

Tartalom

LXII. ÉVFOLYAM, 7. SZÁM

2008. JÚLIUS

UTASSY JÓZSEF: Fekete ének	3
TOLNAI OTTÓ: Ez még nem zene	11
SZEPESI ATTILA: Fekete kocsmá	15
FENYVESI OTTÓ: Maximum rock and roll	18
FERDINANDY GYÖRGY: Peonok	24
WEINER SENNYEY TIBOR: A fa; Bakony	28
LANCZKOR GÁBOR: Víz szivárog a lábnyomomba és meg- csillan benne a nap; Luca Signorelli; Gyerek-házas- pár volt tíz éve	32
PETŐCZ ANDRÁS: A csontsovány csend; Hajnali csoda; Vissza a tengerhez	35
„Az epika feltűnik a lírában” (Petőcz Andrással beszélget Ménesi Gábor)	38
 <i>Baka 60</i>	
PINTÉR LAJOS: tisztavirág	49
SZŐKE KATALIN: Baka István műfordításai (Orosz költé- szet)	51
KOLLÁR ÁRPÁD: A saját halál elfogadásának stratégiái (Maszköltési kísérlet és maszktalanítás Baka István Gecsemáné ciklusában)	56

TANULMÁNY

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Fordítás és (ön)értelmezés (A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban)	63
---	----

KRITIKA

DARVASI FERENC: Isten hozott, Tánciskola! (GreCsó Krisztián: Tánciskola)	84
TURI TÍMEA: Bevezetés a – hova is? (Esterházy Péter: Semmi művészet)	93
SZABÓ GÁBOR: Anyák és fiúk, művészi rendben (Esterházy Péter: Semmi művészet)	96
<i>Szerkesztői asztal</i>	a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

OROSZ ISTVÁN munkái a címlapon, a 10., 14., 17., 31.,
és a 83. oldalon

UTASSY JÓZSEF

Fekete ének



TALÁN

*Majd,
majd egyszer,
majd egyszer megérted,
egyszer majd megérted talán:*

*mi ez az ősi szorongás bennem,
álomi horror koponyám falán,
rendezője maga az Isten,
producere a Halál.*

*Majd,
majd egyszer,
majd egyszer megérted,
megérted majd egyszer talán,*

*mielőtt rút férgek,
pondrók zsibvására
leszel:
Édesanyám!*

NAPLEMENTE

*A nap szétfeszíti térded,
s megerőszakol a halál.
Holdasul arcom, ha nézlek.
Alkonyodol, Édesanyám?!*

*Árnyam ijesztő nagy így is,
hátha a föld alól fénylesz?
Nyurgulhatok én már éig,
mama, itt olyan sötét lesz:*

arcom, minden sejtem elfogy,
sarlósodik, suhog sárgán,
sikolyélesre fen a szél,
s hozzádsötétülök, mama!

Várj rám.

GYÖNGY

Vertél anyám,
de virágos ággal!
Neked én
gyöngyöt pityeregtem:

nehogy megcsalj
a másvilággal,
s hulládba
botoljak el reggel!

1998. VII. 23.

Temetem Édesanyámat.
Bölcsőjéig zokogom el őt!
Annyi bánat a szívemen:
telehalom a temetőt!

FEKETE ÉNEK

Zene szól, lassú pentaton zene,
négy férfi viszi anyámat vállon,
fölsír bennem a durcás kisgyerek:
„No, most kiabáljon!”

Július huszonharmadika van,
gyászlobogó suhog, tömjénfüst száll,
már-már kibuggyan ajkamon a szó:
„Jaj mama, ne üss, fáj!”



*Püfölik szívemet a harangok,
tombol a Nap, ingét tépi a táj.
Búcsúzni jöttem, s te bántasz megint:
most versz meg igazán.*

HAZAMEGYEK

*Nem vár senki:
a kapuból hiányzol,
a kertből hiányzol,
a házból hiányzol,
gyászol
minden almafa,
gyászol,
reszket a ribiszkebokor
érted:
nem érintheti
kötényed,
térded,
sírva fakadnak
a szőlőtőkék,
zokog a lugas,
bár nincs eső rég,
pereg a könnye
a szilvafának,
csak én állok itt,
akár az állat,
nyüszíték érted,
kikaparnálak,
de csak vakogok:
és várlak,
várlak.*

HALOTTAL BESZÉL

*Vakít a hó, zizegnek zúzmarás fák,
pillogok csak, kipirosít a szél.
Kell is arcomra most pici pirosság,
mert elsápad, ki halottal beszél.*

Öröknek hittelek, mama, öröknek.
Sírva fakad hiányodtól a ház.
Dobd el a mélység kulcsait: töröttek!
Kicsúfol Isten ügyis, megaláz.

Pedig te hitted őt, félted, remegted,
ám gyűlölted a gyóntató papot.
Bűnöd ha volt, a szomorú egeknek
vallottad be, s az Úr kihallgatott.

Köszöntelek messzülő szép hitemmel:
édes mama, halhatatlan halott!
Nézek utánad hosszan, s mintha tenger
búcsúztatná a lebukó napot.

AMÍG MEGVIRRAD

Szöszmötölök asztalomon,
kicsit részeg vagyok már:
sörösüveg Don Quijote,
Sancho Pansa meg pohár.

Istenem, de jól megy dolgom:
bár csak megvirradna, bár!

Apámat én nem ismertem,
sírján kóró szalutál.
Süvíts hozzá, te minszki szél,
fáj hiánya, fájva fáj!

Istenem, de jól megy dolgom,
leskelek, virrad-e már!

Rédicsen, a temetőben,
ahol dőzsöl a halál,
hol az idő is időtlen:
fiam emlékszobra áll.



*Istenem, de jól megy dolgom:
kakas, kukorékolj már!*

*Tavaly temettem anyámat,
kit elszólított a nyár.
Szomorú vagyok, szomorúbb,
mint a kirabolt határ.*

*Istenem, de jól megy dolgom!
Bárcsak kivirradna már.*

HALÁL, TE DÖG!

*Halál, te dög, minek szépítselek én,
hiszen úgy hullunk el, akár a barmok,
talpam alatt vigyorog a televény,
férgek zshivaja harsog!*

*Halál, te dög, dehogy szépítelek én!
Tíz körömmel csikarnám össze arcod,
lapockádon vad indulót dobolnék:
marsot, Radetzky-marsot.*

*Halál, te dög, adj már nyugalmat végre,
hadd görgessek versem ormára pontot,
fönről a vadludak győzelmi V-je
jajgattatja le rám a horizontot.*

DIDERGEK ÉRTED

*Hideg van,
édesanyám,
hidegebb, mint a földben.*

*Didergek érted,
vacogok,
gyöngyül bánatom bora,
zöldell:*

hideg van,
édesanyám,
hidegebb, mint a földben.

Hívom a tavaszt:

böjti szél,
hozzám nagy fényben jöjj el,
cseresznyevirággal hitegess,
töltsd meg poharam bánattal,
gyönggyel:

hideg van,
édesanyám,
hidegebb, mint a földben.

Ne hagyj magamra, édesem,
látod, küszködik a könnyel
hatalmas buzgár két szemem,

előnti arcom árterét,
mosolyom világgá röppen,

ne hagyj magamra, édesem,
legalább álmomban jöjj el,
látogass meg, édesanyám:

bánatom poharát törd el!

NINCSLESZ

Sirattalak. Már nem siratlak.
Arcomat aszály pusztítja, dúlja.
Szemem kútjai kiapadtak.
Nincs több hozsánna, se halleluja.

Ezer napja már, hogy nincslesz.
Nem foghat ki rajtam a bánat!
Hatvanéves vagyok, mama!
Kérlek, mutass be a Halálnak.



SUGDOS A SÁTÁN

*Még mindig nagyon fontos vagy magadnak!
Kobakodra tonzurát süt a Hold!
Nagy égüres szemeid rám tapadnak:
mi kéne, ha vóna, szegény bolond?!*

*Amióta anyád a föld alatt hál,
házatokban fekete csönd lakik.
Mire vársz még? Oly egyedül maradtál.
Döfd magadba a kést markolatig!*

A KOFA

*Te kiütötted kezemből a könyvet,
boldog voltál, ha lelket gyötörted.*

*Rimánkodtam, könyörögtem: mesélj,
legyen Hamupipőke-szép az éj!*

*„Mars az ágyba, kurva kölyök, imádkozz!”
Ó, hogy hozzád vágtam volna a vánkost!*

*Míg végigszipogtam a hiszekegyet,
a sánta suszter markolászta melled.*

*Hiába oltottátok le a villanyt:
a Hold sütött! Hát halljad holtodiglan:*

*te nem szeretted apámat, sem engem!
De nem imádtad, nem ám, a susztert sem.*

*Csak magadat! S a pénzt. A bort. A flörtöt.
Csoda, hogy eddig el nem vitt az ördög!*

*Kofa voltál anyám, kofa, kofa.
Magadhoz hú, de hozzám mostoha!*

NÉHA

*Mint aki az oltárra rondít
úgy érzem néha magamat,
mint aki az oltárra rondít:
és üvölt,
ordít!*





TOLNAI OTTÓ

Ez még nem zene

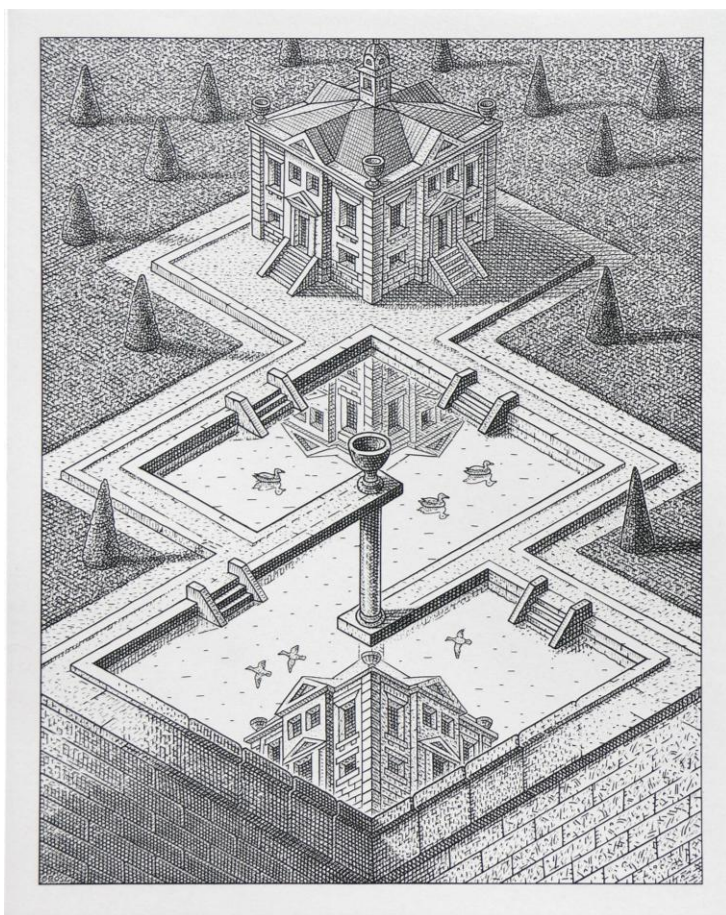
Azt mondta cickány
értetlenül bámultam
én még nem láttam cickányt
valójában görényt sem
csak egyszer rám rondított az ól padlásáról
cipeltem épp a sógor után a cintányért
mert akkor még ő volt
a tűzoltózenekar cintányérosa
hamuval fényesítette
cintányért csak hamuval szabad fényesíteni
a homok megkarcolja
ezt se tudtam
hogy megkarcolja
a homok a cintányért megkarcolja
vittem megvakítva
s ahogy rám rondított az ól padlásáról
a vakító cintányérokka orra buktam
az egyik behorpadt
istenem mekkora balfasz mondta
ahogy kalapálta
szépen kikalapálta
szép egy cintányért kalapálni
egy horpadt cintányért kikalapálni
máris táncolni kezdtem
de azt mondta várjak ez még nem zene
kalapálta a cintányért
azt állította cickány
én csak patkányt láttam
ahogy két kis rózsaszín keze között
akárha imádkozva tartja a tojást
de ő azt mondta cickány
cickány hordja a tojást

én meg még nem is láttam cickányt
alig nagyobb mint egy ürge
a parancsnok volt a brácsás
a sintér a dobos
mert ha beleülnek
mindig beleül valaki a dobba
a sintér új bőrt tud húzni
azon nyomban új bőrt a dobra
szép új bőrt húzni egy dobra
ha valaki beleül
mert mindig beleül valaki a dobba
most táncolj monda
indulóra hogy táncoljak
úgy kiáltotta mint amikor ráléptél
a leszakadt villanydrótra
hajnalban egy tojást se találtam
azt mondta cickány
mind elhordta a cickány
mit ütünk akkor a szalonnára kérdeztem
semmit mondta
semmit kérdeztem
az nagyobb mint a strucc tojása
azt sem tudtam a semmi nagyobb
elém lökte
megdöbbenve meredtem a tányérba
mert valóban ráütötte
rá a mangalica szalonnájára
csorgott
még ma is csorog
két oldalt a számon a nyál
ráütötte a semmi tojását
amely valóban nagyobb volt
nagyobb a strucc tojásánál
ez akkor történt
amikor felénk az alföldön még nem volt
divat a struccfarm
ám az ő udvara már akkor tele volt
láthatatlan struccal
most táncolj jómadár
most lejtsd el násztáncodat monda



és noha az éjszaka tűz volt
az ecet és a som között
már fel is állt a zenekar
csak a sintér nyúzta még a kutyát
csak lejts
ha friss a dobon a bőr mondta
sosem is mehet át indulóba
ha friss a dobon a bőr
lágyabb
mindig lágyabb kíséretet akartál
ha friss
még meleg a bőr a dobon
sokkal lágyabb a kíséret
sosem is mehet át indulóba
a nyúzott kutyák nem masíroznak
ha friss a dobon a bőr
ha a patina bevonta a cintányért
a vak martonosi kosárfonó is bukdácsol át
a hátára kötött HOHNER harmonikával
sziksón örült paprikán
ha lány a kíséret
a sétahajókról is a lila tengerekbe vetik magukat
mind vándor zenészeink
hisz ők is az indulók elől szaladtak világgá
ha lány a kíséret
rezzenetlen csüng a semmi tojásában
a jégzsinór
ha lány a kíséret
a kis melódia máris köti a kakashágást
hisz az a titkok titka
bokrétára kötni a jégzsinórt
ha lány a kíséret
a semmi tojásában bokrétára
kötetik a jég zsinórja
hozza a rozsdás varrótűt
bevarrja a kotlós szemét
varrja dallamos öltésekkel
hisz ő se lát a zöld hályogtól
varrja
ha lány a kíséret

*ha látgy a kíséret
halld
valami máris kocogtatja
kocogtatja belülről
a semmi tojásának boltját.*





SZEPESI ATTILA

Fekete kocsmá

(Veress Miklósnak)



*Ódon évek lantverői,
ezerféle kótya szerzet,
kocsmánótát pengetők, ti
ördögfattyá szentferencek.*

*Kancsó lőrét benyakalók,
hazli alját nyeldekelők,
fütytyögetve kutytyogatók,
karcos daltól berekedők.*

*Vágáns-fajta, hettitául
fújja, gótul és deákul,
csúrcsavarja és facsarja
vízigótul és pemákul.*

*Mennyi lator, mennyi kócos
félkrajcáros filozófus,
mennyi korgógyomrú, kujon
pinabubus Anakreon.*

*Lány ha lódul, lesi, fél-e,
mórikál csak vagy kefél-e,
dorombol-e macska-módra,
szentfazék vagy luvnya-féle.*

*Cafka tündér, kocsmamúzsza,
alácsordul lila rúzsza,
hablatyolna heideggerül,
végül úgyis alul-kerül.*

*Köztük egy-egy filológus
lesi: ennyi dilimókus,
hegedős-dalt vacsorázó
orfeuszi csepürágó.*

*Bakarasznai kancsal hős, sz,
húrja-szakadt zug-Homérosz,
kecskerímet rímbe fűző,
depressziós lidérc-űző.*

*Kedvük hajnalig virágos,
velük dülöng a kocsmáros,
nyeklik erre, nyaklik arra,
veresedik krumpliorra...*

*Kormosak a kacsmafalak,
rajtuk ezer szellemalak –
mintha újra arra járnék,
múltja-sincsen görbe árnyék.*

*Állnék újra lantverőnek,
ugaron laurusz-nyerőnek,
hadonászó, kedve-kushadt
gezemice-koszorúsnak.*

*Lennék egy, ki veszteg hallgat,
két, akit vámpír abajgat,
hár, ki népi, négy, ki urbán,
öt, ki pöntyög méla húrján,*

*hat, ki örök múzsa-lázban
rikoltoz a Sárga Házban,
hét, kinek nincs híres-pora,
und so weiter, etcetera...*

*Havak múlnak, évek telnek,
gyászhuszárok menetelnek,
bús igricek, bős pupák
dőlnek, mint a kuglibábok.*



*Kisért egy-egy éjjél-tájban,
hujjog foszló köd-gúnyában,
mint valami fontolt hévvel
visszajáró Schlemil Péter.*

*De csak fogynak évről évre,
távolodnak messzi révbe,
s aki rendjük rímbe-szedje
marad végül egy, majd egy se.*



FENYVESI OTTÓ

Maximum rock and roll

&

Vadnak születünk,
vihar cibálta üstökünk.
Olykor nyárutón, néha
a mennydörgés fényében
újra felvillan kiégett ifjúságunk.

&

Titokban csodáltalak,
ezerszemű szerelemmel.
Fürkészttem tekinteted,
hallgattam hangodat,
boldog zsvajod, lármádat.
Rohantam nyomodban.
Szépségedből vadul lakmároztam.
Jártam benned, óh dicső ifjúság,
Örök láz vezérelt.
Számomra megmaradtál
ezerarcú rejtelemnek.

&

Azon a forró délután
ismertem egy leányt.
A mártélyi holt-Tisza partján ült,
és vég nélkül festette
a hullámozó vizeket.
Körülötte tikkadt szöcskenyáj.
Talán csónak is ringott a vízben.
Aztán este lett, százszorszéppé
váltzott és balladát énekelt,
egy régi erdélyit, a havasok felől,
melyben hollók osztoznak
egy hűtlen leány tetemén.



&
Vadnak születünk,
borjúnak, bölénynek.
Sólyomnak, hattyúnak.
Nem tudtuk mit akarunk.
Nem tudtuk, hová menjünk.
Mentünk nyugatnak, délnek.
Próbáltunk elrugaszkodni, szállni.
Eltűnni, el, a fellegek között.
Elúszni a parttól,
elszakadni a valóságtól, a hazától.

&
Messze túl a kukoricaföldeken,
virágzott a gyapot,
szólt a kakas, szállt a blues.
Hangoltak a bendzsóvéredek,
az örökkévalóságot méricskelték,
de aztán elakadtak
a női végtagok című fejezetnél.

&
Titkon tán'
felém tekintett?
Nem tudom.
Szemét lehunyja,
fejét némán lehajtja.
Lépteit alig indítja.
Lágyan elsuhan
egy szellő nyomában
a Rue Guénégaud felé.

&
Egy bizonyos:
több csillag volt az égen, mint most.
Az égbolt fényesebben ragyogott,
és a pitvar mélyén titok rejtezett,
valami mély zene.
Most is hallani vélem,
mintha a végtelenből
ide érkezne.

&
Titkok közt barangoltam:
öröknek gondolt örömök,
büdös tornatermek, betört orr,
Rock and roll Rézi, Zabriskie Point.
Gyenge napsütés, menekülés,
sehova meg nem érkezés.
Szigorúan ellenőrzött vonatok,
korai magömlés, bordélyház,
először kioldott melltartók:
Whole Lotta Love.
Rossz szórendek,
a női vér illata, őrijító szerelmek,
három lány egyszerre,
elhagyás, hűtlenség,
sírások, újrakezdések,
féltékenységek, sárga rózsák.
Önzés, igazi fájdalom,
búcsú a hűtlen szeretőktől,
miért hagytuk,
elhalasztott beszélgetések,
beletörődés, elhidegülés.
A világ tágassága.
Búcsú a zenéktől, búcsú a hazától,
készülődés valahová,
életben maradni, minden rendben,
menni Dunántúl, Isten hírével,
Köd utca, Stabat Mater,
az ablak mögött egy nő vetkőzött,
lomhán, tétován, búsan,
friss ágynemű, drága szempár.
Messze Amerika, messze Kanada.
Felhők, fák, vizek,
más hullámhosszok.

&
Hiszek egy, kettő, három.
Hiszek egy cimbalom,
hiszek egy csembaló.
Joey és Johnny már meghalt,



*Dee Dee is elpatkolt.
A CBGB örökre bezárt.
Egy-két vaddisznó
még mindig
a Bowery-n turkál.
Csinel, pedál, riff-röff.*

*&
Tengernyi titok,
az maradtam.*

*&
Kapaszkodnék valamibe,
kapaszkodnék a tavaszba,
egy lány hajába.
Két pohár az asztalon,
színiültig töltve gyomorkeserűvel,
oly távol vannak egymástól,
hogy köztük elférne egy emberélet.
Egy lány ül velem szemben,
még nem tudja mi a szerelem.
Az ifjúság boldogan sütkérezik az arcán,
levelek zördülnek a szélben,
az óra valahol pontos időt mutat.
Ülünk némán, mint a szerelmesek.
Kapaszkodnék valamibe,
a szemébe vagy a haja színébe.
Odakinn tél, mínusz nyolc.
Ő is kapaszkodik,
egy ember életébe,
a decemberi szélbe, a végtelenbe,
egy mikroba árnyékába.
Egy puha ágy, ha volna,
és egy hosszú forró éjszaka,
újra lehetne kezdeni mindent,
húznám a haját, szívnam a nyakát,
keblét magamhoz szorítanám.
Kapaszkodnánk egymásba:
szerelembe, szép szavakba,
rímekbe, költészetbe.*

&
Fogytán a hold.
Fogytán az éjszaka.
Halkul a muzsika.
Fogytán a gyöngyök.
Fogytán a sikolyok.
Fogytán a szerelem.

&
Voltam gyerek.
Voltam felnőtt.
Voltam optimista.
Voltam realista.
Voltam avantgárd.
Voltam vidám és szomorú.
Voltam szerelmes.
Szőkébe, barnába, feketébe.
Voltam csalódott.
Voltam a Vénuszon,
voltam távoli bolygókon.
Voltam a csúcson,
voltam a mélyben.
Voltam a tenger alatt.
Most ősz vagyok,
október legvége.
Odakinn köd. Hideg.
Egyszer talán véget ér a tél.
Egyszer talán véget érnek
az utak.

&
Félszáraz kétezer:
az utolsó belövés,
az utolsó transz,
az utolsó tangó.
Még egy éjszaka,
élni maximum.
Élni tovább, élni valamiből,
felhőkből, fákból, vizekből.
Élni, gépelni, szőnyeget rázni,



nőket bombázni,
szétírni egy kazalnyi feljegyzést.
Szétírni nappalokat, éjekeket,
csupa különös, semmirejő valamiket:
galambepe, cápafark, csend pacifik.
Elegem van a jó és
a rossz kompromisszumokból.
Kérni szabad vonalat,
kérni dallamot, szerelmet,
gyomlálni verset, szenvedélyt.
Nyoma sincs felhőknek,
nyoma sincs csóknak, harmatnak,
de azért tudni szeretnék mindent.
Tudni mindent.

&
Achtung, Achtung!
Baj van a ritmussal.
Beugrom a nagybőgőbe.

&
Elhagytak mind az álmaim.
Tegnap megdőglött a kutyám,
titkon elhagyott a szeretőm.

FERDINANDY GYÖRGY

Peonok

Amikor megkapja a zöld kártyát, az ember azt hiszi, hogy a megaláztatásoknak most már vége szakad. Eleinte sok mindent elhisz az ember. Azután rájön, hogy a rabszolgaság állami jóváhagyással sem elviselhetőbb, és a gázsija sem lesz több attól, hogy el tudja olvasni a szerződéseket. Egy szó mint száz fekete munkás marad akkor is, ha egy ilyen méregzöld lapocskája van.

Az ember – mondom – sok mindent elhisz. Van, aki esküszik rá, hogy minden nyomorúság oka a nyelvtudás hiánya. Angolul nem csípnek a szúnyogok. Pereg tovább az amerikai álom. Jelentkezel te is, amikor meghirdetnek egy nyelvtanfolyamot.

Ketten mentek ki az állomásra aznap este. A másik is megelégtelte a peon-életet, de ő – hogy úgy mondjam – nagyobb dobásra készül: egyenesen egy toborzóirodába jelentkezett.

– Haditengerésznek! – mondja most, és mélyen a szemedbe néz. Visszanézel te is, hadd lássa, hogy elhiszed.

Előbb szállsz le, a busz megy tovább. Nem intett, rád se ránt. Hát igen. Belőle akár még *cityzen* is lehet.

*

Az iskola hosszú, lapos barakk. Itt északon földszintesek az épületek. A bejáratnál rád szól a biztonsági őr. Mindegy neki, hogy hová jöttél: megmotosz. A nyelvtanfolyamot könnyen megtalálod. A folyosó végén sorba állnak a *new comerek*. Nem beszélnek: szégyellik magukat.

Kiosztják a kérdőíveket, leültetnek. Érdeklődnek, hogy ki tudod-e tölteni.

– Miért tudná! – legyint egy szemüveges asszony. Counselor – áll a kabátján. Megkérdezi a számodat.

– Nem kell megadnia, – mondja – ha nem akarja.

Az ültetvényeken nincsen biztosítás. Nem számozzák meg az embereket.

Sor kerül a te nevedre is. A legálisat! – figyelmeztet a szemüveges. Neked kettő van: apai, anyai. Na, most melyiket?

– Érvényes fénykép! – Nyújtja a kezét, a tenyerébe teszed. Odahaza csinálták: csak nehogy érvénytelen legyen!

A másikon a lány. Ezen pedig itt a gyerek.

– Állampolgársága! – szól rád az asszony. Itt, az Államokban?



Nem érted. Mert itt ugye napszámos. Peon.

– Ha nem akarja, ne mondja meg.

Letagadjad? Ebből még baj lehet. Lakhelynek bediktálod az ültetvényeket.

A federálisok garantálják, hogy titokban marad minden személyi adat. A név a lakcím és a telefon. Nem értik, hogy ezen miért vigyorognak az emberek.

– Etnikum! – A nő lapoz. Nemzetiség? Nem, nem ezt kérdezik.

Besorolnak: fekete, fehér. Hispán, indián, ázsiai. Azoknak, akik több kategóriába tartoznak, van még egy *multirassziális* rubrika.

Tényleg, mi lennél? Eddig eszedbe sem jutott. Tudod persze, hogy vannak felsőbbrendű fajok. Ezek például másféle népek itt északon.

Utána jön az, hogy férfi, vagy nő. Az asszony rád néz, vár. Beírja a válaszodat.

*

Feláll, kávét hoz, sóhajt, mosolyog.

– Végzettsége ? – kérdezi jóindulatúan.

Felsorolja. A sok iskola után az áll: veterán. Ide húzza be a keresztet, végzettség ez is.

Mindenféle marhaság. Hogy állapotos-e az ember, és ha igen, hány hónapos. Elvált vagy özvegy. És hogy – ha vannak – kiskorúak-e a gyerekek. A leányanyának nincs fiú megfelelője. Pedig diszkriminálni állítólag nem lehet.

Ha hajléktalan – kérdezik hirtelen – akkor hol alszik? Állami vagy magánmenhelyen? És rendszertelenül vagy rendszeresen? Nincs olyan, aki minden éjjel aludna. Az ültetvényen álmukban sírnak, kiabálnak az emberek.

Ami a munkát illeti, van, aki állást keres, és van, aki nem. Munkahelye nincsen senkinek. Ha kap valamiféle zsebpénzt vagy segílyt, azt itt be kell vallani.

Végül sor kerül a nyelvtudásra is.

– Otthon – kérdezik – angolul vagy más nyelveken beszélnek?

Otthon nagy, piros virágok nyílnak az ablak alatt. Jövőre házat is építész magadnak. Hazaküldöd a fizetésedet. Anyád szegény, azt üzenték, beteg.

