjából.

A közös referenciájú, egységes világ megbontása az átírásba kódolva, annak technikája révén is megjelent, mégpedig olyan módon, hogy a sikeres kommunikáció implicit szabályrendszerét minduntalan elbizonytalanították, vagy az egyes szabályokat megsértették az ábrázolt alakok. Mivel a jelentés elbizonytalanítása a karakterek szóbeli megnyilatkozásának módozataival állt összefüggésben, az alábbiakban az Austin-féle beszédaktus-elméleten keresztül vizsgálom meg ennek működését. John Austin a nyelvhasználatot nem egyszerűen a cselekvések irányítójaként, hanem cselekvésként határozta meg, így a beszéd performatív funkcióit kezdte vizsgálni. Ennek eredményeképpen alkotta meg a beszédaktusok fogalmát, amely a megnyilatkozásokat mindig valamilyen cselekvés végrehajtásaként azonosítja. A beszédaktusok három típusát különböztette meg Austin, ebből a lokúció (egy nyelvtanilag értelmezhető hangsor) és az illokúció (az a cselekvés, amit a lokúcióval megteszünk, például kérdés, tiltás, fenyegetés) minden megnyilatkozást jellemez. A harmadik, perlokúció (az a beszéd mondásának hatása a hallgatóra (például meggyőzés, megfélemlítés, megalázás)).²⁹

Az illokúció aktus félreértelmezését és így a közös referenciapont hiányának tapasztalatát példázta az a jelenet, mikor K. Józsefet a teljes lelki és fizikai megaláztatottság állapotában – ti. miután a hatalmaskodó ügyvéd őt is felhasználta szexuális céljaira – valaki nevére szólította („József”), mire ő rezignáltan visszakérdezett: „Maga honnan ismer?” Az erre adott inadekvát válasz a közös referenciarendszer érvényességét kérdőjelezte meg: „Persze, hogyne ismerném.” Így K. indirekt illokúció beszédaktusának (amely a „ki maga?” jelentést hordozza) megfejtése fulladt

sikertelenségbe, szándékosan vagy véletlenül. Ennek következtében a megnyilatkozásba kódolt perlokúciós aktus sem tudott megvalósulni, hiszen a kérdés nem tudta elérni a benne foglalt célt, vagyis K. nem tudott meg többet az új jövevény személyazonosságáról. Ehelyett, az információszerzés és a világban való eligazodás lehetetlenségének hangsúlyozásaként pusztán az a tény ismétlődött meg, hogy az idegen ismeri K.-t. A közös referenciák elveszni látszottak, s a K.-féle diskurzrendszer hivatkozási pontként mindenképpen a hierarchia legaljára helyeződött. A Pavis által denarrativizáltak nevezett színház³⁰ jellegzetességei elevenedtek meg, amikor a dialógus mint a cselekmény alapzata minduntalan csődöt mondott, miközben egy olyan történetet mutattak be, amely nélküli a célélvűséget (részben az ismert alaptörténet tematikájának köszönhetően). Így pedig végső soron maga a káosz tematizálódott a színpadon mint a világ (meg)érthetlenségének reflexiója.

De érdemes röviden kitérni arra is, hogy Bodó formanyelve miként viszonyul klasszikus alapanyagaihoz (mint a *Don Juan*, a *Szentivánéji álom*, a *Cseresznyéskert*, *A per*, a *Holt lelkek*), az azokhoz tapadó esetleges értelmezési, színreviteli vagy játéktípusbeli hagyományokhoz és az ebből fakadó látens nézői elvárásokhoz. Bár a poszt-dramatikus színházban mindez nem újdonság, mégis fontos kiemelni, hogy az elvárások és hagyományok különféle, egyfelől popkulturális asszociációkra, másfelől épp az alapszöveg szoros olvasatára alapozó kijátszása fontos mozgató-eleme az előadások játékn nyelvének.

Marco de Marinis a színházi előadásokat kísérő elvárási horizont megsértésének eseteit vizsgálva tért ki a játékmódbeli konvenciók meghatározó jellegére: „[E]gy előadás számos más módon és különböző szinten is megzavarhatja vagy frusztrálhatja az elvárásokat, a meglepetés és a fokozott figyelem hatásait produkálva. Az előadás zavaró jellemzői az általános színházi elvárások szintjén is megjelennek. Itt a megzavarás többé már nem a színház és a mindennapi élet szembenállásában jelentkezik, hanem az előadás és a színház szembenállásában. A példa egy olyan munka lehetne, amely megtöri a dramatikus fikció azon konvencióit, melyek hosszú idő óta az átlagnéző kompetenciájához tartoznak. A színházi elvárások ezen szintjén arra az operaimádóra is gondolhatunk, aki Peter Brook *Carmentjének* előadásától Bizet munkájának autentikus színpadra állítását várja.”³¹

Ennek analógiájára: az a Csehov-imádó, aki Bodó 2011-es *Cseresznyéskertjéről* – amely az orosz *Вишнёвый сад I.* (Meggyeskert I.) címen futott, és csak a darab első két felvonásából állt³² – Csehov munkájának a pszichologista-realista, szövegközpontú játékhagyomány horizontjából történő színpadra állítását várta, szükségképpen csalódott. Bár első pillantásra a szereplők megfeleltek a Csehov-játszás hagyományos elvárásainak, hiszen korhű ruhákban és hajviseletben lehetett látni őket, színpadi viselkedésük igencsak elütött a megszokottól: pszichológiailag értelmezhetetlennek tűnő indokoktól vezérelve ki-be rohangáltak a térből, ájultak el, kezdtek sikoltozni, vagy tettek furcsa gesztusokat. Ezeket a mozzanatokat sokszor éppen a szöveg legszorosabb olvasata támasztotta alá, mint mikor Jepihodov félmondata nyikorgó csizmájáról („tegnapelőtt vettem ezt a csizmát, hát kérem, bátorítok biztositani önt, úgy nyikorg, hogy az egyszerűen lehetetlenség”) ³³ több perces néma jelenetbe vezetett, amely alatt a szereplő körbe-körbe járkált a színtéren, prezentálva csizmája tényleges nyikorgását. A szó szerinti értelmezés tehát

tudatosan írta át a hagyományos Csehov-darabokhoz és a pszichologista-realista játékstílushoz kapcsolódó elvárásokat.

A *Ledarálnakeltűntem* esetében a rendezés szövegolvasata részben *A per* üres helyeinek kitöltését célozta meg a kaotikus és groteszk elemek segítségével. Például a színházi előadásban annak okát, hogy K. miért nem merte megkérdőjelezni a letartóztatók legitimitását, nem lehetett pusztán a kijelentésekben keresni, hiszen az örök monológját³⁴ megelőzően már megpofozták, megverték és a földre szorították K.-t. A szövegrész ilyen formájú pozicionálása előrevetítette azoknak a sokszor látványos akcióknak a sorozatát (például mikor sokkolóval bénítják le K.-t, vagy revüműsort adnak elő számára), amelyek a főszereplőt nem engedték ki a térből: sem a fizikai színpadtérből, sem pedig a diskurzus teréből. Ezek a hatásmechanizmusok okozták az előadás olyan sajátosságait, mint a narratív vagy játék-módbeli középpontok elmozdítása és szétosztása, valamint a megtöbbszörözött középpontok legitimitásának folyamatos megkérdőjelezése.

De az előadást mind formailag, mind tematikailag meghatározó kabaré műfajának erőteljesebb gesztusai is groteszk fényben tüntették fel *A per* eredeti szöveg-helyeit. Hiszen a harmadik fejezetben leírt, mintegy mellékes jelenetként aposztrofált incidens, mely során Josef K. illetlen képet talál a vizsgálóbíró egyik könyvében,³⁵ Bodó adaptációjában egészen konkrét látványba csapott át, amely további képek halmozásában teljesedett ki, s végül magáról K. Józsefről jelentek meg pornográf képek a kivetítőn, aláhúzva a tény, hogy mindenki korrumpálható valamivel. Az alapszituációk ilyenén elburjánzása a karkai szürreália felerősítését tűzte ki céljául, amit maradéktalanul teljesített is, és a kitágult tudatállapotok (mint a nagy ügyvédek drogpártija) megjelenítésekor már az érzékelés felforgatásának játéka volt figyelemmel kísérhető.

Az egyenes vonalú narratívát tehát így törték meg az elidegenítő hatások, akár a cselekmény, akár az egyes figurák gesztusai által. Ezek a groteszk törések szervezik a rendezések narratíváját, miközben burjánzásukkal folyamatosan reflektálják saját oda nem illőségüket. A váratlan törések, zavaró elemek az előadáson belüli fikciós világra (jeleneteken belül vagy jeleneteket elválasztva) éppúgy vonatkozhatnak, mint az azt keretező színházi esemény nézőinek elvárásaira. Az elvárási horizont megzavarása, az alkalmazott értelmezési stratégiák folyamatos kijátszása alapvető meghatározója Bodó előadásainak. A narratíván belüli törések hatására lehetetlenné válik a formális logikai kapcsolatokra alapuló értelmezési stratégia, hiszen az ok-okozati viszonyt megbontják a karakterek motiválatlan gesztusai, vagy a jelenetek egymásutániségének montázsjellege. A játéknyelvek stíluspluralizmusa szintén a logika nélküli világ reprezentációjának irányába mutat, ahol a musicalbetétek vagy az eltúlzott erőszakjelenetek jól megférnek a halandzsanyelven előadott párbeszédek és a realista alapvetésű szituációk mellett. Ez az európai kontextusban semmiképpen sem előzmény nélküli,³⁶ markáns színházi nyelv és világmodellálás így folyamatos mozgásban tartja a néző észlelési és értelmezési stratégiáit. A „bármilyen megtörténhet” szabadsága és izgalma groteszk – játéknyelvi, narratív – törésvonalak, valamint egymásból kinövő és/vagy egymást kicselező hivatkozási rendszerek halmaza által (szür)realizálódik.

A 2009-ben a Schauspielhaus Graz és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában készült *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (*Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*)³⁸ pedig kiválóan példázza, hogy miként válik a mozgókép a narráció reflexiójaként a Bodó-féle formanyelv megkerülhetetlen tényezőjévé. Az előadás alatt a színpadi eseményekkel párhuzamosan, élőben sugárzott képek egyfelől megkettőzték a nézői tekintet számára felajánlott nézőpontrendszert, másfelől képek voltak játékos módon reflektálni a nézői tudás egyenlőtlenségeire.

A színpadon zajló, s a közönség számára nem mindig látható jelenetek, valamint e jeleneteket figyelő és közvetítő kameratekintet dinamikus játéka szervezte az előadás narrációs technikáját. Így a befogadó a színházi esemény folyamán mindvégig kettős szemszögből és kettős szemszöveget – miután az egyik mindinkább tudatosította a másik jelenlétét – figyelhetett meg: látta egyrészt a színpadot és az azon zajló eseményeket, másrészt pedig a videokamera szűkített perspektíváját, amely a színpadon zajló számos akció közül egyszerre egyre koncentrált, azt jellemzően közeli vagy félközeli képekben mutatva fel.

A produkció alapanyaga Peter Handke 1992-ben bemutatott, dialógusok nélküli drámája egy hétköznapi téren játszódó, mintegy négyszázötven szereplős eseménysort rögzít, amelynek szereplői a középkori misztériumjátékok névtelen, ám valamilyen típust reprezentáló karaktereit idézik: felvillanó figurák ők, akik véletlenül összefutnak ezen a közösségi szintéren, majd gyorsan odébb is állnak. A Handke-dráma azonban ismét csak kiindulópontként szolgált, így a Bodó-féle *Die Stunde...* a kaotikussá váló kortárs világ névtelen szereplőinek rohanó életére fókuszált, s cserélte le a metafizikai és (művelődés)történeti alakok sorát a kortárs világ ismerős szereplőire: pincérnők, hivatalnokok, szerelők, üzletasszonyok, orvosok, teremőrök, sportolók, bűnözők tűntek fel a párbeszéd nélküli produkcióban. Az előadás dramatikus univerzuma e szereplők életének egy-egy epizódjára fókuszált, melyek valamiképp összekapcsolódtak, s továbbfűzték egymást. A koreográfiát összefogó tér helyszíneként megmaradt (a színpad üres tere jelölte), kiegészülve más városi térrészeket (vonat, múzeum, kávézó, kórház, lakás, iroda, csatorna, mosdó) reprezentáló, különféleképpen berendezett, egyik oldalán nyitott, emberméretű dobozokkal.

A dramatikus univerzum felnyitása akkor vette kezdetét, mikor megjelent a színen egy operatőr (Christian Schütz) és asszisztense (Andreas Kolbabeck), s rövid epizódok erejéig egy-egy szereplőre fókuszálva forgatni kezdtek: az „életem filmje” kifejezés így metaforikusságát maga mögött hagyva hirtelen egészen konkrétá vált, hiszen a szereplők élete mozifilmként is (meg)figyelhető volt. A filmkészítés konvencióit idézték a fent említett dobozdíszletek is, amelyek a filmstúdiók pár négyzetméteren berendezett tereihez hasonlóan a kameratekintet számára valóság-hűen képezték meg az ábrázolni kívánt világot, míg a színpadon mesterségesen kialakított térelemekként lepleződtek le.

A videokamera által közvetített képeket a színtér fölé függesztett kivetítőn, élőben követhette nyomon a néző. A filmforgatás és a forgatási csoport³⁹ megjelenése a dramatikus univerzum töréseként is értelmezhetővé vált, amely maga is to-

vábbi narratív töréspontokat volt képes létrehozni a produkció belül. Tehát a *Die Stunde...* a narrációs, nézői, valamint fikciós szintekkel való játékra épült: míg egyrészt adott volt a dramatikus univerzum a maga karaktereivel, a filmes stáb megjelenése egy erre épülő metaszintet hozott létre, s az addig megismert univerzum egésze tűnt hirtelen pusztá játéknak, fikciónak, pusztán a filmforgatás kedvéért létrehozott jelenethalmaznak. Mindezt pedig átszelte a nézői tekintet, amely egyszerre foghatta be a színpad és a mozivászon kettős, egymásra épülő, egymást kijátszó és kiegészítő világát. A színészi testek és az őket képpé változtató vászon együtt hozta tehát létre azt az intermedialis teret, amely képes volt reflektálni a vizuális tudásban beálló hierarchiát.

Ennek elemzéséhez az alábbiakban a kognitív filmelmélet képviselője, Edward Branigan azon meglátására támaszkodom, amely a narrációt az egyenlőtlenül megosztott befogadói tudással hozza összefüggésbe. Így ír erről Branigan: „A narráció akkor jön létre, amikor a tudás egyenlőtlenül oszlik meg – amikor valamilyen zavar vagy törés következik be a tudás mezejében. A magunk számára úgy tudjuk megérteni az egyenlőtlenség fontosságát, ha egy olyan világot képzelünk el, melyben minden megfigyelő tökéletesen mindentudó. Egy ilyen világban a narráció lehetősége ki van zárva, hiszen minden információ egyenlő módon hozzáférhető és ugyanolyan módon birtokolt. Tehát kijelenthetjük, hogy a narrációt létrehozó szituációt három alkotóelem határozza meg: egy szubjektum és egy objektum aszimmetrikus viszonya.”⁴⁰

Azért tűnik produktívnak a narrációt a befogadói tevékenység részeként vizsgálni, mert így válhat világossá, hogy a *Die Stunde...* kettős narrációja miként leplezte le a látványképzés és látványészlelés működését. Hiszen a szintéren jelenlévő, a testek és képek által képviselt eltérő, de összefüggő nézőpontrendszerek között ingázó nézői tekintet maga szervezte olyan – értelemszerűen egyéneként eltérő – történeté a látottakat, amelyik éppen a filmes közelképek intimitása és az alattuk látható (vagy épp nem látható) színészi testek élettelisége közti résre nyitott ablakot.

A vizuális tudás illetően egyenlőtlenségét tehát ebben az esetben meghatározta egyfelől a nézői tekintet rögzített és a színházi téren belül elfoglalt hely (sor, emelet stb.) által kijelölt pozíciója, másfelől a mozgóképek és testek által kínált, sok esetben egymást tudatosító, kettős narratíva. A vetítővászonon megjelenő szűkített mozis perspektíva és a színpad nagytotálja – amely egyébként magába foglalta a mozgóképeket is – által felépített vizuális dramaturgia annak a feszültségét aknázza ki, hogy a különféle médiumok eltérő tapasztalatot közvetítenek a világról. Tehát a színpadi történések két szemszögből történő, szimultán megmutatása nem pusztán a nagyszínpadról kevésbé látható alakok közelképének kihasználását tűzte ki céljává, amennyiben a kettős perspektíva felfedte a filmkockák megcsináltságát is.

A filmkockák fikciós világa (például egy száguldó motoros arcának vagy egy balesetet szenvedő ember repülésének közelképe, esetleg egy esőben álló női alak) a filmforgatás stábjának cselekedeteivel egyszerre és szimultán módon vált követhetővé, így leplezve le a mozgóképeket és az általuk reprezentált világot létrehozó technikát. Jól példázza ezt a jelenet, amely során a kivetítón egy esőben álló nő félközeli képét láthatta a közönség. A nő kezében esernyőt tartott, miközben fentről víz zuhogott rá: a filmképek narratívája szerint épp az eső ellen védekezett.

Ugyanakkor mindeközben a színpadon nyomon követhetővé vált a filmes fikcióképzés, amint a stáb egyik tagja egy létrán állva öntözőkannából vizet locsolt az esernyőt tartó nőre. Így a látványképzés technikájának oda-vissza való leleplezése tudatosította a képek létrehozásának folyamatát, illetve középpontba helyezte az őket befogadó néző által működtetett tudatos és tudattalan stratégiákat, illetve nézési gyakorlatot.

Tehát a vizuális-szókópikus tudás egyenlőtlenségeit leplezte le a fentihez hasonló jelenetekben a *Die Stunde...*, amennyiben transzparenssé tette a mozgóképek által képviselt nézőpontok és az ezekből kirajzolódó narratíva parciális jellegét. A rész-egész problémája, valamint a mediális struktúrák által meghatározott észlelési mintázatok sokfélesége szervezte az előadás formanyelvét, amely ugyanakkor tematikus szinten is többlettel ruházta fel a Handke-féle alapokról induló esemény-sort: a kortárs világ átláthatatlansága, kaotikusnak tűnő rendszerei, a megfigyeltség és szerepjáték mindennapos élményei köszöntek vissza az egyetlen, megbízhatónak tűnő nézőpont tagadásával, valamint a világ fikciós rendszerként való érzékel(tet)ésében.

A vizuális információk egyenlőtlenségei nemcsak a nézőpontok részlegességére, hanem bizonyos esetben a képek ritmusára is reflektáltak. Erre mutatott példát a motoros balesetről közvetítő jelenet, amely során a mozgóképek speciális effektjei is lelepleződtek. A motoros által elgázolt férfi lassított zuhanását követhettük nyomon a filmen, az elnyújtott eseménysor így részleteiben is megfigyelhetővé vált: a rémült arc, a szélfúttá haj, a végtagok kapálózása stb. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor látni lehetett azokat a trükköket, amelyekkel a filmes stáb elérte a filmkockák által képviselt látványt: a férfit egy guruló asztalon tolták lassan, miközben egy asszisztens lappal legyezte, s a kamera részleteiben pásztázta a testet. A képek lassított ritmusát így valójában nem a videokamera technikai apparátusával érték el, hanem a színészi testek lelassításával, amely azonban ugyanolyan filmes hatást eredményezett. A jelenet felhívta a figyelmet a filmet jellemző távolság, képerősség, mozgás és nézőpont paramétereinek,⁴¹ valamint a színházban ezekkel analóg módon használt díszletezési, világítási és mozgásbeli elemeknek a különböző szerkesztési, valamint játéklehetőségeire.⁴²

A médiumok egymásra való reflektálása, s az a tény, hogy a színpadon a szereplők nem tettek úgy, mintha nem látták volna az őket követő filmstábot, dinamikus perspektíva-rendszert teremtett meg, s minduntalan saját előfeltételezései felülvizsgálatára kényszerítette a befogadói tekintetet. Mindez pedig végső soron éppen az emberi érzékelés módozataira kérdezett rá, szembesítve azokat egymással, valamint a befogadó előzetes tudásával. Emellett az értelmezési stratégiák folyamatos változtatására kényszerült a néző, hiszen a színtér gyakran egyszerre több eltérő nézőpont-rendszert is kínált egy-egy jelenet alatt. A tekintet tehát vándorolt a színészek által eljátszott jelenetek, az őket követő filmes stáb mozgása és a vetített mozgóképek között: ez a mozgás fontos szervezőeleme volt az előadásnak.

Mindazonáltal fontos leszögezni, hogy a *Die Stunde...* nem pusztán és kizárólag színház és film egymással ellentétes kvalitásbeli vagy narratív jellegzetességeit játszotta ki egymás ellen, hanem arra a tényre is reflektált, hogy a színház olyan mediális sajátosságokkal rendelkezik, amelyek képessé teszik arra, hogy bekebelezze

és leleplezze más médiumok – jelen esetben a film – működési mechanizmusát, látványképzését és narratívarendszereit. A színház tere maga vált tehát a metanarratívává, amely a mozgóképek, a színészi testek, valamint az operatőr által cipelt kamera együttes, egymást átható, egymást tudatosító, egymásra reflektáló, tehát intermedialis játékainak integrálása során kérdéseket tett fel magáról a nézés aktusáról.

S éppen ezért tűnt zsákutcának az előadásra reagáló egyes kritikáknak az a gondolatmenete, amely kizárólag a filmes hatáseffektusok felől, valamint film és színház szembeállításán keresztül próbálta értelmezni az előadás egészét, s így szükségképpen hagyta figyelmen kívül a színház sajátos mediális jellegzetességeinek működési mechanizmusait, s vétette el az egymásra reflektáló mozgóképek és színészi testek sajátos narrációjának felismerését. Lásd például: „Csak és kizárólag arról szól, hogy teremtsük meg mindenféle jópofa trükkal a film illúzióját színpadon.”⁴³; vagy: „Lám, mit tesz egy termékeny ötlet és a következetesen végigvitt munka! Működik az előadás, éppen annyit ad, amennyit ígér: kikapcsolódás, minőségi szórakoztatás, művészi fricska”.⁴⁴

Mindazonáltal Bodó rendezésének komplex narratívarendjét nem pusztán az egymással kapcsolatba kerülő médiumok szimultaneitása szervezte, hanem a dramatikusan univerzum egymást folytató és újakezdő elbeszélés-láncolatai is. Hiszen a *Die Stunde...* a produkció első részében bemutatott jeleneteket (a téren, a kávézóban kibontakozó emberi viszonyokról) később ugyanazon koreográfiával újra és újra lejátszotta, éppen csak egy kicsivel elmozdított szemszögből és változó elbeszélési technikákkal, a jelenetből mindig újabb szereplőre fókuszálva, akire alapozva aztán teljesen új történetek bontakoztak ki, minduntalan visszautalva a korábban már látott és megismert karakterekre.⁴⁵ Ekképp hangsúlyozta a produkció a karakterekről való tudás inherens egyenlőtlenségeit is, amennyiben mindig volt a jelenetben egy főbb szereplő, akinek feltárult élete egy-egy epizódja, míg a többiek arctalannak tűntek. Az egymást többféle irányban továbbíró elbeszélés-láncolatok felhívták a figyelmet a Branigan-féle kognitív narratológiának arra az axiómájára is, hogy a nézői tudás összességében nem pusztán az éppen hozzáférhető vizuális tudásformákra épül, hanem arra a képességre is, hogy emlékezni tudunk például egy korábban mellékszereplőként feltűnő karakterre, s a kibontakozó jelenetekből visszakövetkeztetve értelmet tulajdoníthatunk logikátlanul tűnő múltbeli cselekedeteinek. Ezt kiválóan példázta a többször ismétlődő földrengésjelenetben kék műanyag kosárral a kezében feltűnő síró irodista megjelenése, akiről egy későbbi jelenetben derült csak ki, hogy kirúgták a munkahelyéről, s a kék kosár ennek szimbólumaként vált visszamenőlegesen is értelmezhetővé.

A különféle médiumok egymásra utaltsága és mindig változó hierarchiájuk sajátos szervezőelemévé vált az előadásnak, hiszen nem pusztán arról volt szó, hogy a mozgóképek képesek voltak hangsúlyos nagyításokon és kiemeléseken (akár az emberi arc különféle részleteinek közelképein) keresztül is megmutatni a színpadon – főként a közelképek fényében – kis méretűnek tűnő testet, hanem azt is a nézői tekintet elé emelték, ami szabad szemmel a nézőtérrel egyszerűen nem volt látható. Így egyfajta „ötödik falként” ablakot nyitottak a láthatatlanra, a színpad szem elől elrejtett térrészeire. Vagy még ennél is tovább lépve, egy másik médium tar-

talmát is magukba olvasztották, csakúgy, mint a színház tere a mozgóképeket. Az egyik ilyen jelenet során a nézők láthatták, amint az egyébként üres színpadon az operatőr kamerájával bekukkant az egyik, nézői tekintet elől fallal elzárt dobozdíszletbe. A kameratekintet közvetítette a fal mögötti eseményeket: a filmen egy vonatkabin volt látható, az ablakon túl rohanó táj. A kamera ráközelített az egyik alvó utas (Tóth Simon Ferenc) kezében lévő telefonra, annyira, hogy végül a telefon képernyője, s az azon futó film töltötte be a színpad feletti kivetítőt. Ebből a békaperspektívából az volt látható, amint egy férfi befekszik a sínek közé, s egy vonat elszáguld felette, majd a férfi felkel és elsétál. A jelenet a mediális szintek egymásba játszásával kísérelt meg ablakot nyitni az imagináriusra: az igen veszélyesnek ható vonatos mutatványról nehéz volt ugyanis eldönteni – különösen a *Die Stunde...* fikciót leleplező narratív struktúrájából kiindulva –, hogy trükkről, illúzióról van-e szó, vagy egy nagyon is valós eseményt rögzített.⁴⁶ A láthatatlan (vonatbelső) így az elképzelttel (befeküdni egy száguldó vonat alá és túlélni) kapcsolódott össze, sajátosan tükrözve vissza a karakter (az alvó utas) mentális terét.

Amint az iménti példa is mutatja, a mozgóképek a *Die Stunde...* esetében amellett, hogy kicselezték, felforgatták és dehierarchizálták a színészi testek által képviselt nézőpontrendszert, képesek voltak megteremtteni és felmutatni egy – szűkebb perspektívája miatt átláthatóbbnak tetsző – illuzórikus világot és annak álmoképeit. A tudati folyamatok színre-, illetve filmreviteleként is olvasható filmképek tehát egy olyan világot reprezentáltak, amely képes volt tanúskodni a színpadi nagytotál jeleneteiben szereplők személyes karizmájáról, legbensőbb vágyaikról, titkos álmaikról, tehát az eseményeket követő szubjektív nézőpontjaikról. Ugyanakkor a szintéren belül a nézői tekintet számára lelepleződött a képkockák kreáltsága, amelyek így ugyanolyan művinek tűntek, mint a díszletdobozokban életet játszó színészek.

Ez a kettősség pedig a biztosnak hitt nézőpontok és/vagy értelmezői rendszerek elvesztésének a tudatát is reflektálta, amely – mint arra korábban rámutattam – Bodó rendezői munkásságának formai és tematikai bázisát adja. A szürreális világmodellek előadásokon belüli leképeződése azt a feltételezést is jogossá teszi, miszerint a szóródó, folyamatosan változó nézőpontok és az előadást átszövő groteszk törések valójában a tudat által és a tudatban történő játékok megjelenítései csupán. Innen nézve viszont egyedüli hivatkozási ponttá éppen a tudat válik, amely – akár egy fényképezőgép vagy videokamera – pusztán a világ dolgainak szubjektív, saját meghatározottságtól alapvetően befolyásolt reprezentálására képes.

Bodó Viktor rendezéseiben a mozgóképek és a testek hálózataiból kirajzolódó elbeszélésmódok tehát arra a kortárs tapasztalatra is ráirányítják a figyelmet, amely szerint az elektronikus képek elborítják a mindennapokat, újrastrukturálva a magán- és nyilvános szféra közti viszonyt. A televízió által közvetített képek és virtuális valóságok betörése az otthon intimitásába, valamint a kamerák mindennapok során is érzékelhető, követő tekintetei a megfigyelés és megfigyeltség folyamatait tükrözik vissza, amelynek köszönhetően az egész élet nyilvános előadásá alakul. Az élet intim mozzanatait is közvetítő elektronikus képek, s a hozzájuk kötődő megfigyelési aktusok a hipermediálisként értékelhető társadalom szimptomáiként jelennek meg, azzal a szükséglettel egyetemben, hogy „megszállottan ismételni kezdjük a már amúgy is medalizált szelfnek és tapasztalatoknak a mediációját”.⁴⁷

JEGYZETEK

1. Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi, Budapest, 2003, 49.
2. A narratívát itt a Manfred Jahn által javasolt definíció horizontjából értelmezem. Eszerint narratíva lehet bármi a lehető legtágabb értelemben, amely történetet mesél el vagy mutat be. (Lásd: Manfred Jahn, *A Guide to the Theory of Drama. Part II of Poems, plays and prose: A Guide to the theory of literary genres*, English Department, University of Cologne, 2003. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, utolsó letöltés: 2014. 07. 02.)
3. Hans-Thies Lehmann így ír a *Posztdramatikus színház* egyik fejezetében a „cool fun” esztétikájáról mint a posztdramatikus színház egyik játékmódjának meghatározó jellemzőjéről: „A nyolcvanas és kilencvenes évek fiatal rendezői szinte erőszakkal keresik a »valósat«, amely a forma tagadásával provokálni képes és adekvát kifejezője lehet a szomorú, ugyanakkor kétségbeesetten felpörgött életérzésnek. A színház – reflektáltan – utánozni kezdi a mindenütt jelenlévő médiát és az általa sugalmazott közvetlenséget, ugyanakkor az alternatív nyilvánosság új formáját keresi, melynek látszólagos oldottsága mögött láthatóvá válik a melankólia, a magány, a kétségbeesés. A posztdramatikus színház e feltűnő játékmódja gyakran a televíziós és filmes szórakoztatóipar területéről merít ihletet. Minőségre való tekintet nélkül egyszerre idéz véres horrorfilmeket (»splatter movie«-kat), kvízzjátékokat, reklámokat, diszkózenét és klasszikus tudásanyagot, s ezzel egyidejűleg regisztrálja a – túlnyomórészt fiatal – látogatók tudatállapotát, mely rezignáció és lázadás, bánat és egy intenzív és boldog élet utáni vágy között váltakozik. [...] Itt nincs dramatikus cselekvés, inkább krimikből, televíziós sorozatokból vagy filmekből származó jelenetek, helyzetek játékos imitálására látunk példát.” (Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 139–140.)
4. Kondorosi Zoltán, *Összjátékok*, *Ellenfény* 2005/4, 38–40. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/osszjatekok>, utolsó letöltés: 2012. 10. 10.
5. Tudományos axióma, hogy nem beszélhetünk „az előadásról” mint olyanról, hiszen az előadás (és színház) fogalmát és kereteit minden korban változó történeti-kulturális-gazdasági-ideológiai faktorok határozzák meg. Amint az idézett szövegek környezetből kiderül, a szerző itt implicit módon az előadás szó alatt a koherens, egyenes vonalú, dialógusokból és színpadi eseményekből felépülő dramatikusan történet színpadra állítását érti, és semmiképp sem „eltérő jellegű (és némileg különböző minőségű) etűdök lazán szerkesztett sorozatát” (*Uo.*). Érdekes adalék, hogy minduntalan felbukkannak olyan definíciós problémaként tált kritikus megjegyzések, mint hogy egyáltalán színházinak tekinthetőek-e Bodó rendezései, lásd a 2010-es Pécsi Országos Színházi Találkozó szakmai beszélgetésének részletét a *Kockavető* című Bodó-rendezésről: „Akrobatákat láttam, és kígyónőt láttam, és mindenfelét láttam, de nem színházi előadást láttam, ami nem feltétlenül baj. A cirkusz is tiszteletreméltó műfaj, és nagyon kell tudni csinálni, és ezek nagyon tudják csinálni, mégis, a főhóst kivéve alig-alig volt sors.” (Nádasdy Ádám megjegyzése. Szakmai beszélgetés: Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet – *Kockavető*, Labor, Budapest, Pécsi Kulturális Központ (Dominikánus Ház). 2010. június 9. <http://archiv.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=offprogram&ID=1160&ev=2010>, utolsó letöltés: 2012. 10. 10.)
6. Lásd pl. Csáki Judit, *Színészparádé blödliben*, Magyar Narancs, XV. évf. 43. szám, 2003; Jászay Tamás, *Lapok M. B. úr noteszéből*, *Critica* Lapok, 2006/3; Karsai György, *Volt egyszer egy évad*, *Színház* 2005/5, 7; Molnár Gál Péter, *Don Blöd*, *Színház*.hu; Nánay István, „...nem elég jó”, *Színház Online*, 2012. április 30.; Sőregi Melinda, *A színház egy napja – három előadás Nyíregyházán*, *Critica* Lapok, 2005/2; Tarján Tamás, *Holdkór*, *Színház Online*, 2006.
7. Ehhez lásd Imre Zoltán összefoglalását: „A magyar hagyományos, szövegek központú előadások általában arra az alapfeltevésre épülnek, hogy az »élő emberekként« ábrázolt karakterek pszichológiai motivációk mentén értelmezhetőek, és az előadás fikcionális világán belül egy adott középpont (általában maga a címszereplő) körül elrendezhetőek. A cselekmény egyenes vonalúan bontakozik ki, miközben megragadja és felfedi a háttérben lévő, kerek egészként értelmezhető történetet, illetve a mögötte kibontakozó, egységes és zárt világot. Racionális logika, illetve ennek bináris ellentéte, emocionális logikátlanság vezeti a karakterek döntéseit és teszi történeteiket többé-kevésbé átláthatóvá és megérthetővé. Ezekben az előadásokban a történet általában tartalmazza az általános üzenetet, illetve jelzi a teleologikus célt, amely felé a jelenetek és a színpadi karakterek orientálódnak, valamint utal arra a módra, ahogy ezeknek a jelentősége hierarchikusan elrendezhető.” (Imre Zoltán, *A másság játéka*, *Kritika*, 2002/7–8, 13.)