Első nyelve az angol, vagy nem az angol? Gyakran kell-e használnia más nyelveket is? És megint, unos-untalan: *homeless*-e ön, vagy leányanya? És ha hajléktalan, van-e tizenhét éves aluli gyermeke?

Vajon rád ismerne-e?

– Vége! – sóhajtja a szemüveges asszony.

Odatolja eléd a nyomtatványokat. Megköszönöd. Sietsz az állomásra. Éppen eléred a buszodat.

*

Az ültetvényen kinevetnek. *Szpikelsz már?* –kérdezik.

Lassan a testtel! – feleled.

Az első órán mindenki bemutatkozik. Hogy honnan jön, és mióta van itt.

Ájám from – motyogják, egyik a másik után. *Fájf jérsz, vagy fájf monsz*, mit tudom én. Van olyan is, aki csak egy hete érkezett.

Vegyes társaság, hondurasiak, salvatoriak. Harapófogóval kell kihúzni a szavakat. Zámbók, meszticek, muláták. Olcsó munkaerő. Belőlük lesznek az amerikaiak.

Van egy kis szünet, el lehet szívni egy cigarettát.

Csak utána kezdődnek a bajok. Mert hátra van még a feketeleves: a felvételi vizsga. Kiosztanak egy színes füzetet, és van valami szöveg is a képek alatt.

Az üres kockákba apró kereszteteket rajzol az ember, ezek lesznek a válaszok.

– Hová húzzam? – kérdezi egy szénfekete kubai.

– Ahová akarod! – A *teacher* vigyorog.

A másik erősködik:

– De ha egyszer nem tudom!

Igyekezzen! – bíztatják. De a kubai nem igyekszik. Azért vagyok itt – kiabálja – mert nem tudom! Kint ülnék a katedrán, ha ismerném a válaszokat!

– Ne ordítson! – fenyegetődzik az oktató. Ingyen van itt. Az állam fizeti magának a tanfolyamot.

Hát ez így igaz. De azért még nem kell megalázni az embert.

– Ez itt nem Kuba. Érti? Na látja.

A kedélyek megnyugszanak. A képek alá apró kereszteteket rajzol a tanfolyam.

*

Ez itt a baj: a legtöbben nem hogy megérteni, még elolvasni sem tudják a szavakat. Nem ismerik a betűket. Analfabéták, és itt nem analfabétáknak indult ez a tanfolyam.

A kubai az egyetlen, aki olvas. Náluk, a szigeten, volt valami kultúrforradalom. Ő az egyetlen, aki kiabál. Ő lesz az első, aki kimarad.

A többiek, mint szar a fűben. Elküldeni nem lehet őket, mert akkor bezáratna a tanfolyam. A *teacher* felírja a táblára a szavakat.

Hát csak így. Mondták azt is, hogy nem engedik be, aki késik. Azután mégsem zárták kulcsra az ajtót, és még félórával a becsengetés után is folyamatosan érkeznek a latinok. Nagyokat köszönnek. Munkából jönnek, nem is vacsoráztak.

Sorolják karban a mentségeket és a kifogásokat.

Szombaton este kifizetik a peonokat. Lemosakodnak, inget cserélnek. És alszanak. Vasárnap nyolckor nyit a posta. Beállnak a sorba, aki tud írni, segít kitölteni az utalványokat.

Egy másik sor is áll, a telefon előtt. A családoso felhívják az otthoniakat.

Szorongatják a kagylót, kiabálnak. Salvador messze van. Sírnak, gesztikulálnak.

Nem szégyellik magukat.

– Minden rendben? – kérdezik egymást.



Fogadkoznak, hogy hazamennek. Kuporognak a posta előtt, számolgatják a pénzüket. Hogy mi maradt. Nehéz a munka is, de ez a legnehezebb az egészben. Ez a vasárnapi telefon.

*

A barakkok előtt időtlen idők óta ül egy öregember. Dzsoni, a szobrász.

Vele ilyenkor vasárnap beszélgetni lehet. Ha jó kedvében van, mesél. Ismerte Nerudát, chilei ő is. A Neftali szerint – így kezd minden második mondatot.

Mindenre van egy szentenciája. Munka után édes a pihenés – mondja példának okáért. De helyette – teszi hozzá – még édesebb!

Híres emberek képmását faragja, női aktokat. És a tanfolyam? – kérdi tőled. Legyintesz.

– Rá se ránts! – bólogat. A siker titka a közepszer. Aki nagyon rossz, nem kell sehol. De aki nagyon jó, az még annyira sem.

Nem ír, nem olvas ő sem. Fejből tudja az ilyen dolgokat. Életük végén – mondja most – a jók elnyerik méltó büntetésüket!

– Tanulj meg a sorok között olvasni! – teszi hozzá. Mert hogy a sorokban nem érdemes.

Egyszer megkérdeztem tőle – meséli: Reyes úr, ahogy így elnézem, hány éves maga? Száz, fiam – felelte és csippentett a szemével. A kenyereim javát már megették helyettem! Ismered?

Hát csak így. Holnap kezdted előlről. Nincs jobb annál – mondja Dzsoni –, mint amikor az áldott ünnepnapok után visszatérnek az áldatlan hétköznapiak!

És pereg tovább az amerikai álom. *Homeless*-e ön, vagy leányanya? És ha igen, van-e tizenhét éves aluli gyermeke? *Ájám from* – mondod te is. *Szpíkelsz*.

Írni, olvasni nehezebb.

Fájf jársz, fájf monsz. Múlnak az évek. A szállásra néha bejön a postás. A haditengerész például elhalálozott. A diplomáját a *foreman* kapja meg. Nem él már az anyád sem. Piros virágok az ablak alatt. Akár el is mehetnél. Nincsen kinek hazaküldened a gázsídat.

WEINER SENNYEY TIBOR

A fa



*Minden elfogy, mikor az esőcsepp
Földet ér;
A csillogás, a tükrözés, a konokul
Hulló homály.*

*Marad a nyirkos por, a kemény sár;
Szerteszórt,
Elfeledett, hunyorgó tengerszemekkel
Mégbámult világ.*

*És akkor zokogni kezd a Föld arca,
Bár lesz száradás
És lesz napsütés: tikkadó mezők felett
Reszkető lég.*

*Majd a mag emlékezni kezd a kegyre,
És megindul
Gyökerével a holttestek rothadó
Kenyere felé.*

*Ott fekszünk mi, és a kicsiny sejtből
Fakadt fa,
Gyúlékony kalligráfiával az égre írja
A kegyelem jelét.*



Bakony

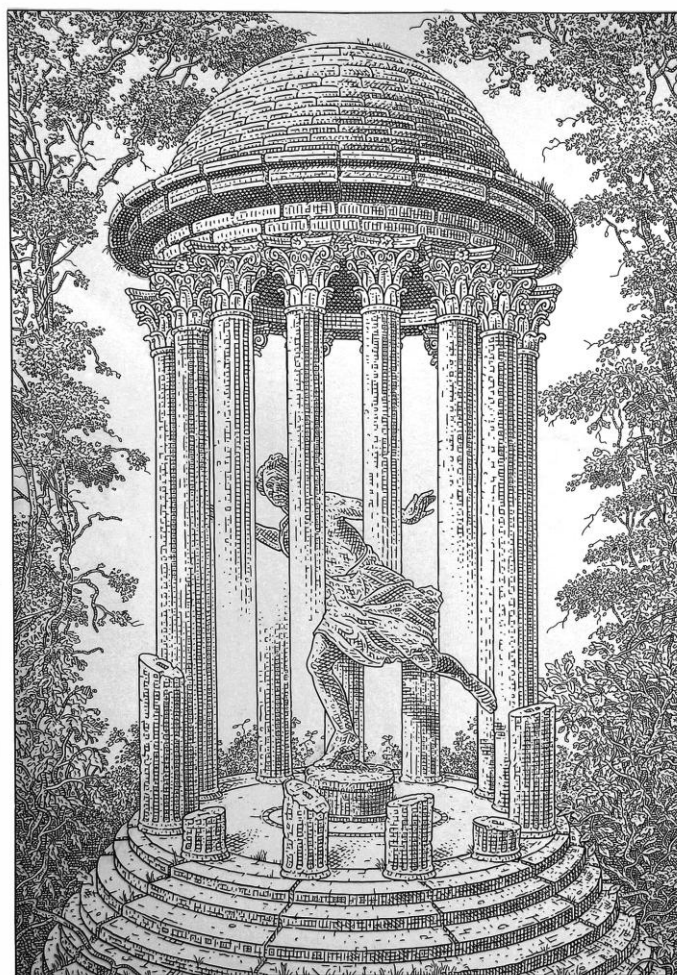


Addigra már nem sok minden maradt
Amihez kötötte magát vagy ő kötötte
Volna máshoz lelkének evilági
Kalandját csak ment s már nem is
Kutatott tudta hogy amint él
Az a kutatás maga nem kérdezett
Csak a hangok sorrendjére ügyelt
Amelyeket útitársként megkaphatott
Egy hegytetőre ért ekkor
Hol csak a fák járják
Néma körtáncukat hol a mag
Lehull a föld felé és fényre kap
Igyekszik mint szó siet kitérni
A sebes gondolat az elmondás
Terhe a hangok gyöngé vállain
Ahogy valamit közölsz úgy a mag
A föld középpontja felé gyökeret hajt
Köveket törve össze csontokba
Mállott régmúlt korokat
Gondolnád a kis mag a föld
Fekete rögei között sárkányt kutat
Minden gyökér a sárkányra
Emlékszik ki egykoron e hegytetőn
Élt és féreg teste itt csúszhatott
Nyála savasan csorgott éhségénél
Már csak gonoszsága volt nagyobb
S a kis mag emlékszik erre úgy
Futnak a mélybe gyökerei
S mikor a holt sárkány fekete csontjait
A kérges barlangász megkopogtatja
Erőnek-erejével a fényre tör fel
Egyre fel ágakat hajt ismeri
A fény eredőjét a szent kelyhet
Melyből lágú sugarak ezre

Folyik az éhes levelekre
S emlékszik arra a büszke vitézre
Kinek karjában dárda és gondosan
Kovácsolt hős férfihez illő pajzs
Így tört vad dobogó szívvel
A bős fenevadra s győzte
Le nagy hirtelen ezer vesztes
Csata után látod eddigre
Ágra nő az új ág díszlik már
A fényes lombkorona de
Gyapjas pillét kártékony szépséget
Hív magára a fa sok ezer fivérével
Karöltve hullik s omlik össze
Mert a daliás lovag ki a sárkányt
Legyőzte fejét a sáros földbe verte
S fogaiból egyre csak nőtt s nagy
Hévvvel teljes harci díszben elé
Termett ezer és ezer sárkányfogból
Kikelt gyermek kik alig cseperedtek
Máris ütni kezdték egymást
S pillanat volt nem több de még
A lovag is láthatta mert szép kort
Kapott az égtől hogy három
Generáció is mily sokat ütötte egymást
Apa ütötte fiát és fiú ütötte az unokát
Míg el nem érkezett erre a hegyre
Itt ült most s már önmagát nem
Túl sok mindenhez kötötte
Hallotta az apák vadászgépeit
Ahogy az erdő csendjét épp széttörik
Hallotta a fiúk motorját ahogy
Dühöngve zöld ösvényen berregtetik
S hallotta előre az unokák éhező
Süvöltését ahogy se nagyapjuk se apjuk
Se az úthoz kötő jeleket már nem lelik
Csak a fák gondolta ekkor melyek
Lassú mállásba ebből a jelenség-
Világból való visszavonulásba
Kezdték mire az emberi nem ideért
Igen... – gondolta s mint vén fa



*A koronáját vagy szarvas agancsát
Úgy ő a fényt lassan elkezdte visszaadni
S minden éjszakával közelebb jutott
A fákhöz s még messzebb került tőle az örök éj.*



LANCZKOR GÁBOR

Víz szivárog a lábnyomomba és megcsillan benne a nap



Víz szivárog a lábnyomomba
és megcsillan benne a nap.
Forró homok. Alulról átnedvesedett kékesszürkés agyag.

A rezgőnyárfák néma lombja
a túlsó, messzi partoldalban.

Ellép mezítlén lábfejem
és víz szivárog le a finom peremen.
A víz vörösen-sárgán kicsapódó alvadt
ásványai.
Nedves dűnék. És szárazok.
Fehér finomhomok.

Víz csobogását hallani
a nád mögül.

Hosszában csordogál az úton a patak.

Ahol kiér a meghagyott kettős partoldal hús akácai alatt
a túlsó tágasabb térségre, ismét elmerül
a homokba, egészen föltelítve a talajt
szabadon széjjel-
áradt folyam-testével.

Elcsúsztatom a bal
lábfejem és
körben a felszín kocsonyásan megremeg.
Vulkánkúpok, félcentis kráterek.



*Por- s kvarcszemes
víz tör fel a kürtőkön.*

Akár az egyszervolt vulkánikus vidék.

*Mi már nem mi vagyunk s miénk
maradt e föld, megőrzött
minket, mi maradtunk a földdé.
Lehattunk bárkik.*

*Ana Labar, a gravitáció irányít
hozzád. Legyünk általam is magunkkal egyenlőbbé.*

Luca Signorelli



Tandori Dezsőnek

*A nedves felszín körben kocsonyásan megremeg,
ahogy a jobb
lábfejemet
húzom. Orvieto sághegynyi tufadomb-*

*ján fönn a dómban Luca Signorelli
Feltámadás-freskóján valami effajta
anyagból hajtja
azokat az egészen fiatal halottakat testüket újraélni*

*a két arkangyal trombitaszava;
másznak elő meztelenül.
És állnak, mint hogyha átlátszana
sírgödreik szemvillanásnyi ideje mögül*

*még valahogy a napragyogásba hunyt szem káprázata,
átütve, vissza.
A lábamat rezegtetve lassan combig lesüppedek a naptól csillogó iszapba.
Arrébb fehér homok, mint hogyha izzana.*

Gyerek-házaspár volt tíz éve



Gyerek-házaspár volt tíz éve.
Fenn a kőtengerben egy alacsony tövises fa alatt
árnyéka kortúrába égve
a körbefutó repedésben az aranykori nyarat,

nem látta semmi mécses önnön
fényétől a tűzvészt a londoni nagyablakok mögött.
Egymáson-egymásba, a földön
és földbe: ahogyan felöltöztünk és a kövek között

lépésenként haladtunk lassan
lefele és az aszfaltúton túl a fák után megint
le, a homokbánya-oldalban.
Ott át a nádas keskeny sávján és hideg vízerein.

A domb alatt kis bányatóvá
duzzadt a víz. És átítatta nagy foltokban máshol is
a széles sávban láthatóvá
lett hám mélyrétegét. Csak taposol egy helyben. Combodig

süllyedsz a csillogó iszapba.
Kihúzlak. Tiszta víz. És át meztelenül a meghagyott
hosszú gáton. Fűvében barna
levelek. A nyárfák. Odalenn túlhan vak fehér homok.

Két év. És nyolc, hogy érvet érvre.
Ki bírta volna ki. Földmélyi hő két tiszta test alatt
árnyékuk kortúrába égve.
Mozgott egy ideig; nem vált ketté, megállt és úgy maradt.



PETŐCZ ANDRÁS

A csontsovány csend



*A sötétséget nem lehet eliminálni, puhán letakar,
és a némaság is, szinte látható, mozdulatlan fekszik,
valamiféle sötétség, áramlik lopva, jön valahonnan,
miként a remegés, belül, beszűkült tudat,
mikor is ajtó nyílik: fehér sáv a feketében,
belép, járkál az emeletes ágyak mellett, fehér
köpenye világít, megnyugtat, kórházi szoba,
sűrű szuszogás, gyerekarcok, tágra nyílt, kérdő
tekintetek, aztán a lámpabura az ajtó fölött:
élettelen testére sötét törülközőt terít, és életre kel,
ami halott. Fény szivárog, deríti a termet,
nyugtat, átláthatóvá teszi az átláthatatlant. Mint
mikor írógép kopog az éjszakában: ritmusa elandalít,
valaki mozdul, szöszmötöl, meg-megszakadt*

*írógépkopogás, léptek, lépések, kimegy, bejön,
vízcsap a fürdőszobában, vízzubogás, valami
zörög, a konyhában váratlanul csörömpöl egy tányér.
Zene ez is. Ahogy az írógép hangja fényt varázsol
a sötétbe. Csak így maradjon. Ne legyen csontsovány
csend, ne legyen üresség. Ne legyen beszűkült tudat,
remegés, de legyen így: derítő fény a kórházi csendben,
ez legyen, legalább, vagy írógépzaj legyen, otthon,
a sötétben, ritmikus írógépkopogás. Kattogás, ahogy
veri a gépet, és megszűnik belül minden félelem.
A letakart lámpabura is deríti az elsötétült kórházi
termet. Fény szivárog, miként a remény: miként
a remény, olyan ez a fény, üzenet: nem jön még el
a pusztulás. A csontsovány, sötétben lapuló csend.*

Hajnali csoda



Ajándék minden nap. A homokban, vagy a kavicsok között ott lapul az aznapi termés. Táskával, zacskóval lépdél, siet, szedi, amit talál, ha fémdarab, annál jobb, ha csak kagyló, meghúzódva a kövek közötti apró tavakban, az is sokat ér. Szeptemberi pirkadat. A fény balról érkezik, szemben a tenger. Az elhagyatott strandon még működik a zuhany, egy hajléktalan mosakodik éppen: pulóverét, nadrágját mossa, meg önmagát is. Nincs idő a szárítkozásra. Frissen kimosott ruháját amúgy vizesen kapkodja fel, mindeközben élénk karmozgásokat végez, láthatóan szeretne túlesni a reggeli szertartáson. A távolban felkelt a napkorong. Vörös, ereje nincs.

Ajándék minden nap. És ajándék a partra vetett termés, amit az éjjel valami jókedvű isten küldhetett. Sok-sok gyönyörű alma hever mindenfelé, végig a parton. Táskával, zacskóval siet tehát, szedi a jonatánt, a starkingot, golden is van jócskán, alig-alig kell válogatnia, hibátlan mind. Végig a parton, a homokos, kavicsos, kagylószilánktól tarkított tengerparton ott vannak az almák. Almaszemek. Hajladozik. Siet a termés betakarításával, nehogy elvegyék tőle, ami az övé. Liheg. Van egy titkos barlangja a part menti sziklába vájva, oda hordja be a mindennapi tengeri termést. És a szertelen isten csak gurítja egyre a partra a semmiből előbújt almaszemeket! A láthatáron a napkorong. Hajnali csoda.



Vissza a tengerhez



*A tengerhez kell majd visszatérni,
hogy megint lélegzet legyen.
Legyen lélegzet – suttogom magamban,
és nézem a tengert – a hullámokat.*

*A tengerhez kell majd visszatérni.
Tiszta szó legyen – nyugalom.
És elmúljon végre a remegés,
a lepusztult szomorú félelem.*

*Megállok majd a tenger fölött,
a szikláról messzire – távolra látok,
látom megkushadni, ott lent, a világot:
a tengerhez kell majd visszatérni.*

*

*Apám arcát látom – nyitott szemek.
Aztán helyére kerül a koporsófedél.
De az az arc – harag és gyűlölet:
belülről mardos, mindig belőlem él.*

„Az epika feltűnik a lírában”

PETŐCZ ANDRÁSSAL BESZÉLGET MÉNESI GÁBOR



Monográfusod, Vilcsék Béla írja könyvének bevezető fejezetében a következőt: „Petőcz András sokszínűségében is egységes életműve mindenekelőtt annak fel- és elismerésére készlet, hogy avantgárd és klasszikus modernség, neoavantgárd és posztmodernség, alanyiség és tárgyiasság, világszerűség és szövegszerűség stb. nem feltétlenül egymásnak ellentmondó, egymást kizáró, egymással szemben kijátszható szemlélet- és alakításmódok. A médium-art, ez az általa vallott személyes művészeteszmény és írásgyakorlat: a klasszikus avantgárd vagy avantgárd klasszicitás az ezredforduló posztmodernnek nevezett időszakában is nemcsak érvényesen és eredményesen művelhető, de talán érvényesen és eredményesen interpretálható is.” Hogyan alakult ki benned ez a sokféle, sokszínű kötődés, a különböző poétikák, beszédmódok iránti vonzódás?

Ez talán az egyik legfontosabb kérdés a számomra is. Nyilvánvalóan, ma már ezt világosan látom, egyszerűbb dolgom lett volna, ha csak egyetlen irányzathoz kötődöm, nem töreksem valamiféle szintézisre, a sokszínűség megmutatására. Sokféle gyökérből táplálkozom, számomra a *Nyugat* hagyománya, benne Kosztolányi költészete, vagy Csáth Géza prózája ugyanolyan érték és forrás, mint a XX. század valóban egyik legszebb folyóirata, a Kassák által szerkesztett *MA* újítása. És József Attila, Ady vagy éppen Vörösmarty, Petőfi, Arany költészete ugyanúgy meghatározó volt a számomra. Ez a sokszínűség mindig is párhuzamosan volt jelen a költészetemben, akkor is, amikor a kritikusok vagy a szerkesztők csak az avantgárdot akarták bennem meglátni. Számtalan konkrét példát tudok említeni: az egyik hangsúlyosan *avantgárd* kötetem, az *Önéletrajzi kísérletek* versei között találunk olyat, amit Adynak, de olyat is, amit Mátyás Ivánnak dedikálok. Ady a *Nyugat* talán legfontosabb korszakának vezéralakja, Mátyás pedig épp a *Nyugat* hagyományát folytató *Újhold* reprezentatív írója volt. Azt gondoltam, és gondolom ma is, hogy az irodalom egységes, szerves egész, amiben meghatározóan fontos egyéni életművek épülnek, olyan alkotások jönnek létre, melyeknél nem elsősorban az irányzatos besorolás a fontos. Össze gyűjtött verseimet tartalmazó *Majdnem minden* (2002) című kötetemben éppen ezért van egy névsor a kötet végén – szerettem volna nevekkal is illusztrálni a sokszínűséget.

Igen, az említett irányzatok közül leginkább az avantgárdhoz szokták kötni nevedet. Idézem Margócsy István 1985-ös megállapítását Majdnem minden című köteted hátsó borítójáról: „Petőcz az avantgárd tagadó aspektusát őrzi csak meg szövegei rendező elveként, az irányzatos állítás idegen tőle.” Mit gondolsz erről? Hogyan alakult, hogyan változott személyes kapcsolatod az avantgárd hagyománnyal és beszédmóddal?

Azt gondolom, hogy Margócsy István tévedett, mint ahogy szerintem a 80-as években kifejezetten tévedtek azok, akik az akkor megjelenő könyveken számon kérték az „irányza-



tos állítást”, vagy akik „tagadó aspektust” emlegettek. Jellemző gondolat volt ez abban az időszakban, ezért tettem ki a könyvem hátsó borítójára, de éppen előítéletességében volt jellemző. Valójában itt egészen másról volt szó. Mindaz, amit a saját munkáimról elmondok, valamiképpen érvényes a korszak minden avantgárd alkotására. Nem kívánt a 80-as években senki „irányzatos állítással” előjönni, de a „tagadás” sem volt jelen olyan értelemben, ahogy azt a kritikusok gondolták. Konkrétabban, és a magam műveiről szólva: érthetetlennek tartom, hogy senki sem kérdezte meg soha, miért is írtam az *Önéletrajzi kísérletek* című kötetembe azt az alcímet, hogy *Válogatás a költő hagyatékából*. Érdekes módon soha senkinek nem tűnt fel, hogy a további kötetekben is – egészen az 1989-es *Non-figuratív*ig – mindegyikben benne van egy alcím, amelyik erre a bizonyos „költői hagyatékra” utal. Jellemző ez a kritikusok felületességére. Mi is ez a „költői hagyaték”? Ma úgy fogalmazok, hogy egy nagyon korai *posztmodern gesztus*, ami, természetesen, akkor még semmiképpen sem volt tudatosan posztmodern, hiszen 1984-ben, a kötet megjelenésekor még alig lehetett találkozni ezzel a kifejezéssel. Az alcím háttere nagyon egyszerű: magam is úgy éreztem ekkoriban, hogy az avantgárd megjelenésében van valamiféle sajátos, valami naiv anakronizmus, ami összekapcsolódott a puha diktatúrával szembeni lázadással, vagyis egy *sztuációs avantgárd* helyzettel. Sztuációs avantgárdon azt a típusú lázadást értem, amely jellemző volt a nyolcvanas évekre, amelyben benne volt a másként gondolkodás, benne volt a fennálló diktatórikus rendszer lebontásának igénye. Tudatos volt ez a lázadás, de mégis vállaltan anakronisztikus. Ami azt jelentette, hogy munkáinkban mintegy *visszaidéztük* a század elejének az avantgárdját, Kassákot főleg, de másokat is. Az *Önéletrajzi kísérletek* összeállításakor éppen ezt a *visszaidézést* akartam hangsúlyozni – azt mondtam tehát magamban, hogy *elképzelek* egy fiatalon elhunyt *egykori* avantgárd költőt, és az ő műveit írom meg. Szerepjáték volt az egész: felvettem magamra egy képzeletbeli avantgárd költő álarcát – ezért mondhatom nyugodtan, hogy ez az alcím valójában egy posztmodern gesztus része volt. Innen nézve talán érthetőbb, hogy ez a „*hagyaték-feldolgozás*” az egész nyolcvanas éveket végigkíséri. Az 1989-es *Non-figuratív* című kötetben „*a költői hagyaték feldolgozásának vége*” alcím szerepel. Utána határozott váltás következik be. Ezen a *hagyaték-feldolgozáson* belül külön is említést érdemel, hogy rövidebb mint egy évtized alatt eljutok a társadalomcentrikus, harsány, extrovertált avantgárdtól a jelben létező, anyagcentrikus, konkrétista avantgárdig. Szerintem csak úgy lehet értelmezni azokat a köteteket, amelyek ebben az időben jelentek meg, hogy ezt a kettősséget – a képzeletbeli, de már elhunyt avantgárd költőt, valamint szemléletbeli módosulását, az anyagelvű költészet felé való mozdulását – egyszerre vizsgáljuk.

Nem meglepő, hogy nagyon hamar felmerült beszélgetésünkben Kassák Lajos neve, aki költészetedre – és persze nemzedéked számos tagjának költészetére – kezdetben különösen intenzíven hatott. Első korszakod egyik legmeghatározóbb verse, Az idő papagájosan akkor..., egy Kassák-parafrázis, de említhetnénk a Kassák levele Bp., 1981 című versedet is. Hogyan látod ma Kassákot és a hozzá fűződő viszonyodat?

Úgy hiszem, korábbi válaszból kiderül, Kassákhoz ugyanolyan a viszonyom, mint akár József Attilához, akár Kosztolányihoz. Sőt, meglep, hogy több beszélgetésben is előjön ez a bizonyos *Kassák levele* című versem. Már akkor meglepődtem, amikor jó tíz évvel ezelőtt egy interjúban Tóth László erről kérdezett, mert én ezt a munkámat régen sem tartottam,

ma sem tartom különösebben fontosnak. Ezzel ellentétben viszont *Az idő papagájosan akkor...* című parafrázist nagyon jelentősnek érzem ma is. De hadd válaszoljak így: *annak a képzeletbeli, fiatalon elhunyt avantgárd költőnek, akinek a verseiből válogattam az Önéletrajzi kísérletek című kötetbe, nyilván kiemelkedően fontos volt Kassák, a mester.* És Kassák persze fontos, nagyon egyedi, nagyon sajátos, nagyon társtalan a magyar irodalomban. A szabadság költője volt a számomra, romantikus gesztusa pedig, hogy gyalog elmegy Párizsba, érthető módon vonzó volt. De milyen érdekes az is, hogy első képver-seimre nem is Kassák hatott elsősorban, hanem Nagy László. Az ő kép-költészete. Mindezzel éppen erre a sokgyökerű, sokszínű hagyományrendszerre akarok utalni. Kassák jelentősége ma is egyértelmű a számomra, kiemelném azt az erős európai műveltséget, ami jellemezte, és amiről nem nagyon beszélünk. Volt abban valami fantasztikus, hogy ez a tanulatlan ember milyen kézzel választott a kor képzőművészei, költői közül, Apollinaire jelentőségére például elsőik között hívta fel a figyelmet.