8. Az olvasó (néző) megszokott érzékelésmódjának dezautomatizálása érdekében használt hatások.
9. Olyan technikák és hatások, amelyek a befogadó számára megnehezítik a mű befogadását.
10. Lásd Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, L'Harmattan, Budapest, 2006, 120–121.
11. Lásd még Bertolt Brecht, „*Kis Organon a színház számára*”, ford. Eörsi István = Uő., *Színházi tanulmányok*, szerk. Major Tamás, Magvető, Budapest, 1969, 403–452.
12. Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 105.
13. Ehhez lásd Robert Knopf, *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, Princeton University Press, Princeton, 1999, 44–54.
14. Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 140.
15. Georg Fuchs a teatralitást előadásban belül határozza meg, így teatralitás mindaz, ami az előadás során színpadi jelleggel bír, vagyis a színházi előadás sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magában, a dramatikus szövegen kívül minden olyan anyagot és jelrendszert, amely a színházban az előadás részét képezi. (Georg Fuchs, *Revolution in the Theatre* [1909], Kennikat, New York, 1972.)
16. A heterotópia olyan térformák jelölésére szolgál, amelyek kapcsolata más helyszínekkel különlegesnek mondható, és amelyek felfüggesztik a hagyományos tér- és időviszonyokat. (Michel Foucault, *Más terekről – Heterotópiák*, ford. Erhardt Miklós, 2004. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>, utolsó letöltés: 2012. 04. 03.)
17. Ami tulajdonképpen a Victor Turner által definiált liminalitás egyik térbeli fázisaként is meghatározható.
18. Vinnai András – Bodó Viktor, *Ledarálnakeltüntem (A PER miatt)* (r.: Bodó Viktor, Katona József Színház Kamra, 2005. 01. 28.)
19. Franz Kafka, *A per*, ford. Szabó Ede, Európa, Budapest, 1986, 172.
20. A kérdés magyar színháztörténeti vonatkozásairól lásd még Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játékai – A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = Uő., *Tükörképek lázadása*, JAK-füzetek–Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 85–104.; valamint Kiss Gabriella, *A kockázat színháza. Előadáselemzés a „paradoxon kultúrájában”* = *Átvilágítás. Magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Áron, Budapest, 2004, 171–248.
21. Paul Foster, *I. Erzsébet (Elsőerzsébet)*, Ad Hoc csoport, 1998); Füst Milán, *Boldogtalanok (Boldogtalanok)*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2003); Molière, *Don Juan (A Nagy Sganarelle és Tsa.)*, Katona József Színház, 2006); Shakespeare, *Szentivánéji álom (Salt Lake Nightmare/Szentivánéji álom)*, Szputnyik Hajózási Társaság, 2008; Tasnádi István, *Tranzit (Transit)*, Schauspiel Köln – Szputnyik HT, 2009); Peter Handke, *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról (Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról)*, Schauspielhaus Graz – Szputnyik Hajózási Társaság, 2009); Csehov, *Cseresznyéskert (Вишнёвый сад I.)*, Szputnyik HT, 2011); Gogol, *A revizor (A revizor)*, Vígszínház, 2014).
22. Kafka *A per (Ledarálnakeltüntem)*, Katona József Színház, 2005); *A kastély (Das Schloss)*, Schauspielhaus Graz, 2006); illetve *Amerika (Amerika)*, Schauspielhaus Graz – Szputnyik HT, 2012) című írásai; Gogol *Holt lelkek* című regénye (*Holt lelkek – Tokbal vonóval*, Szputnyik HT, 2008); vagy épp Agatha Christie *Gyilkosság az Orient expresszen* című krimije (*Tot im Orient Express*, Staatstheater Mainz – Theater Winterthur – Szputnyik HT, 2011).
23. Egyes esetekben az átírás olyan mértékűvé nőtte ki magát, hogy az előadás alkotói már nem is érzik fontosnak jelezni az eredeti alapszöveget, hiszen az tulajdonképpen csak a munkafolyamat első fázisában játszott lényeges szerepet, azután teljesen eltávolodtak tőle. Jó példa erre a 2003-as *Motel*, amely a szerzőtárs, Vinnai András elmondása alapján Harold Pinter *Az étellift* című darabjának alapszituációjából nőtte ki magát. (Ehhez lásd „*Néha volt olyan gondolatom, hogy könnyebb lenne balott szerzőnek lenni*”. *Kerekasztal beszélgetés a fiatal magyar drámáról*, szerk. Deres Kornélia – Herczog Noémi, Műút, 2011/023, 32–35.)
24. Patrice Pavis, *A posztmodern színház esete*, ford. Jákfalvi Magdolna, Színház, 1998/3, 10–22.
25. Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, ford. Berecz Zsuzsa, Nádasdy Ádám tolmácsolásának felhasználásával, Színház, 2008/4, 51–54.
26. Kékesi Kun, *A reprezentáció játékai*, 97.
27. Imre Zoltán, *Szöveg-előadás. A Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-ai* = Uő., *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák*, Ráció, Budapest, 2009, 216.
28. Kafka, *A per*, 22.

29. J. L. Austin, *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon, Oxford, 1962, 128–133.

30. Pavis leírása szerint ez a típusú színházi nyelv „számúzi a színpadról a társalgási dialógust mint a konfliktusra és beszélgetésre alapozott dramaturgia maradványát: gyanús minden túl szellemesen összefűzött történet, bonyodalom vagy cselekmény. A szerzők és a rendezők kísérletet tesznek alkotásaik denarratívizálására, azaz minden olyan narratív hivatkozási pont megszüntetésére, amely lehetővé tehetné a cselekmény rekonstrukcióját”. (Pavis, *A posztmodern színház esete*, 15.)

31. Marco De Marinis, *A néző dramaturgiája* [1987], ford. Imre Zoltán, *Critikai Lapok*, 1999/10. http://www.c3.hu/~critikai_lapok/1999/10/991017.html (utolsó letöltés: 2012. 02. 20.)

32. *Виннівчїсад I.* (r.: Bodó Viktor, MU Színház, 2011. 02. 12.) A várakozással és ígéretekkkel ellentétben, az utolsó két felvonással kiegészült előadást végül nem mutatták be, s a Szputnyik Hajózási Társaság (a Bodó Viktor által 2008-ban alapított társulat) 2015 eleji megszűnésének következtében vélhetően erre a jövőben sem kerül sor.

33. Anton Pavlovics Csehov, *Cseresznyés kert*, ford. Elbert János, <http://mek.niif.hu/00300/00360/00360.htm>, utolsó letöltés: 2014. 06. 20.

34. „Mi alacsony beosztású alkalmazottak vagyunk, jóformán ki sem ismerjük magunkat egy igazolványban, s az ügyében sincs más tennivalónk, csak az, hogy napi tíz órán át őrizzük magát, ezért fizetnek bennünket. Ennyi vagyunk és nem több, de azért azt mi is jól tudjuk, hogy ha a felsőbb hatóságok, amelyeknek szolgálatában állunk, elrendelnek egy ilyen letartóztatást, előbb pontosan tájékoztódnak a letartóztatás okairól és az őrizetbe vett személyről. Ebben nincs tévedés. Hatóságunk, amennyire ismerem, és én csak a legalsóbb szerveit ismerem, nem keresi a lakosságban a bűnt, hanem – ahogy a törvény szól – a bűn vonzza őt magához, s ezért kénytelen kiküldeni minket, öröket.” (Kafka, *A per*, 9.)

35. „Egy férfi és egy nő ült meztelenül egy kereveten, világosan felismerhető volt a rajzoló alantas szándéka, de a rajz annyira ügyefogyott volt, hogy végül is csak egy férfi és egy nő látszott, testileg túlságosan kiemelkedve a képből, amint túl egyenesen ülnek, s az elhibázott távlat folytán nehézkesen fordulnak egymás felé.” (Uo., 48.)

36. Ennek erőteljes példája a német Frank Castorf és Thomas Ostermeier rendezői munkássága.

37. *Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról* (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, r.: Bodó Viktor, Schauspielhaus Graz, 2009. 05. 14. Magyarországi bemutató: Nemzeti Színház, 2010. 10. 15.)

38. A továbbiakban: *Die Stunde...*

39. A forgatási csoport az operatőrön és állandó asszisztensén túl többször kiegészül egyéb segítőkkel is.

40. Edward Branigan, *Narráció*, ford. Füzi Izabella = *Verbális és vizuális narráció*, szerk. Füzi Izabella, Apertúra könyvek, Pompeji, Szeged, 2011, 45–46.

41. Ehhez lásd Helga Finter, *A posztmodern színház kamera látása*, ford. Kiss Gabriella, *Ellenfény*, 1998/3, szövegmelléklet.

42. A filmszerű szerkesztési technikák – például az olyan beállításmódok, mint a közelpép, a totál, a panoráma – színházi megjelenítését a képkompozíció és a megvilágítás arányai váltják ki: „[A filmszerű hatás] a képek mozgásával szinte tökéletesen megvalósítható: Itt ugyanis a filmes elveket transzponálják a játzó alakok mozgására, összekapcsolva azt a fény mozgásával vagy a szcenikai montázs ritmusával” (Uo.). Ez a hatáselem több Bodó-rendezésnek is sajátja: a *Bérbáztörténetek* (2008) esetében a filmek gyors vágási technikáját például egy egyszerű világítástechnika idézte meg. Az egyes jelenetek rövid snittekből épültek föl, melyeket a teljes sötétség beiktatásával „váltak meg”, így egy cselekményből csupán pillanatok (állóképből indított rövid akciók) villantak fel. Ez a diakrón montázstechnika olyan eseményeket sűrített jellegzetes másodpercekbe, mint egy fiatal pár közös lakásbérlete, kezdve a lakás megtekintésétől (a pár hallgatja az ingatlanügynök reklámszövegét), egészen a lakás birtokbavételéig (szeretkezések pillanatképei, rosszulletek, közös pizzaevés).

43. Dömötör Ági, *Az óra, amikor nem értettünk semmit*, Origo.hu, 2010. 10. 18. <http://www.origo.hu/kultura/20101018-bodo-viktor-szputnyik-peter-handke-az-ora-amikor-semmit.html>, utolsó letöltés: 2014. 06. 23.

44. Radnóti Judit, *Bodonak bejött a blöff*, Kikötő online, 2010. 11. 08. <http://www.kikotoonline.hu/karc/szinhaz/szinikritika/bodonak-bejott-a-bloff>, utolsó letöltés: 2014. 06. 23.

45. Ismerős narrációs technika ez Quentin Tarantino vagy Guy Ritchie filmjeiből, s azért épp rájuk hivatkozom ezen a ponton, mert filmjeik tartalmi vagy formai szempontból több Bodó-rendezésben is megidézettek már, például a *Motel*, az *Esztrád sokk*, a *Bérbáztörténetek*, a *Kockavető* vagy épp *A nagy*

Sganarelle és Tsa. esetében. De nincs hiány Bodó munkáiban a konkrét filmes utalásokban sem. Karakteres példaként említhető a fentebb részletesen elemzett *Ledarálnakeltűntem* című előadás, amelyben Orson Welles 1962-es *A per* adaptációja elevenedik meg több tekintetben is: a perspektivikusan hátranyúló térforma a Welles-film bírósági helyszínét idézi, de a filmben Titorellitől elfutó K. alagút-szerű falakra vetődő árnyéka is visszaköszön a színházi előadásban.

46. Valójában egy internetes videó-megosztókon is közzétett videóról (<http://videa.hu/videok/hirek-politika/vonat-ala-fekudt-es-felvette.-baleset-halal-sebesseg-QotabGX1hKNMDvSu>) van szó, amelyet a hírek tanúsága szerint egy brit fiatal készített saját magáról (<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1575361/Teenager-lies-under-train-in-YouTube-stunt.html>).

47. John E. McGrath, *Loving Big Brother*, Routledge, London – New York, 2004, 6.

SZALAY DOROTTYA

Konceptualizmus egy kortárs magyar kísérleti filmben

LICHTER PÉTER: *NON-PLACES: BEYOND THE INFINITE*

„Az autópálya-pihenő a legneutrálisabb hely a Földön. Kicsit olyan, mint az űr csillagok nélkül.” (Lichter Péter)

1992-es közreadása óta Marc Augé francia etnográfus *Nem-helyek – Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* című tanulmánya a festészettől a fotográfiáig számos művészeti reflexiót inspirált, és több olyan tudományos igényű szöveget eredményezett, melyek Augé elmélete alapján egyes műalkotások vagy esetenként teljes alkotói életművek újraértelmezésére tettek kísérletet. Ez utóbbi teoretikus attitűd a filmelmélet berkeire is látványos hatást gyakorolt, Augé szövege ugyanis a klasszikus (hollywoodi) műfaji filmekkel² és a szerzői alkotásokkal³ foglalkozó filmesztétáknak is új olvasatokra adott lehetőséget.⁴ Az elmélet iránti fokozott filmes érdeklődést Peter Wollen filmesztéta – Walter Benjamin szövegére⁵ hivatkozva – részben az építészet és a film közti sajátos rokonságra, a „taktilis minőségre” vezeti vissza.⁶ A kiemelt figyelem oka mégis talán sokkal egyszerűbben magyarázható a médium valóságábrázolásra vonatkozó – mára evidensnek számító – adottságaival. Míg egy fénykép, egy festmény vagy egy szobor a szövegnek csupán egy-egy aspektusát képes vizsgálni, addig a film (hangos mozgókép) Augé (audiovizuális) teóriáját annak komplexitásában tudja illusztrálni.

Wollen és társainak analízisei ugyan a fikciós és dokumentarista műfajok széles spektrumára kiterjedve, illetve a filmtörténet kezdeti szakaszáig visszatekintve vizsgálják a nem-helyek feltűnését a filmekben, nem érintik azokat a mozgóképes alkotásokat, amelyek kifejezetten Augé elméletének filmi reprezentációiként készültek. Pedig a filmes irányzatok egy marginális kategóriája, a kísérleti (experimentális, avantgárd, underground) film számos célzott Augé-reflexióval büszkélkedhet. Hiába a direkt referencia igénye, és a kifinomult kivitelezés, ezeket az „adaptációkat” mégis nagyon kevesen ismerik. Ennek a kétélű kapcsolatnak számos magyarázata van.

A kísérleti filmesek az ominózus elméletre adott gyors reakciója az irányzat szintetizáló jellegéből adódóan szinte magától értetődő. A tartalom és megjelenítés

szempontjából is formabontó alkotásokat magába foglaló irányzat egyik legtipikusabb jellemzője ugyanis, hogy folyamatosan lépést tart a különböző diszciplínákhoz kötődő újításokkal: tudományos és művészeti elméletekkel és technikákkal, technológiai fejlesztésekkel vagy éppen társadalmi, politikai felvetésekkel. Mivel azonban a nonnarratív, experimentális filmekben használt filmnyelv a tradicionális, narratív filmek ismert kódrendszerénél nehezebben leképezhető, a kísérleti film mindössze egy szűk réteghez jut el. Ezt a periférikus pozíciót erősíti az experimentális film definíciós „válsága”⁷ és fórumvesztése. Az irányzat igényeire szabott infrastruktúrával nem rendelkező országokban (lásd: kelet-európai régió) a kísérleti filmek egyre inkább a videoművészeti munkákkal kerülnek közös nevezőre: az első-tétített vetítőtermekből száműzve a kiállítóterek fényárban úszó falain kénytelenek (ideiglenesen) vendégeskedni. A hatást gátló installálás következményeként a kísérleti film pozíciója tovább marginalizálódik, a közvetíteni kívánt üzenet pedig csak egy maroknyi érdeklődő kitartásának – vagy szerencsésének – jutalma. A kísérleti film régióinkban⁸ tehát egyfajta tranzitónába kényszerült, a múlt letűnt hagyományai és a jelen ki nem használt lehetőségei közötti térben várakozik.

Lichter Péter *Non-Places: Beyond The Infinite* (2015) című kísérleti filmjében Augé nem-helyeket definiáló szövegéhez nyúlt, alkotása pedig a médium sajátos, (a régióinkban) átmeneti pozíciójából fakadóan – az etnográfus elméletével való viszonyát tekintve – egyfajta véletlen grátisz jelentéstartalmat is magáénak tudhat. Bár ez utóbbi laza kapcsolódás is számos, Lichter filmográfiáját és a kelet-európai kísérleti filmet érintő okfejtésre adna lehetőséget; a film sok olyan, megalapozottabb szerkezeti megoldást is felkínál, melyekkel a rendező konkrétan reflektál Augé szövegére. Lichter ugyan saját bevallása szerint nem törekedett Augé elméletének szándékos filmrevitelére, az ismert experimentális filmes feldolgozások⁹ közül mégis ez a munka lett a teória egyik leghűbb „adaptációja”.