Legfontosabb mesteredként több vallomásodban és interjúdban Erdély Miklóst említet. Miért hatott rád ilyen erősen az ő személyisége és művészete?

Erdély Miklósról beszélni ma sem egyszerű. Elsősorban a személyisége fogott meg. Az örökös kívülállása. Kapcsolódásom hozzá igazi barátság volt, mester–tanítvány viszony. Van néhány verse, prózája, mint a *Metán*, a *Mondolat*, vagy a *Gúlában*, amelyeket újból és újból előveszek, és úgy látom, értékük nem csökken az idő múlásával, sőt. Bölcsesség árad ezekből a szövegekből, életbölcesség, olyan mondatok, szövegrészletek vannak bennük, amelyeket bőven lehet idézni. Erdély olyan a számomra, mint Salinger, akinek a *Magasabbra a tetőt, ácsok* című regénye szinte mindenhova elkísér. Újból és újból előveszem. Így vagyok Mészöly Miklós *Megbocsátás* című regényével is. Tény, hogy Erdély személyiségéből valamiféle magasabb rendű tudás áradt, ami a legjobb műveiben tisztán fellelhető. Tárház tehát ez az irodalom, valamiféle magasabb rendű tudás tárháza. Ezt ma is így látom. Azt is látom ugyanakkor, hogy Erdély nem tudott beépülni a magyar irodalmi kánonba, nincs jelen, inkább csak legendaként van jelen, a nevét illik ismerni, de csak kuriózumként. Pedig a hatása elképesztően nagy, akár az irodalmat, akár a képzőművészetet, illetve a filmművészetet nézzük. Enyedi Ildikó filmművészete Erdély szuggesztív egyéniségére, gondolkodására épül, hogy csak egy példát említsek. Ugyanakkor Erdély értékeit nem igazán fedezi fel sem a szakma, sem a kritika, mert szintén nehezen besorolható. Berakják az avantgárd skatulyába, de az avantgárd kifejezés nem jellemzi igazán Erdély írásait. Hogy miért is hatott rám Erdély Miklós? Volt benne valamiféle alternativitás, és volt benne valami felemelő. Bármikor is találkoztam vele, mindig kivételezettnek éreztem magam, ami azért kevesekkel való találkozásomról mondható el.

Költői indulásodra visszatekintve azt mondhatjuk, hogy korai pályakezdés a tiéd, hiszen húszéves korod körül kezdtél publikálni, és 1984-ben jelent meg első verseskönyved, a Betűpiramis, a Kozmosz könyvek sorozatában. Különösen így van ez, ha hozzávesszük azt is, hogy a megelőző nemzedék tagjainak sok esetben harmincéves korukig kellett várniuk önálló kötetükre. Hogyan tekintesz vissza indulásodra? Milyen út vezetett az első versektől a Betűpiramiséig?



Az indulásom egyértelműen a *Jelenlét*hez köthető. A *Jelenlét* szerkesztésének kezdetekor egyik napról a másikra ismert lett a nevem az irodalmi életben. Mindez 1981-ben történt. Megjelent a *Jelenlét* első száma, és valahogy mindenki tudott rólunk. Olyan esteket szerveztünk, olyan egységes volt a megjelenésünk, hogy az – utólag ezt mondhatom – reveláció erejű volt. Éppen ezért aztán a szerkesztőségekben, amikor beléptem az ajtón, már ismerték a nevemet. Ezekben az első években nagyon sok lapban jelentem meg. *Élet és Irodalom*, *Mozgó Világ*, *Magyar Nemzet*, *Kortárs*, aztán jöttek a vidéki lapok, az *Új Forrás* éppúgy, mint az *Alföld*, a *Jelenkor*, az *Életünk*. Sokfelé közöltem. Ráadásul 1982-től tagja lettem a *József Attila Kör*nek, részt vettem annak 1982-es pécsi tanácskozásán, ahol újjáalakult a Kör, ilyen módon alapító tag is vagyok. (Egy rövid FIJAK korszak után jött létre a JAK, ha jól emlékszem.) Képvverseim jelentek meg a *Ver(s)ziók* antológiában, valamint verseim az *Állóháború* című antológiában. Mindez 1982-ben, 1983-ban. És ezzel együtt sora jelentek meg a *Jelenlét* számai, valamint szerveztük a *Jelenlét*-esteket. Sűrű időszak volt. 1981-ben leadtam egy kötetnyi verset a Móra Kiadóba, a Kozmosz könyvek sorozatba. Rózsa Endréhez került a kézirat, de a valódi „szerkesztője”, mondhatnám cenzora Sík Csaba, a kiadó főszerkesztője volt. A kötetre szerződést kötött velem a Móra, de tudtam, hogy ez nem jelent azonnali megjelenést. Abban az időben egy kötet kiadói, nyomdai „átfutása” mintegy 3 év volt. A szerződés birtokában aztán kezdtem összeállítani második könyvem, az *Önéletrajzi kísérletek* anyagát. Közben, 1982 elején kaptam egy szóbeli tájékoztatást a Móra Kiadóban, hogy a kötetem nem jelenhet meg. Sík Csaba vissza akarja adni. Vettem egy nagy levegőt, aztán írtam neki egy goromba levelet, amiben a szerződésre hivatkoztam, és kijelentettem, nem adhatja vissza a könyvem. Ma már nem tudom, honnan vettem ehhez a levélhez a bátorságot, a szemtelenséget. A legnagyobb meglepetésemre Sík Csaba válaszolt, arra kért, hívjam fel telefonon. Felhívtam, meghívott magához, beszélgetésre. Meglátogattam, természetesen, hiszen a kötetemről volt szó. Kiderült a beszélgetésen, hogy a könyvemet „politikailag” nem kívánatosnak tartja, mert olyan elemek vannak benne, amelyek a korabeli lengyelországi eseményekre, a sztrájkokra, illetve a katonai szükségállapotra utalnak. Ki kellett vennem néhány verset a könyvből. Én ezt nyugodt szívvel megtettem, kivettem az általa kért verseket, mert tudtam, hogy hamarosan összeállítom az új könyvem, és abba bele tudom tenni a kicenzúrázott verseket. A második könyvem az akkor induló JAK-füzetek számára készült, Parti Nagy Lajos volt a szerkesztője. Kicsit meglepett, hogy Sík Csaba ekkora ügyet csinál néhány versből. Kiszerveztette az *Amikor megjött Jolán*, és a *Találkozás a vonaton* című munkáimat, ezekre emlékszem. Mindegyik kicenzúrázott vers megjelent a következő könyvben. Ma már ennek nincs jelentősége, de jól jellemzi az adott korszakot. Kicsit komikus volt a számomra ez az egész ügy. Inkább komikus, mint tragikus.

Több szövegedről is elmondhatjuk, hogy bizonyos körökben igen nagy felháborodást keltett. Gondolok itt például az Emlékezés Jolánra című képversedre, amely első alkalommal a Vers(z)iók antológiában jelent meg. Ez az opus és a Betűpiramis jó néhány darabja nyilvánvalóan szorosan összefügg azzal a lázadó, provokáló attitűddel, amelyet pályád első éveiben képviseltél.

Nem tudom. Furcsa módon 25 évvel ezelőtt ezek a munkák nem tűntek annyira „botrányosnak”, „lázádonak”, mint mai szemmel, visszatekintve. Akkoriban nem én voltam az

egyetlen, aki ilyen munkákat készített. Az *Emlékezés Jolánra* beleillett egy akkori áramlatba, több szerző tett aktképekre szövegeket, szótöredékeket. Valamiért az enyém szólt nagyon nagyot. „Provokáció”? Nem éreztem annak. Akkoriban ilyennek láttam a világot. Nem akartam provokálni, megcsináltam, ami érdekelt, őszintén megfogalmaztam, ami foglalkoztatott. Inkább dolgoztam ösztönösen, mint tudatosan. Valójában csendes gyerek voltam, nem az a lázító típus. Persze, nagyon fiatal voltam, mindösszesen 21 éves, izgatott, mi mindent lehet megcsinálni a költészetben. Amikor a Jolán-vers megjelent a *Ver(s)ziók*-ban, kitört a botrány. Ez tény. De izgalmas, jó botrány volt. Ma is így emlékszem. Vita keletkezett, ami irodalmi műről korábban már régen nem. Emlékszem, a *Könyvvilág* című könyves lapban (hasonló volt, mint a mai *Könyvhét*) megjelent, újraközölték, kisebb méretben. Büszke voltam rá. Egyébként is ennek a képversemnek elképesztően nagy nemzetközi karrierje van: megjelent Franciaországban, Görögországban, Portugáliában és Mexikóban is, különböző kiadványokban, lapokban. Nem sokkal később egy portugál nyelvű új magyar költészeti antológia borítójára is ezt tették a szerkesztők. Meglehetősen nagy visszhangot keltett tehát, és egyáltalában nem negatív visszhangot. Emlékszem a Kossuth Klubban lezajlott vitára, ahol a korszak jelentős irodalomtörténésze, Béládi Miklós védte meg a munkámat Berkes Erzsébet kritikájával szemben. Talán mindebből kitetszik, hogy ma is vállalom az akkori önmagam, nem tagadok meg semmit.

Mindeközben aktív irodalomszervező tevékenységet folytattál: említetted a Jelenlét fontosságát, amelynek szerkesztője voltál, majd underground művészeti egyesületet és szamizdat lapot alapítottál Médium-Art néven. Mit jelentettek számodra ezek a fórumok?

Igen, a *Jelenlét*, különösen kezdetben, nagyon fontos volt számomra. És utólag is jó megállapítani, hogy az 1981–83-as időszak maradandó eredményeket hozott. Köszönhető ez elsősorban Csűrös Miklósnak, aki az ELTE tanári kara részéről volt felelős a lapért, de aki egyáltalán nem szólt bele a szerkesztésbe. Ma is hálás vagyok neki. Egyébként a kor nagyhatalmú irodalmi atyáúristene, Király István Margócsyt javasolta, hogy ő legyen a felelős szerkesztő a tanárok részéről, ám ő nem merte elvállalni a felkérést. Ő gyakorlatilag reménytelennek találta, hogy bármiféle módon megjelentessük a lapot. Utólag aztán egy magánbeszélgetésen bevallotta, hogy azóta is sajnálja, hogy akkor nemet mondott. Mindehhez annyit, hogy természetesen nem volt könnyű megjelentetni a *Jelenlétet*, de megtaláltuk a kikaput, azt ugyanis, hogy nem kértünk hozzá hivatalos lapengedélyt. A Művelődési Minisztérium Kiadói Főigazgatóságán engedélyeztettünk minden egyes számot, mintha önálló magánkiadvány lenne mindegyik. Az ötletet egyébként éppen ott „súgtá meg” a Főigazgatóság akkori vezetője, Tímár Györgyné. Egyszerűen egy másik paragrafusba kerültünk bele ezáltal. Így sem volt könnyű, a cenzúrát így is végig kellett járni minden alkalommal, de így sikerült. Így lehetett a *Jelenlét* a mi fórumunk. Köszönet illeti Csűrös mellett Koczás Sándort is, aki az egyetem részéről nézte át a megjelenő számokat, mint „szuperlektor”, és ismételten köszönet érte a Kiadói Főigazgatóság akkori vezetőjének, a kiváló műfordító feleségének, Tímár Györgynének. Mindebből talán kitetszik, hogy nagyon is fontos volt a *Jelenlét*. Ugyanakkor a lapkészítéssel járó súrlódások, feszültségek nem tettek jót, nehezen viseltem azt az intrikát, ami néhány szerkesztőtárs részéről ért, ezért otthagytam a lapot, hogy megalapítsam a *Médium-Art Stúdiót*, és annak illegális,



szamizdat folyóiratát, a *Médium-Art*ot. Megjelent jó néhány szám, ezt már magam csináltam, a saját pénzemből, illetve abból, amit a barátaim összeadtak. Aztán, látva, hogy a *Jelenlét* nem jelenik meg, visszatértem a laphoz, megint kiadtunk néhány számot a 80-as évek végén, majd 1997-től már az utóbb hivatalosan is bejegyzett *Médium-Art Stúdió* művészeti egyesület adta ki a *Jelenlét*et az én főszerkesztésemben. De ez már egy újabb fejezet.

Az avantgárd párizsi körével is kapcsolatba kerültél, és nagy hatást tettek rád a Magyar Műhely alkotói.

Igen. Hihetetlenül sok minden történt akkoriban. 1981-ben már ott voltam Hadersdorfban, Bécs mellett, a *Magyar Műhely Találkozón*, és egyik pillanatról a másikra az irodalmi élet közepén találtam magam. Akkoriban a *Magyar Műhely*nek nagy tekintélye volt itthon is, talán kevesen tudják, hogy Esterházy Péternek az első novellája éppen a *Magyar Műhely*ben jelent meg. A *Műhely* szerkesztői, Nagy Pál és Papp Tibor kapcsolatban álltak mindenkivel, aki valamiféle progressziót képviselt, Weöres Sándornak kötetet adtak ki, Szentkuthy Miklósnak különszámot szenteltek, Lengyel Balázs is publikált a lapban, sokan mások is. Természetes tehát, hogy hatással voltak rám ezek az alkotók, szerkesztők. Egy évvel később pedig már hivatalos kiküldött voltam a *Magyar Műhely Találkozón*, a Párizs melletti Marly-ban, Pomogáts Bélával, Erdély Miklóssal, Beke Lászlóval utaztam együtt egy autóban. Ma is úgy gondolom, jó névsor.

Non-figuratív című kötetedben voltaképpen lezárod első pályaszakaszodat, melyet első sorban a konkrét költészet, a vizuális és képversek fémjeleznek. Miért fontos számodra az a könyv?

Ez a könyv, ahogy említettem, „a költői hagyaték feldolgozásának vége”. Itt, ebben a könyvben megvalósítom, amit senki nem próbált ki, hogy a vers „csak önmagáról” beszéljen. A végtelenségig vitt konkrét költészet ez, ami a *Non-figuratív*ban benne van, különösen a „tyroclonista” versekben. Azt hiszem, sikerült eljutnom egy végpontig. Erre is büszke vagyok. Ezek a versek azt írják le, ami az adott pillanatban velük történik – nem hiszem, hogy sok hasonló dolgot lehetne említeni a magyar irodalomban. Külön élmény volt a számomra, hogy ezekből a különös, mondhatatlan, vagy nehezen mondható szövegekből „megzenésített” egyet Sáry László, az Új Zenei Stúdió meghatározó alkotója. A *Néhány szó eltűnik, majd ismét előkerül* című konkrét vers „szüneteibe” komponált zenét. Minimalista zene, konkrét szövegre, különlegesnek tartom.

Következő, A láthatatlan jelenlét című verseskönyved már egyértelműen a klasszikus hagyományokhoz való visszatérést mutatja, s a kilencvenes évek további opusai is a különböző hagyományok és poétikák szintéziséről tanúskodnak. A szonett és a képvers egyszerre van jelen például A tenger dicsérete című válogatott verseket tartalmazó könyvedben. Mivel magyarázható nálad ez a klasszicizálódási folyamat? Miért kapott nálad kitüntetett szerepet a szonettforma?

Egyszerű: véget ért a „hagyatékfeldolgozás”. Megjelent egy nagyobb „hagyaték”, vagyis az egész magyar irodalom. De van itt még egy szempont: a 80-as évek végére eljutottam a konkrét költészethez, amelyben a szó már szinte feleslegessé válik. És rádöbbentem,

hogy két út áll előttem: vagy valamiféle vizuális művészet felé lépek előre, vagy visszatérek a szóhoz, a szöveghez, mert van még mit mondanom. Akkori határhelyzetemre jellemző, hogy a filmművészetbe is belekóstoltam, két kisfilmet is készítettem a Balázs Béla Stúdióban. Aztán elkészítettem *A láthatatlan jelenlét* című kötetet. És ennek kapcsán írtam egy kisesszét a *Könyvvilág*ba, talán *Vissza a szóhoz* volt a címe, nem emlékszem pontosan. Eljutottam tehát egy végpontig, és utána visszajöttem, ha tetszik visszatértem a kimondott szóhoz, „klasszicizálódtam”. Rádöbbsentem arra, hogy a klasszikus formában, például a szonettben, mennyi lehetőség van. Mindezzel együtt is hangsúlyozni akartam, hogy nem tagadom meg korábbi önmagam, ezért szerkesztettem be az avantgárd korszak munkáit is a válogatott verseimet tartalmazó *A tenger dicsérete* című kötetembe. A szonett egyébként nagy felszabadulást jelentett – bezártam magam 14 sorba, ami bezártság egyben keretet is adott.

Európa metaforája című versedben új témához nyúlsz, és az európaiság, a szabadság problémakörét fogalmazod meg. Ehhez a tematikához kapcsolódik Idegenként, Európában című esszéköteted és Európa rádió című verseskönyved is. Ennek címadó versében olvashatjuk: „nincsenek / határok, nem jönnek fegyveres örök, gép- / pisztollyal nem fenyegetnek, nem akarnak / tőlem semmit, megyek bele az éjszakába, / senki sem állít meg, nem kérdezik, hova / megyek, kinek a pénzén, mit akarok...” Miért érezted szükségét, hogy versben és esszében is körüljárd az említett kérdéskört?

A nemzedékem számára, azt hiszem, Európa maga a szabadság. Én ma is európainak, európai magyarnak vallom magam, aki kettős állampolgársággal bírok, a magyar és az európai állampolgársággal. Ma, akkor, amikor, hála Shengennek, megállás nélkül mehetünk át az osztrák-magyar határon, ma ez talán nem világos, miért is olyan fontos nekem a határok eltörlése. Sokszor, értelmetlenül megaláztak Hegyeshalomnál, korábban, a pártállamban. És még egy: ismét nagyra nőtt a hazám, országom partjait 3-4 tenger mossa. És én szeretem a tengert. Nagyon szeretem. Mert szeretem a szabadságot. Szerintem akkor járunk jól, ha kultúránk megőrzésével természetes módon leszünk részei a nagyra nőtt európai hazának. Jól járunk, ha merjük belakni ezt a nagy hazát.

Ha már az Európa rádiót említettük, a kötet utolsó, A hiány megfogalmazása című ciklusa Orbán Ottó emlékére íródott. Miért fontos ő a számodra?

Orbán Ottó költészete hasonló módon sokszínű, miként az enyém is. Vele kapcsolatban sokszor említik az avantgárdot, és verseiben valóban benne van a hatvanas évek szabadverse, hippy-kultusza, de említhetjük akár a népi hagyományokat is a költészete kapcsán, hiszen Nagy László vagy Kormos István költészete nem olyan távoli Orbán Ottótól. Mindezzel együtt ő mégiscsak abba a Tandori–Petri-generációba tartozik, amelyik Nemes Nagy Ágnes, vagy az *Újhold* vonzáskörében nevelkedett. Ő maga is panaszkolt nekem, le is írta néhányszor, hogy „gondjuk van vele” a kritikusoknak, nehezen tudják besorolni, ezért nehezen tudják értékelni. Mindebből talán kitetszik, hogy alapvetően volt egy szakmai kötődésem hozzá, mert saját magam elődjét fedeztem fel benne. De volt egy emberi kötődésem is, jó volt a közelében lenni, vele beszélgetni. Franciául megjelent verskötetem hátsó borítójára gyönyörű kisesszét írt rólam, amire azóta is büszke vagyok. Valami olyasmit írt



benne, hogy „francia költő” vagyok, csak éppen az a bajom, hogy nem tudok annyira franciául, hogy verset is írjak ezen a nyelven.

Beszélgetésünk eddigi részéből is nyilvánvaló, milyen sokféle hangot és poétikát próbáltál ki költészetedben, számos formában kísérleteztél azzal, mit is bír el voltaképpen a vers. Ennek az útkereső, kísérletező szemléletnek egyik fontos állomása volt, amikor elkezdted álneven is publikálni. Előbb Az utazó búcsúja című kötetedben tűnt fel Annette Labelle, az ismeretlen francia költőné, majd megteremtetted Mecseki Rita Esztert, akinek nevében még egy önálló verseskötényt is alkottál, Nőtincs címmel, miközben saját nevedet szerkesztőként és az utószó írójaként tüntetted fel. A Tenyered, ha csattan című kötetben pedig Salinger regényhőse, Seymour Glass haikuít adod közre fordítóként. Mi inspirált arra, hogy rákérdezz a szerepjátszás, a szerzőség, a szerzői név problematikájára és különböző megjelenési formáira?

Nem szeretem a kísérlet kifejezést. Nem kísérleteztem, az én esetemben soha sem volt szó semmilyen kísérletről. Azt tettem, amit jónak és fontosnak éreztem az adott pillanatban. Így voltam a szerepjátékokkal is. Mint a beszélgetésünk elején már említettem, maga az indulás, a „költői hagyatékfeldolgozás” is szerepjáték volt, tehát ez az attitűd már a kezdet kezdetén jelen volt. Tulajdonképpen az epika megjelenéséről van szó ebben a szerepjátékban, mondhatnám így is: „az epika feltűnik a lírában”. Elképzelek egy hőst, és megírom az ő verseit: erről volt szó mindegyik álnevem esetében. Annette Labelle esetében például elképzeltem egy velem egyidős francia költőnőt, aki az én körülményeimhez képest egészen más viszonyok között teremti meg az életművét: ennek a bizonyos képzeletbeli életműnek írtam meg a töredékeit. Ennél talán még izgalmasabb volt a számomra Seymour Glass, aki valóban epikus figura, hiszen Salinger regényhőse. Ebben az esetben nem kellett mást tennem, mint követnem Salinger „utasításait”, vagyis megírtam azokat a verseket, amelyeket egy – Salinger szerint – jelentős amerikai költő írt. Glass verseit persze nekem kellett kitalálnom, de a figura annyira plasztikus volt, és Salinger olyan részletesen beszélt erről a bizonyos költészetről, hogy igazán könnyű dolgom volt. A harmadik alterego, Mecseki Rita Eszter áll hozzám a legközelebb, ez tény. És leginkább ő hasonlít rám az összes alteregóm közül. Benne is megvan az a kettősség, ami engem jellemez. Egyszerre népies, egyszerre urbánus, egyszerre avantgárd, egyszerre konzervatív.

2002-ben megjelent Majdnem minden című monumentális gyűjteményes kötetedben egyfelől összegzed és voltaképpen le is zárod addigi lírai életművedet, másrészt – mint később kiderült – egyelőre búcsút mondtál a versírásnak. Nemrégiben egy interjúban arról beszéltél, mennyiben befolyásolta próza felé fordulásodat az olvasói igények átalakulása és a vers presztízsének csökkenése. Engem elsősorban a váltás mögött meghúzódó személyes, alkati motivációk érdekelnének, ugyanis nem mindenki képes műnemet váltani, még akkor sem, ha ettől nagyobb sikerre, olvasottságra számíthat.

Pontosítani szeretnék: nem mondtam búcsút a versnek. Hiszen 2005-ben megjelent az Európa rádió című verskötetem, amit nagyon fontosnak tartok. Az, hogy a kritika nem nagyon foglalkozott vele, nem az én hibám, a Kalligramnál jelent meg, jó kiadónál, nagy példányszámban, sokan megvették. Tehát nem érzem úgy, hogy bárminek is búcsút mondtam volna. Sőt, csak három év telt el, és még az is lehet, hogy a következő évben egy

új verskötettel jövök elő. Márpedig négy év hallgatás nem olyan nagy szünet egy költői életműben. Az, hogy közben prózát is írok, szintén nem szokatlan a magyar irodalomban, a legjobbak között is sokan írtak prózát, hadd emlékeztessenek Kosztolányira, akinek a *Nérok, a véres költő* című regénye a XX. század irodalmának egyik remeke. Tehát nincs szó éles váltásról. Valóban szó van viszont a versbe vetett hit megingásáról, arról, hogy úgy érzem, súlyos identitásválságban van az ország, és identitásválságban van maga a magyarság is. Márpedig a vers nagyon nyelvhez kötött, nagyon nemzethez kötött. Az az identitásválság, amit érzek, blokkolja a verset bennem, sajnos, nem tehetek róla. A „kinek a nevében, kihez szólok” kérdése motoszkal örökké bennem, amikor verset akarnék írni, és erre a kérdésre ebben a furcsa, identitásválságban szenvedő országban nehéz válaszolni. Erről van szó. Örülnék, ha ez az identitásválság megoldódna. Örülnék, ha magyarok és európaiak tudnánk lenni, úgy, ahogy azt József Attila megfogalmazta.

Amerikai élményeid, tapasztalataid hatására születtek meg A napsütötte sávban című kötet prózaversei, amelyek valóban megelőlegezik a későbbi novellákat.

Igen, erről már sokat beszéltem máskor, más helyen. Valóban, ezek az ironikus történetversek megelőzik időben és formailag is a novellákat. Vagy pontosabban szólva, a szép-prózát. Bár írtam novellát már korábban is, de az amerikai versek után éreztem rá a novellaírás ízére.

Egykor volt házibarátaink című könyvednek alcíme: fejezetek egy családtörténetből. Mennyire személyes ez a novellákból kibontakozó családtörténet? Miért vált fontossá számodra, hogy felmenőid és saját gyermekkorod történetét ilyen formában megörökítsd?

Személyes is ez a családtörténet, meg kitalált is. Sok olyan motívum van a könyvben, ami valóságon alapszik, de van benne néhány alapmotívum, ami a fantázia szüleménye. Így a legfontosabb, hogy nincsen nővérem, nincs Irma, akire újból és újból hivatkozom. Tény viszont, hogy írás, pontosabban szólva, mesélés közben elképzeltem egykori, nyolcéves önmagam, és így tudtam megszólalni akkori hangomon, akkori kifejezéseimmel. Nagyon fontos volt a számomra, hogy hangsúlyaimban, gondolkodásában képes legyek megfogalmazni magát a narrátort, aki elmeséli a családja történetét. Fontos volt mindezen kívül Apám alakja is, aki – idealizálva bár – mégiscsak valóságos. A történetek viszont inkább kitaláltak. Ahogy a szereplők is, nagyrészt. Tehát nem mondhatom azt, hogy gyermekkorom történetét „megörökítettem” volna. Egyáltalában nem. Regényt írtam, vagy novellafüzért, ezen lehet vitatkozni, de nem a gyerekkoromról. Egy kisfiúról, egy családrol, aki/amelyik itt élt a puha diktatúra utolsó 30 évében.

Néhány évvel később a családtörténet fejezeteit szorosabban összefűzve, regénnyé formáltad a kötet anyagát. Mi inspirált erre a munkára?

Röviden válaszolok. Amikor megjelent a Házibarátok-könyv, elégedetlen voltam, mert mindenki novelláskötetnek olvasta a könyvet, holott ez történet-füzér, vagy inkább regény volt. Ezért rögtön elhatároztam, hogy a történeteket összekapcsolom, és a regény-jelleget erősítem. Egyértelmű volt a számomra, hogy így akarom újból kiadni a könyvet, új formában.



2006-ban jelent meg Idegenek című regényed, amely egy nyolcéves kislány szemszögéből a kiszolgáltatottság-élményt, az idegenségtapasztalatot állítja középpontba. Erre utal a Camus-től kölcsönzött mottó is. Melyek voltak azok a kérdések, amelyek leginkább foglalkoztattak a regény megírása során?

Az idegenség problémája, annak szorongató érzése, hogy egyedül vagyunk, kiszolgáltatottak vagyunk. Valamint egy kisgyerek szenvedésének kérdése. A tény, hogy a gyerekek alapvetően nem érthetik, mitől és miért kell szenvedniük. Számomra a gyerek szenvedése, az, hogy gyerekeket erőszakolnak meg a világban, hogy gyerekeket megalázó helyzetbe hoznak, hogy egy gyerekkel szemben visszaél valaki a testi erejével, minden ilyesmi igazi botrány, az emberiség nagy botránya. Az *Idegenek* című regényben ezekről a bűnökről beszélek. Mert azt gondolom, hogy a kiszolgáltatottsággal visszaélni a legnagyobb bűnök egyike.

Feltételezem, hogy a beszéláni túszerdrama eseményei, képei adták az Idegenek alapötletét. Beavatnád olvasóidat műhelymunkádba? Először novellát terveztél, vagy tudatosan regényt írtál? Hogyan dolgoztál? Hogyan formálódott kezéd alatt a regény?

A beszéláni túszerdramát ma is az elmúlt évtizedek egyik legszörnyűbb gztettének tartom. Hogy egy iskolába terroristák vonuljanak be, és ott kisgyerekeket ejtsenek túsul. A regényben erről a beszéláni túszerdrámáról akartam írni. De általános szinten, fikcióvá emelve a történetet, hogy az idegenségről, a kiszolgáltatottságról is beszélhessek. Hogy a kérdésre válaszoljak: tudatosan regényt írtam, nem novellában gondolkodtam. Mozaikszerűen építettem fel a történetet. A különböző nagyobb egységeket bővítettem folyamatosan, így előfordult, hogy a regény közepét egyszerre írtam a regény első részével. Folyamatos bővítés zajlott. Közben pedig igyekeztem végig megőrizni a történet szikárságát, az érzelmentes jelleget, éppen azért, nehogy érzelmileg túlhangsúlyozzam az alapsztorit. A regény befejezésében felhasználtam dokumentumelemeket is, egy túlélő kislány néhány mondatos visszaemlékezését, például.

A szöveg szaggatottságán, ritmikusságán érezhető, hogy a vers felől érkeztl a próza területére. Te hogyan látod ezt?

A prózának is van ritmusa, nem csak a versnek. A ritmushoz van érzésem, és kétségtelen, hogy a versbeszédem felismerhető ebben a regényben is. Ez jó, ennek örülök. Azt gondolom, mindez erénye a könyvnek, sokan mondták, hogy nem tudták letenni, annyira olvastatja magát.

Az már most látható, hogy a regény fogadtatása kedvező, sőt, talán azt is mondhatjuk, hogy prózai munkáid kritikai visszhangja élénkebb, mint a verseskönyveké.

Nem értek egyet. A 2001-ben megjelent rólam szóló Vilcek-monográfia két évtized nagyon élénk, sokszor vitatkozó kritikai visszhangjáról számol be, és ez a két évtizedes pálya szinte kizárólag a költő Petőcz Andrásról szól. Talán az egyik legfiatalabb szerző voltam, akiről monográfia született a Kalligram sorozatában. Tehát nem panaszkodom, igen sokféle és sokszor nagyon erős elismeréseket kaptam a legkülönbözőbb irodalmi lapokban. Most erősebb a prózám iránt az érdeklődés, ami csak annyit jelent a számomra, hogy jól-

esően megállapíthatom, hogy ebben a műfajban is tudtam olyasmit csinálni, ami figyelmet keltett. Ennek örülök.

Beszélgetésünk elején már szó esett arról, hogy közel harminc éve vagy a pályán. Ha most, ezen a ponton megállsz és széttekintesz, milyennek látod az elmúlt három évtizedet és mai helyzetedet, szerepedet az irodalomban?

A nyolcvanas évek közepén egy baráti összejövetelen már azt mondta valaki rólam, hogy „magányos farkas”. Igen, az vagyok. Nem vagyok közösségi ember, nem tudok, és nem is akarok elvegyülni. Nem járok csapatban, nem vagyok örök fiatal író, aki csoportos felolvasásokra jár harminc éve mindig ugyanazokkal. Szuverén alkotó vagyok, nem szívesen teszek engedményeket, látom, hogyan változik a világ, de azt is tudom, hogy ebben a változó világban én alapvetően változatlan vagyok. Nem tartozom senkihez. A szuverenitásomnak persze rengeteg a hátránya. Megmondom a véleményemet, szívesen mondom meg, ez sem mindig szerencsés. Ugyanakkor azzal a jóleső érzéssel nézek vissza az elmúlt három évtizedre, hogy sikerült nagyon sok mindent megvalósítanom, és néhány munkám ezek közül egyelőre maradandónak bizonyult. Amit rossznak tartok, az maga az irodalmi élet, benne az elfoglaltságok, a rosszindulat, az előítélet. Van néhány irodalomtörténész, kritikus, aki hatalmi helyzetnek éli meg, ha bekerül egy pozícióba, bizottságba, kuratóriumba, ezt sem tartom helyesnek. Ilyenkor, ha ilyet látok, rosszkedvű leszek. Ugyanakkor rendkívül hálás vagyok a jó szóért, sokat köszönhetek Szegedy-Maszák Mihálynak, Vilcsék Bélának, Szörényi Lászlónak, Sipos Lajosnak, Kenyeres Zoltánnak, Kulcsár Szabó Ernőnek, Reményi József Tamásnak, Kálmán C. Györgynek, Bacsó Bélának, hogy csak néhány nevet említsek, akik segítettek ezen a pályán, olyanokat is akár, akik egymással nem feltétlenül értenek mindenben egyet. Egyébként pedig, a középnemzedék tagjaként azt mondhatom, hogy mégiscsak jó ebben a kicsit perspektíváját vesztett magyar irodalomban itthon lenni. Nincs másunk, csak a szó, a szavakból kell építkezni, amíg lehet, mert ez az egyetlen eszközünk, hogy kifejezzük azt, ami vagyunk. Visszatérve a kérdésedre: az elmúlt három évtizedben átlagban évente legalább egy könyvem megjelent, így – bár az elismerés lehetne teljesebb – nem panaszkodom. Szeretek egyedül lenni, de néha szorongok az egyedüllét-től. És három évtized után is rengeteg a tervem, sok mindent szeretnék még megvalósítani. Csak azt kérem mindig az Istentől, ha van, hogy csinálhassam mindazt, továbbra is, amit szeretek, hogy ne legyen soha olyan valaki, aki – József Attilával szólva – „kitépné a tollat” a kezemből. Hogy kevesebb legyen a gáncsoskodás, és több a megengedő, fejedelmi gesztus.

PINTÉR LAJOS

tiszavirág

Baka István emlékére



barátság

*akit szeretünk
ha meghalt
bennünk él tovább
viseljük arcát
sorsát viseljük
él bennünk tovább –
akit szeretünk
ha meghalt
meghalunk mi is
arcunk széttörik
mint vizes pohár
talán jobb részünk
hal meg övele*

édesapám

*édesapám érzem
még mindig szeret
meghalt rég de a
föld alól szeret
a mennyország itt csak semmiség
csillagaival messzifénylő
üres ég
ő nem a mennyből
a földből föl szeret
csontjai a hideg
agyagból átragyognak*

kavics

*mikor gyerek voltam
 kicsi gyerek
 játszótársam a Tisza volt
 ő is gyerek
 lapos kavicsot fogtam
 a víz tükrére dobtam
 szűrtem a vizet
 föl le kacsázott
 a kavics
 és én dadogtam
 élek élek élek –
 mikor felnőtt voltam
 játszótársam a Tisza volt
 a jó öreg
 kavicsot fogtam
 a víz tükrére hajítottam
 szűrtem a vizet
 föl le kacsázott
 a kavics
 és én daloltam
 daloltam hogy félek*

visszajönni még

*az asztal végéhez
 vágytál ülni barátom
 előtted szekszárdi bor pohár
 Juhász Gyulá-s szakállad
 megremeg
 ahogy a pohár bor
 után mozdul csont kezed
 jó lenne lenne
 visszajönni még
 megtudni van-e
 magyar dal Váradon
 látni hogy búzavirágkék
 fenn a magas ég
 jó lenne lenne
 visszajönni még*



SZÓKE KATALIN

Baka István műfordításai

OROSZ KÖLTÉSNET



Amikor kiadásra készítettük elő Baka István műfordításait az orosz költészetből, megdöbbenve tapasztaltam, hogy a két kötet terjedelme mintegy ezer oldalt tesz ki. Annak ellenére, hogy már Pista életében ismertem összes fordítását, mivel többnyire megkért, hogy nyelvi megfelelés szempontjából ellenőrizsem őket, illetve közösen beszéltük meg a problémás helyeket, nem gondoltam volna, hogy ennyire gazdag a fordítói életműve. Így egyben látva azonban műfordításait, nyugodtan ki lehet jelteni, hogy Rab Zsuzsán kívül, a XX. századi magyar irodalomban Baka István fordította le a legtöbb orosz verset. Műfordításai az orosz költészetből terjedelemben verseinek pontosan a dupláját teszik ki. Az anyag irodalomtörténeti skálája szintén széles, Puskitól a mai orosz líráig, Olga Szedakova költészetéig terjed.

Baka már az 1970-es évek legelején, egyetemista korában megpróbálkozott műfordítással. Életének, sőt nyugodtan ki lehet jelteni, hogy intellektuális-költői érlelődésének is egyik meghatározó élménye volt az orosz szakos egyetemi hallgatók részképzése a leningrádi Zsdanov Egyetemen. Bármennyire furcsának tűnhet is, Leningrádot otthonosabbnak érezte Budapestnél. Erről így vallott 1986-ban, a Viktor Szoszora versei című kötethez írott előszavában: „Utolsó egyetemi évem mindkét szemeszterét Leningrádban töltöttem (...).” „...különös módon itt sohasem éreztem azt az idegenkedő szorongást, amely Budapesten ma is mindig elfog (...).” „...Leningrádban talán azért éreztem mindjárt otthon magam, mert Pétervár-Leningrád emberibb léptékű város: ott nem dölőfösködik annyi iradatlan századvégi bérpalota (...), a forgalmas, zajos sugárutakról néhány perc alatt el lehet jutni a legközelebbi csendes, meghitt parkig, s a keskeny csatornák mentén sétálgatva is gyakran úgy érezhettem, mintha otthon, a Séd partján ballagtam volna...”. Persze Pétervár Baka számára a nagy orosz irodalom miatt is volt ennyire otthonos. A Puskin, Dosztojevszkij, Blok műveiből kibomló Pétervár-kép után itt ismerkedett meg Mandelstam és Brodskij Leningrádjával is, mind a valóságban, mind a költészetben. Hozzájuk kötődtek műfordítói szárnypróbálgatásai: az orosz barátaitól kapott, akkoriban szamizdatban terjedő verseket igyekezett magyarra átültetni.

A leningrádi részképzés „nem hivatalos” irodalmi tapasztalata egy életre meghatározta Baka viszonyát az orosz költészethez. Az 1970-es, 1980-as évek „hivatalos” szovjet költészeti termése, az akkoriban oly népszerű költői triász, Jevtusenko–Voznyeszenszkij–Rozsgyensztvenszkij versei idegenek voltak tőle. Saját költői útkeresései, s nem kevésbé élethelyzete és sorsa szempontjából is figyelme leginkább a perifériára szorított, nem harsogó

pódiumköltészetet művelő kortárs költők, valamint a XIX. századvég és a XX. századelő akkoriiban tiltott vagy alig megtűrt orosz lírikusai felé fordult. Ez utóbbiak közül sokan az 1917-es forradalom után emigrálni kényszerültek. Baka István műfordításai 1986-tól jelentek meg kötetekben. Nem kevésbé figyelemre méltó az a tény is, hogy amíg saját költői világát szilárdan nem alapozta meg (ez körülbelül a Döblinggel bezárólag ment végbe), komolyan és rendszeresen nem foglalkozik műfordítással. Tehát Baka Istvánnak ez a terjedelmes orosz versfordítói életműve (nem számítva két drámafordítását és próza fordításait), amely két kötetet tesz ki, mindössze 10 év alatt keletkezett.

Baka fordítói tehetségére Pór Judit költő és műfordító, az Európa Könyvkiadó szerkesztője figyelt fel. Az első munka, amivel megbízta, Ivan Bunyin verseinek fordítása volt. Az 1986-ban, a Lyra Mundi sorozatban megjelent, Fjodor Tyutsev, Afanaszij Fet és Ivan Bunyin verseit tartalmazó kis kötet tulajdonképpen fordítói debütálása; remek társaságban, az orosz költészet olyan kiváló fordítói között, mint például Szabó Lőrinc, Fodor András, Rab Zsuzsa és Lator László. A Nobel-díjas emigráns orosz író, Ivan Bunyin (1870–1953) költészetének fordítása valódi kihívást jelentett számára. Ez a finom, a lélek szinte összes rezdülésére reagáló, impresszionista jellegű líra, az orosz természet ragyogó képeivel, a mitológiai párhuzamokkal, a kimunkált formavilágú verseléssel mintát is jelenthetett Baka számára. Az egyik kötetben szereplő, általa fordított Bunyin-versre, a Thészeusz-ra 1989-ben, szintén Thészeusz címmel „válaszverset” is írt. Baka Thészeuszában a Bunyin-vers felszólító mondata: „Lásd meg végzeted!” realizálódik, „történétté” terebélyesedik – a vers merész metaforáival az athéni királyfi végzetéről tudósít. Szintén 1986-ban jelent meg az Európa Kiadónál első önálló fordításkötete, Viktor Szosznora versei, melyet már ő válogatott és látott el utószóval. Az orosz verseskötettel leningrádi barátja ajándékozta meg. Viktor Szosznora (1936) szintén nem tartozott az akkori hivatalos szovjet irodalom kegyeltjei közé, mivel költészetében „különutat” járt be. Baka számára újdonságot jelentett Szosznora groteszk látásmódja, hisz ezzel eddig nem találkozhatott a kortárs orosz költészetben, és idealizálás nélküli, új viszonyulása a régi orosz irodalom emlékeihez, illetve az orosz történelemhez. A már említett utószóban Baka így jellemzi Szosznora költészetét: „Viktor Szosznora költészete nem harsogva zajló szibériai folyó, mint nemzedéktársai közül Voznyeszenszkij és Jevtusenkové; bűvópatak inkább, amely az orosz költészet legtisztább forrásainak vizét viszi tovább, megőrizve tisztának és életet adónak. A pétervári-leningrádi líra legjobb hagyományait folytatja, hozzáadva a maga fanyar-groteszk látásmódját...” Az Utószó végén azt is megjegyzi, hogy az a tíz év, melynek során visszatért Szosznora olvasásához és fordításához, saját versei szempontjából nem volt tanulság nélkül való.

Baka István következő fordításkötete, amely 1988-ban jelent meg, Arszenyij Tarkovszkij (1907–1989) verseit tartalmazta. Tarkovszkij verseivel én ismertettem meg Bakát, 1987-ben. Tarkovszkijnak, a híres filmrendező, Andrej Tarkovszkij édesapjának első verseskötete csak 1962-ben, ötvenöt éves korában jelenhetett meg. Igazán mellőzött költő volt, sokáig alkotott a „periférián”, noha biztosan állíthatjuk, hogy a XX. század második felének egyik legkiemelkedőbb orosz lírikusa. Szenvedélyes, katartikus filozófiai lírája Bakát egész életében foglalkoztatta, a fordításokon kívül is ihletett adó forrást jelentett neki. A kötethez a verseket maga válogatta, az orosz költő sorait filológiai alapossággal elemezte, beszerzett róla minden hozzáférhető irodalmat (sajnos, csak nagyon kevés volt belőle),



szinte beleélte magát sorsába, izgatta életútja, betegsége és fiához fűződő viszonya. A költő halála után, 1994-ben sajátos módon még „folytatta” is az orosz költő életművét a Vadszőlő, a Változatok egy orosz témára és az Orosz szonettek című verseiben, s mint fordítója egy misztifikációval, a „csak fordításban létező versekkel” állított emléket neki. Voltaképpen a Tarkovszkij-versek fordításával alakította ki Baka a maga sajátos formakövető-formaújító fordítói eszköztárát, sajátította el az orosz verselés visszaadásának fortélyait, s szerezte meg azt a magabiztosságot, mellyel elérte, hogy immáron a fordítói „nyelv” is a sajátja volt. Ezután szinte megszállottja volt a fordításnak, tőlem is mindig újabb és újabb orosz költőket követelt. Ha nem tudott verset írni, akkor fordítania kellett. S rendszerint a fordítások után megjött versírói kedve is. Az 1980-as évek vége felé a Szovjet irodalom című folyóirat egyre gyakrabban kérte fel különböző, hol jobb, hol kevésbé jó szovjet szerzők fordítására. Egyébként ennek a folyóiratnak ez az időszak volt a fénykora. Kevésbé volt már ideologikus, mint korábban, szerkesztői egyre inkább arra törekedtek, hogy értékes műveket közvetítsenek.

Az 1989–1990-es változások után lehetőség nyílt arra, hogy a magyar könyvkiadás az orosz költészettel szemben is törlessze adósságát; végre megjelenhettek magyarul olyan világirodalmi jelentőségű, XX. századi orosz költők versei, mint Borisz Paszternak, Oszip Mandelstam és Marina Cvetajeva. Baka István is nagy lelkesedéssel látott hozzá több kiváló magyar költő és műfordító társaságában e költők fordításához. 1990-ben jelentette meg az Európa Könyvkiadó Borisz Paszternak (1890–1960) válogatott verseit. Baka 14 verset ültetett át magyarra a kötetben, főként az orosz költő korai avantgárd lírájából. Már ebben a kötetben is az volt a gyakorlat, hogy egyes versek két magyar költő tolmácsolásában is olvashatók voltak. Baka Rába Györggyel párban fordította le A költészet meghatározása című verset, illetve Somlyó Györggyel a Marina Cvetajevának című költeményt. Összehasonlítva a fordításokat, megállapíthatjuk, hogy Baka költőtársainál szabadabban bánt a szöveggel, a versek szövetét intenzíven hatja át versbeszédének erőteljes indulatossága. Egyébként Paszternak nem tartozott kedves orosz költői közé, talán lírájának racionalitása és a lírai megnyilatkozás visszafogottsága miatt. A Mandelstam-válogatás, a Sófényű csillagok 1991-ben jelent meg, a legjobb kortárs költők és műfordítók közreműködésével. Oszip Mandelstam (1890–1938) az általa képviselt irányzatot, az akmeizmust úgy határozta meg, mint „vágyakozást a világkultúra iránt”, s ahogy Szilágyi Ákos írta róla, „minden költői témája, metaforája, képzettársítása a világkultúra közegében realizálódott”. Természetesen egy ilyen költészet fordítása a kötet mindegyik résztvevőjének nem kis feladatot jelentett. Baka olyan jelentős Mandelstam-verseket fordított le a kötetben, remekül, mint például a Nővérek – gyöngédség s teher, valamint a Pala-óda. Marina Cvetajeva válogatott verseinek kötetét, a Királynő védelmére címen 1992-ben adták ki. Baka a kötet jelentős részének a fordítója volt, 46 verset ő ültetett át magyar nyelvre. Cvetajeva, ez a „brutális tehetség” (Pór Judit) szinte megbabonázta Bakát. Emlékszem, mikor fordította, állandóan azt találgatta, milyen lehetett emberként és nőként, több visszaemlékezést elolvasott róla, tragikus sorsa, ellentmondásos személyisége nem hagyta nyugodni. Mindezen kívül, költészetüket több közös motívum is összekapcsolta, például a Mária Magdolna-történet, az indulatokkal megszemélyesített táj, stb. Cvetajeva hektikus versbeszéde, sajátos rímképletei, verseinek szokatlan, ingerlő ritmikája vitathatatlanul hatást

gyakoroltak Baka költészetére is. Az Orosz triptichon záróversét is az ő emlékének, tragikus öngyilkosságának szentelte.

Szintén 1992-ben jelent meg Vlagyiszlav Hodaszevics (1886–1939) emigráns orosz költő *Mint sivatagban délibábot* című kötete. Emigráns volta miatt hazájában csak ez idő tájt felfedezett költő lírája Bakára a reveláció erejével hatott. A kötet jelentős részét ő fordította. Hodaszevics költészetével mintegy igazolva érezte saját versvilágát; hogy a klasszicizáló, műves versépítés és a modernség, a groteszk, valamint a barbárságig kegyetlen önvizsgálat nem mondanak ellent egymásnak. Valószínű, ezért is örököltette meg alakját a Sztjepan Pehotnij-ciklus két darabjában. A másik nagy felfedezés Baka számára igaz, kissé korábban Jozsif Brodskij (1940–1996) lírája volt. Brodskij-fordításait először az Európa Könyvkiadó jelentette meg, közvetlenül az orosz költő Nobel-díja után, 1988-ban, a *Post aetatem nostram* című könyvben, majd Baka önálló fordításkötetét, az *Új élet-et* a Jelenkor adta ki 1997-ben, immáron a két költő halála után. Baka, mikor 1971-ben Leningrádban, szamizdatban először olvasta Brodskij verseit, nem sejthette, mennyire döntő lesz számára ez a költői világ. Alkotói útjának utolsó periódusában, elképzelhető, hogy a Brodskij-fordítások hatására is már az orosz költőhöz hasonlóan felszabadultan bánik a nyelvvel, a szigorú, zárt versformába egyre gyakrabban csempészi be a prózai beszéd és a szabadvers elemeit. Költészetében új értelmezést nyer a szerepvész, átalakul egyfajta „kulturális-egzisztenciális párbeszéddé” a különböző korok alkotóival és a mitológiai alakokkal. Baka egyik remeklése a Brodskij-fordítások közül a Húsz szonett Stuart Máriához. A mártír skót királynő megidézése a párizsi Luxembourg kerti szobor és a leningrádi moziban a II. világháború után látott amerikai film kontextusában, a szerelmi válság és az emigráció kínjai közepette, mikor egyetlen biztos támasznak csak a nyelv látszik, de az is elnyeli, bekebelezi a költőt, birtokosát.

Az 1990-es években Baka István műfordításai rendszeresen jelennek meg a Holmiban, a 2000-ben, a Nagyvilágban, a Tiszatájban, a Forrásban és a Jelenkorban. Élete utolsó éveiben, súlyos betegsége idején sem maradt fordítás nélkül. A JATE (Szegedi Tudományegyetem) Orosz Filológiai Tanszéke, Fejér Ádám és Szalma Natália közreműködésével 1995–1996-ban három Baka-fordításkötetet jelentetett meg: az Orosz szimbolista költők című antológiát, Nyikolaj Gumiljov és Puskin verseit. Ma már ezek a könyvek jóformán beszerezhetetlenek. Baka betegsége alatt rengeteget dolgozott, sikerült befejeznie utolsó munkáját is, Puskin verseinek fordítását. A három fordításkötet arról is tanúskodik, hogy már virtuóz szintre fejlesztette azokat az eljárásmodokat, amelyek elengedhetetlenek az orosz versek fordításához. Versbeszéde a fordításokban is egyre természetesebb, nagy kedvvel helyezkedik bele az idegen világokba. Az Orosz szimbolista költők antológiájában a Magyarországon jól ismert, sokat fordított szimbolista költő, Alekszandr Blok (1880–1921) művein kívül megismerkedhet az olvasó a nálunk egyáltalán nem, vagy alig fordított költők műveivel. Az orosz „ezüstkör” lírájáról van szó, a szimbolisták költészetéről, melyből mindkét nemzedék képviselői szerepelnek a kötetben; az első nemzedékből Innokentyij Annyszkij (1863–1927), Fjodor Szologub (1863–1927) és Mihail Kuzmin (1872–1936), a másodikból Alekszandr Blok, Andrej Belij (1880–1934) és Vjacseszlav Ivanov (1866–1949). Baka számára különösen nagy élményt jelentett Andrej Belij költészete, aki elsősorban, mint regényíró ismert világszerte. Fő műve, a Pétervár az orosz tudatregény kiemelkedő alkotása, ezért orosz Joyce-nak is szokták nevezni. Költészetében azonban in-



kább a szecessziós képiség az uralkodó, sajátos Oroszország-verseiben a groteszk dominál, s magyar fordítóját közelről kellett, hogy érintse a korszak haláltáncának a motívuma. Alekszandr Blok versei közül Baka mély átéléssel ültette át magyarra a Carmen-ciklust, amely szerelmi lírájának csúcsát jelenti. A magyar Blok-fordítások között – itt főként Lator László ihletett fordításaira gondolok – Baka egyedi hangot ütött meg: a Carmen-ciklus szenvedélyes szólamát még fokozta, a férfi és a nő örök párviadalát túlfűtött metaforáival ugyanakkor hitelesen közvetítette. Nyikolaj Gumiljov (1886–1921) költészetét hosszú ideig nem ismerhették még hazájában sem. 1921-ben ellenforradalmi összeesküvés hamis vádja alapján végezték ki, rehabilitációja csak az 1980-as évek végén történt meg, versei tiltó listára kerültek, csak szamizdatban terjedtek, illetve nyugaton adták ki őket. A szegedi kiadásba beválogatták a tragikus sorsú akmeista költő szinte mindegyik jelentős versét, olyanokat, mint például az Eltévedt villamos, amely vízió mind a költő önnön vesztéről, mind Oroszország végnapjairól, s fordítása éppen ezért nem kis feladat. Gumiljov alakját Baka megörököltette az Orosz triptichon első részében is. Puskin verseinek fordítását életének utolsó heteiben fejezte be. A kötet főként a nagy orosz költő eddig magyarra nem fordított, korai verseit tartalmazza, de megtalálhatók benne olyan nagy versek újrafordításai is, mint az Elégia, A szökőkutak hívőseben vagy a Zarándok. Baka István tervei között szerepelt, hogy folytatja Puskin verseinek fordítását. Ha kegyes lett volna hozzá a sors, méltó helyet foglalhatott volna el a kiváló magyar Puskin-fordítók sorában. Életének utolsó éveiben, Fried Istvánnak köszönhetően még arra is nyílt lehetősége, hogy műfordítást taníthasson a Szegedi Egyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén. Lelkesen látott hozzá a tanításhoz, bár kicsit későn jött neki.

Utolsó közös munkánk Pistával Olga Szedakova (1949), kortárs orosz költőnő bemutatása volt a *Jelenkorban*. Szedakova szintén a tiltott költők közé tartozott, csak 1989-ben adták ki hazájában először verseit. Azért is izgalmas a költészete, mert mintegy újra-fogalmazza az akmeizmus „vágyakozását a világkultúra iránt”. Lírájának gondolati vázát az európai középkor szimbolizmusa és metafizikája alkotja. Bakát is foglalkoztatta a mai orosz költészetben ez az archaizálóan új szellemiség, meglepte Szedakova felfedezése. A fordítások csak halála után jelentek meg.

Baka tíz éves műfordítói pályájára sajátos fordított kronológia jellemző: Szosznorától jutott el Puskinig, s nem Puskitól Szosznoráig. Ha műfordítás-felfogását vizsgáljuk, a magyar költők közül talán Kosztolányi állt hozzá a legközelebb. Ő is vallotta, hogy a műfordítás olyan szöveg, ami „hamis, de mégis igaz”, vagyis ahogy Kosztolányi bővebben kifejtette ezt a gondolatot: „A műfordítás művészi munka, kompromisszumok sorozata, sok kompromisszum legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik, zseniális csalás”. Baka figyelme is, Kosztolányiéhoz hasonlóan elsősorban a két kultúra, a két szöveg közötti dialógusra irányult; ő ezt a párbeszédet azonban saját verseiben még megtétélte azzal, hogy magát a költő és műfordító közötti szövevényes viszonyt misztifikáció tárgyává tette a Sztjepan Pehotnij-ciklus verseiben.

KOLLÁR ÁRPÁD

A saját halál elfogadásának stratégiái

MASZKÖLTÉSI KÍSÉRLET ÉS MASZKTALANÍTÁS
BAKA ISTVÁN GECSEMÁNÉ CIKLUSÁBAN



A Baka-versekben artikulálódó lírai ének a transzcendens hatalomhoz címzett, többnyire perlekedő monológjaira nem érkezik válasz, a megszólított néma marad, márpedig a költő legtöbb műve ilyen, hiszen „alig van verse Bakának, melyben ne [...] a sorsot kijelölő Istennel vitatkozna”¹. Sorsversei és szerepversei gyakran fedik egymást, költészetében java-részt a költői alteregók, alakmások artikulációja teremti meg a végső, egzisztenciális és költői kérdések kifejezésének lehetőségét. „Baka István számára a »szerepvers«, az »idegen« jelmezbe bújás nem egyszerű enrejítő-álcás reagálás a mind kevésbé körülírható érzéki »valóság«-ra, hanem lényegében azonosulási gesztus: az irodalom, a költészet, a művelődés által feltárt, ismertté tett világokra reagál olyképpen, hogy a megszólalás különféle lehetőségeiben a maga helyzetét és tapasztalatát, világérzékelését és világtudását mutatja föl.”²

Baka szerepversei nagyfokú személyességről tanúskodnak, a személyes hangvétel markánsabb, amikor a világba vetett, véges embernek az elmúlással, a sorssal szemben érzett tehetetlensége kap hangot a transzcendens, néma fölöttessel vitatkozó alakmások által, aki gyakran ironikus kontextusban találja magát. „Ha a Baka költészetében meghatározó vonulatot képező szerepversekre figyelünk, azt látjuk, hogy a lírai maszkok tragikus karakterűek kezdettől fogva [...], de [...] a tragikusnak különböző és önmagukban is többféle modulációit szóltatják meg. A tragikus költői szemlélet kiteljesedéseként írhatjuk le azt, hogy számos vers nem az apokaliptikus vonások fokozásával erősíti a véges emberi lét korlátozottságát, kiszolgáltatottságát, esendőségét megjelenítő versvilágot [hanem ironikus megoldásokkal].”³

Füzi László mutatott rá arra, hogy Baka korai szerepversei kevésbé személyes hangvételűek, kevésbé vallomásosak azoknál, melyeket halálos betegségének tudatában írt a költő. Utóbbiak az alakmások-szerepeltetés eltávolító gesztusának ellenére is fokozott líraiságról tanúskodnak. A költő így „szinte élete utolsó pillanatáig tudott írni verset, komoly verset, amelynek élet és halál volt a tétje, mert nem magáról írta, hanem valaki másról, aki beteg volt, s akit ő, talán így volt pár pillanatig, mégiscsak kívülről nézett”⁴.