Pólusok között: tér, nézőpont és mozgás

Augé a nem-helyeken két olyan valóságot ért, amelyek kiegészítik egymást, de ugyanakkor el is különülnek egymástól: „egyrészt tereket, melyek bizonyos célokkal (közlekedés, szállítás, kereskedelem, szabadidős tevékenység) állnak kapcsolatban, másrészt magát a viszonyt, mely az egyéneket e terekhez fűzi.”¹⁰ A nem-helyek a szürmodernitás¹¹ sajátos teremtményei, egy olyan korszaké, mely a posztmodernitás ontológiai kiüresedtség-érzésén túllépve a kézenfekvő igazságtételek summázatára, a hasznos információk kiszűrésére alapszik. A szürmodernitást, amit elsősorban a mértéknélküliség határoz meg, Augé egy olyan érme egyik oldalának tekinti, melynek másik oldalán a posztmodernizmus látható: „mintha csak egy negatívumról előhívott fényképről beszélénk.”¹² A szürmodernitás nem-helyeinek jellegzetessége, hogy az antropológiai terek¹³ által feltételezett szerves társadalmisággal viszonylagos ellentétben, „magányos szerződéses viszonyokat” hoznak létre. A múlt helyeinek történetiségét teljes mértékben nélkülöző nem-hely az embert legtöbbször semmi egyébbel nem kapcsolja össze, „csak egy önmagáról alkotott másik képpel”.¹⁴

A *Non-Places: Beyond The Infinite*, ami már címében is egyértelműen jelzi a teoretikus háttérrel, a Budapest környéki autópályák, az M0-ás körgyűrű menti pihenőhelyek átmeneti tereit mutatja be. Lichter értelmezésében ezek a mesterséges terek Augé nem-hely elméletének szemléletes példáiként tűnnek fel, annál is inkább, mivel Augé szerint az utazó helye a nem-hely archetípusa. Lichter filmjének nézőpontja az utazókat figyelő (voyeur) és az utazó kombinált szemszöge, a vászon pörgő képek pedig az ő (külső) környezetének dokumentumai (utak, járművek, épületek) és az e környezet kiváltotta (belső) reflexiók kivetülései (alvó és ébredő gyermek képe, a férfi és a gyermek meghitt játéka). A szítás, Super 8-ra forgatott,¹⁵ fekete-fehér képeken megjelenő sivár, koszos hófoltokkal tűzdelt táj kétségtelenül a nem-helyekhez szervesen kapcsolódó magányérzetet hangsúlyozza, a negatív pólust képviselő, zord szekvenciákat helyenként feloldó intim jelenetek azonban nem tekinthetők a pozitív pólus tiszta reprezentánsainak. Hiszen míg a kiüresedett környezet mind a technikát, mind pedig az atmoszférát illetően erős kontrasztban áll a szoba melegében, párnák között szundikáló gyermek fel-feltűnő képével, addig a kislány a levegőbe dobáló férfi meghitt jelenete sokkal inkább a nyílt tér, azaz a külső világ nem-helyének egy másik aspektusát emeli ki. Lichter ezzel a kettős gesztussal egyrészt szemlélteti az antropológiai hely és a nem-hely közti ellentétet, másrészt felhívja a figyelmet az Augé által is többször kiemelt megjegyzésre, miszerint ezek a helyek tiszta formában sohasem léteznek.¹⁶

Az autópálya – Augé szerint – rendhagyónak számít a nem-helyek között: „funkcionális szükségességéből elkerüli mindazokat a nevezetes helyeket, melyek mellett elvezet bennünket, ugyanakkor kommentálja azokat.”¹⁷ Ez utóbbi a mára valódi „regionális kultúrházakként” működő benzinkutak terében érhető tetten, ahol térképek, információs csomagok, ajándéktárgyak, képeslapok és szuvenírek széles skálájából válogathat az utazó. A külső, az átutazó számára láthatatlan valóság egy miniatúr, torzított képét adják ezek a leválasztott terek, és sajátos jellegükből (izolált elhelyezkedés, informatív funkció) adódóan a visszatérő utazó számára akár ismerőssé is válhatnak. Ugyan Lichter is foglalkozik a benzinkút kettős szerepével, sivar képeinek nyomasztó atmoszférája megtagadja a nézőtől azok esetlegesen barátságos minőségét. Nyoma sincs a töltőállomásokra jellemző forgatagnak, a szín- és formaorgiának, a reklámtáblákkal tűzdelt kirakatnak; mindössze a benzinkút épületstruktúrájának egy-egy jellegzetes eleme árulkodik a helyszín identitásáról. Lichter mégsem hagyja teljesen figyelmen kívül a benzinkút Augé által felvetett ambivalenciáját. A filmben többször feltűnő kislány képét felhasználva billenti ki a nézőt: a sivar tereket sorjázó, személytelen képek közé hirtelen egy nevető gyermek közelijét szűrja, aki a kamera (a néző) felé szaladva egy pillanatra kedves intimitással tölti meg az élettelen nem-helyet.

Bár a gyermek karaktere értelmezhető a személyes és a személytelen, a hely és a nem-hely közti ellentét szimbólumaként, feltűnésének mozgáslapú vizsgálata a film egy másik, szembetűnő strukturális invencióját is alátámasztja. Lichter filmje a nem-helyeket meghatározó utazásélményt több mozgástengelyre is kiterjeszti, mely irányok az időszakosan feltűnő gyermek mozdulataiban is visszaköszönnek. A helyszínválasztásból egyenesen következő horizontális mozgásokat az autópályán elhaladó járművek képviselik, és a kamera irányába szaladó kislány jelenete erősíti.

A dominánsabb, vertikális elmozdulást a film vizualitását teljes mértékben uraló, forgó kamera képei adják, amelyekre pedig a gyermeket a levegőbe dobáló férfi jelenete rímel. Ahogy azt a film szerves részeként működő intertextualitás is jelzi, Lichter túllép az Augé szövegben tárgyalt (földi és légi) úthálózatok spektrumán,¹⁸ és kozmikus szintre emeli az utazás élményét. Jóllehet, az embermagasságban teljesen átforduló kameramozgató daruról felvett képek még önmagukban nem indukálnák a világűrbe való kitekintés szándékát, a *2001 Űrodüsszeiában* szereplő hangok és a NASA űrállomásokon rögzített rádiózájak újrahasonosítása egyértelműen alátámasztja a tér direkt kitérítését. Azzal, hogy leplezetlenül reflektál Kubrick ikonikus filmjére, Lichter – többek között – egy lehetséges jövőképet is felvázol, melyben – ahogy Augé is sugallta – az űrállomás is „csak” egy hétköznapi tranzit-zóna, egy általános nem-hely.

Non-Places: Beyond The Infinite a szürke, kopár, identitás nélküli nem-helyek forgó világa, amiben a lélektelen utak és a kies épületegyüttesek fejre állított vagy éppen negatívba fordított képei csak fokozzák az idegenségérzetet. A folytonosan rohanó társadalom jelene és a száguldás iramát fokozó jövő jóslata ötvöződik Lichter sajátos nem-hely univerzumában, ahol a sebességtől formáját veszített valóság absztrakt masszafolyamként áramlik az utazó (a néző) szeme előtt. A film egyetlen nyugvópontja az alvó kisfiú visszatérő képe, melynek intim, mégis univerzális atmoszférája egy-egy pillanatra megálljt parancsol a világ pörgésének.

Az ÉN univerzuma – elrugaszkodás és absztrakció

A gyermek karakterének többszörösen kiemelt szerepe van Lichter kísérleti filmjében. A központi szerepkör azonban magával von egy fontos kérdést: ki is pontosan ez a kisfiú? Az Augé-szöveg ismeretében feltételezhető, hogy Lichter szándékosan tereli a nézőt a kérdés megfogalmazása felé, hiszen az identitás tárgyköre a filmet inspiráló tanulmány egy újabb sarkalatos pontja. Az azonosságtudat változásainak elemzésén keresztül Augé az antropológiai hely és a nem-hely közti különbséget tisztázza, az identitásáról ideiglenesen lemondott utazó kettős énképét magyarázza. Az antropológiai helyhez egyéni identitások kapcsolódnak, a nem-helyek az utazók közös identitását hozzák létre, mely utóbbi egyfajta kollektív, átmeneti identitást is jelöl. A személyazonossága igazolása után és a nem-hely terébe való belépést követően az utazónak többé nem kell feltétlenül a pozíciójának megfelelően viselkednie, a nem-hely sajátos berendezkedése ugyanis viszonylagos anonimitással járó, átmeneti identitást biztosít számára.¹⁹ Augé ehhez az állapothoz a személytelenné válás passzív és a szerepjátékok aktív örömét kapcsolja, melyek bizonyos fokú ártatlanságot biztosítanak a kötöttségei alól ideiglenesen felszabaduló (felölt) ember számára. Eszerint a nem-hely kvázi idilli univerzumában az ember teret engedhet a gondtalan, gyermeki énjének.

Bár a kisfiú – valamennyi formájában – egyértelműen pozitív előjellel bír a filmben, a film diegetikus terében a karakter mégsem képviselheti a nem-helyek felhőtlen atmoszféráját. Augé írását részletesen ismerő bennfentesek körében ugyan működhet egyfajta laza intertextuális referenciaként, a filmi kontextus hangsúlyosan az optimista képzettársítás ellen dolgozik, amikor folyamatosan fenntartja a

fojtogatóan vészjósló légkört. Ennek ellenére Augé gondolatmenetének a gyermeki ártatlanságra vonatkozó szemelvénye relevánsan kapcsolódik Lichter filmjéhez, mivel a nem-helyeket uraló magányérzet kialakulásának első állomását jelzi. Személyazonosság igazolása után az utazó belép a nem-hely terébe, ahol a birtoklásra serkentő környezet átmenetileg eltávolítja éppen aktuális gondjaitól. A felszabadulás eufóriáját azonban hamarosan a magány klausztrófób érzése váltja fel: „A nem-tér használója végső soron saját képével találja szembe magát, de ez a kép igen különös. Az egyetlen arc, mely kirajzolódik, az egyetlen hang, ami alakot ölt abban a párbeszédben, amelyet a mindenkit megszólító táj-szöveggel folytat, egyedül a sajátja – a magány arca és hangja, amely annál inkább zavarba ejtő, mivel egycsapásra millió más ember magányát idézi fel. A nem-helyek utazója [...] várakozás közben ugyanazon szabályoknak engedelmessé válik, ugyanolyan üzeneteket kap és ugyanazokra a felszólításokra reagál, mint bárki más. A nem-hely tere nem hoz létre sem egyedi identitásokat, sem viszonyokat, csak magányt és hasonlóságot.”²⁰ A magány és a hasonlóság negatív érzelmi potenciáljának kiaknázására épít Lichter filmje is, de a sajátos formanyelvi megoldásokkal, illetve a filmes és zenei hivatkozásokkal vagy éppen az önreflexiós attitűddel helyenként idézőjelbe teszi vagy absztrahálja Augé koncepcióját. A hasonlóság tekintetében Lichter nem foglalkozik sem a látványosság, sem az aktualitás kérdésével. Augé találkozás-kép-azonosulás folyamatát és a reklámok szerepét is egyetlen ábrában, a pár pillanatra felvillanó TESCO feliratban összegzi. A hasonlóság és az egyarcúság nála sokkal inkább absztrakt képfolyamok formájában köszön vissza. Ezek a nonfiguratív kép-örvények a nem-helyekről (utak, pihenők) és az azokat szegélyező terekről (erdők, rétek, égbolt) készült felvételek felgyorsított variánsai. Ez utóbbi képsorok is a 360 fokban körbeforgó kameramozgató daruról lettek rögzítve, a különböző tereket „dokumentáló” szekvenciákat pedig Lichter a vágás során fűzte össze. A képfolyamokat helyenként lelassítva leleplezi az absztrakció forrásait, megmutatja a nonfiguratív szekvenciák figuratív eredetijeit.

A pszichedelikus élményt kiváltó képi világ tehát ismét egymás mellé állítja az antropológiai helyet és a nem-helyet, mindezt pedig Lichter egy sajátos kameramozgás-technikával valósítja meg. Augé szerint a „mozgás a különböző világok egyidejű létezéséhez és az antropológiai hely, valamint a már nem antropológiai hely együttes tapasztalatához [...] hozzákapcsolja a magányosság és az »állásfoglalás« egyéni megtapasztalását.”²¹ Többszörösen igaz ez Lichter filmjére, ami egyszerre lesz az arctalan utazókat figyelő magányos utazó külső-belső impresszióinak masszája és az alkotó szerzői szemléletének (szemléletváltásának) dokumentuma. Ez utóbbi, azaz a magányosság és a szerzői állásfoglalás témája egyesül a film struktúráját meghatározó másik kanonizált „szöveg” újrahasznosításában. A Stanley Kubrick korábban említett ikonikus filmjére, a *2001 Űrodüsszeiára* reflektáló audiovizuális megoldások egyaránt hordozzák a nem-helyeket meghatározó érzelmi töltést és utalnak közvetetten Lichter alkotói pályájára.²²

Azzal, hogy beemelte az ismert sci-fit a film szövetébe, Lichter felülírta filmje technikai korlátait, és az embermagasságban körbeforgó felvevőszerkezet spektrumát kozmikus szintre tágította. Anélkül emeli el utazóját (és a nézőt) a Földtől, hogy ténylegesen a világűrre utaló képeket mutatna. Ebben ugyan segítségére van

az absztrakt képfolyam függetlensége, a forrásokat leleplező figurális megtorpanások a szabad asszociációk ellen dolgoznak. A tér kiterjesztését Lichter az űrutazás élményét stimuláló, a magányt indukáló bezártságérzetet is elmélyítő hanghatásokkal éri el. A tér tágítása tehát ez esetben a klauszrofóbiát fokozza. Ezt a benyomást elsősorban a szkafanderben lélegző ember hangja idézi elő, de a riasztó lár-mája vagy a repülő morajlása is generálja. Az elidegenítő és nyomasztó zajokat Lichter a film felénél Strauss *Kék Duna keringőjével* töri meg, ami egy újabb direkt utalás Kubrick munkájára.²³ Ez utóbbi referencia egy plusz értelmezési lehetőséggel is gazdagítja Lichter filmjét, amikor is új személyazonosságot ajánl fel a film magányos utazójának.

Önreflexió – a másik (magányos) ÉN

Lichter tizenegy rövidfilmet számláló filmográfiájának és a kísérleti filmekre fókuszáló elméleti munkáinak ismeretében felmerül az ötlet, hogy a *Non-Places: Beyond The Infinite* utazója maga az alkotó, a film nem-helye pedig a – bevezetőben már röviden tárgyalt – magyar kísérleti film jelene. Lichter számos olyan tartalmi utalást²⁴ hagyott ez utóbbi munkájában, melyek korábbi filmjeire reflektálnak vagy éppen a teoretikus orientációját idézik. Ahogy a filmen belül, úgy az oeuvre kontextusában is egyfajta összekötő szereppel bír a gyermeki ártatlanságot vagy a tiszta tekintetet szimbolizáló kisfiú karaktere (*Félálom*, *Look Inside the Ghost Machine*, *Polaroidok*). A Kubrick-idézet pedig a kísérleti film és a műfaji (ez esetben tudományos fantasztikus) film közötti kapcsolatra is utalhat, ami – nem mellesleg – Lichter disszertációjának is témája. Tudományos értekezésében Lichter ugyanis többek között azzal foglalkozik, hogyan használja fel az amerikai műfaji film az avantgárd filmes formanyelvi megoldásokat, és a sci-fit a kölcsönzés egyik leginkább termékeny terepeként jellemzi. A *Non-Places: Beyond The Infinite* lehet egy indirekt reflexió erre az elméletre, melyben a magányos utazó (Lichter) a kísérleti és a műfaji film territóriumait összekapcsoló figura szerepét tölti be. Közvetlen kollégái és barátai körében továbbá ismert, hogy Lichter új munkáival el akart szakadni a lassan – itthoni berkekben – kézjegyévé váló found footage technikától, és új horizontok felé kívánt nyitni. Legutóbbi filmje ezt az elrugaszkodást is illusztrálja.

Lichter nem tartozik a keményvonalas konceptuális filmkészítők sorába, sőt, mozgóképes munkái gyakran majdhogynem intuitívek. Helyenként az avantgárd film analóg, kézműves technikáival (roncsolás, found footage) kísérletezik, vagy egy-egy már ismert experimentális filmes trendet (strukturalista film, lírai film), esetleg alkotót idéz (Stan Brakhage; vagy ez utóbbi film esetében Deborah Stratman, James Benning vagy Jeanne Liotta), máskor irodalmi művek szabad illusztrációit készíti el. Bár egyértelműen tudatos munkákról van szó, Lichterre eddig nem volt jellemző, hogy filmjei valamennyi apró mozzanatához kigondolt elméletet kapcsoltsa volna. A *Non-Places: Beyond The Infinite* nyílt elmozdulás a konceptuális(abb) tematika irányába, annak ellenére, hogy az itt felvázolt referenciarendszer szándékoltága nem bizonyított. Ez a kétség mégsem csorbítja a film értékét, és feloldása is úgy mond tét nélküli.

Lichter az állítás helyett a felidézésre helyezi a hangsúlyt, alkotói attitűdje túllép a megszokott ösztönösségen, de nem éri el a tisztán konceptuális művészet teritóriáját. A film az észak-amerikai avantgárd filmes gyakorlatot idézve dolgoz fel egy francia tanulmányt, de a helyszín és az alkotógárda miatt mégis a magyar experimentális filmes szcéna terméke. Intertextualitását az „adaptált” szövegen túl egy angol író művéből készült, amerikai film hanganyaga és az ebbe már Kubrick által beépített osztrák zenemű határozza meg. A film az audioszinten nyüzsgő referenciák okán itt is van, meg ott is; a vizuális szintet uraló, hivatkozás és identitás nélküli, neutrális terei miatt mégis mintha leginkább sehhol sem lenne. Augé szerint a „szürmodernitás világában az ember egyszerre mindenhol és sehhol sem érzi jól magát”,²⁵ mindenhol jelen van, és sehhol sincs ott. Ez adja a szürmodernitás (utazó) embe-
 rének magányát. A *Non-Places: Beyond The Infinite* valamennyi jelentésrétege, a filmes irányzat marginális pozíciója és Lichter alkotói izolációja is ezt a magányt közvetíti.

JEGYZETEK

1. Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éd. Le Seuil, Paris, 1992. A mű 1995-ben jelent meg angolul: *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, translated by John Howe, Verso Books, London – New York, 1995. A magyar kiadás: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáher Ágoston, Múcsarnok, Budapest, 2012.
2. Például: Robert Arnett, *The American City as Non-Place. Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann*, Quarterly Review of Film and Video, 2009/1. Timotheus Vermeulen, *Scenes from the Suburbs. The Suburb in Contemporary US Film and Television*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
3. Például: Peter Wollen, *Architecture and Film. Places and Non-Places* = Uő., *Paris Hollywood. Writings on Film*, Verso, London – New York, 2002, 199–215.
4. Magyar filmes vonatkozásban nincs tudomásom olyan tanulmányról, amely kimondottan Augé szövegére épített volna. A 2005. október 7–8-án megrendezett *Város & Film: A nagyvárosok vizuális kultúrája* című konferencián szereplő Polyák Levente előadásában kitüntetett figyelmet szentelt a nem-helyeknek, a fogalmat azonban a certeau-i értelemben használta. Lásd Polyák Levente, *Periférikus látás. Az ezredforduló Budapestje fiatal filmesek szemével*, Filmkultúra, 2006. március 10. <http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/essays/polyak.hu.html> (Utolsó letöltés: 2015. szeptember 22.)
5. Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford. Barlay László = Uő., *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes, Budapest, 1969, 301–334, 386–394.
6. Wollen, 2002, 200.
7. A digitális technika megjelenésével az experimentális (avantgárd, kísérleti) film határai egyre nehezebben körvonalazhatóak, az irányzatot leginkább a bemutatás (installálás) módja különíti el a videó-művészeti alkotásoktól.
8. A nyugati országokban a kísérleti filmes szcéna képes volt megteremteni az irányzatot támogató infrastruktúrát.
9. *Non-Places* (Karen Mirza és Brad Butler, 1999); *NULL X* (Jan Frederick Groot, 2004); *Non-Place: Passageway* (Justin Ascott, 2011).
10. Augé, 2012, 55.
11. A szürmodernitás gyakran a hipermodernitás szinonimájaként szerepel.
12. Uő., 22. Lichter filmjében időszakosan ténylegesen negatívba vált a kép.
13. Uő., 48.
14. Uő.
15. Lichter a film közepén egy rövid betét erejéig technikát vált, és egy a Disney által gyártott játékvideókamerával forgatott részt illeszt a Super 8-as keretbe.
16. Augé, 2012, 47.
17. Uő., 57.
18. Augé is említi a világűr, illetve az űrállomást mint nem-helyet; az utazás aktusának vizsgálata ezekre nem terjed ki.