¹ Ilia Mihály: *Baka István meghalt*. In: Holmi 1995/11. 1652.

² Füzi László: *Lakatlan sziget*. In: Árgus 2000/3. 48.

³ Ágoston Zoltán: „BE GYALÁZATOS-ÉDES A LÉT!” In: Nappali ház 1996/4.

⁴ Füzi. i. m. 48.



Az alteregók szerepeltetése nem merül ki a maszkadás gesztusában, általuk a sorssal való szembenézésre, a kimondásra, a vitatkozásra nyílik lehetőség „szerepjátészónak mégsem mondhatjuk teljes joggal ezt a magatartást, hiszen nem pusztán átélt és aztán félretett »színjátszás«-ról van szó, sokkal inkább a költő és a költészet lehetőségének kitágításáról, az egyik esetben az én és a nem-én együttes megszólalásának játékaról, más esetekben olyan értelmű énkettőződésről, amely az egymásnak meg nem felelhető tapasztalatok összegződésében a világkultúrában tett kalandozások sokféle minőségű hozadékát képes felmutatni”.⁵

Már jóval a *Gecsemáné* előtt, pályájának kezdeti szakaszában megmutatkozik a költőnek a lét legalapvetőbb kérdése, a nemlét iránt mutatott érdeklődése, az általa tételezett transzcendens hatalom mint halálok ennek köszönhetően kerül figyelmének középpontjába. Baka költészete nehezen nevezhető Istenkereső költészetnek, verseinek alteregói nem keresik Istent, sajátos deista alapállásuk kiindulópontja Isten nemléte, akihez nemlétében is mint megkonstruált nézőhöz, hallgatóhoz a (nem)lét nagy kérdéseiben monológjaikat intézhetik. Monológjaik tulajdonképpen visszhangtalan, csonka párbeszéd, az alteregók a pusztá megnyilatkozással teremtik meg teremtményüket. Ezekben a versekben a lírai én mindig tisztázza az Úrhoz való viszonyát, elhelyezve őt egy-egy látványleírás alapján a poétikai, és gyakran valós térben, lehetővé téve a megszólalást. Rendszerint a halál kérdésre fókuszálnak ezek a szövegek, a (saját) halál nem valaminek a kezdeteként, hanem a végső megsemmisülés elkerülhetetlen pillanataként jelenik meg bennük, az elkerülhetetlenség tudata, az ellene való lázadás domináns szerepet kap.

Baka költői életműve így módon egy haláltánc ciklussá fonódik össze, felidézve a középkori haláltánc hagyományát, melyben az Úr a halálosztó szerep, aki, bár sohasem jelenik meg a színen, mégis képletesen megragadja az alteregók, Széchenyi, Liszt, Yorick, Aeneas, Fredman, Trisztán, Hány János, Jeszenyin és végül a költő (alter)egő kezét. A középkori haláltánc metszeteken allegorikus alakok, különféle mesterségek képviselői, szimbolikus figurák vonulnak el, s bár funkciójukat tekintve e haláltáncok arra voltak hivatottak, hogy az egyént figyelmeztessék, általánosságuknak köszönhetően sohasem a konkrét egyén, hanem egy közösséghez köthető általános személy tragédiáját jelenítették meg.

Baka haláltáncában a figurák a magyar és az európai kultúra fontos alakjai, Anyegin, Liszt vagy Széchenyi allegorikus mozgást indítanak be, s így e rondóban nem Anyegin, Liszt vagy Széchenyi haláltánc, hanem a költő, a zenész, az államférfi és a költő, az ember elmúlása érhető tetten. Az alakmások monológjainak magvát az az örökérvényű, irodalmunkban újra meg újra felbukkanó tézis képezi, hogy az ember nem kerülheti el végső sorsát. Az egyéni szférából kiinduló költészet, azzal, hogy egy alteregó formájában artikulálódik, bizonyos mértékig eltávolodik a személyes síktól – paradox módon pont az által, hogy egy konkrét személyt szólaltat meg a versekben.

Érdemes összevetni Baka verseit Villon rondóival, akiről Kriszteva Holbein haláltánc képei kapcsán írja, „a halál az egész emberi fajt eléri, válogatás nélkül, legyen az a pórnép újszülötte, pápa, császár, püspök, apát, nemes polgár, szerelmes... a Halál végzetes ölelését senki nem kerülheti el, de a halálfélelem depresszív erejét eltakarja a minden diadal-

⁵ Fried István: *Baka István „Számadása”*. In: *Üő.: Árnyak közt mulandó árny*. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 1999. 152–153.

ittasságtól mentes, szarkasztikus kacaj, a dacos nemtörődömség grimasza, mintha képek lennének nevetve pusztulni.”⁶ Villon nagyfokú személyességgel tölti meg a korában kiüresedni látszó rondóformát, annak ellenére, hogy a kor szokásának megfelelően ő is az emberi élet egy-egy szeletének tipikus képviselőit szerepelteti, a társadalmi hierarchia csúcsát képviselő császártól és pápától, a középréteg polgárán át a csavargóig, nála azonban érzékelhető, hogy az allegorikus szituáció mögött hús-vér egyének sorsa rejtőzik.

Baka poétikája hasonló folyamatok feszültségén alapszik, versei egyrészt távolságtartóak a saját halállal szemben, alteregók segítségével eltávolítják a témát, míg végül egy poétikai csel, az „alter” meggyengítésének következtében szűkül a távolság alteregó és egó között. A költő életműve során fokozatosan közelít az egóhoz, először Sztjepan Pehotnij bőrbe bújik a *Sztjepan Pehotnij testamentumában*. E versek lírai énje egy név mögé rejtőzik, mely a versek szerzőjének neve ugyan, de a (ki)fordítás következtében mégsem; az idegen nyelvűség, a fordítással való játék megteremti a szükséges distanciát, s e gesztus figyelmeztet a mindenkori szerző és alteregója közt meglévő, szükségszerű távolságra.

Amikor alakmást szerepeltet Baka, többnyire jelzi a címbe vagy a ciklus címében, ki a vers beszélője. Cikluscímbe: *Liszt Ferenc éjszakái*; *Yorick monológja*; *Háry János búcsúpohara*; *Sztjepan Pehotnij testamentuma*; *Döbling*. A szöveg Liszt Ferenchez, Yorick-hoz, Háry Jánoshoz, Sztjepan Pehotnijhoz és Széchenyi Istvánhoz kapcsolódó fikciós vagy historikus jellegű konnotációkat mozgat meg. Hármasszonettjeinek címe szintén jelölő funkcióval bír (*Fredman szonettjeiből*; *Trisztán sebe*), ami szimpla verseknél előfordul (*Caspar Hauser*; *Raszkolnyikov éjszakái*). Olykor a cikluscímbe és a verscímbe is megadja a szerző az alakmás személyét, Háry vagy a Yorick versek, az utóbbiaknál, ahol a cím netalán félrevezető lehet (*Ophelia*), ott még a „Yorick második monológja” alcím támpontot nyújt az eligazodáshoz).

A Gecsemáné ciklusban nem alteregók szólalnak meg. A *Gecsemáné* és a *Zsoltár* megszólításai pontosan mutatják, ki/kik a monológ címzettje/i (Uram, Istenem), a megszólaló, a klasszikus Baka szerepversekkel ellentétben jelöletlen, beszédpozíciója viszont jól azonosítható, ráadásul a Baka-líra szerep jellege olyan erős, hogy áthatja ezeket a munkákat is. A ciklus versei a hasonlat alakzata mentén (ön)maszkadásra tesznek kísérletet, s e technikának köszönhetően hangnemük érzékelhetően személyesebb. A ciklus a sorsot kijelölő Istennel vitatkozó versek sorában az egyik legdrámaibb, a halállal való szembenézés munkájának központi versfüzére. A saját halál tematikájának köszönhetően itt a lírai énre széles rálátást biztosító perspektivikus távolságtartás kevésbé markáns.

A jellemző maszköltés és a saját halál tényszerű megjelenítése miatt, Borsodi L. László úgy véli, a beszélőt itt is egy alteregóban kell keresni. A személyesség és a megszólaló konkrét megjelölésének elmaradása nem enged meg mást, mint a tulajdon maszk felöltését. „Baka a *Gecsemáné* című ciklusban «saját» lírai énjét, (alter)egóját ölti magára, hogy személyes, egyéni halálának tudatában vitatkozzon Istennel, számot vessen önmagával, értelmezze létét.”⁷ Borsodi véleménye összecseng Füzi Lászlóéval, aki úgy látja, Baka a betegség alatt íródott versekben olykor kívülről pillant önmagára, akkor is, amikor nem ölt

⁶ Kristeva, Julia: Holbein Halott Krisztusa. In: Narratívák I. Kijarat, 1998. 44.

⁷ Borsodi L. László: „...bennünk, emberekben van” – Baka István istenképéről. In: Forrás 2001/3. 64.

magára idegen arcot. Borsodi rámutat, a *Gecsemáné* ciklussal egy kötetben megjelenő szerepversekben a maszkok mögül, „egyre inkább átüt a szenvedő lírikus arca, [...] felerősödik a személyes vallomásos jelleg, és ezzel van összefüggésben a bakai szerepjátszás mi-benlétének átminősülése, átértelmeződése is”. Habár az idegen maszk lehull, marad még valami „púderszerű”.⁸

Ezekben a versekben a vallomásosság áttételesen artikulálódik, annak ellenére, hogy a ciklusban nem különböző alteregók szerepelnek, a szövegek nagyfokú önreflexivitással rendelkeznek. A önreflexivitást, az önrálátást az teszi lehetővé, hogy a versek a hasonlítás gesztusán alapulnak. A *Gecsemáné*, a *Szekér* és a *Síralomház* esetében a lírai én egy-egy konkrét szituációban helyezi el önmagát, vagy olyan entitáshoz hasonlítja magát, mely konkrét szituációban található. A *Gecsemáné*-ben a Gecsemáné kertben elfogása előtt imádkozó Krisztus alakja idéződik meg: „S tudom nem múlhat tőlem e pohár”, a *Síralomház*-ban a lírai én helyzete a halálraítéltséggel azonos, akit nemsoká akasztani visz az ör: „Lesi az órát ásitozva, – / Mikor vezethet engemet / Az udvarnégyyszög-borzalomba, / Ahol akasztófám mered”, míg a *Szekér*-ben azonosítást talál: „Szekér vagyok rozoga és nehézkes / Nyikorgok fajok már csak szelid / Fészerre vágyom”.

Bakánál az erős tropologikus nyelvhasználat, a metaforák és hasonlatok dominanciája kiemeli a vers beszélőjét beszédhelyzetből, és egy másik szituációt megidézve egyszerre lebegtetni és juttatja érvényre a két világot, a megidézett távolit, és a lírai én jelenlegi helyzetét, mint ahogy egy metaforában két elem szemantikai tartalma egyidejűleg mutatkozik meg. Ennek köszönhetően ezek a versek egyszerre személyesek, vallomásosak, és kissé mégis távolságtartóak.

Mindez a *Zsoltárról* is elmondható, melynek műfajjelölő címe a lírai ént jelentős irodalmi, kultúrtörténeti hagyományba helyezi. Helyzete azonos a biblikus zsoltárszerzőkével, a sors által sújtott ember, a halál közelségével szembesülve Istenhez fohászkodik – jellemző, hogy a dicsérő zsoltárok Baka költészetében hiányoznak. Itt is tetten érhető Bakának a (biblikus) hagyományhoz való parafrázis viszonya, a hagyományos szövegek kiforgatásának gyakorlata.

„Nem kértelek s nem kérnék ma sem”, kezdődik a vers, majd az utolsó előtti versszak első két sorából nyilvánvalóvá válik, miért: „Nem kérek tőled szívesen hiszen / Tudod hogy nem szeretlek Istenem”. E monológ nem törekszik a teológia Istenképének átértelmezésére, Baka eleve nem a teológia Istenét idézi meg, „Baka István felfogásában Isten nem más, mint az irracionális erők neve, ami szimbólum és metafora között ingadozik, mely inkább a metafora felé billen.”⁹ A vers a zsoltárról és az Úr konvencionális viszonyát értelmezi újra. A szituáció kifordításával a szöveg elrugaszkodik a hagyományos zsoltár szituációtól, Istent az „egek bürokráciaként” szerepeltetve új viszonyt mutat fel mindkét részről, ráadásul a bürokrácia személytelenségének megidézésével a lírai én a szituáción kívülre kerül.

A *Klepszidra* hasonlattal indul: „Klepszidraként lassan lefolyva / Infúzió csöpög belém, –”, majd kísérlet történik egy alteregó szerepeltetésére, Nemecek bőrébe szeretne bújni a lírai én: „Jó volna Nemecekként végül / Elhinni, hogy értelme volt...”, a kísérlet azonban ebben a helyzetben kudarcra van ítélve, egy alteregó kevés az elkövetkező halál

⁸ Borsodi: i. m. 64.

⁹ Borsodi: i. m. 65.

feldolgozásához. Ahogy elfogy az infúzió egyszer, úgy az ember ideje is: „Így hulltak s folytak szét a vérben / Fénylő s homályos napjaim, –”.

A *Gecsemáné* ciklus vallomásos verseiben a költő tényleges alteregók szerepeltetése nélkül ér el az alakmásos darabokéhoz hasonló hatást. A nyomasztó haláltudat bennük elfedi a „dacos nemtörődömség grimaszát”, a közelgő vég objektivitása, a tehetetlenség mégis megengedi és megköveteli azt a kissé fölényes grimaszt, mely a hasztalan perlekedő ember egyetlen fegyvere. Hitetlenül is a nyelvi konstrukciónak titulált Istennel, a „sorsot kimérő” Istennel perlekednek, hasztalanul, azért lehetnek személyesek, mert halványabb a grimaszuk, és megrendítőbb a méltóságtartásuk. Az Istenhez intézett monológ tétje Baka egész költészetében nagy: gyakorta tesz a halál elkerülésére kísérletet a szavak által. Költészetében jelentős szerepet játszanak „a kimondás törvényére épülő költői öntudat kellékei”,¹⁰ Isten nevének kimondása által Isten és az isteni haláltörvény legyőzését célozza meg nem egy versében.

Csak a szavak „nevezz meg és a név a szó majd / kiszabadulva partot ér” sorai a ciklus zárásaként e stratégiát jelenítik meg. A szó az egyetlen, ami megmarad a lírai én számára a haldoklás során: „Csak a szavak már nem maradt más / csak a szavak csak a szavak”, a szó egyszerre a menekülés, a partra úszás lehetősége és a végzet maga, a mély. Ennek tudatában a túlélés, az élni hagyás két szintre, fizikaira és nyelvire bomlik. Míg korábban a fizikai túlélés lehetőségét kísérli meg megteremteni a szövegek a kimondás által történő legyőzéssel, tehát a nyelvi világból a fizikai világba való transzformálódással – a testi megszűnés egyet jelent e felfogásban a szellemi, így a totális megszűnéssel –, addig a Csak a szavakban, a testi elmúlás közelségének tudatában nyilvánvalóvá válik e stratégia kudarca. A nyelvi szféra nem hogy nem képes megmenteni a fizikai szférát, de fel is emésztí azt. Minden, a mély, a küszöb, a hínár, mely a fizikai világ jellemzője, csak a nyelv által létezik: „a tó szavában úszom” vagy: „bár ez a küszöb / szó maga is csak...”, ezért a léttől a semmi felé úszónak már csak a szavak maradnak.

Baka halállal foglalkozó verseiben nem a szellemi, transzcendentális továbbélés reményének hangja szólal meg, de nem is a versekben való továbbélés konvencionális alkotói stratégiája fogalmazódik meg. Nagyon is materiális elképzelések olvashatók ki belőlük, a tétjük ugyanis a fizikai világban való fizikai továbbélés, ahol „jobb a konyha”, hiszen a testiség fontos szereppel bír az életműben. A *Fredman ciklus*ban például az evangéliumi menyegzői lakoma paraboláját parafrázálja a költő, melyben a megszólaló alteregó az asztal mellett képzelet el az itt maradást: „hadd üljek még terített asztalodnál”. Ezért is érdekes a Csak a szavak stratégiája, itt ismét egy halvány grimasz, egyszersmind megrendítő gesztus olvasható ki a szótárba való beíratás aktusából, mellyel a megjeleníthetetlen, a halál, a halál utáni lét megjelenítése megy végbe a hasonlítás mechanizmusának köszönhetően.

A *Gecsemáné* ciklus (alter)egó versei közül a *Gecsemáné*ban a legerősebb az alter vonás, itt egy konkrét szituációba való behelyezkedés kettős megidézést indukál. A vers címe és alapszituációja megidézi Jézust, a Gecsemáné kertben eltöltött éjszakáját (Máté 26, 30-35.; Márk 14, 32-42.; Lukács 22, 31-34. 39.). Jézus bibliai textusok szerint érzi, „közeleg az óra”, virrasztása magányos virrasztás, ahogy Dsida fogalmaz a *Nagycsütörtök*

¹⁰ Szigeti Lajos Sándor: „Te is megháromszorozódsz előttem” – Tükörszonettek és triptichonok Baka István lírájában. In: Tiszatáj Diákmelléklete 1998/4. 10.

versében: „Péter aludt, János aludt, Jakab aludt”. E virrasztás során Jézus emberként retteg a haláltól: „és kezdte rettegni és gyötrődni” (Márk 14, 33.), félelmében az Atyához imádkozik: „Abba, Atyám! Minden lehetséges néked. Vidd el tőlem ezt a poharat; mindazáltal ne az én akaratom legyen meg, hanem a tied.” (Márk 14, 36.).

Ezt a szöveget saját képére formálja a költő, kiindulópontja hasonló ugyan, a vers végkicsengése mégis egészen más lesz. A lírai én megidézi a bibliai hagyományt, a monológ címzettje ebben az esetben is az ember sorsa felől döntő Isten, tétje pedig a halál eljövetele, vagy el nem jövetele. Szöveg szinten nem jelölt a beszélő, ugyanakkor a cím, a búcsúzkodás és a virrasztás, a kehely motívuma Jézusra utal, ami – parafrázisról lévén szó – nem jelenti, hogy Jézus is a bakai életmű alteregójává válik, a költő ellentétes konklúzióval zárja a verset – ami nem szokatlan eljárás az alteregó versek esetében. Bakánál a hagyomány megidézése nem költői cél, hanem eszköz, egy-egy hagyományt közvetítő alteregók a megidézés által a belső világ kifejezésére adnak lehetőséget. A biblikus hagyomány és Jézus alakja a versben az a viszonyítási pont, melyhez képest az én meghatározza önmagát, nem a fontos, ki beszél, egy hagyományából kiforgatott jézusi alteregó, vagy a magát bibliai alaphelyzetbe helyező költői (alter)egó, hanem az, hogy a parafrázis a hagyományt beidézve és átértelmezve a költői kifejezés lehetőségét biztosítja.

A túlélés lehetőségét keresve intézik monológjaikat a ciklus lírai énjei Istenhez, a kérés, a nem kérve (nem szívesen) kérés, és a teljes elutasítás stratégiáját is alkalmazva. A *Zsoltár* a már idézett „nem kérnék” és a „Nem kérek tőled szívesen” sorokkal indirekt módon mégis csak kérést fogalmaz meg, jelezve, mennyire problematikus mindez. Érdekes ezt összevetni a *Gecsemáné* szempontjából érdekes *Fredman szonettjeiből* három darabjával, melyekben a lírai én nem kér, hanem „követeli a puszta létet és a nem-akármilyen-itt-létet”¹¹, de még e követelésbe is a kérés hangneme vegyül: „Az asztalvégre húzódnék szerényen / csak még ne küldj el innen, Istenem”. A Fredman szonettek is bibliai szöveget idéznek fel, Jézus paraboláját, melyben a mennyek országát menyegzőhöz hasonlítja (Máté 22, 2-14; Lukács 14, 16-24.), ebből a jézusi szövegből bomlik ki a vers, melynek a címben jelölt beszélője az alteregó Fredman.

Baka a *Fredman szonettekben* „az autentikus létért való könyörgés szonettjeit fogalmazza meg, [...]”¹² annak fölismerése ez a versbe szedett Biblia, hogy az egyszeri vándor időzése e földön az ember felülmúlhatatlan élménye, s ezt szóban, szó által lehet örökké-örökletessé, maradandóvá tenni”¹³. A *Gecsemáné* ennek tükrében nem csak a bibliai szöveg parafrázisának, hanem bakai (ön)parafrázisnak is tekinthető. A Fredman szonettekhez és a címhez képest váratlan a konklúziója: az Úrhoz intézett beszéd célja nem a túlélés, legyen az fizikai, transzcendentális vagy nyelvi, hanem épp a szüntelen túlélés folyamatának lezárása.

A *Csak a szavak* a fizikai létezést transzformálja a nyelvi létezésbe, a *Gecsemáné* viszont a szavak által tesz kísérletet a létezés megszüntetésére. Ez a kísérlet a Bakától megszokott stratégia ellentéte, egyben ellentéte a Jézusinak is, aki a túlélésért imádkozva eljut a halál, az isteni akarat elfogadásáig. A lírai én, mivel tisztában van vele, nem múlhat tőle

¹¹ Szigeti: i. m. 11.

¹² [...].

¹³ Fried István: *Van Gogh szalmaszéke*. In: *Úő: Árnyak közt mulandó árny*. Tiszatáj Könyvek, 1999. 87.

e pohár, nem csak a folyamatos búcsúzkodás állapotát, a folyamatot, a túlélést veti el, hanem az isteni akarat elfogadását is: „hogymégse úgy legyen ahogy Te / Akarod hanem ahogy én akarom ahogy / Én akarom én akarom Uram.” Az „ahogy én” megisméltése arra utal, a választás nem a végeredményre irányul, hanem a választás mikéntjére, beleértve az időpontot is, az én megháromszorozása pedig a személyes döntést, az isteni akarat figyelmen kívül hagyását erősíti. A második „én akarom” előtt az „ahogy” elhagyása paradox módon az Isten által kimért sors elfogadását sejteti. Ennek köszönhetően a lírai én nem a sors irányítására tesz kísérletet – tisztában van ugyanis a kudarccal –, hanem az elfogadás által annak elfogadására, hogy korlátozott befolyással bír csak tulajdon életére.

A „sorsot kimérő Istennel vitatkozó” lírai én képes elfogadni az Isten által megszabott végzetet, mert képes megteremteni a vitatkozva elfogadás szituációját. A vers tétje így egyrészt még mindig az ellentmondást erőltető perlekedés, másrészt a végzet elfogadása, ami így nem okoz alávetettséget. Ami Istentől származik ugyanis, az elfogadhatatlan a lírai én számára, hiszen az elfogadással az ember alávetné magát egy szeszélyes, komoly dolgokkal tréfáló, nem létező Istennek. Azért veti el végül magát az életet, mert a mindennapi túlélés is, akárcsak a halál, az Istentől ered.

Jézusnál a búcsúzkodás a halálra készít fel („Utolsó vacsora” – Jézus búcsúbeszédei: Ján. 14–18; vagy búcsúzó szavai a kereszten. Mát. 27,55–56.; Márk 15, 40.; Luk. 23, 49. Ján. 19. 25–28.). Baka versében szintén a halálra való felkészülésre utal a búcsúzkodás gesztusa, de a halál itt nem érkezik el gyorsan. A virrasztás a halálvárás motívuma, az elalvó tanítványokat borok helyettesítik, az alvás pedig mind a versben, mind a bibliai jelenetben az isteni akarat elfogadását jelenti, jelentené. A *Gecsemáné* lírai énje nem aludhat el, mert akkor elfogadná Isten döntését: „Te azt hiszed hogy végül elhiszem / Meg sem halok s megint nyugodtan alszom”. A látás kulcsfontosságú eleme a virrasztásnak, a halálvárásnak, aludni nem más, mint nem látni, nem látni nem más, mint kiszolgáltatottnak lenni. A virrasztás megfoszt az álmoktól is, így a reménytől, a túlélés reményétől. A megfosztottság állapota tudatos választás, a virrasztás választásának eredménye.

A lehunyt szemhéjak álmot hoznának, viszont nyitott szemekkel a sötétbe néz a lírai én, nem az isteni attribútumú fénybe, Mózeszel vagy Szent Pállal ellentétben. Szent Pált fény vakítja meg, látja, mégsem látja az Urat, képtelenné válik a cselekvésre, és végül ennek hatására elfogadja az Isten akaratát. Bakánál a látás lehetőséget ad a cselekvésre. Megcserélődnek a szerepek, Isten, aki „maga a Látás” nem lát, időlegesen elveszíti az irányítást, és az ember, aki nem láthatja Istent, lát, vagyis cselekvővé válik – ennek köszönhetően tépheti ki az angyal kezéből a lírai én a kelyhet, s e szimbolikus gesztussal önnön Istenévé lesz. Míg Krisztus e kehely múlásáért fohászkodik, addig a *Gecsemáné* beszélője passzív, elfogadó tényezőből aktívva, élet és halál Urává válik. Az elszenvető emberből választó ember lesz, még ha a végkimenetel szempontjából valós választása nincs is. A bibliai jelenet tükröként funkcionál a versben, virrasztó önmagát és Istent láthatja meg benne „színről-színre” a költő, a látás hatalma pedig a „nap és az óra megválasztásával” megteremti annak illúzióját, hogy az ember a saját halál vállalásával elkerülheti az alávetettséget.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Fordítás és (ön)értelmezés

A FORDÍTÁS MINT ELEMZÉS ÉS KOMMENTÁR SZABÓ LŐRINC MŰFORDÍTÁSAIBAN



A magyar műfordítás történetének szakirodalmában szinte általános érvényűnek számít az az ítélet, mely szerint a líra fordításának 20. századi gyakorlatát (és, akár: elméletét) a *Nyugat* költői maradandó érvénnyel határozták meg. A magyar műfordítás mintegy a *Nyugat* költőinek teljesítményeivel vált nagykorúvá, sőt ez a fejlemény nemcsak egyszerűen következménye a modern költői nyelv (és poetológia) századeleji forradalmának, hiszen – amint az szintén számtalanszor megállapítást nyert – a *Les Fleurs du Mal* nevezetes, Babits, Szabó Lőrinc és Tóth Árpád által (bár csak 1923-ra) elkészített fordítása és annak munkálatai a modern magyar költészet nyelvének alakulásán is rajta hagyta a nyomát. A hazai műfordítás-szakirodalom azon (nem túl terjedelmes) része, amely az általános stílustörténeti és esztétikai fejtegetések, illetve fordításkritikai adalékok mellett ítéleteit szövegelemzésekkel is képes volt megalapozni (s erre nem található igazán sok példa), általánosságban azt a következtetést engedi levonni, hogy a klasszikus Baudelaire-fordító triász műfordítói gyakorlatát tekintve Szabó Lőrinc az, aki bizonyos értelemben kivételt képez, amennyiben fordítói elvei nem illeszthetők akadálytalanul ahhoz a *Nyugat* hagyományának tulajdonított dogmához, amely a műfordító voltaképpeni feladatát a tartalmi hűséghez való ragaszkodás (vagy, akár: az „értelmező” fordítás) helyett az önelvű, egyedi költőiségnek a célnyelvben való újrateremtésében jelölte ki.