19. Augé, 2012, 59.

20. *Uo.*, 23.

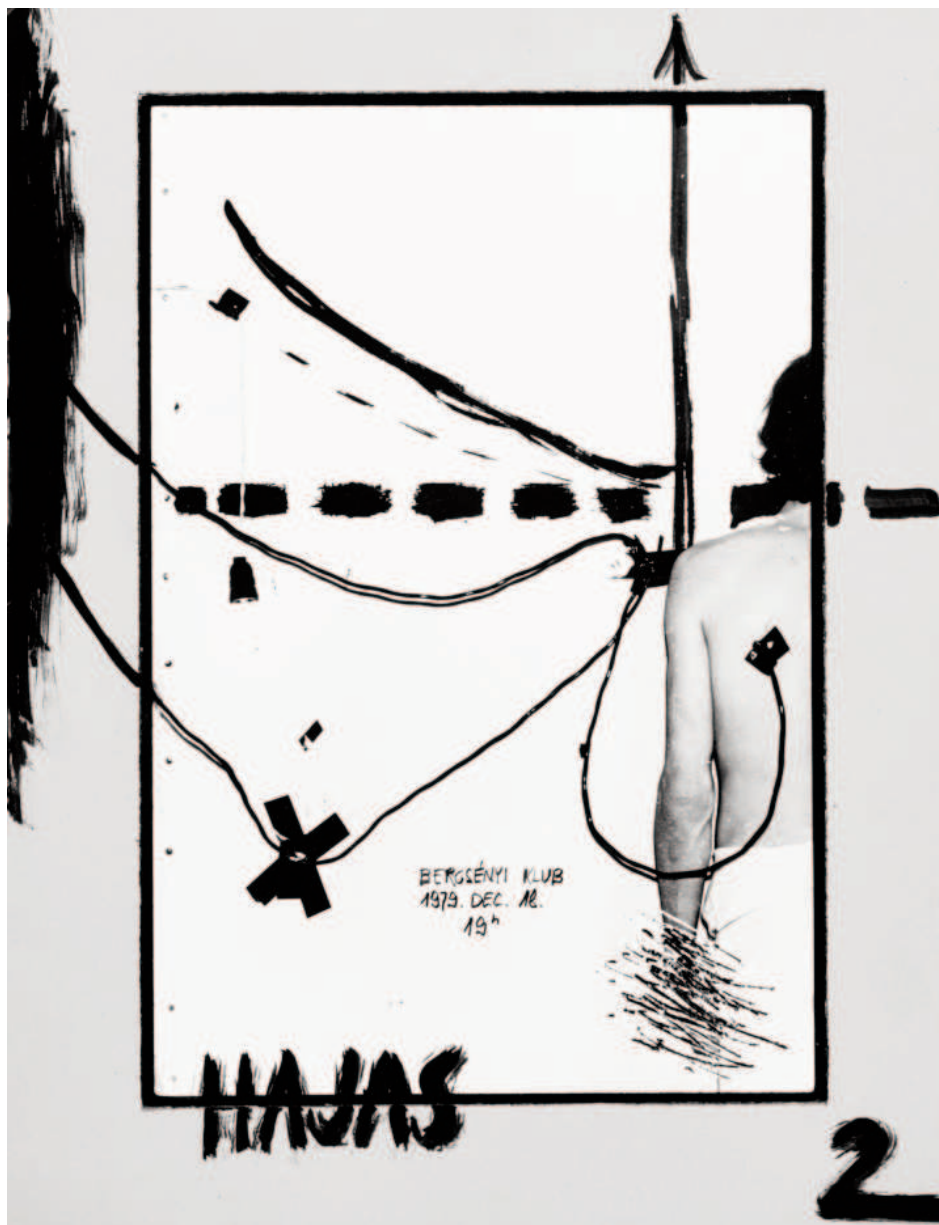
21. *Uo.*, 52.

22. A reflexió kiterjed Lichter teoretikus munkájára is, ez az utalás azonban jelenleg csak egy kis csoport, Lichter doktori disszertációját a megjelenése előtt ismerők számára lehet ismert.

23. Kubrick tematikusan használta Strauss zenéjét a filmben.

24. A filmek közötti formanyelvi összefüggések magától értetődőek.

25. Augé, 2012, 64.



szemle

Abol az űr az űr

POTOZKY LÁSZLÓ: *ÉLES*

Nem könnyű megragadni az *Éles* poétikai karakterének megfelelő olvasásmódot a kortárs szépirodalom tapasztalatából kiindulva, hiszen a jelenkori próza ugyan talán valóban pörgősebb ma már, mint tíz-tizenöt éve, mindamellett a mondatközpontságától azért mégsem rugaszkodott el. Az *Éles* lapjain egyre másra sorjáznak a tömény, erősnek szánt jelenetek, az olvasó csak kapkodhatja a fejét, mennyi minden történik – mindezek azonban mintha kissé kevésbé koncentrált nyelven szólalnának meg a regény lapjainak jelentős részén. Mire a nyolcvanadik oldal tájára, a könyv harmadáig elér az ember, a szereplők már meglehetősen számú megrázkódtatáson vannak túl, az elbeszélés azonban nem nagyon akarja az alatt lekenyerezni az olvasót jó mondatokkal, vagy legalább olyanokkal, amelyeket érdemes vissza-idézni. Nem gondolom, hogy mindez szándéktalanul lenne így: nyilván meggondolt és kitervelt stratégia vezette a szerzőt, amikor érdes, ellenálló anyagból gyúrta össze első regénye nyelvi világát – mintegy a szövegszervezés formaelvévé téve a cselekmény karcosságát. Ez azonban a tapasztaltakat még nem oldja fel. Egy személy beszél, mondja el élete egy hosszabb időszakának, napra pontosan négy évének egymásra licitálóan zűrös ügyeit, elbeszélése elágazó, indázó, megszakításokkal, majd folytatásokkal teli, ugyanakkor inkább tűnik sokszor keresettnek, csinálnak vagy modorosnak a nyelv, amelyen az elbeszélés zajlik, semmint sodróan spontánnak. Ebben viszont, meglehet, kritikai él lappang: maga az az erőteljes kontúrokkal megalkotni szándékozott világ csinált és keresett talán, amelyet ez a nyelv megpróbál elbeszélni. Ha így van, akkor Potozky László feladta magának a leckét.

A legenda szerint az eladdig inkább sikertelen William Faulkner a számára az áttörést meghozó *Szentély* írásakor az az erős szándék vezette, hogy annyi és olyanféle rémséget pakoljon a regénybe, ami aztán jól fejbe kólintja az olvasót, s ha máshogy nem, legalább tabudöntögető botrányral híressé teszi őt. Neki ez kétségtelenül be is jött, noha az erőszak inkább csak egy volt jelentős regényének tétjei közül. A még mindig szentelenül fiatal, de már két novelláskötetet és egy színpadi művet is maga mögött tudó Potozky Lászlónak nehezebb dolga lenne, ha hasonló célkitűzések vezetnék, hiszen nincs már belátható ingerküszöb, vagy hogyha van, akkor nagyon-nagyon magasán – a tévალasztás azonban már inkább hatásosnak bizonyult: hogy ugyanis nincs más tétje, csak az erőszak, az üresség, az elidegenedés, az ember- és az önutálat, a csömör változatainak illusztrálása. Magam először olvasónapló-jegyzetben találkoztam a *nemzedéki regény* kitételével az *Élessel* kapcsolatban, azóta ez kiindulópontjává vált a recepciónak. Jelentsen bármit is, mivelhogy ilyesformán a – pillanatnyin túltekintően – céltalan, üres, közönyös agresszió olvasódik annak a bizonyos Y-generációnak a fő attribútumaként az *Éles* világából. Vagyis éppen a generáció életének a tétnélkülisége.

Az elbeszélő is része ennek a generációnak, minden egyes szereplő közül a leginkább látványosan üres – hogy is várhatna el az olvasó reflexiót saját helyzetére? Különösen, hogy bár a szöveg múlt időben elbeszél, nem nagyon érezni távolságot a történettől – nem látni két ént, egyet, aki megélte, s egy másikat, aki mérlegre téve értelmezte azt. Mármint a fő szálát, hiszen azon eseményekben, melyek a történet vezérszólamának idejéhez képest korábbiak, tapasztalni némi eltávolodást: például a Mézga és Basszer párossal lezajlott affér már érezhetően a helyére került az elbeszélőben. A fő szál azonban látványosan nem ilyen. De távolság akkor is van benne: az elbeszélő egy kicsit távol van saját életétől is, idegen a saját személyes terében, olykor olyannyira szenvtelenül személytelen, hogy egyik-másik mondatáról nem is derül ki egyértelműen, hogy szándékoltan ironizál-e, vagy el van tévedve, megadva a lehetőséget az olvasónak, hogy ironikusan olvassa őt. A 100. oldalon például ez áll: „milyen ember az, aki képes fizetni a szexért, mennyire kell elkúrva legyél odabent, nem?”; miközben a regény épp azzal kezdődött, hogy ő maga is megtenni készül ezt (hogy végül a pénzt nem tudja odaadni, nem rajta múlik). Lehet, hogy ironizál, lehet, hogy nem, a regény ezen pontján kevés a fogódzó az olvasó kezében ahhoz, hogy eldöntse – mindössze az a kicsi kérdés a végén, az a *nem?* az, ami arra a gyanúra ad okot, hogy összekacsint az olvasóval... Ezen kívül viszont inkább hiányzik az öniróniára való hajlandóság, noha másokkal szemben megvan (például a nagy költő, Sapesz szerepeltetésekor, vagy a különböző kocsmárosok egyként kétes háttértörténeteinek elbeszélésében), de egyáltalán a humornak sincs sok jele ebben a keserű szövegben (talán a párbeszéddek hevenyészve odavetett félmondataiban lehet tapasztalni némi „jófejeskedést”, ám ez sokszor már eleve erőltetettnek tűnik).

Mindezekkel már tulajdonképpen körülírtam a lényegét: merész húzás volt Potozky Lászlótól az, hogy ilyen elbeszélőt alkotott ehhez a regényhez, s az is, hogy a nyelvről, az elbeszélésmódról inkább a cselekményre toltta át az olvasó figyelmét – ezáltal pedig olyan kérdéseket von be az értelmezésbe, amelyek újabban háttérbe szorultak az irodalmi recepcióban, mint amilyen például a hiteles (valóság)ábrázolás. A név nélkül maradó főszereplő az intellektus és a barbárság mezsgyéjén lebeg. Félig-meddig van benne csak minden közegben: a pszichológia szakosok és a bölcsészek között, a széplelkek és a rosszfiúk között – talán éppen ezek az eldöntetlenségek teszik modorossá, és ha ő modoros, az lesz a regény egésze is. Ha keményfiúskodó az elbeszélői szöveg, akkor keményfiúskodó a regény maga is. Természetesen sose volt egy józan perce se, mindig a legvadabb balhék környékén mozgott, ahogy elmondja – de azért egyetemen van, jó darabig ösztöndíjas helyen (s a végén újra). Mindeközben annyira jófej, hogy még a sztriptűzbárban is örömmel fogadják a táncoslányok. A szerelme egyszerre kurtizán és törékeny, érzékeny széplány, aki pillanatok alatt levedli az alvilági létet, s válik komoly valakivé, majd ugyanúgy vált vissza. Két vagy olykor több világ határán úgy élnek, mintha mindegyikben a legmélyebben benne lennének. Az ilyenfajta direktség hol túl sok, hol nem. Önmaga ollóval vagdosása a figura önmeghatározásában központi jelentőségű, ez azonban kimondásakor nem érződik. Nem is annyira a hangsúlyokon van itt a lényeg, nem teátrális a megfogalmazásmód, de teátrális maga a tett. Később épp a túlzások miatt válik egyre kevésbé súlyossá, amikor már követ-

ni sem lehet az önsebzéseket. A regény igazából a bombasztikusságával is komoly kockázatokat vállal: meddig lehet rálicitálni a súlyos eseményekre? Kétségtelenül jó dramaturgiai érzékkel vágja meg, vágja be Potozky a különböző idősíkokat egymás mellé, de az olvasó állandó letaglózásának a szándéka így is átjön. Ha a fizikai és szellemi világ lepusztultságának meghökkentő erejéből hiteles világot építő kortársakat vesszük szemügyre, akkor azt láthatjuk (nézve a legjobbakat, Krasznahorkait, Tart vagy Bodor Ádámot), hogy az olvasóra gyakran az tesz nagy hatást, ahogy a szereplők természetesnek fogják fel a viszonyokat. Potozky elbeszélő-főszereplő figurája nem ilyen, neki komoly szorongást okoznak az események időnkénti fordulatai, ezeket pedig a közmondásosan a normalitást képviselő olvasó össze tudja vetni a saját tapasztalatával, és onnan megítélni, hogy hiteles-e, vagy sem. Hiteles-e, vagy nem, hogy a *Wikipédia*-dolgozatokat gyártó, borítékokkal levizsgázó hallgató lesz a kevés doktorosztöndíjas egyike? Hiteles-e az a radikális ingadozás, ami a főszereplőket jellemzi? Merész beszédmódot választott Potozky László, és hozzá merész megoldásokat.

Még egyszer hangsúlyoznám a szövegszervező formaelv jelenlétét – ha az előbbiek felmerülnek kérdésként, ahhoz oda kell számítani, hogy a regény látetelet is ad, melyben már nem az olvasó kérdez, hanem maga a regény. Hogy ugyanis hitelesek-e a kocsmába is laptoppal járó egyetemisták, akik napszámra facebookoznak az okostelefonjukon, filmeket töltenek le szakmányban, és napokig csak azokat nézik, de különben soha semmire nincsen pénzük, szegénynek és páriának érzik magukat, de annyira, hogy egészen kétségbeesett tettekre is rászánják magukat különösebb skrupulusok nélkül – s aztán épp ezért képesek még jobban az önsajnáltatásra? Ezt a közeget a regény olyan oldalról ábrázolja, amely ennyire direkt hiányzott újabb irodalmunkból – nem forradalmárok, nem tudóspalánták, hanem elkényeztetett későkamaszok, akiknek a gyerekkori jólét elmosta arányérzékeit, és nem épített bennük különösebben etikus alapattitűdöt vagy morális tartást. Amikor azonban a cselekmény valamelyest kilép ebből a közegből, például a Katje nagyszüleinek falujában eltöltött szilveszter alkalmával, a faluban is ugyanolyan figurákat találunk, csak mondjuk kevésbé pallérozottan artikulálják saját magukat. Hitelességük megint csak a regény kérdései közé tartozik. Ha azok, akkor a főszereplőket is el kell fogadnunk annak. És azt kell megérteni, hogy Potozky egész regénye a hitelesség kérdését forszírozza: látványos például, hogy a főszereplő menynyire szenved a pénztelenségtől – amikor a regény vége felé visszahúzódik szakdolgozatot írni, hirtelen a szülői apanázból már nagyon jól él. Megvan persze a magyarázat, előbb ketten tengődtek ennyiből, és most talán még több is az anyyi, mert megemelte az apa valamennyire a pénzt, de a korábbi tragikus állapothoz képest mégiscsak nagyon messze jutottunk. A regénynek ezen a pontján azonban a cselekmény tulajdonképpen már véget ért – az elhagyástörténettől inkább egy hoszszú, elnyújtott lezárást olvasunk. A történet azonban mégiscsak valami sajátos eszméléssel zárul, illetve azzal, hogyan találkozik az elbeszélő a kvázi alteregójával, *egy ez is lehetett volna belőlem* alakkal, hogy a huszonötödik születésnapját már vele (ne) töltse. Egy sajátos, kifordult fejlődésregény végpontjára érkezünk úgy, hogy csupa ambivalens érzésünk lehet csak a főszereplő jövőjével kapcsolatban. És a regénnyel kapcsolatban is.

Potozky regénye komoly kísérlet, amelynek tétjét valójában nem a világábrázolásban látom, hanem abban, hogy a kevésbé feszes nyelvvel mennyire lehet hiteles és érvényes a regény. Látványosan ledobni szándékozza a szépirodalmi konvenciókat, de nem lesz belőle mégsem egy igazán erőszakos bűnregény. Ebben is mintha az a köztesség munkálna, ami szereplői „szerepeiben”.