Az, aki erre az elhatárolásra a műfordítói gyakorlat vagy teljesítmény hatékonyságáról vagy sikerültességéről megfogalmazott ítéletekben keresné az igazolást, részben ellentmondásos képpel szembesül. A modern műfordítás történetében emblematikus szerepet betöltő Baudelaire-fordításról legtöbb esetben az derül ki, hogy – mint *fordítások*, legalábbis – Szabó Lőrinc szövegei közvetítik a leghatékonyabban a francia költő nyelvének elidegenítő erejű modernségét, vagyis azt a hatást, amelyet a *Les Fleurs du Mal* a költői nyelv alakulására gyakorolt, Szabó Lőrinc az, aki „Baudelaire-fordítóink közül [a] legbaudelaire-ibb”¹. Ez az ítélet, persze, érthető egyszerűen a fordító költői alkatára hivatkozó megállapításként, ám ez sem nyújt feltétlenül magyarázatot arra a különbségre vagy feszültségre, amely a fordítás mögött sejtett elmélet és a fordítás teljesítményének megítélése között áll elő. A probléma bármifajta megközelítését szükségszerűen meghatározza az a kérdés, amely azt a poétikai vagy interpretatív mintát kutatja, amely a különböző fordításokban a fordítás és a másik (a voltaképpeni eredeti) szöveg között – még ha csak, mint legtöbbször, rejtetten is – kirajzolódik. Ebből a szempontból a *Nyugat* nagy fordítói

¹ Rónay Gy., „Baudelaire magyar fordítói”, in Uő, *Fordítók és fordítások*, Bp. 1972, 210.

közül – már csak diszkurzív kifejtettségük okán is – leginkább Kosztolányinak az utóbbi évtizedekben joggal nagy figyelemmel övezett fordításelméleti megfontolásai kínálják a legkézenfekvőbb kiindulópontot, aki, mint arról pl. „egy versről” írt „tanulmánya” tanúskodik, a cél- és forrásszöveg közötti viszonyt lényegében kritikai, *poétikai* relációként igyekezett megragadni: itt, mint ismeretes, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű versének fordítása egy olyan kritikai megközelítést demonstrál, amely a verseket „előbb részekre bontja (...), s aztán újra felépíti”², s amely nélkül a műfordításnak az eredetihez való „hűség” egy naiv fogalmáról lemondó elméletei sem jöhetnek ki.³ A hazai fordításkritika ítéleteinek távlatából korántsem magától értetődő, hogy éppen ez a kritikai vagy poétikai minta lenne a meghatározó Szabó Lőrinc műfordításaiiban is, ami legalábbis felveti annak kérdését, hogy megfigyelhető-e ezekben valamiféle, dominánsan eltérő variáció vagy alternatíva, amely képes számot adni Szabó Lőrinc fordításainak sikeréről is. A kritika és a fordítástörténeti szakirodalom ugyanis, minden olyan helyen, ahol megragadta a többféle fordítás léte kínálta alkalmat, hogy összevesse Szabó Lőrinc és valamely kortársa vagy elődje megoldásait, egészen megdöbbentő módon, lényegében majdhogynem kivétel nélkül Szabó Lőrinc fordítását ítélte meggyőzőbbnek vagy sikerültebbnek. Csak néhány példát felidézve: Baudelaire *La Fin de la journée* c. versének fordításai azt példázzák, hogy bizonyos önkényességei ellenére Szabó Lőrinc – részint az élőbeszédhez való közelítés révén – pontosabban adja vissza a szabálytalan mondat szerkezet szerepét Baudelaire-nél, mint Kosztolányi (Rába György⁴); Tóth Árpád fordításairól írt kritikája – a két műfordítói gyakorlat összevetése alapján is – visszaigazolást nyer szintén Rábánál⁵; Villon-fordításai pedig József Attiláéit múlják felül (Halász Gábor szerint⁶); de ugyanilyen jól jönnek ki az összevetésekből a Goethe-fordítások is⁷; sőt Shakespeare-fordításainak színházi használhatóságáról is olvashatók hasonló összevetések⁸, Kardos László szerint általában is elmondható, hogy „szinte mindig hívebb a tartalomhoz, mint versenytársai”⁹ – a sor még hosszasan folytatható volna. Persze – hangozhatna az ellenvetés – nem egészen mellékes, hogy melyek azok a normák vagy elvárások, amelyeken ezek az összehasonlítások alapulnak.

Már csak ezért is érdemes röviden felidézni azokat a visszatérő megfogalmazásokat és különbségtételeket, amelyek a Szabó Lőrinc műfordítói teljesítményét leíró vagy mérlegelő írások kritikai nyelvét meghatározzák. Ezek alapján Szabó Lőrinc fordítói stratégiáját elsősorban „elemző”, értelmező hajlama tünteti ki: általában az intellektuális tudatosság

² Kosztolányi D., „Tanulmány egy versről”, in Uő, *Nyelv és lélek*, Bp. 1999³, 409.

³ Nagyon hasonló megfogalmazást Kosztolányi műfordítói gyakorlatának jellemzésében l. pl. Szegedy-Maszák M., „Fordítás és kánon”, in Kabdebó L. et al. (szerk.), *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Bp. 1998, 77. („Kosztolányi ezzel szembe a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egészé”).

⁴ Rába Gy., *A szép hűtlenek*, Bp. 1969, 241., 257., 278.

⁵ Uo., 379–280.

⁶ Halász G., „Szabó Lőrinc Villon-fordítása”, in Uő, *Tiltakozó nemzedék*, Bp. 1981, 1082.

⁷ Pl. Gyergyai A., „Goethe magyarul”, in: *Nyugat* 1932/24, 636.

⁸ Németh A., „Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításai”, in: *Filológiai Közlöny* 1973/1–2.

⁹ Kardos L., „Szabó Lőrinc: Örök Barátaink”, in Uő, *Vázlatok, esszék, kritikák*, Bp. 1959, 387.

jellemzi (Szabolcsi Miklós¹⁰); Németh László az 1932-es Goethe-antológia fordításait méltatva az eredetiben („egy másik ember” homályos „belső világában”) implikált kimondatlan fordítói „megfejtésének” teljesítményére irányítja a figyelmet¹¹; az Omar Khajjám-fordítás két változatának összevetéséből pedig egyfajta fejlődés is kirajzolódik, amelynek során az érett Szabó Lőrinc egyre nyilvánvalóbbá képes tenni az „uralkodó Gondolatot” (Kardos László¹²); a Shakespeare-sonettek fordításainak nyelvi szabadosságai szintén az értelemösszefüggések feltárását szolgálják (Szentkuthy Miklós¹³). A célszöveg és az eredeti közötti viszony elsődlegesen hermeneutikai folyamat, amelynek egyik jellemző leírása rész és egész körszerűségének mintáját állítja előtérbe, azt sugallva mintegy, hogy a fordítás feladata elsősorban az eredetiben megbúvó vagy azt meghatározó gondolati súlypont feltárása vagy kidolgozása volna. „A mondandó magját tapogatja ki, – írja pl. Kardos – pontosabban a versnek azt a részletét ragadja meg, amely mintegy a tartalom zömét hordozza. Ezt a belső súlypontot aztán kivési, megminta, fénybe állítja – ha a nyelvi, verstechnikai szükség úgy kívánja, akár a szomszédos szövegrészek rovására is. Az idegen szövegből (...) a gondolati elem izgatja elsősorban.”¹⁴ Ez a leírás szinte visszhangozza azt az alapelvet, amelyet a fiatal Szabó Lőrinc éppen Babits „fordító-elméletének” tulajdonított: az eszményi fordító képes körülhatárolni vagy kiemelni az idegen szöveg középpontját („tudja, mi a fontos, min van a hangsúly, mi a lényeg”¹⁵), amelynek megértésén a fordítás sikere vagy kudarca múlik. A fordítás egyfajta kommentár.

Az ilyen és hasonló megfogalmazások (amelyek persze egy bizonyos, ma már sok tekintetben némiképp éltetnek mutatózó kritikai eszmény és érvelésmód tanúbizonyságai) egyből eligazítanak a fordítás sikerülttségének egyéb, inkább, poétikai összetevőinek Szabó Lőrincnél játszott (vagy legalábbis Szabó Lőrinc fordításaiban érzékelt) szerepével kapcsolatban is. Szabó Lőrinc fordításaiban kevesebb hangsúly esne az eredeti *nyelvi* vagy poétikai sajátosságaira, mint a célszöveg imént jellemzett értelmező-megfejtő teljesítményére. Rába történeti ítélete is éppen ebben az összefüggésben távolítja el Szabó Lőrinc fordításfelfogását, mely „bizonyos értelemben a magyarázó fordítás elvéhez tér vissza” (Kiem. K. Sz. Z.), a „szimbolizmus” költészeteszményétől¹⁶, ami egyebek mellett abban mutatkozna meg, hogy fordításainak „jellemző hajlama a fogalmi közlés kiemelésére” gyakran a „hangszimbolika” elhanyagolásával jár együtt.¹⁷ Mindez azonban (legtöbbször) nem kritikailag, nem esztétikai fogyatékoságként fogalmazódik meg a recepcióban: bár Szabó Lőrinc számára – aki költészetének leggyengébb pillanataiban sem enged a formai tökélyből – a „tartalmi hűsége” áll vagy bukik a fordítás sikere, ritkán kapható „formai szabadosságon”, a fiatal Goethehez Halász Gábor megfigyelése szerint pedig egyenesen

¹⁰ Szabolcsi M., „Szabó Lőrinc műfordításai”, in *Uő, Költészet és korszerűség*, Bp. 1959, 141.

¹¹ Vö. Németh L., „Műfordítók családja”, in *Uő, Két nemzedék*, Bp. 1970, 407.

¹² Kardos, „Szabó Lőrinc: *Omar Khajjám* magyarul”, in *Uő*, i. m., 378.

¹³ Szentkuthy M., „Shakespeare sonettjei”, in: *Válasz* 1949/3–4, 272.

¹⁴ Kardos, „Szabó Lőrinc: *Örök Barátaink*”, 385.

¹⁵ Szabó L., „Babits Goethe-fordítása”, in *Uő, Könyvek és emberek az életben*, Bp. 1984, 337. (eredetileg: *Nyugat* 1921/10, 793.)

¹⁶ Rába, i. m., 450.

¹⁷ Uo., 395. Szabó Lőrinc-monográfiájában Rába már több kétséget is megfogalmaz a költő fordításainak nyelvvel kapcsolatban: *Uő, Szabó Lőrinc*, Bp. 1972, 125–126.

„technikai bravúrokkal” közelít, amelyek között a hanghatások visszaadása is fontos szerepet játszik.¹⁸ A leírások inkább e fordítói nyelv sajátosan költőietlen vagy dísztelen hatására helyezik a hangsúlyt, aminek elsődleges teljesítménye abban állna, hogy Szabó Lőrinc (a református egyház egykori jelöltje a zsoltárok újrafordítására) képes a legkülönbözőbb költői világokat természetes, „mai” élőnyelven megszólaltatni¹⁹. Ez azonban Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatában nem zárja ki a historizálást²⁰, hiszen – az itt is jobbára egybehangzó fordításkritikai ítéletek szerint – az archaizálásnak az argónyelvi elemek, az időnként túlzott alkalmazása miatt elmarasztalt enjambement-technika, az „agresszív”, „durva”, „nyers” fordulatok társaságában²¹ egyfajta elidegenítő hatás kifejtésében is szerep juthat, amely éppen az eredeti „költőiségének” stíluseszményét bontja meg. A Szabó Lőrinc-fordítások nyelvének leírásaiban rendre szerepel az ennek – sokszor a „nyugatos” fordítói hagyománnyal szembeállítva feltűnő – egyfajta „puritánságára” vagy szegénységére, továbbá „prózaiságára” vagy „szószerintiségére”, gyakran pl. a klasszikus formák pártosztát visszavonó „zeneietlenségére”²² tett hivatkozás, sőt a költő revideált fordításai (pl. a Baudelaire-fordítások átírásai) – a költő versnyelvének alakulásával párhuzamban – méginkább hangsúlyossá teszik a lírai nyelv deszecesszionizálására való törekvést.²³

Ezek a jellemzések ebben az összefüggésben is sokat elárulnak arról a vonatkoztatási keretről, amely meghatározza őket: viszonylag egybehangzóan arra utalnak, hogy Szabó Lőrinc költői nyelve a „költőiség” egy – elsősorban a klasszikus modern szecesszió meghatározta – artistikus fogalmához képest nyer bennük leírást, s – ami jelen szempontból talán a legfontosabb – „szószerinti” és „prózai” hatásuk mintha magát a „költőiséget” értékelné újra, és mivel fordításokról van szó, feltételezhető, hogy ezt éppen a forrásszövegekkel vagy a forrásszövegekben hajtja végre. Mintha voltaképpen arról lenne szó – a recepció tanúsága szerint legalábbis –, hogy Szabó Lőrinc a fordításokban valóban a prózát, a „prózai” elemet tenné érzékelhetővé az eredetiben (s itt nyilvánvalóan inkább a kifejezés hegeli – és tágabb köznapi – jelentéskörét érdemes szem előtt tartani, mint valamely műfajelméleti vonatkozását): azt a *prózai* mozzanatot, amely az eredetiben is (rejtetten, vagy a poétikai illúzió által eltakarva) szükségszerűen ott munkál. A „magyarázó” vagy „értelmező” fordítás fentebb idézett megfigyeléseinek értelmében ezt a „prózai” elemet –

¹⁸ Kardos, i. m., 384.; Halász, „Goethe-antológia”, in Uő., i. m., 1093.

¹⁹ Ezt az ítéletet l. pl. Rába, i. m., 130–131. Ez a műfordítói eszmény Szabó Lőrincnél leggyakrabban az eredeti „egyszerűségének” megőrzéseként nyer megfogalmazást, vö. pl. Szabó, „Tóth Árpád Wilde-fordításai”, in Uő. 1984, 397.

²⁰ Példákat l. Rába, uo., ill. Gyulai [Kiss] N., „A fordítói technika életszerűsége”, in Kabdebó et al. (szerk.), 264. Szabó Lőrinc többek közt éppen azt méltatja Babits Goethe-fordításában, hogy nem esik abba a hibába, hogy „a szenvedély nyugodt, klasszikus elbeszélését lázas tónusban modern nyugtalansággal” akarná átszóni (Szabó, „Babits Goethe-fordítása”, uo.). Hogy ez a jellemzés találó volna-e Szabó Lőrinc saját fordítói gyakorlatára, az már más kérdés.

²¹ A jellemzéseket l. Rába, i. m., uo.; Szabolcsi, 143–150.; Kardos, „Szabó Lőrinc: *Omar Khajjám* magyarul”, 378. Szabó Lőrinc Villonja pl. „nyersebb”, „kegyetlenebb” (Uő., „Szabó Lőrinc: *François Villon Nagy Testámentuma*”, 380.), kevésbé „mélabús” vagy „meghitt” (Just B., *Botrány*, Bp. 1940, 20.), mint az eredeti.

²² Kardos, „Szabó Lőrinc: *Örök Barátaink*”, uo.; Rónay, „Örök Barátaink”, in: *Magyar Csillag* 1942/3, 152–154.

²³ Vö. pl. Szegzárdy-Csengery J., „Költészet és műfordítás”, in: *Vigilia* 1983/9, 693–694.



első körben – a szöveg ama központi gondolati elemében, „magjában” lehetne kézenfekvően azonosítani, mely Szabó Lőrinc számára a legfontosabb, s érdemes ezt a képletet avval a különbségtétellel szembesíteni, amellyel Kosztolányi éppen az említett „tanulmányában” élt, ahol is Goethe remekének *prózai és szószerinti* fordításával „(»Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz egy lehetetet. A madárcák hallgatnak az erdőkben. Várj csak, nemsokára pihensz te is.«) demonstrálta a forma jelentőségét a műalkotásban: „a »gondolat« megmaradt, az »eszme« külsőleg nem változott. De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai erdész mondhatott, olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott egy képes levelezőlapra, mindennapi gondolat, elcsépett eszme, mely nem idézi föl immár azt a végtelent, mely a költemény sorainál reánk fuvall”.²⁴ Bár Kosztolányi már korábban leszögezi, hogy „a próza és a vers közötti úrt nem lehet teljesen áthidalni”²⁵, mégis úgy tűnik, hogy éppen ez az, amire a kritika (és a fordítás is – mint egyfajta kritika) kísérletet kell, hogy tegyen, hiszen a költemény megismételhetetlen egyedisége éppen abban rejlik, amit a „prózai” elem (a „mag” vagy a prózai fordítás) nem tud visszaadni, „minden igazi költemény csak önmagával egyenlő”, szögezi le Kosztolányi²⁶. Az olyan fordítás, amely a „prózai” elem kidolgozását tekintené feladatának, illetve (hiszen voltaképpen inkább erről van szó) a Kosztolányiénál is nagyobb gyanúval közelít az említett úr áthidalásának lehetőségéhez, talán éppen itt ütközik legerőteljesebben önnön korlátaiba.

Mindez még világosabbá válik a Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatára vonatkozó, erőteljesebben kritikai érvek tükrében. Ezek egy része egyszerűen hibákra mutat rá, olyan hibákra, amelyek sejtethetőleg egy műfordító műhelyt sem kerülnek el: pl. – noha éppen ebből a szempontból a kevésbé könnyelműek közé sorolható – Szabó Lőrinc sem mindig eléggé járatos a forrásmű filológiája vagy kiadástörténete (olyankor akár a szövegváltozatok státuszának) kérdéseiben, továbbá a nyelvi nem- vagy félreértés réme sem mindig kerül el.²⁷ Ennél – jelen összefüggésben – többet elárulnak azonban azok a kritikai érvek, amelyek éppen Szabó Lőrinc műfordításainak imént tárgyalt „prózai” jellegét marasztalják el, pontosabban ezek bizonyos következményeire mutatnak rá. Arra pl., hogy ez a versbeszéd azáltal, hogy túlságosan sok dísztelen élőnyelvi elemet, túlságosan sok prózát visz a fordított szövegekbe, sok esetben kortalanná, egymáshoz túlságosan hasonlatossá teszi őket²⁸, valamint – s jelen szempontból ez a legérdekesebb – bizonyos (alapvető) líratípusokhoz egyszerűen nincs hozzáférése: még a *Chanson d'automne* fordításában is van „valami kis dac, lázadás, keserűség”, állapítja meg Rónay György, Szabolcsi Miklós szerint pedig „általában a dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget szereti a legkevésbé tolmácsolni”.²⁹ Éppen a líra olyan, kitüntetett „zeneiséggel” bíró for-

²⁴ Kosztolányi, i. m., 412. A „próza” és a jelentés azonosítása Szabó Lőrincnél is megtalálható: Szabó, „Tóth Árpád Wilde-fordításai”, 398.

²⁵ Kosztolányi, i. m., 410.

²⁶ Uo., 411.

²⁷ A megbízhatatlan forráshasználatról l. pl. Kontor I., *Szabó Lőrinc lírafordításai németből* (dissz.), Miskolc 2000, 33–34. A Villon-fordítások nyelvi tévedéseire l. Just, i. m.

²⁸ Szabolcsi, 148–149.

²⁹ Rónay, i. m., 152; Szabolcsi, 147. L. a két fordítást: „Ősz húrja zsong, / Jajong, busong / A tájon, / S ont monoton / Bút konokon / És fájón. / S én csüggeteg, / Halvány beteg, / Míg éjfél / Kong,

máit tehát, lehetne hozzáfűzni, amelyekben a „prózai”, a „gondolati” elem a legkevesebb jelentőséggel bír, vagy éppen olyan „elcsépett”, mint az, amit az *Über allen Gipfeln...* mögött Kosztolányi prózai fordítása tárt fel!

Nyilvánvaló persze, hogy valójában nem a színtiszta zeneiség ma már aligha túl sokatmondó költői illúziója, hanem éppen a formai (lírai) és tartalmi vagy referenciális (prózai) sík szoros egymásbefonódásának alakzatai, vagy az ezekre alapuló kompozíciók azok, amelyekhez tehát a prózai „mag” kihántolása önmagában nem juttat közelebb. Márpedig, írja hasonló összefüggésben Szegedy-Maszák Mihály, „a rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét”³⁰ – pontosan azt hajtva végre tehát, ami az eddigiek alapján Szabó Lőrincnél a fordítás teljesítményének tulajdonítható. Szabó Lőrinc itt mint azon fordítók állítólagos képviselője demonstrálná, mintegy negatív úton, e megállapítás érvényét, „akik meg vannak győződve a jelentett elsődlegességéről”. Ebben az összefüggésben Baudelaire *Les chats* c. költeményének átültetése mellett³¹ Szabó Lőrinc Blake *The Tyger*-éről készített fordítása példázza, hogy ez a fordítói stratégia adott esetben jóval kevesebbet képes megragadni akár az eredeti gondolatosságából, mint az, amelyik – s ennek képviselője Kosztolányi – a jelölő síkját tartja elsődlegesnek. Az összehasonlítás, különösen a két szöveg egészét te-

csak sirok, / S elem a sok / Tűnt kéj kél. / Óh, múlni már, / Ősz! hullni már, / Eresszél! / Mint holt avart, / Mit felkavart / A rossz szél...” (*Őszi chanson*, Tóth Árpád) – „Zokog, zokog / az ősz konok / hegedűje, / zordúl szívem / fordúl szívem / keserűre. / Fullaszt az éj; / arcom fehér; / s ha az óra / út: zokogok, / régi napok / siratója. / S megyek, megint / hányódni, mint / az elárvult / zörgő levél, / mellyel a szél / tovaszánguld.” (*Őszi dal*, Szabó Lőrinc). Az eredeti: „Les sanglots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon coeur / D’une langueur / Monotone. / Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l’heure, / Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure; / Et je m’en vais / Au vent mauvais / Qui m’emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte.” A két változat összevetéséből már első pillantásra kiugranak Szabó Lőrinc műfordítói gyakorlatának meghatározó sajátosságai, nemcsak az akusztikai effektusok iránti viszonylagos érdektelensége, hanem az eredetiről alkotott interpretáció rész-egész elvű kiemeléssel végrehajtott megjelenítése: miközben Tóth Árpád méltán emlékeztetéssé vált fordítása, amely kissé talán összezilálja az eredeti szintaktika felépítését és lexikailag is több licenciával él, nemcsak az eufonikus effektusokat erősíti fel, hanem a hangképzeteket megjelenítő szinonimák halmozásában talán még túl is tesz Verlaine szövegén, addig Szabó Lőrinc a „zokog” többszörös ismétlésére korlátozza magát, amivel nyilvánvalóan a „langueur monotone” *monotonitását* húzza alá vagy érzékelteti. Nehéz kérdés volna annak megítélése, hogy valóban Szabó Lőrinc változata-e a „dacosabb”, mindenestre Tóth Árpád fordítása az, amelyben a lírai hang (illokúciós modalitását tekintve) aktívabbnak mutatkozik: pl. – az eredetiben nem szereplő – felszólítást intéz az őszhöz.

³⁰ Szegedy-Maszák, 78.

³¹ A példát l. már Somlyó Gy., „Két szó között”, in Bart I. – Rákos S. (szerk.), *A műfordítás ma*, Bp. 1981, 109–117. Itt arról esik szó, hogy a vers nevezetes, Jakobson–Lévi-Strauss-féle strukturális elemzése nem követhető nyomon a Szabó Lőrinc fordította szövegen. Somlyó azonban elsősorban éppen azt a kérdést fogalmazza meg tanulmányában, hogy a „formahűség” dogmája, a „külső alak átültetésének” elsődlegessége, amely, még ha kimondatlanul is, a két nyelv struktúráinak összemérhetőségét feltételezi, vajon „ma is korszerű formahűségről” tanúskodik-e (vö. ehhez még uo., 144–145.)

kintve, önmagában kissé igazságtalan³², a vers 5. szakaszáról nyújtott fordítások szembeállításában azonban nem tanulság nélküli. Szabó Lőrinc Szegedy-Maszáék szerint, „túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta”, míg Kosztolányi változata épp itt nyújtja az egész darabokra bontásának és „új egésszé” való összerakásának meggyőző példáját. Aligha volna itt célra-vezető a két fordító nyelvismeretének elmélyültségét mérlegre tenni (véltetőleg egyikük sem az angolban volt a legotthonosabb az idegen nyelvek közül), Szabó Lőrinc (itt Rába szerint is „felületes”) megoldására aligha itt kereshető a magyarázat. Szabó Lőrinc korántsem tekintette önmagában poétikai értéknek a „tömörséget” (Tóth Árpád Oscar Wilde *The Ballad of Reading Gaol* c. költeményéről készített fordítását elemző írásában pl. épp avval magyarázza az eredeti szöveg és a benne megidézett világ egyszerűségének eltűnését, hogy a magyar fordító „mindenütt tömörít, sűrít, díszít”³³), s adott esetben valóban éppen a gondolati, „próza” mag kiterjesztésével kísérelte meg visszaadni (akár: megfejtteni) az eredetit. Voltaképpen itt is erről van szó: ugyan valóban elhagyja a szóban forgó szakasz („When the stars threw down their spears, / And water’d heaven with their tears, / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb made thee?”) első két sorának antropomorfizmusát (amellyel végsősoron Kosztolányi is balszerencsével járt, akit itt mintha éppen a jelölők ismétlődése vezetett volna félre, amikor a 2. sorban megváltoztatta az alanyt, eltüntetve így a szikrázó csillagok könnyezésének metaforáját: „Hogy a csillagfény kigyúlt / s az ég nedves könnye hullt”), ám cserébe pontos meg- vagy kifejtését nyújtotta a szakasz legnagyobb tétjét hordozó 3. sornak. Kosztolányinál, akinek itt a „made” (az alkotottság) ismétlődésének visszaadása tűnik a legfontosabbnak („Rád mosolygott alkotód? / Ki bárányt is alkotott?”), amivel még az eredeti szakasz rímképletét is megváltoztatja, nem szorul kifejtésre a titokzatos alkotó mosolya és teremtmény megpillantása közötti különbségtétel: a szövegek szintaktikai felépítését (sőt akár még a szótagszámokat) tekintve az is megállapítható, hogy Kosztolányi itt talán az eredetihez képest is túlságosan tömöríti Blake-et. Szabó Lőrinc a „did he smile his work to see?” kérdést viszont egész kérdésorozatban magyarázza („S amikor befejezett, / mosolygott rád mestered? / Te voltál, amire várt? / Aki a Bárányt, az csinált?”), méghozzá úgyszintén a 3. sorra helyezve a voltaképpeni hangsúlyt. Ez a kérdés („Te voltál, amire várt?”) a teremtmény szándék és a teremtmény közötti azonosságra vagy kontinuitásra irányul (vagyis azt nem veszi eleve adott-nak³⁴), aminek egyebektől – pl. lehetséges bölcséleti jelentéskörétől – eltekintve az lehet az egyik fontos funkciója, hogy épp ezáltal nem lesz redundáns a szakaszt záró kérdés.

Egyébként Szabó Lőrinc még az olyan helyeken is megtalálja a módot arra, hogy bemutassa vagy „megmagyarázza” az eredeti szöveget meghatározó alakzatot, ahol él a „tömörítés” vagy a poliszémia adta lehetőségekkel. Példaként egy olyan, érdekes hely szolgálhat, ahol a magyar nyelv egy adottságát használja fel az eredeti szöveg jelentésének bő-

³² Szegedy-Maszáék pl. a versnyitány azon megoldását részesíti előnyben, amely Rába szerint, akinél az összevetés először megtalálható, „Szabó Lőrinc természetesebb első strófája mellett (...) esetlenebbnek tűnik” (Rába 1969, 341.).

³³ Szabó, i. m., 400.