Számtalan csemegét, finomságot is rejt a szöveg. Ha már érintettem fentebb a félig-meddig bölcsész-irodalmár közeget: bár a regény nem kíván reflektálni hely és nyelv problémájára, mégis, aki ismerős Kolozsvár irodalmi életében, egyes vonatkozásokat kulcsként olvashat onnan még akkor is, ha a város egy az egyben nem feleltethető meg a regénybeli városnak. A *Smasszer-kör* meglehetősen egyértelmű utalás a Bretter-körre, s annak Louis de Funès-szerű vezéralakja is felismerhető, Sapeszra pedig lehet tippelni. A kulcsokon túlmenően ott hívják a bölcsész-kart filónak, ott van az *Insomnia* nevű prima romkocsmá, s ottani egyetemistákkal fordul elő, hogy hat-hét órát utaznak hazafelé. Természetesen érthető az a visszafogottság, amely a helyszín egyértelmű kimondásában érződik, az „anyaországban” mindjárt másféle problémaként artikulálódna, bődületes félreolvasásokhoz vezethetne a megnevezés, poétikai szükséglete pedig valójában nincs a dolognak. Ugyanakkor a regény valamiféleképp mégsem választható le Kolozsvárról: a lektora az a Gáll Attila, aki az *Előretolt Helyőrség* könyveinek állandó szerkesztője, s bizony a kiváló istálló egyik-másik alkotója is megemlíthető az *Éles* erőterében. Különösen Muszka Sándor *Mi nem lóg ha áll* című kötetének első, prózai része jut eszembe a maga nehézfiúival, s azon keresztül Mózes Attila még régebről, a harmadik *Forrás*-nemzedékből, s az *Üvegcsendélet* című novelláskötetének kétes „szerelemes-párjai”. Időben a kettejük közötti félútról pedig a Transzközép mentalitása jön elő: a kivagyiság, a provokáció, a bombasztikusság, a sémakerülés, egyszersmind a magas- és a ponyvairodalom határainak elmosása kétségtelenül onnan is ismerős. Ám az az erőteljes nyelvi játékosság és az az állandóan a szövegek szemhatárán lebegő önirónia, sőt, már-már öngúny, amely a legjobb munkákat jellemzi a Bretter-kör nagy öregjeinél (vagy talán előfutárainál, de talán annyiban is maradhatunk: *serény műmiánál*), az itt nincsen meg. Vagy csak nagyon kis nyomokban.

Az *Éles* reakcióra készíti olvasóját. Nyelve talán nem a széplelkeket célozza, de szépirodalom és bűnregény határán ácsingózva egyértelműen az előbbinek az olvasói lesznek e könyv befogadói. Ez egyfelől szerencsés, másfelől talán nem annyira. Szerencsés, ha az eddigi kritikai reakciókat látva úgy tűnik, sokakat sikerült meghökkenteni. De abból a szempontból már kevésbé, hogy ebben a közegben hosszútávon igazán nyelvteremtéssel lehet felszínen maradni. Nem gondolom, hogy helyére kerül ebben a regényben minden akár a fabula, akár a szüzsé szintjén, s azt sem, hogy a pörgő, sodró események nem üthetnének sokkal nagyobbat feszebb nyelvi kidolgozottság mellett. Ugyanakkor a korábbi munkái, izgalmas és sodró lendületű novellái okán már régóta roppant szimpatikus és nagy tehetőségű író első regényét minden ízében komolyan kell venni: nagy kísérlet, komoly vállalás, és egy olyan munka, amelynek eredményeit szépen számba véve, azt hiszem, izgalmas jövőbeni szövegek kiindulópontjává válhat. És akkor nagyon kell figyelni majd. És drukkolni is. (*Magvető*)

Vesztések rezervátuma

GERŐCS PÉTER: *GYŐZTESEK KÖZTÁRSASÁGA*

Gerőcs Péter negyedik kötete, a *Győztesek köztársasága* profi munka. Értem ezen azt, hogy szerkezete átgondolt, jól felépített, hétköznapi nyelvhasználata pedig – az egyik rontott nyelvű fejezetet leszámítva – gördülékeny, letisztult. A társadalom szűk metszetének tablóját, ugyanakkor egy félbe- (vagy függőben) maradt karrier történetét tartjuk kezünkben, krónikát arról, hogyan valósítja meg mind konkrétabb formát öltő vízióját – egy kiválasztottakból összetoborzott „mikrotársadalmat” –, majd vall totális kudarcot a rendszerváltás után születettek nemzedékének egy tehetséges tagja. A központi alak, Vincze Sámuel mozaikszerűen, különböző szövegmokból megformálódó jellemrajza laza időrendiséget követ: a regény láthatatlan, ám nagyon is tudatos szerkesztője (nem narrátora, hiszen maguk a hősök az elbeszélők) számtalan tanúvallomásból választotta ki és rendezte sorba a regényt alkotó hét monológot, melyek közé a főhős egy levelét, illetve egy fotósorozat tárgyilagosságra törekvő (nem tudni, kitől származó) leírását is beillesztette. Szövegszervező – a monológokat meg-megakasztó, azokat medrükbe visszaterelő, sűrítésre felszólító – erőnek tekinthető a hősöket faggató hang is, akihez arc ugyan nem tartozik, szerepe mégsem csupán funkcionális, némely szereplőéhez hasonlóan olykor maga is önellentmondásokba keveredik (a tekintetben például, mit tekint lényeges információnak), vagy épp valamely hőse szavahihetőségét kérdőjelezi meg.

A szöveg könnyen befogadható, mert nem csábít kódfejtésre, a narratívát csalafintán átszövő motívumok kibogozására: meglehetősen direkt módon fejezi ki magát, s ha fiktív Magyarországot ábrázol is, azért a jelenünkkel vonható párhuzamok eltagadhatatlanok, s a szöveg nem is akarja eltagadni őket. A hősök – a hét vallomástevő, illetve a főalak, akiről (rejtélyes eltűnése kapcsán) vallanak – kortársaink, akik többnyire a közelmúltban játszódnak, az értelmiségi olvasó számára gyakran kísértetiesen ismerős eseményekről és tendenciákról beszélnek (ilyenek a kormányellenes tüntetések vagy a kultúrából történő forráskivonások), s e tálcán kínált párhuzamok könnyű megfeleltethetőségéből az sem vesz el, hogy némi kalkulációval kideríthető: a szereplők időben valamivel előrébb járhatnak nálunk.

Ezek után nem meglepő, hogy a mű több kritikusában is felmerült: kulcsregényről lehet szó, amennyiben a benne szereplő produkciós irodában, illetve annak művészeti és ügyvezetőjében valóságos színházi társulatra és személyekre ismerhetünk, ugyanakkor persze azt is jelzik, hogy „a jó kulcsregények felfalják önmagukat” (Bárány Tibor, *A mi terroristánk*, Élet és Irodalom, 2015. jún. 12.), vagyis a szöveg a valóságreferens háttér ismeretének hiányában sem veszít erejéből. A hősök életbeli másainak beazonosításánál, azt hiszem, izgalmasabb adalékul szolgálhat Gerőcs *Szabadulás – valamibe* című, Schilling Árpád 2007-ben született, a magyar színházért való dühödöt segélykiáltásának irodalomkritikai eszközökkel történő vizsgálata. E szövegben ugyanis nem Schilling jelleme, személye az érdekes (akit a regénybeli társulatvezető Pusztai Lászlóval feleltetnek meg), hanem az a Gerőcs szerint „gyakran közhelyeket durrogató, néha sértő, ugyanakkor didaktikus és

következetlen kultúrpolitikai pamflet”, amelyet „kamaszos forradalmiság [...] és idealizmus” fűt, és amelynek „legfontosabb jellemvonása [...] valami magasztosabb (hiszen egyszersmind véghetetlenül patetikus is) cél elérése”. A rapszodikus szöveg „rángatózásainak” és önellentmondásainak éles szemű elemzése mintha Pusztai helyett inkább Vincze Sámuel megformálásához szolgált volna előtanulmányul, amelynek tanulságait a szerző, úgy vélem, ott kamatoztatta a legsikerültebben, ahol a főhőst saját túlhabzó, önmagát halálosan komolyan vevő retorikájával – Pusztai feleségének írt levelével – jellemzi.

Vincze Sámuel a víziójához tántoríthatatlanul, megszállottan, sőt megátalkodottan ragaszkodó forradalmár jól ismert típusa, olyan figura, aki számára az egyetemes jólétről álmódott társadalmi utópia fontosabb, mint az egyének. Színházi ember, a regénybeli produkciós iroda ügyvezetője, ugyanakkor a színházat inkább a társadalomkritika eszközének, semmint autonóm művészetnek látja (ez a gondolat Schilling dolgozatának is egyik alapvető és Gerőcs által méltán bírált premisszája), céljai elérése érdekében pedig attól sem riad vissza, hogy az aktuálpolitikába ártsa magát, kulturális államtitkár-helyettesként épülve be abba a rendszerbe, amelyet bírál. Sámuel alapvetően autoriter személyiség, ugyanaz az üdvtörténeti gondolkodásmód jellemzi, mint egykori keresztény-konzervatív fiúszeretőjét, világképében a társadalom „eltévelyedettek” és „jó úton járókra” osztható, magát pedig az „egyetlen igazság” hírvivőjének tekinti. (A regény ilyen szempontból nem csupán a – nevezzük így az egyszerűség kedvéért – liberális értelmiség impotenciáját, hanem önmagát befogadónak álcázó, valójában kirekesztő gondolkodásmódját is kritizálja.) Sámuel Ibsen Brandjának kegyetlen rögeszmésségét juttatja eszembe, ami akkor sem tud rokonszenves lenni, ha valamely magasztos(nak vélt) célt szolgál, s úgy tűnik, maga a szöveg sem sugall mást.

Az egyes szereplők eltérő adalékokkal, kitérőkkel, anekdotákkal járulnak ugyan hozzá a Sámuel kirajzoló képhez, ám ez minden részletgazdagsága ellenére egy kissé – sőt, a szöveg előrehaladtával mindinkább – egyoldalúnak tetszik, a különböző perspektívák mintha egy iránypontban futnának össze, bizonyos sarkalatos kérdésekben a hősök többé-kevésbé egyetérteni látszanak. Kiderül például – az ellenkezőjét egyikük sem állítja –, hogy Sámuel nemcsak „zárvány-társadalmá” megvalósításában, de már előzőleg, művészként is elbukott. A regnáló kormányt kritizáló, a demokráciadeficitről szóló darabja nem csupán azért problematikus, mert állami támogatás nélkül meg sem rendezhette volna, de esztétikailag is elhibázott, mindenféle önreflexiónak, öniróniának és humornak híján van. „Tiszta retorika, semmi egyéb. A néző meggyőzésének kétségek nélküli arroganciája.” (114.) Eltérő információk állnak ugyan rendelkezésünkre Sámuelnek a koreográfus Lőrinchez fűződő viszonyáról (lehet, hogy szerelmes volt belé, de az is lehet, hogy csak játszadozott vele), ám nehéz ezek között olyat találni, amely némiképp felmentené őt Lőrinc öngyilkosságában játszott szerepe alól.

Akadnak persze olyan epizódok, amelyekben Sámuel kiszolgáltatottnak és gyöngének (sőt meglehet, őszintének) látjuk, ám ez sem teszi őt szerethetőbbé, részben talán azért, mert ezek az ellentételezők némileg közhelyesek: a törtető, mindenkin keresztülgázoló hőst valójában a megfelelés, a „szeretném, ha szeretnének” fájdalmas vágya hajítja. Hiába van feszültség az áthatolhatatlan maszknak és a

maszk mögött rejtőző esendő ember között, maga a feszültség a közhelyes, így pedig nincs benne valódi dráma, nincsenek váratlan fordulatok, melyek elbizonytalaníthatnák az olvasót Sámuelről kialakított képével kapcsolatban. Mintha a regény óvakodna az olvasóra bízni, miként vélekedjék a főhősről, fontosabbnak tartva a nyugtalanító – ugyanakkor mégsem igazán váratlan – tanulságot, melyre kifut. Sámuel élénk érdeklődése a recski munkatábor iránt (ami visszatérő és meglehetősen túlhangsúlyozott motívum), majd a tény, hogy saját telepét is Recsk közelében hozza létre, végképp eloszlat minden kétértelműséget, szinte a szánkba rágva a konklúziót.

Érdekes kérdéseket vet föl viszont Sámuel melegsége, hiszen egy olyan figura igyekszik egy kisebbség (a legszűkebben értett és a fennálló rendszerben mindinkább partvonalra sodródó elit) tagjaiból egy terve szerint majdan többséggé duzzadó közösséget verbuválni, aki maga is egy marginalizált csoport tagja. Ilyen szempontból kudarcra is többletjelentést kaphat. A szerző problémaérzékenységét mutatja, hogy a haladó értelmiséghez tartozó szereplők is hebegni-habogni kezdenek, mihelyt a melegséggel kapcsolatban kellene szabatosan kifejezniük magukat: „[i]tt vagyok hatvan évesen: a kislányom sérült, a fiam... olyan lett...” – kesereg például Sámuel anyja (14.), Pusztai pedig mintha Sámuelre próbálná áthárítani saját ambivalens viszonyulását: „elvárta tőlem, hogy ezt a... nem tudom, hogy kellene ezt mondanom, talán – legalábbis szerintem, mármint ahogy azt sejtem, ő hogyan látja – betegségét vele együtt nevessem ki” (46.). Ugyanakkor meglehetősen bántó, hogy a regény realitásában a homoszexualitás – többek között – a Sámuel holmijai közt talált tangákkal és kétes forrásból származó pénzzel hozható összefüggésbe, amint más férfiak kincsemnek, édesemnek, csillagomnak, aranyomnak szólítja is a sztereotípiák affektáló, vígjátékba illő melegjeit idézi.

Ami a többi szereplőt illeti, nemcsak a Sámuelről alkotott véleményük egyezik nagyvonalakban, de sajnós stílusuk sem igazán különbözik egymástól, nincsenek jellegzetes női és férfi hangok. Művész, pedagógus vagy a Nemzeti Bank egykori dolgozója hasonlóan szabatos mondatokban fogalmaz, így pedig a saját beszédmóddal történő karakterábrázolás lehetősége is – az alább következő kivételektől eltekintve – kiaknázatlan marad. Például a produkciós iroda egykori médiafelelőse, Tamás egyetlen visszatérő, tipikus fordulata az „ez engem akkor már nem érdekelt”, ami azt hivatott érzékeltetni, hogy a túlhajtottságra elfásulással reagált: ennél sokkal többet nem is tudunk meg a figuráról, vélekedései sem alapvetően őt, hanem Sámuel jellemzik, inkább mondható információk közvetítőjének, mint plasztikus, az olvasó érdeklődését megmozgató hősnek.

Néhol érdektelenül terjengősre sikerült a kulturális minisztérium politikusának tanúkihallgatása (melyet – remek freudi elszólás – először vallatásnak nevez), még akkor is, ha a vallomástevő államférfi láthatólag zavarban van, és teljesen irreleváns adalékok aprólékos részletezésével olyan, számára kínos információkat igyekszik elbagatellizálni, mint hogy egy „[s]zóra sem érdemes” fogadóirodát üzemeltet (167.), vagy hogy „alkalomadtán, de hangsúlyozom, csak nagyon ritkán, kizárólag az év különösen kiemelt eseményein” „egyszerű kis kokain”-t vesz magához (természetesen „szinte csak a placebo kedvéért”) (165.). A politikus hatalmi helyzetéről árulkodik, hogy a kihallgató három közbevetéséből kettővel afelől nyugtatja meg, hogy nincs oka aggódni vallomása következményei miatt, miközben megle-

hetős – bár természetesen jogos – szigorral utasítja rendre és fenyegeti büntetőeljárással a Sámuel megkínzó volt szeretőt. Az efféle finom jelzések árnyalják ugyan a képet, az összhatás mégis egy kissé erőtlen marad, hiányoznak a szereplő foglalkozására, státuszára utaló kifejezések, zsargonszavak (az egy – ötletesen használt – „hárszabály” kivételével).

Két vallomás emelkedik ki a többi közül, az egyik álságos, önellentmondásos, hamis prófétai retorikájával, a másik sziporkázó nyelvi megformáltságával. Izgalmasságuk abban rejlik, hogy egyik vallomástevő sincs tisztában saját érzéseivel és cselekedetei mozgatórugóival, így beszédmódjuk folyamatosan aláássa azt, amit kifejezni igyekeznek. Sámuel egykori (fröcsögően homofób) szeretője a kegyetlenségig tekintélyelvű keresztény-konzervatívok mintapéldánya, aki az egyházra és az isteni igazságszolgáltatásra hivatkozva menti föl magát bűne alól. Kizárólag dominancia és alávetettség kettősségében képes gondolkodni, vallomása fő szervezőelve totalitárius igazság és alantas, mindenféle fenntartások nélkül büntetendő hazugság szembeállítás (ebben pedig, még ha gyökeresen más eszmei alapokból kiindulva is, mutatnak némi hasonlóságot Sámuellel). Egy sem akad a szereplők között, aki ennyire bőszen bizonygatná őszinteségét, tökéletesen félreértve saját motivációit. Történetében Sámuel egyszerre bűnbak és áldozat: a megnevezetlen hős mindenért, amit személyiségével összeegyeztethetetlennek érez, Sámuel okolja, a homoerotikus vonzalomtól a taxizás „burzsuj” szokásán át a másik rajtaütésszerű megijesztéséig. A klisék veszélyes vizeire evez ugyan a szöveg, amikor világos – talán kissé túl direkt – összefüggést teremt a figura gyermekkori traumatizáltsága és Sámuel bántalmazása között, az ábrázolás mégis sikeresen kerüli el a sematikus kusságot, például olyan részletek kidolgozásával, mint a gyűlölt, agresszor apa mentegetése. A fejezetet – a hős zavaros gondolkodásával összhangban – két egymásnak gyökeresen ellentmondó kijelentés keretezi: „A múltat nem lehet feledni.” (75.), illetve „A múltat el kell felejteni!” (105.).