³⁴ Rába szerint Szabó Lőrinc „megoldása az eredeti első két sorát mellőzi; felütéssel (Auftakt) bővíti viszont sorainak metrikai terét, s ez az ötlet fordulatainak is több variációs lehetőséget ad.” (Rába, i. m., uo.).

vítésére. Goethe egy ifjúkori versének, a *Grenzen der Menschheit*nek (Az emberiség határa) azon – egyébként természettudományosan is megalapozott – képét, amely azt fejt ki, hogy az (isteni) villám megtermékenyíti a földet („Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sät”), azáltal defigurálja, hogy észreveszi, hogy a magyarban – ellentétben a „säen” igével, amit Goethe itt csak metaforaként tud alkalmazni – a „vet” ige mindkét jelentéssíkon szószereint érvényes (villámot éppúgy lehet vetni – már akinek erre hatalma van –, mint magvakat). A költemény többi magyar fordítója (Kazinczy, Szász Károly, Dóczi Lajos) nem él ezzel a lehetőséggel (mindegyik a „szór” igét használja), Szabó Lőrinc változata („villámvetéssel / áldja a földet,”) azonban ennek ellenére megtartja az áldás jelentését is, s így az eredeti defigurált metaforát voltaképpen többszörösen kifejtve adja vissza a szóban forgó helyet, úgy, hogy mintegy meg is mutatja az ekvivalenciának vagy a két nyelv illeszkedésének a határait.

Akárhogy is, a jelölő vagy a jelölt elsődlegességére helyezett eltérő hangsúlyok ellenére Szabó Lőrinc és Kosztolányi – jóval kifejtettebb – fordításfelfogása nem minden tekintetben mond ellent egymásnak. Szabó Lőrincnél is megtalálható pl. a Kosztolányitól ismert (átvett?) hasonlat, amely a műfordítást olyan versnek tekinti, amelynek „ihlete” egy már létező költeményben azonosítható.³⁵ Az *Örök Barátaink* I. kötetéhez írt előszó, amely a műfordítót házigazdához hasonlítja³⁶, maga is több alkalommal a kritikai, elemző leírással vetette össze a fordító feladatát, s ebben az összefüggésben különösen annak a szakadéknak az áthidalását tartotta lényegesnek, amit Kosztolányi „a próza és a vers közötti űrként” írt le, és ezt a nyelv különleges, érzéki tapasztalataként jellemezte, némiképp elmentmondva a műfordítói munkásságáról imént idézett vélekedéseknek („megjelölhetem pontos műszavakkal a formáját, rím- és ritmusképletét; hiába, a hallgató nem látja a színt, nem hallja, nem érzi a nyelvet, a képek, a tömörség és kapcsolásmód külön szuggesztív erejét és ízeit, nem veszi át azt az érzéki idegzsongást, ami a tárgyi, gondolati közölnivalón túl még szintén ott van a versben”, „a költői fordítás [...] túlmegy a fogalmi közlés határán”³⁷). Ezt a nem különösebben eredeti különbségtélt először – Kosztolányi híres megfogalmazásával³⁸ érdekes viszonyba állítható módon – a képi és a nyelvi ábrázolás ellentétével állítja párhuzamba³⁹, a szöveg későbbi változatában⁴⁰ pedig a zene hasonlatával él („Az ide-

³⁵ Vö. Kosztolányi, „Előszó a *Modern Költők* második kiadásához” (1921), in Uő. 1999³, 510. („Itt az ihlető alkalom, az ideál nem egy hangulat hamar szétfoszló párja, [...] hanem az eredeti, egy vers, melyről a műfordító-költő egy másik verset ír.”); Szabó, „A műfordítás öröme”, in Uő., i. m., 8. („Az ideális műfordító: költő, aki időnként kész művekből kapja a teremtető ihletet.”).

³⁶ Vö. Szabó, „Bevezetés az *Örök Barátaink* I. kötetéhez”, in Uő., *Örök Barátaink* I., Bp. 2002, 5.

³⁷ Uo., 6. Vö. még „Bevezetés a *Válogatott Műfordítások* című kötethez”, in uo., 14.

³⁸ „Az igazi műfordítás nem is úgy viszonylik az eredetihez, mint a festmény másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhöz, melyet ábrázol: a festmény hübb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.” (Kosztolányi, „Ábécé a fordításról és fordításról”, in Uő., i. m., 512.).

³⁹ „A nyelv, amellyel [a költői fordítás] az új képet festi (...), nem olyan, mint akár a legművészibb képmásoló grafittja, színes krétája vagy olaja. A kréta, a festék mindenütt egyforma, természetes restségét föltétlen engedelmességre szoríthatja a tökéletes technikai tudás. A nyelvnek külön sajátosságai, örök parancsai, változó szeszélyei és szakadatlan friss rögtönzései vannak.” (Szabó, „Bevezetés az *Örök Barátaink* I. kötetéhez”, uo.)

⁴⁰ Uő., „Bevezetés a *Válogatott Műfordítások* című kötethez”, uo.

gen költői művet le kell játszani”). A fordítás és a zenei előadás párhuzamát itt is a nyelvek sokfélesége és a másik médiumnak tulajdonított egyetemesség módosítja: a fordító hegedűje maga „a nyelv, amelyre fordít” – Kosztolányi már többször idézett tanulmányában ugyanez a hasonlat a prózai kommentár és a költői fordítás szembeállítását illusztrálta.⁴¹ Noha ez a Goethe klasszikusának szentelt elemzés önmagában távolról sem világítja meg Kosztolányi fordításelméletének minden összefüggését, jelen munkában érdemes továbbra is fontos viszonyítási pontként kezelni, különösen azért, mert Kosztolányi itt saját fordítását is értelmezve illusztrálja a költőiség mibenlétéről alkotott elképzelését, egy olyan szöveg fordításával, amelyről – nagyon sokak mellett – Szabó Lőrinc is elkészítette a maga változatát⁴², s amelynek különleges hatását általában nagyrészt a zeneiségével szokás magyarázni, oly módon méghozzá, hogy a versen általában éppen a „dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget” előtérbe állító líraeszmény is demonstrálható lesz (nem mellesleg: a költőiség egy olyan fogalma tehát, amely – még ha nagyon sok áttételen keresztül is – sejthetőleg Rába azon, már idézett ítéletének is alapul szolgál, amely a „magyarázó” fordítás Szabó Lőrincnek tulajdonított elvét történetileg bizonyos értelemben meghaladottnak minősítette).

Közismert, hogy az *Über allen Gipfeln...* páratlanul sokrétű utóéletében, amelyben a zenei feldolgozások felmérhetetlen sokaságától a legkülönbébb politikai célú átiratokig⁴³ minden megtalálható, több olyan meghatározó értelmezés is akad, amely a szöveget magának a „lírának” a paradigmájaként tárgyalta, csak a legjelentősebbeket említve pl. Emil Staiger és Theodor W. Adorno munkáira lehetne itt hivatkozni. Staiger poétikájában a vers „a lírai stílus legtisztább példája”: rajta nyer bemutatást a „das Lyrische” azon műnemteremtő sajátossága, hogy benne a „lélek” nem megalapozott instanciája közvetlenül fejeződik ki, ami itt „a szavak jelentésének és zenéjének egységében” mutatkozik meg.⁴⁴ Adorno híres beszédében a „lírai tökély” példája a vers, amely egy önmagának elégséges élményt mutat fel, s éppen azért, hogy egyáltalán nem tematizálja, sőt mintegy tagadja ennek lehetséges társadalmi vonatkozásait, tárja fel líra és társadalom viszonyát. A költészet az általa felkínált látszat formájában (amely egyben létezés és nyelv egységéé is) tesz tanúbizonyságot annak ellenpontjáról: társadalmisága abban áll, hogy „a természet látszatát” felkeltve „fenséges iróniával” tanúskodik az elidegenedett szubjektum létének szenvedéséről.⁴⁵

A vers valóban több támpontot nyújt a tökéletes vagy közvetlen (és: hangzó, *zenei*) líraiság mibenlétének megragadásához. Már textológiai bonyodalmai⁴⁶ is nagyrészt abból

⁴¹ Kosztolányi, „Tanulmány egy versről”, 411.

⁴² Ezt Rónay György sikerültebbnek és pontosabbnak ítéli Kosztolányi és Tóth Árpád fordításaihoz képest: Rónay, i. m., 153.

⁴³ Ezek spektruma Brechtnek a Goethe-pretextust a társadalmi részvétet nélkülöző szépségfelfogás emblémájaként idéző *Liturgie vom Hauchjától* egészen a *Der Stürmer*-ben 1943-ban közölt, idézhetetlenül ízléstelen antiszemita versezetig terjed. A költemény recepciótörténetéről l. W. Segebrecht, *Johann Wolfgang Goethes Gedicht »Über allen Gipfeln ist Ruh« und seine Folgen*, München/Wien 1978.

⁴⁴ Vö. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971, 11–13.

⁴⁵ Vö. Th. W. Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft”, in *Uő, Noten zur Literatur (GS 11)*, Frankfurt 1997, 53–54.

⁴⁶ A keletkezéstörténethez vö. Segebrecht, 17–19.

fakadnak, hogy első „kézirata” az Ilmenau melletti ház falára vésett inskripció, amelyről nemcsak a kortársi lejegyzések, de még a róla készített fotó is csak részleges tanúbizonyságot szolgáltatott: bár némiképp kétségesnek tűnik, hogy Goethe, aki csak évtizedekkel elkészülte után rendezti sajtó alá a szöveget, minden előkészület nélkül, a pillanatnyi ihlettől vezérelve írta le (illetve, inkább: fel) a nevezetes sorokat, a keletkezéstörténet mégiscsak egy olyasfajta közvetlenség illúzióját vetette fel, amely a verset a lehető legtávolabb helyezte minden irodalmi vagy írásbeli reflexivitástól. Különleges hatásáról itt aligha van mód meggyőző magyarázatot adni, annyi azonban a szakirodalom alapján sejthető, hogy ez nem független páratlanul ökonomikus zeneiségétől, amely a tömör, de különösebb leixikai vagy szemantikai kihívást nem hordozó szöveget strukturálja, pl. azáltal, hogy a rímpárokat és más hangzóisméltéseket soron belüli és rímkapcsolatokon túli ismétlődésekkel terjeszti ki: „Kaum” – „Hauch” – „auch”; „Warte” – „walde” – „balde”; vagy éppen az *e* és *l* hangzók visszatérése az első keresztrím után a „Die Vögelein schweigen im Walde.” sorban stb.⁴⁷). Aligha meglepő innen nézve, hogy amikor Kosztolányi írása a verseknek a versek gyakran (mint itt is) banális tárgyával való összekeverése ellen érvel, és a költemény „lelkét” a vers (nyelvi) testéből kiindulva igyekszik feltárni, egyenesen amellel érvelve, hogy a „lélek nem egyéb, mint a szerveink működésének finom terméke”, erre rendre olyan kifejezésekkel tesz kísérletet, amelyek Goethe alapvetően a „csend” tematikus súlypontja köré szervezett versének hangképzeteit idézik fel: „a betűkből kiáramló földöntúli hangulatról”, arról a végtelenről beszél, „mely a költemény sorainál reánk fuval”, továbbá olyan hangról, „melyet a visszhang teljesít ki”.⁴⁸

Aligha véletlen, hogy az elemzés elsősorban a vers ritmikai és metrikai sajátosságainak megfigyeltetésére tesz kísérletet, amelyeket Kosztolányi ugyan egy meglehetősen közvetlen tematikus (vagy mimetikus) egzegézis számára mozgósít („Ez a vers hatalmas szívdobbanással kezdődik”, amelyet később „megnyugvás”, ezután még egy gyors „pogány menádtánc” s végül a halál követ), ám a rendelkezésére álló magyar fordítások bírálatában, majd saját változatának bemutatásában azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a fordítás sikere (és egyáltalán: a benne feltáruló értelmezés) itt valóban különleges mértékben függ a szöveg hangzóságának visszaadásától. A Kosztolányi nyújtotta, eléggé vitatható metrikai jellemzésen aligha érdemes fennakadni, hiszen a profi germanisták nyújtotta leírások is kudarcok hosszas sorozatáról tanúskodnak⁴⁹, saját változatában mindezt a nőríme (ha nem is teljeskörű) visszaadását tartotta a legfontosabbnak. Összevetve Szabó Lőrinc fordításával a különbség itt pusztán abban áll, hogy utóbbi talán még pontosabban tartja magát az eredeti rímeléséhez – sőt, a nyitó rímpár (Gipfeln-Wipfeln) hangszínét teljesen megőrzi (minden-szinte). A szótagszámok alapján az is megállapítható, hogy ebben az esetben egyik fordítás sem tartja magát az eredeti tömörségéhez. A fordítások „zeneiségének” pontosabb megítélése persze nem lehet független a jelentés síkjától, s ami – itt megintcsak mindkét változatban – a legszembeötlőbb, az az, hogy az eredetivel ellentétben mindkét változat antropomorfizálja a természet alig hallható „hangjait”, ami nyilván elsősorban abban juthat szerephez, hogy hogyan értelmezik a természeti és vele szembeállított (?) emberi

⁴⁷ Ez a struktúra még a vers valóságos (alighanem leginkább pusztán a kor antológiaköltészeti konvencióit tükröző) címére (*Ein gleiches*) is kiterjeszthető.

⁴⁸ Kosztolányi, i. m., 410., 412–413.

⁴⁹ Vö. Segebrecht, 85–91.

kedélyállapot viszonyát, ami a vers mindenfajta megértésének egyik legfontosabb pontja. Az eredeti (ön)megszólító formulája („in allen Wipfeln / spürest du / kaum einen Hauch”) Kosztolányinál és Szabó Lőrincnél is csak a zárlatban jelenik meg, s helyére a vers közepén, amely beszédmódját tekintve személytelen marad, a szél „elhaló” leheletének (Kosztolányi), illetve egyenesen sóhajának (Szabó Lőrinc) antropomorfizmusa kerül. A zárlatban megjelenő (vagy: megígért) emberi nyugalomtól a fordításokban a mondathatár mellett az is elhatárolja ezeket a képeket, hogy – az eredetivel ellentétben – a megállás, abamaradás, elmúlás konnotációját sem nélkülözik: a szél lehelete „elhal”, a sóhajtó szél „megáll” a lombokon. Van valami nyugtalanító a természet ezen elhalkuló (emberi) hangjaiban, amit a fordítások tesznek hozzá az eredeti költemény tropológiájához, és ez nem is teljesen következtelen.

Ahol ugyanis Goethe verse immár a legkategorikusabban („nyugalom”, alig érzékelhető fuvalat [„Hauch”] helyett) hallgatásról beszél – a költemény leghosszabb sorában –, ott a legfeltűnőbb a következetes hangzóismétlés, vagyis – amint azt az expresszionista „Wortkunst” teoretikusa, Herwarth Walden éles érzéssel megfigyelte⁵⁰ – ott hallgat a legkevésbé: még akkor is így van ez, ha az elhallgatás alakzatát – a szöveget záró rímpárban (Hauch/auch) – a kompozíció az akusztikus (természeti) hanghatások és az emberi (artikulált) beszéd, zene (vagy zaj) és nyelv már-már szétválaszthatatlan egybeolvadásaként teszi hangsúlyossá.⁵¹ Felismerve a szabálytalan vagy redundáns elemmel bővített szóalakok fontos szerepét az említett sorban, megállapítható, hogy az egész költemény „hangszimbolikájának” innen fejthető meg az egyik – a Goethe-szakerődalom valamely szegletében nyilván már felfedezett – kulcsa. A „Vögelein” régies alakjában, akárcsak a Walde/balde” rímpárban az a hangzó szerepel fölöslegesen, amely egyrészt az 5. sor egységes hangszínét meghatározza, másrészt – s ez a fontosabb – innen nézve meglepően hiányzik a vers kulcsszavából, a „Ruhe”-ből az első előforduláskor („Ist Ruh”) – akárcsak egyébként a *Wandrer's Nachtlied* című⁵² első szavából (az ilyen mássalhangzó-torlódások Goethe költői nyelvében egyébként elég gyakoriak, amint az még egy későbbi példán is látható lesz). A természet csendje tehát éppen avval rendelkezik feltűnő bőséggel, ami magából a nyugalom szóból hiányzik tehát: a „Ruhe”, méghozzá éppen a természetből nyert vagy abból kiindulva megragadni vélt nyugalom – amint azt megcsontkított hangalakja jelzi – nem tökéletes: hiányzik belőle valami, amit a környező természet nyugalma hordoz. Ez első sorban azt a megfelelést tekintve jelentésszerű, amelyet a nyugalom és a mozdulatlan természet között állít fel a vers, és az *e* hangzó különös vándorlása mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy a két állapot, az emberi kedély és a természet megfeleltetése az, ami tökéletes. A szó visszatérése a költemény zárlatában („ruhest du auch”) pontosan arról tanúskodik, hogy a megszólított te (vagy – önmegszólítás esetén – én) végső nyugalma nem lehet egészen azonos avval, amit a természet sugallt számára: szinte törvényszerűnek mondható, hogy az itt szerepeltetett igei alakban viszont megtalálható az *e* fonéma, s a különbséget itt is az teszi feltűnővé, hogy ez egy olyan helyen figyelhető meg, ahol a kötőhang akár ki is eshetne a szóból („ruhst”).

⁵⁰ Vö. uo., 83.

⁵¹ Vö. ehhez F. A. Kittler, *Dichter·Mutter·Kind*, München 1991, 105–106.

⁵² Akárcsak egyébként a *Wandrer's Sturmlied* címében.

Noha ezen a ponton nehéz ellenállni annak a csábításnak, amely innen kiindulva az egész költemény koherens újraolvasásának (de milyen ígéretes!) lehetőségét helyezi ki-látásba, a tanulmány eredeti célkitűzését szem előtt tartva mégis érdemes visszatérni a fordításokhoz. A „Die Vögelein schweigen im Walde” sor homogén hangzóságát mind Kosztolányi, mind Szabó Lőrinc visszaadják, igaz, mindketten egy másik helyen („a szél lehelleite is”, illetve „a lombokon”). Mit kezdenek azonban a kétféle „nyugalom” szembe-sítésével, amelyet az eredeti a legfontosabb (a szövegben leggyakrabban előforduló) fo-néma vándorlásán keresztül hajt végre? Kosztolányi fordítása ebből a szempontból zseni-ális megoldásnak tekinthető: itt is az *e* a domináns magánhangzó, ami kézenfekvően idézi fel a „csend” alakot, ám a szöveg ezt a másik, a nyitány hangképét meghatározó fonémát tartalmazó alakkal helyettesíti („tompá csönd” – ez a, lejegyzését tekintve mindenképpen újabb szóalak⁵³ a magyar fordítások közül csak Franyó Zoltánnál, Illyésnél és Kányádinnál található meg). Ezt továbbhangsúlyozza az, hogy Kosztolányi eltekint a szó megismétlé-sétől a zárlatban („tompá csönd” – „pihensz te is”). A versről készített tanulmánya arról tanúskodik, hogy Kosztolányi értelmezésében a zárlat az emberi múlandóság fenyegető vagy rémisztő bejelentéseként olvasandó („Hiába tiltakozik az elmúlás ellen, végül elcsuk-lik a hangja.”⁵⁴), s ebben az összefüggésben magyarázza a zárórím ekhós megoldását („lehelleite is” – „te is”) is, amely „a magyar szöveg egyetlen megoldása”⁵⁵, sőt fordításában is szerepelteti a halál nyelvi paradigmáját („elhal”). Maga a fordítás (a zárlatot Kosztolányi lényegében szó szerint adja vissza) nem feltétlenül kényszeríti ki ezt az olvasatot, illetve ha igen, akkor is elsősorban a természetes és az emberi lét ellentétére kerül a hangsúly (ez esetben: a mozdulatlan nyugalom időtlen állandósága az egyik, a véges időbeliség „nyu-galma” a másik oldalon).

Itt csak utalni van mód arra, hogy a vers zárlatának értelmezése körüli vitákban nem a közelgő halál vagy egyáltalán a végesség fogalmai jelentik a megfejtés egyetlen kiinduló-pontját. S valóban, magának a megszólító mondatnak a modalitásáról is többféle magya-rázat adható: lehet ez a beletörődés önmegszólító kifejezése éppúgy, mint – illokúciós mó-duszát tekintve – ígéret⁵⁶ vagy, épp ellenkezőleg, fenyegetés (a Kosztolányi által is felidé-zett történet szerint az öreg Goethe, újra ellátogatva az Ilmenau melletti faházba, maga is így értelmezte – át? – egykor felvett versét) sőt akár vigasztalás is (pl. Adorno olvasatá-ban, mely szerint a vers mintegy elhallgatja vagy elfeledteti a békétől megfosztott vilá-got⁵⁷). A verszárlatban ily módon a jövőbe utalt (immár emberi) „nyugalom” lehetséges je-lentéseinek köre ennek megfelelően szintén igencsak kiterjedt: a turista esti fáradtságának prózai állapotára éppúgy vonatkoztatható volt, mint az alvásra, a természet és ember kö-zötti harmónia kielégítő vagy boldogító élményére, illetve természetesen a végesség vagy

⁵³ Benkő L. (szerk.), *TESz* I., Bp. 1970, 498.

⁵⁴ Kosztolányi, i. m., 413.

⁵⁵ Uo., 416.

⁵⁶ Így pl. Kittler olvasatában: Kittler, uo.

⁵⁷ „Noch das »Warte nur, balde / ruhest du auch« hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert. Einzig indem der Ton des Gedichtes mit der Trauer darüber mitfühlt, hält er fest, dass doch Friede sei.” (Adorno, uo.)

a halál fenyegető árnyára.⁵⁸ Érdekes módon a szöveg közvetlen keletkezéstörténeti kontextusa (Goethe Charlotte von Steinhez írt levele, amelyben a verset feltehetően kiváltó „élmény” prózai leírása megtalálható: eszerint a táj önmagának elégséges érdektelensége ragadta volna meg a verselő turistát⁵⁹) egyszerűen a természet és az emberi kedély váratlanul tökéletes harmóniájával, egyfajta megelégedettség állapotával hozza a legszorosabb kapcsolatba a verset. Ez a kontextus persze nem rendelkezik semmiféle autoritással, amit éppen az tanúsíthat, hogy a legközkeletűbb értelmezés sejtetően mégiscsak az elmúlásban azonosítja a vándor végső nyugalját (ahogy egyébként a magyar fordítások többsége is), mégis figyelemre méltó abból a szempontból, hogy éppen egy olyan kompozíciós elvre hívja fel a figyelmet (az emberi és a természet közötti harmóniára), amelyet Kosztolányi és Szabó Lőrinc fordításai is előtérbe állítanak – igaz, éppen negatív formában. Kosztolányi megoldásáról, a nyugalom kétféle fordításáról fentebb már esett szó, Szabó Lőrinc megfejtése itt is fogalmibb természetű, ám ugyanezt a konstellációt írja körül azáltal, hogy a „Ruhe”-t mindkét helyen („Csupa béke minden / orom.”, illetve: „Várj; a te békéd / sincs messze már.”) „békének” fordítja – érdekes módon a magyar fordítások közül Szabó Lőrincén kívül egyedül Keresztury Dezsőé él vel a formulával. Míg Kosztolányi fordítása a kétféle nyugalom szembeállítását úgy hajtja végre, hogy azonosságukat kérdőjelezi meg, addig Szabó Lőrincé – amely ez utóbbi szempont tekintetében nem igazán foglal állást – voltaképpen megfejt (megmagyarázza?) ezt a kompozíciós alakzatot. A fordítás mintegy kifejti, hogy mi az a fogalom, amellyel az eredeti szerkezete leírható: az emberi és a természetes létformák közötti harmónia vagy béke lehetősége, azaz (nem melleleg) olyasvalami, amivel Szabó Lőrinc a maga költészetében nem igazán tudott mit kezdeni.

Ezt igazolhatják Szabó Lőrinc olyan fordításai, amelyekben szintén valamilyen módon a természetleírás szolgál alkalomként valamely emberi (tudat- vagy lelki-) állapot kifejezésére. Ezúttal 20. századi példát véve, ez figyelhető meg George *[Betäubt als führten sie zum totenanger...]* kezdetű 1901-es verséről készített fordításán is, amely rendkívüli feladatot jelenthetett. George költeménye, amelyről, minden túlzó impresszionizmusa ellenére, jelen sorok írója kész elismerni, hogy a legszebb versek egyike, amit valaha olvasott, különös hatását javarészt szintén elsősorban erőteljes zeneiségének, bonyolult vagy szokatlan mondatalkításának, illetve ritka szavak révén elidegenített lexikai rétegeinek köszönheti. Szabó Lőrinc mesterien megoldott fordítása (*Búsak, ahol találkozunk*) ez utóbbi visszaadására nem törekszik, viszont itt bőven él alliterációkkal, a legtöbb esetben pedig megőrzi az eredeti ereszkedő vagy lassuló ritmusát, valamint észreveszi, hogy ennek hatását George a mondatszerkezet alakításával, hosszas közbeiktatásokkal, illetve többször az alany hátravetésével vagy halasztásával erősíti fel (amit a fordítás a Szabó Lőrinc '20-as évekbeli költészetében amúgy sem ritka részesülő értelmű birtokos jelzővel old meg, pl. „Hogy itt nemrég ködök és zivatar közt / fénye villant egy-egy hívó sugárnak,”). A vers alapvető kompozicionális elve a tél és tavasz sajátos metszéspontját megragadó természetleírás és az ennek megfelelő félig holt-félig éber emberi tudat párhuzama. A táj nyugalmanak vagy mozdulatlanságának helyenként Goethe imént tárgyalt versének elemeit felidéző („Der seltnen vögel klagendes gefistel / Verliert sich in den gipfeln kahler

⁵⁸ Vö. ehhez Segebrecht, 66–70.

⁵⁹ „So uninteressant als eine grosse schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet” – írja le Goethe itt a tájat (J. W. Goethe, *Sämtliche Werke* II/2 [29], Frankfurt 1997, 288.)

eichen”) megjelenítésében a természet téli álmát megtörő élet képei révén helyezhető el az elevenség és a halál ellentétpárja, amit a vers kiterjedt színszimbolikája mellett az ellentét fogalmi síkjának megjelenítése is hangsúlyoz („totenanger”, „trauergruppen”, „verderben”, illetve „mit neuen keimen schwanger”, „geheimnisvoll lebendiges zeichen”). Szabó Lőrinc fordítása, amely itt nagyon pontos és csak kevés helyen tér el valamelyest az eredetitől (eltekintve a magyar mondatszerkezet és ritmika követelményeiből következő sorrendváltoztatásoktól), ebben az összefüggésben is felfogható egyfajta elemző vagy értelmező magyarázatnak. George versének színekavalkádját, amely a sötét különféle változataitól a szürkén és a fakón/sárgán („mit falbem licht”) át a zöldhöz, ezüsthöz, kékhez és aranyhoz vezet (nyilván ily módon is a természet életre kelését aláhúзва) pl. kissé vonakodva őrzi meg, ahol az eredeti konnotációi lehetővé teszik – így rögtön a nyitányban, ahol a „betäubt” szót egyszerűen „búsak”-nak fordítja, majd kicsit később a „mit falbem licht”-et „derengve nyíló”-nak –, a felidézett fogalmi jelentéskört bontja ki. Megadja viszont a színek jelentőségének vagy jelentésének kulcsát: ott, ahol a zöld fagyöngyöt George az élet titokzatos jeleként írja le („ein geheimnisvoll lebendiges zeichen”), a fordítás elhagyja (hiszen: „megfejt”) a titokzatosságra tett utalást és azt éppen a „színes” jelzővel helyettesíti („élő, színes jel”), megmutatva tehát, hogy George szövegében éppen a színeffektusok az élet „titokzatos” jelei. Ugyancsak hasonló eljárással él az eredetinek csak a zárósorában („Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.”) kifejtett (meg- vagy ki)nyílás jelentéskörét illetően: itt a fordítás a téli sötétet megtörő fény képzeteit állítja már jóval előbb összefüggésbe a keletkező élettel, legnyilvánvalóbban ott, ahol a fénnel telített szakadék képét *nyílásként* („derengve nyíló szakadékig”) adja vissza.