A regény legszórakoztatóbb, stílusán legbravúrosabb vallomása Sámuel idegösszeomlással a pszichiátriára kerülő titkárnőjéé: nyakatekert dikcióját Sárbogárdi Jolán is megirigyelhetné. Mintha a szerző jutalomjátéka volna ez a fejezet, valósággal tobzódik a nyelvfacsarásban. Andi tipikus mártír, a vele (vagy talán: rajta) megtörténő események elszenvédője, amit híven tükröz, hogy cselekvők helyett rendre mediálismediopasszív igéket („feltevődött a kérdés”), illetve igeneves szerkezeteket („minimálbér lett megállapítva”) használ, magáról pedig gyakran egyes szám harmadik személyben, „az ember”-ként beszél. Nincs hozzáférése saját érzéseéhez: monológjából úgy válik nyilvánvalóvá Sámuel iránt érzett rajongó szerelme, hogy ő mit sem tud erről.

Az utolsó vallomás lesújtó képet fest a magyarországi elit bénultságáról. A *Győztesek köztársaságában* a vesztesek kerülnek túlsúlyba: Anna, Sámuel kísérletének egyik résztvevője szerint Sámuel olyan „magasan képzett vezető értelmiségiek”-et toborzott, „akiknek valamiért vagy valahogyan válságba jutott az élete” (218.). Még pedofil gimnáziumi tanár is akad köztük, ami nem igazán áll összhangban Sámuel eredeti elgondolásaival, melyek szerint az alanyoknak nemcsak magasan kvalifikáltnak kell lenniük, de erkölcsileg is feddhetetlennek. A „szupertársadalom” elgondolásakor Sámuel fiatal párokat, egy új, a megelőzőknél tökéletesebb generáció kinevelőit szeretné látni „üvegházában”, még a projektum megvalósítá-

sának kezdetén is „[f]iatal egyetemi tanárokat, doktoranduszokat és zsenigyerekeket interjúvolt” (143.). A résztvevők kiválasztásakor azonban már egészen más szempontok érvényesülnek: többnyire középkorú vagy idősödő, megroppant önbecsülésű, az újrakezdés vágyától hajtott értelmiségieket keresnek meg, akiket, legalábbis Anna értelmezése szerint, csorbát szenvedett hiúságuk legyezgetésével manipulálnak bele a projektbe, ez pedig szinte előre jelzi annak kudarcát.

A regény konklúziója, mint fentebb már utaltam rá, annyira logikus, olyan tisztán látható előre, hogy nem igazán revelatív. Jól tudjuk, hogy számos elnyomó rezsim épül magasztos alapelvekre, ám ha ezek az elvek a választás szabadsága nélkül kényszerítetnek az egyénekre, a véleménykülönbségért pedig megtorlás jár, az nem más, mint intézményesített terror. Az sem újdonság, hogy ha az egyén Jézusra gondol is, a tömeg már Barrabást kiált: a telep lakói (bár nem alkotnak homogén masszát) csak maguk közt zúgolódnak a rájuk erőszakolt szabályok ellen, különben engedelmes mamlaszokként hajtának fejet előttük. A finálében Sámuel nem több, mint megalomán, pozór despota, a zárlat pedig éppoly didaktikus, mint a főszereplő botrányba fulladó színdarabja.

Akár kulcsregényként értelmezzük, akár nem, a mű annyi szállal kötődik jelenünkhöz, aktuális problémáinkhoz, hogy felvetődik a kérdés: mi marad belőle, ha egyszer elhalványulnak ezek a vonatkozások, hiszen éppen az az elcsépelet benne, ami valami egyetemes érvényűt állít a hatalom mechanizmusairól. A *Győztesek köztársasága* egy roppant sokoldalú, tehetséges, nagy és szerteágazó tudású szerző figyelemre méltó kísérlete, mely, úgy vélem, minden érnye dacára izgalmasabb kordokumentumként, mint szépirodalmi alkotásként. (*Kalligram*)

SZENDI NÓRA

Most tél van és csend

NYERGES GÁBOR ÁDÁM: *AZ ELFELEJTETT ÜNNEP*

Nyerges Gábor Ádám legújabb kötete különleges helyet foglal el a költő eddig megjelent könyvei között. Ahogy arra több kritika is rámutatott, mintha váltás történt volna a korábbi versnyelvhez képest: „mintha klasszicizálódott volna Nyerges nyelve [...], anélkül azonban, hogy ez a váltás koncepcióként érvényesítődne a versbeszédben” – írja Smid Róbert (*Ismét tort ülni a hagyományon*, SZIFOnline, 2015. 12. 03.). És valóban, a korábbi (akár vers-, akár prózai) kötetek túl- és mellébeszélő posztmodern attitűdje helyett mintha egyfajta elcsendesedés, egyszerűsödés jellemezné *Az elfelejtett ünnepet*.

Ez a jó értelemben vett egyszerűség pedig minden szinten érezhető. *Az elfelejtett ünnep* ugyanis jól szerkesztett, homogén kötet, egységesnek tűnő lírai énnel. Nyerges mintha levetette volna annak szükségét, hogy minden kvalitását megvilantsa az olvasó előtt. Az önmagát kigúnyoló, önsajnáltató figura – akit a korábbi művekből már ismerhetünk, gondolhatunk itt például Sziránóra, akinek a mottója Cyrano de Bergerac jelmondata: „Mert magamat kigúnyolom, ha kell, / De hogy

más mondja, azt nem tűröm el!” – új dimenziókat kap. Érdekes módon épp azáltal, hogy bevett irodalmi toposzokat kezd mozgásba hozni a szerző, részben folytatva a tőle már megismert hagyományt – a választott mestertől, Orbán Ottótól ezúttal azonban elrugaszkodik, újabb forrásokhoz nyúl vissza. A könyv sorait egy minden ízében idegen figura járja be: a kalapos, ballonkabátos alak, aki a borítón felhasználta Edward Heim *April Snow* című képén is felsejlik; a felesleges ember, akivel Anyegin vagy Oblomov személyében már találkozhattunk; az értelmiségi, aki minden színházi ellenére sem képes beilleszkedni a hétköznapi világba, aki elmegy az élet mellett, és aki mellett az élet is elmegy. Hősünk jelentéktelenségét a külvilág számára az is jelzi, hogy mintegy metonímiaként csak kalapját és kabátját látjuk, ezek lesznek a jelölői. Arcát, jellemét nem ismerjük meg, pontosan azért, mert figurájának esszenciája ez az észrevétlenség, „eleve így lett ez kitalálva” (18.). A lírai én a zsebében a bélést szorítja ököibe (11.), testmeleg ruhához bújik, amit más épp levett (12.), mintha az élet mint olyan számára elérhetetlen lenne. Minden melegség hiányzik létéből, számára csak a világ lenyomata hozzáférhető, pedig így vall magáról: „[h]lazavinném, úgy pislákol / felém minden élőlény” (12.).

Alakjához egy másik toposz is kapcsolódik: az úton levésé. A belvárosi utcákon barangoló énnak nincs otthona. Az otthon ugyanis valami olyasmi, ami megtalált helyként működik, és egy közhellyel élve, a szeretet teszi azzá, ami. A legtöbb vers kiindulópontja ez a barangolás („[a]z utcán mentem, / és szemem előtt hirtelen / alakzatba rendeződtek az emberek”, 37.), a köztes létállapot, amely kitűnően alkalmas a megfigyelésre. Azonban a lírai én ezeken a sétákon leginkább magára és magába figyel, a külvilágból pedig csak azt veszi észre, ami neki nem adatott meg, ami hiány.

Az egyetlen ugyanis, ami a figura sajátja, az a vágy a melegség, szeretet, a részvét iránt. Ez a vágy azonban sokszor inkább akarássá, függéssé alakul át. Saját magát csecsemőként látja: „ki már újszülöttként is kicsalt tejet, teát / játékot bárkitől, *csak nyughass már*” (46.). Ez a metafora jól jelzi kiszolgáltatottságát, de akaróvá is. A gyermek toposza jelenik meg itt, aki kér, követel, de nem kap. A lírai én idegenként járja a havas utcákat, s mint az árvák a mesékben, beles az ablakokon. Az egész kötetet a hideg tél hangulata lengi be, az évszakallegória pedig ismét megerősítheti az olvasót a klasszicizálódás érzékelésében. A tél mint a halál, a hiány, az elmúlás évszaka remek háttérrel ad a költeményeknek. De emellett van még egy fontos eleme, mégpedig az ünnep, jelesül a karácsony. A címben is megtalálható kép rendkívül jól eltalált metafora. Az ünnep egy olyan pillanatot jelöl, amely kiemeli a hétköznapi világból, amikor másképpen működik az élet. Ebben az ideiglenesen kifordult világban pedig akár még hősünk is boldog lehetne. Azonban ez a kiváltság nem adatik meg neki, az ünnep jelentőségét veszti, a lírai én is inkább elfelejti, mert „ha nem tudjuk, milyen nap van, nincs, aki kinevetne” (5.). Ahogy Barna Péter is rámutat kritikájában (*Egy színlelt élet margójára*, ÉS, LIX/39.), egy másik értelmezése az ünnepnek a szerelem: „Nagy hiba volt annyit keresnem, / s benned találnom meg az ünnepet.” (45.) Ez az ismét klasszikus tematikai elem az egész kötetet végighúzódnak, azonban mintha csak a megcsalás egyik formája lenne. Ehhez kapcsolódóan meg kell említeni, hogy *Az elfejtett ünnep* másik szervezőereje a József Attila-i árvaság. A költő ugyanis, ahogyan arra Smid utal, több szempontból is ott munkál Nyerges legújabb kötete mögött. Több helyütt megidéződik, sok esetben

szövegszerűen: „Meggfeneklik bennem, mielőtt / mondhatnám, a tiszta beszéd.” (50.), de ennél kevésbé egyértelmű példák is vannak: „Mint anya a hülye gyereket, / mint apa a tökelütött mihasznát” (52.), mely sorok az *Egy kisgyerek sír* című verset idézik. Az *Óda* szintén kulcsfontosságú a kötet szempontjából a mondatszervezés és mondatstruktúra tekintetében, hisz a *Mellékdal* verbalitása, párhuzamos szerkesztése előképe lehet *Az elfelejtett ünnep* egyszerű rímekkel dolgozó, minden sallangtól mentes sorainak: „Süt a nap. Ácsorgok. / Nem szeretlek. / Elhajtok egy koldust.” (42.)

Az elfelejtett ünnep azonban nem lehet epigonkötetnek tekinteni, legfőképpen azért, mert habár az alap azonos, a kirajzolódó lírai én viselkedésmintája merőben más, mint a József Attila-i árváé. A legjelentősebb különbség a két lírai én között a lemondás gesztusa, az elfogadás. Nyerges főhőse mintha eleve elrendeltnek tekintené azt a létformát, ami neki adatott. Néhány versben ugyan megmutatkozik a gyermeki, dacos lázadás, de míg József Attilánál ez az árvaság, megcsalottság elsősorban a világ igazságtalanságából, az őt halála révén elhagyó anyából következik, a Nyerges-kötet lírai énje mintha magában találná meg magányának forrását. Ilyennek született: boldogtalannak, akinek nem volt és nem is lesz lehetősége másilyen életre. A *Rend* című vers mintha ezt a fajta megbékülést mutatná: „A magány, nagyoztam, olyan / lehet bennem, mint csecsemőn a lány fejtető, / mikor csonttá nő. Lemondó, és ezért szép voltam.” (37–38.) E mögül az elfogadás mögül azonban néha kikandikál a remény, főként a szerelem vonatkozásában.

Szép és érzékeny kötet *Az elfelejtett ünnep*, amely alázattal fordul a hagyomány felé, azonban képes új és csak rá jellemző mintákkal feltölteni azt. Nincsenek benne túlírt mondatok, posztmodern trükkök. Nem is lehetnek, hiszen a lírai én szerint „semmi sem csillan okkal” (27.). Ami van: bánat, esendőség, vágyakozás, gyermeki düh, de a *clown* figurájának bölcsessége is. Mert ne feledjük, az irónia nem más, mint rálátni a világ dolgaira, és felismerve azok megváltoztathatatlanágát, nevetni rajtuk. A könyv csendesén, egyszerűen mutat rá erre az összefüggésre, és érzékelteti együtt a távolságtartás, elengedés nehézségét is. (*Műút-könyvek*)

MURZSA TÍMEA

Fénymásolt idő

SZÉNÁSI MIKLÓS: *SUGÁRHAJTÁSÚ NOSZTALGIA*

20 év lírai termésének szelekcióját tekintheti át az olvasó Szénási Miklós legújabb, *Sugárhajtású nosztalgia* című kötetében. Két évtized egy életút és a költői életmű esetében is jelentős idő, lehetőséget teremt az összegzésre, rákérdezésre, az eddigiekkel való számvetésre, a felejtéssel és korábbi önmagunkkal történő szembenézésre/szembesülésre. A verseskönyv bő félszáz verse nem tömörül ciklusokba, „nagyjából” kronologikus sorrendben olvashatjuk őket: ez a szerzői/szerkesztői döntés rendezőelvvé teszi az időt, amely (illetve a hozzá kapcsolódó fogalmi háló – emlékezés, felejtés, önazonosság stb.) a korpusz egyik fő tematikus csomópontjaként is fontos szerepet játszik. Az azonos évben született verseket külön egység-

gekbe tagoló évszámok ugyan létrehozhatnak valamiféle ciklikusságot, egymásutáni-ságot, ami azonban nem teleologikus, egyirányú „fejlődésként”, hanem – témáiban, motívumaiban, megszólalásmódjában – önmagához folyton visszatérő, egyben megújulásra is törekvő elmozdulások sorozataként válik olvashatóvá. Ez a címbe is megfigyelhető paradox kettősség, a – többnyire gyors, előre haladó mozgás leírására használt – *sugárbajtás* és a lassú, kissé szentimentális, retrospektivitást érzékeltető *nosztalgia* közötti feszültség határozza meg a verseskötetben található szövegeket.

„Nehéz pontosnak lenni. Ez a válogatás személyes, mert ott van benne az is, amit talán nem tudtam, de amire akár emlékezhetek is.” – vall saját műveiről a szerző a kötet hátoldalán. Az emlékezés mint idegenségtapasztalat jelenik meg a *Sugárbajtású nosztalgia* szövegvilágában, az idő múlása (annak minden hozadékkal együtt) problémaként jelentkezik, amely alapvetően meghatározza a versbeszélő ön- és világértését („Nem visel órát, de / az idő így is / ott ketyeg benne.” – *Termálvizes fürdőgatyában*). Az időben létezés tényével való szembesülés és az azon történő elmélkedés megoldással nem kecsegtető, de folyamatos reflexiót igénylő jelenség, melynek egzisztenciális tétje van a megszólaló számára. E problematizált létállapotból való elmozdulásra, kívül helyezkedésre némileg a gyermeki perspektíva kínálhat lehetőséget, amire a kötet címadó darabja mellett *Az idő gyorsabban telik* című versben találhatunk még utalást, ahol a megszólaló mint szülő fordul saját gyermeke felé: „Nem akarja / érteni, hogy van fogalmam róla, mi történik / vele. Hogy tudom, milyen érzés nem tudni még / az időben létezés tényét, hogy mindennek van / másik vége is, nem pusztán kezdete.”

A felejtés, az emlékezés megbízhatatlansága („ahogy álmából felriadt, nem is volt benne / biztos, nagyjából mennyi lehet az emlékeiből igaz” – *A katedrális építője*), a felidéző és a felidézett én közötti interferencia („folyamatosan változik és nem csak a szög / ahonnan nézem hanem én is aki / lassan eldőlök” – *Az unalom és a balál völgyei*) az önazonosság megkérdőjelezéséhez, önmaga idegenként való látásához vezet a lírai én esetében. Ez utóbbi jelenség fontos, többször visszatérő metaforája a kötetben a sejtjeit adott időközönként elvesztő, lecserélő ember képe: „Az ember / hétvente elveszíti a sejtjeit, / és ha néha kijózanodik, / ordítva követeli az emlékezetét.” (*A fiú visszatérése*)

Az önazonosságában megrendült szubjektum egykori önmaga (fény)másolataként jelenítődik meg a *Reggel már tudja* című versben, kapcsolódva az előbbi képhez: „Ötven év alatt / a sejtjeit sokszor cseréli az ember. / Ugyanaz, mégis, ahogy fénykép- / albumát lapozza, egyre csökkenő / minőségű másolat.” Az ember másolatként történő meghatározása egyszerre több jelentésréteget implikál. Antropológiai, pszichológiai síkon a szubjektum interpretálható a születéstől az elmúlásig tartó másolatok sorozataként, melyek egy kicsit folyton változnak az előzőhöz képest: „Szemben velem, aki voltam, / korai fénymásolat / kapkodja a levegőt. / Nem hagysz nyugodni, sűgom felé // és majd megfulladok.” (*Futni bagytam*) Bibliái vonatkozásban azonban az ember Isten saját képmására formált alkotása, tehát Ádám óta az első másolat sokadszori reprodukciója: „először vakká teszed / az embert, csak azután / világtalanná, hangyává / teszed, ki másokból él, / másolattá aztán, / végül semmivé –” (*Középkori költemények*). A teremtő-teremtmény kapcsolat figyelhető meg a kötet néhány további versében is, de már az ember-gép relációjában. Ebben az

esetben azonban mintha felcserélődnének a viszonyok, az alkotó válik hasonlónak a teremtményéhez, előbbi lesz az utóbbi által meghatározott: „A gép takar s eltakar, pedig / mindig abban reménykedett: / szabaddá teszi.” (*Mindig vizes marad*)

A megszólaló és a transzcendens közötti viszony vizsgálatának szempontjából lehet izgalmas a verseskötet első („Szinte senki sem beszél / az istenek anyanyelvét. Az / istenek önzők lettek, és az ember / hozza azt a formát, amit kapott.” – *Mindig vizes marad*), illetve utolsó („miért pont a kutyákat tartaná / számon az a felsőbb hatalom / melynek ujjai között a gazdák is / csak szítálva hullanak” – *Kertet ígérnek és almáját a menhelyen lakozó kutyáknak*) néhány sorának egybeolvasása, amely szöveghelyek szimbolikusan az egész korpusz teremtett világára vonatkozathatóak. Ez a már-már deistaként azonosítható szemléletmód elsősorban a kötet második felében válik meghatározóvá, ahol a beszélő a kontemplatív kívülállás/beletörődés pozíciójából szólal meg, inkább a külvilág állapotának/történeteinek rögzítőjeként, mintsem azok aktív alakítójaként. E szemlélődő attitűd, melynek tárgyát az alapvető személyes kapcsolatok, illetve hétköznapi szituációk képezik, az emberi létezésre, a modern szubjektum „ontológiai szorongására” irányuló kérdésfelvetésekkel társul a *Sugárbajtású nosztalgiában*.

Természetes és épített tereket pásztáz a tekintet, a nagyváros és a vidék képei egyaránt megjelenítődnek, az idő azonban rajtuk is nyomot hagy, nemcsak az emberen: minden eredendő mulandóságában, a lassú pusztulás adott stádiumában elfoglalt pozíciójában válik csak megragadhatóvá a versbeszélő számára („annyira sötétben látod a világot / mintha a világ nem lenne több / mint az összessége mindannak amiről / le kellene mondanunk” – *Mesés férfiak szárnyakkal*). Ember és környezete elválaszthatatlan lesz ebben a közös mulandóságban, melynek legékezebb példáját az *Analízis* című versben találhatjuk: „Bőre alatt az ember / szalagos növény, / buja és rossz szagú / avar, bugyborékoló, / férgekkel teli lép. [...] // Romos északír ház / az ember, robbanni / kész, pusztító anyag. / Halottan is csak a / halottakat szaporítja.” Szénási lírája az előbbieket ellenére mégsem nevezhető nyomasztóan sötét tónusúnak, a halál – talán épp elkerülhetetlenségének belátása következtében – az „egyetemes körforgás” részeként ábrázolódik, az egyes szövegek mint az elmúlás tapasztalatának ismerőssé tételére tett kísérletek is beazonosíthatóak: „Tanácsra volna szükségem, hogy úgy / tudjak a halálra gondolni, mint / vasalt nadrágra, aminek helye van / ebben a lakásban.” – *Nincs türelem hozzánk*).

Fontos szerepet játszik a teremtett világban Debrecen, amely utcaneveiről, híres tereiről időről időre beazonosíthatóvá válik a *Sugárbajtású nosztalgia* szövegeiben. A város mint téma és a hozzá kapcsolódó „debreceniség” fogalom feldolgozására a Csokonai halála után lezajlott Árkádia-pertől kezdődően a kortárs szerzőkig (például Térey Jánosnál is) találhatunk példákat. Szénási verseiben néha mintha megidéződne a *debreceniség* – eredetileg Kazinczy által forgalmazott – fogalma („Nincsenek komolyan vehető kerületek, / csak néhány antagonisztikus részlet. / Ez gödör, idővel minden szürke lesz.” – *Tíz percnél távolabb*), a Debrecenként szervezett tér azonban elsősorban nem ebből a szempontból lesz érdekes a kötetben. Meglátásom szerint, az egyes utcák, lakások (a sorozatos költözések állomásai) általánosabb szinten értelmezhetőek, a megszólaló „bolyongásának”, perspektívaváltásainak metaforájaként, ezelőtt már említett értelemkereső (pontosabban: a világban, a földi

létezésben otthonkereső) szemlélődéseinek szimbolikus színtereiként: „De lehetetlen / egyszer csak nem fordulni más ablakok felé.” (*Zöldes árnyalatú semmi*)

A korábbiakhoz szorosan kapcsolódva, az emlékezés mint hiány is megfogalmazódik a szövegekben (itt újfent eszünkbe juthat a kötet címében szereplő *nostalgia* szó), egyrészt az én múltban való jelen nem létének (vagy csak közvetett jelenlétének), másrészt a te (az elvesztett apa) a felidézés jelenéből érzett hiánynak értelmében. Az elhunyt szülő csak videószalagokon (*Már semmi nem lesz*), álmokban (*Már szóba sem jöhet*), a nemléte helyét jelölő használati tárgyakban (*Úgy szakad ketté*) és elképzelt, már soha meg nem valósuló, idillszerű képekben (*Sört isznak és könyvekről beszélnek*) jelenhet meg. A hiány kitöltésére irányuló cselekvések mindig ugyanazzal a belátással („és nem tudja meg / hogy mindazt ami nem történt meg / mennyire sajnálom –”, *Már szóba sem jöhet*) végződnek – az apa hirtelen halálának feloldhatatlan traumája szimbolikusan a vonatkozó versek központozásában is megfigyelhető, melyekben nincsenek vesszők, illetve pontok, csak kérdőjelek.

Később, a kötet utolsó verseiben, ismét előtérbe kerül az apa-fiú viszony, ez esetben azonban már a megszólaló fedezhető fel a szülő szerepében, immár ő fordul saját gyermekéhez. Annak ellenére, hogy a versbeszélő mögött ugyanaz a személy válik azonosíthatóvá, megszólalásának pozíciója, jellege némiképp mégis eltér a korábbitól (apává lett a fiúból), amely változás újfent előtérbe helyezi az önazonosság, valamint az időben létezés problematizált tényének kérdését. Ezt a *masolat* motívumának eme új kontextusban történő („Az a pillanat, amikor benne látom annak / módosított mását, aki voltam, nem tart túl / sokáig.” – *Az idő gyorsabban telik*) használata is megerősíti, valamint izgalmas jelentésárnyalattal bővíti a korábbiakban már tárgyalt – a verseskötet szövegvilágában meghatározó – képet. „De mindig emlékezni fogok / arra, milyen volt csak egyetlen / pillanatig is kívülről látni / egykori énemet.” – olvashatjuk *A konstruktőr* című versben, és valóban, Szénási Miklós kötete a nostalgia sugárhajtású gépén repít vissza minket a költői pálya kezdetére, hogy aztán lépésenként visszatérve a jelenbe, nekünk, olvasóknak is betekintést engedjen világába. (*Kortárs Szalon*)

PÓTOR BARNABÁS

A nyelv fonálférge

CSEHY ZOLTÁN: *NINCS HOVÁ VISSZAMENNEM. VERSEK, PLETYKÁK, FUTAMOK*

Csehy Zoltán *Nincs hová visszamennem* című kötetében a követhetetlen emelkedésű költői magasságok, illetve a finoman szólva szalonképtelen, antipoétikusnak tetsző futamok között olyan telített szövegbeli léggörcs alakít ki saját kulturális beágyazottsága és a különböző művészeti ágakhoz kapcsolódó ismeretanyaga által, amely a megidézett, retorikusan evokált európai hagyomány alakzatai és a globalizálódó világ identitásvesztett polgárának kisszerű életproblémái közt húzódo távolságot már nem képes betölteni. A *még romjaiban is intellektuális „kelet-közép”* (mint a nyugati világ felé lassan kinyíló társadalmi-kulturális zárvány) képvi-

selőjeként a lírai elbeszélő az örök visszatérés bizarr képzeiteit keltve merül el a verseskönyv németországi miliójében.

A Stuttgartban (és más városokban) tett séták és a látens helyszínül szolgáló művésztelep – ahol a szerző ösztöndíjasként töltötte a kötet megírásának idejét – tereinek bejárása közben a fentebb említett hagyomány *múzeumi örökkévalósága* mellett jelen van a posztmodern műalkotások pillanatnyi fellobbanása is. A szöveggé transzformált festmények, szobrok, filmek, performanszok, installációk (lásd az *Egy kiállítás képei* című versfüzér kortárs referenciájú darabjait) hol provokatív preparátumoknak, hol organikus szerveződésekként tűnnek, ahogy a Csehy-féle poétikai attitűd is magán viseli a körmönfont mesterkéeltség és *az ösztönös arányérzék* vonásait. A fel-felbukkanó kortárs alkotók (a svájci kutató, a guatemalai festő, a nigériai író, a mexikói filmrendező, az ausztrál kamerásnő, a román kontratenor stb.) a nemzetközi művészársaság tagjaiként is hasonlóan ambivalens közösséget alkotnak. „Ez az angol nő hangokat ad ki, / hangverseket költ, Klangmusik, / néha hosszan bugyogtat, néha átível, hurkol, / ringáz, renget, rongál, / van, hogy virgulál, cuppog, liheg és néha morcog. // Azt állítja, ennek értelme van: egy szanszkrit / szöveg zenei lebontása, / kottát is mutat, befér öt vonalba, / és tényleg, képes rá újra, / és mindig ugyanúgy, / egymás után akár többször is.” (*Az angol nő képes*) Az olykor egymás számára is enigmatikus művészi gesztusokból kibomló idegenségtapasztalat furcsa módon kapcsolódik össze a társaság multikulturális összetételével, illetve azzal az egyszerre távolságtartó és otthonosságot megélő személyes érintettség-gel, mellyel a mindenkor elitkultúrában könnyen eligazodó, írásra „kényszerített” szerző ezekhez az összművészeti jelenségekhez, és nem melleleg saját (újra)alkotó tevékenységéhez viszonyul.

„Persze, ilyen sznob témákat, hogy opera, / kontratenor vagy arpeggio, / nem lehet versbe írni manapság, és a műveltséganyag / többet árt, mint használ, hiszen utána a semmiben / is referenciát keresnek, / de ez már bölcseleti probléma. / Az ember végül is lehet elitista, eliotista, eleai, / nem kell ahhoz homokos síkra vagy kies bércre érní, / legföljebb egy kis érzék kell hozzá, / mint a skarabeusznak, / hogy csak azért is elgörgesse a szart.” (*Skarabeusz*) Nyilvánvalóan az írói intenció részeként merülnek fel olyan problémák az ilyen és ehhez hasonló költői kitételek olvasása közben, amelyek nem csak a kortárs költészet vagy művészet, hanem a huszonegyedik századi kultúrafelfogás kérdéskörét is érintik. Hogy ismét egy illusztratív példát hozzunk a *Kopás* című verssel: „A japán designer szerint azzal is számolni / kell, hogy a porcelánpoharak, sőt / a kés és villa is, ha sokáig állnak a vízben, / elkopnak. Valamit elvesz belőlük a víz, / ez így, elsőre nem látszik, / szinte évmilliókig észrevehetetlen, / de a dolgok lényegét érintően / ezt a hatást is bele kell kalkulálni / az évmilliókig / tartó létezésbe, főleg, ha / ilyen komoly műalkotásról van szó.” A költő mint kultúrmisszionárius, értékmegőrző vagy a teremtő szellem médiuma ez esetben átfurmálódni látszik: egy klasszicizáló dekonstruktívitsa képét ölti fel (a mívesen megmunkált, széttördelt ornamentikájú versformákból összeálló szövegtetek is mintha ezt a kettőséget reprezentálnák), aki a szerelmi líra (*Szerelmes vers*) vagy az érzékeny lírikus idilli elképzelését (*Nővérke*) olyan éllel bontja szét, mintha ez eddig még nem esett volna meg a líratörténetben. Ilyen értelemben Csehy költői kísérlete korántsem olyan rendhagyó, mint amilyennek elsőre tű-

nik. Ezzel együtt a szerző relativizáló hajlama sokszor gyenge (néhol kifejezetten olcsó) és fölöslegesen provokatív hatásmechanizmusokat működtet, holott a jobb pillanatokban kivételes szémszögből tűnik fel egy-egy (örökké?) visszatérő jelkép, motívum, esetleg mitikus alak; élővé téve például azt a nagy görög érzületet, amely a költő hellenizmushoz kötődő megnyilatkozásait – kutatási területénél fogva – óhatatlanul áthatja, mégis idézőjelbe téve a költői én bennfentességét, elhivatottságát vagy *lelkes sznobizmusát*.

„A küldetést bevégeztem íme / Nem tölt el örömmel a pillanat / Közömbös vagyok mint egy kötőszó / ha túlságosan távoli világokat köt össze” – szól az *Áriák egy elképzelt operából* alcímű *Orfeo* recitativója. Az idézet mintájára azt mondhatjuk, hogy miközben legitimizálódik a versekbe foglalt, múltból összehordott kultúrhortalék átörökítése, valamilyen szinten semlegessé, (élet)idegen anyaggá válik mindaz az értéktöbblet – bizonyos szempontból a szerző számára is –, ami a művészi munka során felhalmozódott. „És a szövevény egyre átláthatatlanabb, / és egyre kevesebb jogom van hozzá, / hogy őrizzem a látszatot, / a nyelv jogtalanságát, / és a tarthatatlan idézetet / egy regényből, mely most íródik, / toll és papír nélkül, / kölcsöngrammatikából, / egyre érthetlenebb, lassan kiháló nyelven.” – olvashatjuk a *Latin* című vers sorait, amelyek pontosan azt a spirálisnak tűnő, mégis csak önmagába forduló, egy helyben keringő folyamatot írják le, melynek szédülete lassan kipörgeti magából a költő *körberajzolt testét* is. Hiszen a kötet egyik rétege/regisztere éppen az idegenség testtapasztalatára épül, különböző fizikai funkciókon és szexuális képzettársításokon keresztül jutva el ugyanahhoz a problematikához, amelyet eddig kulturális kontextusban értelmeztünk.

A test elevenségének, érzékiségének, kitétszégének, potencialitásának, befogadókészségének esztétikai minősége egyrészt ellenpontozza a szóba hozott – akár nagyon is anyagszerű – műalkotások magukat kiüresítő preparátumjellegét, másrészt felhívja a figyelmet – a Parti Nagy Lajos-féle – „*nyelvbűs*” hasonlóan szenzibilis tulajdonságaira, reflexeire. A kötet nyers testábrázolása látszólag csak az emelkedett költői beszédet roncsolja vissza, visszazuhanva valamiféle alantas világhézagokba. Ezt megcáfolandó, elmondható, hogy Csehy írásmódjának termékeny poétikai hibriditása (melyben a pátoszon, az irónián, az elégikus hangnemen túl blaszfémikus gesztusok is felbukkannak) éppen abból a testiségtől átitatott költői koncepcióból fakad, melyben csak részben szakadnak el egymástól a húsról, illetve a nyelvről való beszéd keresztbekötött formulái. Kérdés, hogy a szóban forgó (szöveg)testek hogyan hullajtják le magukról a kultúrát? (Ha egyáltalán megtörténik az egymástól eltérő irányú lírai eljárások visszabontása egy-egy végletekig lemeztelenített poétikai pillanat erejéig.) A könyv egyik emblematikus szövegében (*Én nem hívtam fel ma se az öreg költőt*) egy idős művész jelenik meg, akinek agonizálás közben – amolyan stigmákként – verssorok kezdenek íródni a testére. Magában a textusban (félkövér betűtípussal kiemelve) mi is találhatunk egy rejtett betűsort: *Én angyal meg állat vagy csak por meg pára...* Enigmatikus megfejtése lenne ez a sor valaminek (vagy csak egy blöffről van szó)? Szinte sosem állapítható meg véglegesen, hogy az egyes versrészletek milyen módon fogják átrendezni az adott szövegegységet, és hogy tulajdonképpen minek a hatására következik be majd minden esetben a Walter Benjamin-féle auravesztésnek nevezhető fordulat.

Mindenesetre úgy tűnik, mintha a kötetben kialakított költői kontextusok egyszerre emelnék piedesztálra és bagatellizálnák el tárgyukat, egyszerre lépve be a versbe foglalt jelenségek (jelen esetben többnyire valós vagy képzelt műalkotások) bűvkörébe, és hagyva el azok egyre jobban szűkülő, delejező sugarát.

Vajon *a vers DNS-spiráljában* milyen kulturális kódok és milyen alapvető emberi meghatározottságok, determinizmusok, rendellenességek, kivételességek szerint követhető vissza a művészet mibenléte, és miképpen betűzhető ki egy szövegből rejtekező vagy nagyon is kézenfekvő jelentés? – tehetjük fel a kérdést a kötet elolvasása után. Csehy Zoltán költészete mintha sok helyen még a *mutatványlét* bűvöletében fejtené ki hatását, megkockáztatva ezzel azt a tényt, hogy befogadói szempontból sokszor a *visszakereshetetlen hasonlításokon áll vagy bukik a megértés*. Ha egyáltalán akad olyan bennfoglalt, körülkerített üzenet, amelyet versről versre araszolva olvashatunk ki az áttranszformált (mitologikus-művészettörténeti) metatörténetekből, valamint annak kortárs ihletésű kiegészítéseiből.

„A zárlat profi, szépen billen át oda, ahol önmaga / lehet a vers, ahonnan nincs visszaút...” – írja Csehy a *Timothy Liu Kemény bizonyosság című versét fordítom* című önreflexív művében, melyben egyik saját fordítását kommentálja sorról sorra, helyenként már-már cinikus módon, miközben ott érezzük ezekben az önleplező jegyzetekben a fentebb említett elhivatottságot is. Ennek tükrében – bár lehet, hogy nincs már hová visszamenni – a Csehy-féle lírai alany megszólítva érezheti magát, így pedig képes lehet újra meg újra visszatérni ahhoz a bizonyos világokat összekötő, közömbös, mégis örökké hívogató kötőszóhoz, amelyről bizonyára ő sem tudja, hogy merre is fogja billenteni a (réges-régen) megkezdett mondat súlypontját. Nem is kötőszó, inkább kötőjel ez, ami leginkább ahhoz az egyik versben feltűnő alakzathoz hasonlít, amely – valamely gazdatestből táplálkozva – *a nyelv fonálférgéként* tekerőzik tovább az élősködő időben. (*Kalligram*)

PAPP MÁTÉ

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége.

Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

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