A fény és a színek megjelenésének, illetve takarásának motívumait a záró hasonlat előtt a sötét kökörcsinek képe összegzi, egyébként eléggé paradox módon, hiszen arany-színűnek leírt „belső fényüket” (ami itt nyilván egyben a biológiai értelemben vett életé vagy termékenységé) nemcsak kék „harangjuk”, hanem – feltehetően – az éppenhogy világos hó is fedi („Sie neigen sich bedeckt mit silberflocken / Und hüllen noch mit ihren blauen glocken / Ihr innres licht und ihre goldnen kronen”). Ez a passzus tehát, amellet, hogy megértését – úr és szolga szembeállításának konnotációjával („neigen sich” – „krone”; Szabó Lőrincnél: „fejük lehajtva állnak” – „arany korona”) – az élet „elnyomatásának” jelentése is meghatározza, egy olyan fény képzetét is felveti, amely valamilyen módon más, vagy összeegyeztethetetlen az ébredő természet, a külvilág érzékiségével. Szabó Lőrinc megoldásában („Fejük lehajtva állnak és harangjuk, / bár arany korona ragyog alattuk, / csupa pehely és tükörszín”) ez az ellentét nem található meg, az új és leginkább meglepő elem itt az „ezüstös tükörszín”: az összetett szó szerepeltetését legalapvetőbb szinten nyilván a rímkényszer indokolja (kökörcsin/tükörszín), indokolhatja továbbá az az érintkezés, amely a hó, az ezüst pihék George szövegében sejthető képe és az „ezüstös tükörszín” egyik kézenfekvő (s a virágot dermesztve borító felszín képzetkörébe is illeszkedő) alapja, a jég között fennáll. A szó szegmentálhatósága azonban elárulja, hogy a fordítás itt hozzátesz egy nem lényegtelen elemet az eredeti képvilágához, amelynek ebben betöltött funkciója nem egészen magátólértetődő. A tükör mint felszín, bár valóban nevezhető „ezüstösnek”, lényegében ugyanis nem rendelkezik olyan értelemben vett vizualitással, amely George versét meghatározza: színe aszerint változik, amit – itt a sötétnek vagy éppen puszta fehérnek mutatott külvilágot – visszaver: ez pedig a lehető legkevésbé

„belső” fény, amit csak el lehet képzelni. Feltehető, hogy valódi funkciója (ha persze van neki), nem a képi kódban (legfeljebb annak megszakításában) rejlik.

A zárlat, amely valóban a vers azon helye, ahol Szabó Lőrinc fordításainak legfeltűnőbb módosításai általában megtalálhatók⁶⁰, jelen esetben azt teszi láthatóvá, hogy a fordítás korábbi megoldásai is innen nyerik el értelmüket, vagyis Szabó Lőrinc fordítása az egész struktúra súlypontjaként felfogott befejezésből kiindulva alakítja saját értelmezését. A bezárkózott vagy beborított virágok itt egy hosszan kifejtett hasonlat egyik oldalára kerülnek (mint az ébredő „lelkek” vagy az emberi félálom természeti megfelelői), noha a szöveg végén a hasonlat tulajdonképpen felbomlik, hiszen a természeti keletkezés (kinyílás) itt – mellékmondatban kifejtve – egyben a „lelkek” közvetlen attribútuma is: „und sind wie seelen die im morgengrauen / Der halberwachten wünsche und im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben / Sich ganz zu öffnen noch nicht recht geräuen.” (Szabó Lőrinc: „olyanok, mint lelkek, melyek a síri / álom tüntén csak félig vannak ébren, / s a rontó, nyers, koratavaszi szélben / még nem nagyon mernek egészen kinyílni.”). Hogy Szabó Lőrincet tartósan foglalkoztathatta ez a zárlat, az bizonyíthatja a legjobban, hogy a *Föld, Erdő, Isten* XVII. (a későbbi átiratban *A szelíd tanítvány* címet viselő) darabjának végén, azaz feltehetőleg a fordítást jóval megelőzően is idézi („Most újra tiéd vagyok. Hallak. Rád figyelek, de még csak félve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”; az átiratban: „Itt maradok veled. Hallak. Rád figyelek, de még szégyenkezve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”⁶¹). George itt tulajdonképpen a zárlatban vonja vissza vagy szakítja meg a természeti és emberi állapotok megfeleltetésének rendszerét, amit csak méginkább megerősít az, hogy ez a különös ébredés vagy félálom meglehetősen kísérteties felhangokat nyer, hiszen az, hogy hangsúlyosan „lelkek” ébredéséről van szó, a nyitányban – szintén hasonlat keretében – megjelenő temetői diszketeket is felidézve („Betrübt als führten sie zum totenanger” – a kifejezés egy lehetséges értelme szerint egyenesen „vesztőhelyről” volna szó) a holtak ébredésének lidércnyomásaként fejthető meg. Szabó Lőrinc éppen ezt a fordulatot erősíti meg. A félig éber vágyak vagy kívánságok nála egyértelműen „síri álomból” való ébredésnek értendők, az eredeti képet meghatározó hajnali szürkületet („morgengrauen”) pedig implicit módon szegmentálja (ami nem idegen az eredeti szellemétől, hiszen itt a 3. sor szürke levegője – „graue luft” – visszhangzik): kihagyja ugyanis a napszakra tett utalást s így a koratavaszi szél fenyegető tulajdonságai („[...] im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben” – „s a rontó, nyers, koratavaszi szélben”) és a „síri álom” elidegenítő képzelet olyan koherens konnotációsort hoznak létre, amelynek denotatív alapja éppen a Georgénál ki nem mondott, csak sejtetett „Grauen” borzadálya lehet.

A zárlat felől újraolvasva a szöveget elsősorban az a lehetőség tárulkozik fel, amely a költemény csillogó, impresszionisztikus képvilágát, mely a természet megéledését volna hivatott érzékelteni, egy irreális, kísérteties világ, a visszatérő holtak (lelkek) birodalmával engedi azonosítani. Pontosan ezt a lehetőséget veti előre a „tükörszín” sajátos vizuális képzelet Szabó Lőrinc fordításában. A verset nyitó hasonlat, amely a találkozás helyszínéül

⁶⁰ A pontos megfigyelést l. Kontor, 64.

⁶¹ A vers alighanem Babitsra vonatkozik. Vö. ehhez Szabó, „Vers és valóság”, in Uő, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Bp. 2001, 13.

szolgáló ösvényeket („steige”, Szabó Lőrincnél egyszerűen: „út”) a temetőhöz/vesztőhelyhez vezető utakkal állítja párhuzamba, a zárlat felől újraolvasva voltaképpen éppen az ilyen kísértő szellemekkel való találkozás rémisztő kliséjét teszi felismerhetővé. Innen nézve fontos lehet, hogy a szöveg egyetlen pontján sem esik több szó magáról a találkozásról, továbbá az is, hogy annak kísértetiességét a nyitány elkerülhetetlennek mutatja (hiszen „az út *mind* mintha temetőbe vinne,”: „*alle steige*”), különösen pedig, hogy nem eltervezett találkozásokról, nem valamiféle randevúról van szó („wo wir uns begegnen”: itt aligha van előre megbeszélte „Treffpunkt”, illetve egyáltalán semmiféle „Verabredung”), hanem váratlan szembesülésekről. Mindezt figyelembevéve még az sem bizonyos, hogy ezek a mindig, kikerülhetetlenül kísértetiesnek mutatott találkozások valóban valamely meghatározott másikkal (személlyel, vagy akár „lélekkel”) szembesítenek, akiről ráadásul semmiféle információt nem nyújt a költemény. Még ha ez grammatikailag esetleg hajszaínyt erőltetett is volna, a nyitány általánosító megfogalmazásának kontextusát szem előtt tartva akár az is lehet, hogy a többes szám egyes személy itt nem is annyira az én és egy valóságosan megszólított (s épp a megszólítás által – kísérteties – életre keltett), konkrét te közösséget nevez meg, hanem egyszerűen egy általános alany. Arról volna szó tehát, hogy az én (minden én) önmagával való találkozása vagy szembesülése⁶² az, amit a vers a temetőhöz vezető úthoz, a kísértetiesen feléledő lelkekkel való találkozáshoz hasonlít: s mi jeleníthetné (sőt, valósíthatná) meg pontosabban az ilyen szembesüléseket, az én váratlan, tervezhetetlen szembesülését önnön kísérteties „másikjával”, saját maga fantomjával, mint a tükör, amely metaforával Szabó Lőrinc fordítása a természeti leírás irrealizálását fogalmilag is kiemeli? Szabó Lőrinc fordítása olyan tükör (vagy: olyan tükröt nyújt), amely az önmegértés organikus kódját (amely az ember jelenléte és az éledő természet közötti megfeleltetésen alapul) idegeníti el, illetve éppen azt tárja fel, amit az impresszionisztikus, érzéki felszín George versének figyelmetlen olvasásában elfed.

Mi történik a költői leírás olyan, expresszionisztikus technikáival való „szembesüléskor”, amelyek az ilyen analógia lehetőségét nyíltan tagadják, sőt az „emberi” költői megragadásának lehetőségét éppen tudat és természetes létezés szembeállításával, a biológiai létezés és pusztulás megérthetlenségével konfrontálják? Szabó Lőrinc, többek közt, Gottfried Benn *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* c. verséről (feltehetőleg az 1920-as évek második felében) készített fordításával (*Férj és feleség átmegy a rákbarak-kon*) nyújt egyfajta választ erre a kérdésre, egy olyan költővel folytatott párbeszédben, aki ugyan nem tartozott a Szabó Lőrinc számára legfontosabbak közé⁶³, ám akinek műve az egyik legfontosabb világirodalmi párhuzamként kínálkozik Szabó Lőrinc költészettörténeti helyének megítéléséhez.⁶⁴ Itt rendelkezésre áll Tolcsvai Nagy Gábor alapos és meg-

⁶² Mely „eseményről”, líraelméleti kontextusban, Gottfried Benn szavai volnának idézhetők (ahol viszont jelölve van a visszaható formula): „Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.” (G. Benn, „Probleme der Lyrik”, in *Uő, Essays und Reden*, Frankfurt 1989, 533.)

⁶³ Az *Örök Barátaink* szűkszavú szerzőportréja arról tanúskodik, hogy Szabó Lőrinc Benn költészetét a ’20-as évek után nem igazán követte különösebb figyelemmel: „Expresszionista s egyúttal »újtárgyilagó«; az orvosi, klinikai témák ijesztő realizmusával kívánt hatni.” (Szabó 2002, II. 962.)

⁶⁴ A fordítás datálásának kérdéséhez l. Tolcsvai Nagy G., „Önmegértés a fordításban, nyelvtani modalitásváltással”, in Kabdebó et al. (szerk.), 243. és Kontor, 59–60.

győző fordításelemzése, amely részletesen bemutatta, hogy Szabó Lőrinc ebben az esetben is pontosan követte a vers – másként, mint Georgénál, de hasonlóan nagyon jellegzetes – mondatszerkesztési sajátosságait⁶⁵ és stílusán is sikerült visszaadnia szókészletének költőietlen, neutrális vagy elidegenítő hatást keltő elemeit. Bár valóban találhatók olyan helyek, ahol a fordítás túlságosan tömörít vagy metaforizál („[...] Den Neueren / sagt man: hier schläft man sich gesund.” – „[...] Az ujaknak / azt mondják: ez a gyógyalom. [...]”; „der Acker” helyett „sír” az utolsó szakaszban), ám ez inkább csak kiemeli az eredetiben nyomonkövethető lassú metaforizálódási folyamatot⁶⁶, a kórházi üzem sajátosan prózai és személytelen nyelvezetét viszont még erőteljesebbé teszi, mint az eredeti („vizitkor”, a „le mos” tárgyatlan alakjának használata).⁶⁷ A legszembeötlőbb eltérés eredeti és fordítás között abban ismerhető fel, hogy Szabó Lőrinc két helyen is egyetlen sorba iktat kérdő és az ezekre rögtön következő válaszoló formulákat („Kein Mensch hat so viel Blut” – „Emberben ennyi vért? Soha! –”; „Nahrung wird wenig noch verzehrt. [...]” – „Táplálék? Nem, már alig fogy. [...]”), azaz dialogizálja a vers szövegét, míg az eredetiben – noha Benn költészetől ez a technika amúgy egyáltalán nem idegen – egyetlen (válasz nélkül maradó, voltaképpen inkább deiktikus szerepű) kérdőmondat található („Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?” – „[...] Érzed / a puha csomók rózsakoszorúját?”). Noha Szabó Lőrinc fordításaiban, amint azt egyébként már a kortárs recepció is megfigyelte, gyakran él a dialogikus vershelyzet kiemelésének vagy megteremtésének eszközeivel, amely egyaránt összefüggésbe hozható a szótagszám-takarékoskodás gyakorlati céljaival⁶⁸, mint saját költészetének egy meghatározó poétikai vonásával, itt elsődlegesen a Benn-vers erőteljesen jelölt beszédmódja tekintetében lesz jelentéssel. Benn ugyanis köztudottan a címbe megnevezett két szereplő egyikét teszi meg beszélőnek („Der Mann:”, ami a szöveg kéziratában nem is különült el egyfajta instrukcióra emlékeztető preambulaként, hanem az első sor felütését alkotta⁶⁹), ami azáltal vált ki némi zavart, hogy a nő viszont sehol sem szólal meg a versben. Jelen- vagy otlétének illúzióját azonban a szöveg végig fenntartja: ezt voltaképpen az ismétlődő meg- és felszólítások („Komm” és „sieh”, „Du siehst”, valamint a már idézett kérdés) írják be a szövegbe (éppen emiatt mondható el, hogy „a szöveg monologikussá válik, de nem drámai monológgá”⁷⁰), amit az is megerősít, hogy a vers sűrűn él a közelre mutató deixis eszközeivel („hier”, „diese[r]”, sőt „hier diese[r]”).

Tolcsvai Nagy értelmezésének az a pontja érdekes itt most, amely a költemény tartalmi vagy fogalmi jelentésének talán legfontosabb elemét a nő „hiányzó” szólamának magyarázatában használja fel.⁷¹ Az, hogy a férfi szólama és annak deiktikus gesztusai szinte végig az ember testiségére, pl. (beteg) testrészeire („Schöss”, „Brust”), méginkább pedig ezek biológiai tulajdonságaira („zerfallene”, „Klumpen Fett und faule Säfte”, „Narbe”,

⁶⁵ A korai Benn nyelvének szintaktikai sajátosságairól hasznos áttekintést nyújt az életműről készült első, még a költővel folytatott konzultációkra is támaszkodó értekezés: A. Gehlhoff-Claes, *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns* (1953), Düsseldorf 2003, 52–55.

⁶⁶ Tolcsvai Nagy, 248.

⁶⁷ Vö. ezekhez még uo., 245.

⁶⁸ Pl. Kardos, „Szabó Lőrinc: *François Villon Nagy Testámentuma*”, 383.

⁶⁹ Vö. Benn, *Gedichte*, Frankfurt 1982, 513.

⁷⁰ Tolcsvai Nagy, 247.

⁷¹ L. uo., 249–252.

„Blut”, „wund”, „Fleisch”) irányulnak⁷², s így a zárlatban éppen az anyag elillanásának vagy eltűnésének („Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort. / Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.” – „A hús sárrá terül. A hő tűnik. / Nedvek csörgedeznek szét. Hív a föld.”) képei fejtik ki a vég, a pusztulás megismerhetetlenségének vagy megérthetetlenségének felismerését, egyben azt is sugallja, hogy ez a felismerés (amelyet sejtetően a „fér-fihez” érdemes sorolni) a megismerést mint olyat kizárólag fizikai, a racionalitás és az érzékek feltételeihez láncolja. Ezt akár az is hangsúlyossá teheti, hogy a megszólításokat végig a versben személytelen, konstatív mondatok vagy tagmondatok váltogatják, amelyekben mindig a testrészekhez vagy ezek biológiai tulajdonságaihoz csatlakozik cselekvő ige, míg a legtöbbször csak mutató névmásokkal megjelölt betegek a tárgy szerepét töltik be a mondatban (amelyek ilyenkor személytelen alanyúak: „man”, Szabó Lőrinc fordításában értelemszerűen többes szám harmadik személy). A nő szólamának távolléte, innen nézve, éppen ezt a diskurzust igazolja vissza, legalábbis annak perspektíváját: a nő – aki Tolcsvai Nagy olvasatában az át-vagy együttérzés nem-rationális „női” princípiumát képviseli – talán csak *ebben* nem jut szóhoz, illetve ezért korlátozódik válasza a hallgatásra.

Az, hogy Szabó Lőrinc fordításában, a fentebb jelzett, Tolcsvai Nagy által kiemelt helyeken a kérdések választ kapnak, nem elsősorban a kérdések retorikai státuszán változtatnak: az, hogy a költemény a két szereplő (akiket a fordítás talán kevésbé szerencsésen „férjként” és „feleségként” konkretizál) jelenlétét sugallja, lényegében mindkét esetben feleslegessé teszi a válaszokat. Ennél jóval fontosabb, hogy megjelenik (legalábbis – hiszen a sorok akár önmegszólításként is olvashatók – potenciálisan megjelenik) a másik személy szólama, az tehát, amely Benn-nél néma marad. Amint azt Tolcsvai Nagy jó érzékeléssel megállapítja, mindkét szereplőhöz hozzárendelhető mind a kérdés, mind a válasz szólama ezekben a sorokban, s ez az eredetihez viszonyítva részben következetlennek is tűnhet. Éppen a kérdező és a válaszoló tetszőleges behelyettesíthetősége tanúskodik azonban arról, hogy miként módosít Szabó Lőrinc változata az eredeti értelmezhetőségén: amennyiben – amint azt Szabó Lőrinc költészetének „dialogicitásáról” hasonló összefüggésben is feltételezték⁷³ – nem határolja el egymástól a két (?) szólamot, nem teszi lehetővé az emberi mulandóság tisztán biológiai vagy racionális megközelítése és azon – a nő (?) hallgatásában (?) jelölt – perspektíva közötti világos különbségtételt, amely számára ez a tapasztalat nyelvbe foglalhatatlan vagy csak a nyelven „túl” dolgozható fel. Ezzel egyfelől mindkettő önállóságát tagadja, ám itt talán az látszik még fontosabbnak, hogy egyben (s ez megintcsak az érett Szabó Lőrinc költészetét a ’20-as évek végétől meghatározó szubjektumfelfogás jellemző formációját vetíti előre) az ember testi-érzéki és szellemi vagy tudati individualitása közötti dualitást törli el, nyilván nem annyira a kettő organikus egységét, hanem feloldhatatlan egymásbafonódását sugallva.

Persze, Szabó Lőrinc Goethe-fordításai számára is számtalan olyan lehetőség kínálkozott, amelyek éppen arra teremtettek alkalmat, hogy az egyén léte és a rajta kívüli létezés viszonyának vagy éppen a tőle radikálisan különböző másságot megjelenítő külvilágnak, azaz – Szabó Lőrinc költészetének jellegzetes formuláit idézve – „Te meg a világ”, „az

⁷² A korai Benn szókinccsének ezen rétegét elsősorban test és holttest közötti különbség relativizálása határozza meg. A már hivatkozott nyelvészeti vizsgálódás szerint a testre mint holt vagy beteg anyagra kerül az egyik legfontosabb lexikai hangsúly: vö. Gehlhoff-Claes, 27–31.

⁷³ Kabdebó, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992, 50–53.

Egy” és „a Sok” vagy éppen az „egyszerre mindenféle lenni” költői dilemmáival szembe-süljön. A Szabó Lőrinc-szakirodalom egyik gyakran ismétlődő gesztusa ebben az össze-függésben éppen a kései Goethe lírájával való összehasonlítás lehetőségeire mutat rá.⁷⁴ Az 1932-ban megjelent Goethe-antológia fordítói munkálatai tehát nemcsak időben, illetve abban a gyakorlati értelemben állnak szoros kapcsolatban a *Te meg a világ* költészetével, hogy ezt a kötetet éppen a fordítások honoráriumára gyanánt adta ki a Kner, hanem feltéte-lezhető, hogy Szabó Lőrinc költői nyelvének átalakulása a '20-as évek végén nemigen le-hetett független Goethe (fordításának) tapasztalatától.⁷⁵

Az *Eins und Alles* c. vers (1821) fordítása (*Egy és minden*) abból a szempontból lehet elsősorban érdekes, hogy Goethe itt egy olyan téma, az állandóság és változás viszonyának filozofikus (de gyakran egyben a művészi alkotásra is vonatkoztatott) kifejtését nyújtja, amely Szabó Lőrinc költészetében is rendre fontos szerephez jut, elsősorban az én ön-megjelenítésének alakzataiban. Ami a fordítás olvastán elsőként, már a nyitányban fel-tűnik, az az, hogy Szabó Lőrinc több ponton is konkretizálja vagy érzékibb, képiesebb formulákban adja vissza az egyén és a Goethénél „határtalannak”, „öröknek”, „elevennek” nevezett, olykor pedig pusztán a „lét” és a „semmi” dimenzióival körülírt mindenség vi-szonyát. A nyitányt, ahol Goethe előreveti a határtalanban önmagát feloldó én túlélésének fogalmát, amely körül az egész költemény forog („Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der Einzelne verschwinden,”) Szabó Lőrinc a víz vagy tenger nála gyakori végtelen-szimbóluma (l. pl. *Az Egy álma*it) mentén fejti meg („A végtelenben *felmerülni* / kész az egyén megsemmisülni;”), a 2. szakaszban az egyest (vagy az „egyént”) átható „Világlélek” pedig egy másik elem, a tűz „megvilágításában” ölt – a lélek/tűz metaforika (bibliai ere-detű?) konvencióján alapuló – érzéki alakot („Weltseele, komm, uns zu durchdringen” – „Világlélek, hass át lobogva”), s ugyanez a művelet még több helyen is megismétlődik: így a 3. szakasz 4. sorában előrevett „tündökölvé” kifejezésben, majd ott is, ahol a „das Ewge” maga is tűzként tárgyasul a költemény – legalábbis egyik – kulcssorában („das Ewge regt sich fort in allen;” – „Az Örök Láng ég futva, küzdve”). Akárcsak ez utóbbi példában, a for-dítás az érzéki tárgyasítás mellett gyakran antropomorfizálja is az eredeti inkább csak fo-galmi léttel bíró instanciáit. Ahogyan a „regen” nem feltétlenül emberi mozgásra utaló igéjét Szabó Lőrinc itt az emberi (vagy egyéni) lét hajszoltságát, az akaratok és kényszerek rabságát tükröző fordulatokban adja vissza („futva, küzdve”), olyan kontextust felidézve, amelyet az 1. szakasz éppen az „Einzelne” individuáció által sújtott létéhez kötött („Statt heissem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läsgem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben, ist Genuss.” – „Sóvár akarat, vágy, igénnyel / terhes küzdés, szigorú kényszer / helyett a nemlét nagy gyönyör.”), úgy az örök cselekvés („ewiges, lebendiges Tun”) for-dítását is egy szimbolikus emberi kéz („a Tett örök Keze”) adja, továbbá míg a mozdulat-

⁷⁴ Pl. uo., 48–49. Egyébként a vonatkozó fordításkritikai irodalomban meglepő sűrűséggel nyer megállapítást, hogy Szabó Lőrinc mint fordító a 19. századi lírában mozog a legotthonosabban.

⁷⁵ Szabó Lőrinc számtalan helyen, pl. Tóth Árpád fordításairól értekezve is fontosnak tartja meg-állapítani, hogy a műfordítás, „ha igazán jelentős, odakerül a költő eredeti műve mellé s annak ad és attól kap bizonyos sugárzásokat és magyarázatokat.” (Szabó, „Tóth Árpád, a versfordító”, in Uő 1984, 422. Eredetileg: *Magyar Csillag* 1942/5, 301.). Az *Örök Barátaink* II. kötetéhez írt be-vezetőjében pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy újabb fordításain tükröződik az, hogy „a *Tü-csökzene* stíluskorszaka, nyelvkezelési sajátosságai után születtek”, „Bevezetés az *Örök Barátaink* II. kötetéhez”, in Uő 2002, I., 11.).

lanná rögzült teremtetet (vagy teremtményt) Goethe csupán dermedtnek vagy megmerevedettnek nevezi („Damit sich's nicht zum Starren waffne”), addig Szabó Lőrincnél ez a merevség a „holt” jelzővel bővül.

Fontos leszögezni, hogy az absztrakt tartalom és nyelv némiképp képiesebb vagy konkrétabb fordítása itt is aligha elsősorban a költemény érzékiségének kiemelését szolgálja, hiszen pl. Szabó Lőrinc most sem törődik az akusztikus hatásokkal, a jelölők ismétlődésének vagy alliterációknak a visszaadására (amire többek közt az 5-6. soroknál nyílt volna alkalma). A költemény tematikus szintjén Goethe maga épp ott lokalizálta az érzéki megjelenés egyetlen nyomát („Zu reinen Sonnen, farbgen Erden”), ahol a világmindenségnek a teremtet, az örök teremtető⁷⁶ által létrehozott állapotát nevezi meg, amely azonban pusztán egy kiragadott pillanat az örök változás, a folyamatos keletkezés és elmúlás áramában. A vers legkézenfekvőbb értelmezésében ugyanis éppen arra kell kerülnie a hangsúlynak, hogy az utolsó sorában „Sein”-ként megnevezett világ fennmaradását (illetve az abban való fennmaradást) a mindenkori alakok változékonysága vagy pusztulása biztosítja.⁷⁷ Goethe ekkori filozófiája szerint a létezés minden – teremtet vagy keletkezett – érzéki alakváltozata olyan átmeneti és múlandó forma, amely csak önkényesen rögzíthető („Nur scheinbar steht's Momente still,”). A verssel kapcsolatban meg szokták jegyezni, hogy a mindenkori egyes vagy „egyén” – Szabó Lőrinc szavával – megsemmisülésében („Denn alles muss in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will” – „mert minden csak megsemmisülve / őrizheti meg életét.”) mint az örök megmaradásának feltételében rejlő paradoxon magát Goethét is további magyarázatra késztette: erről tanúskodik egy Eckermann megörökítette önkomentárja („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen”⁷⁸), továbbá a költemény egyfajta párverseként olvasható *Vermächtnis*, amely első szakaszában az *Eins und Alles* zárlatát idézi („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen! / Das Ewige regt sich fort in allen,”) és amely az örök alakváltás képességét az ember megismerő és teremtető képességének végső diadalaként ünnepli. „A lélek örömteli öngyilkosságai” (Kommerell) tartják fent, nyitják meg vagy juttatnak el az öröklét dimenziójához, és ennek a filozofémának a két oldalát tárná fel tulajdonképpen a két költemény viszonya.

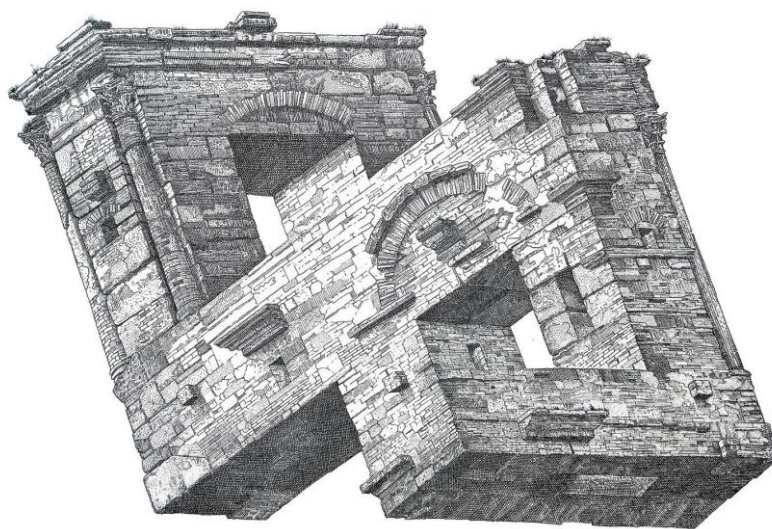
Az *Eins und Alles* Szabó Lőrinc-féle fordítása ebből a szempontból döntő módosításokat hajtott végre, a tárgyiasítás és érzékletesség tendenciái ugyanis végsősoron épp ennek a mintának az átalakítását készítik elő. Ha ugyanis minden, ami az érzéki lét pillanatnyi formájával rendelkezik, szükségszerűen pusztulásra van ítélve, akkor mindaz, ami a „Sein”, az örök lét szubsztanciális birodalmát nevezi meg, aligha rendelkezhet érzéki oldallal – éppen ezért következetes a képek hiánya Goethe költeményéből. Szabó Lőrinc azonban minden arra alkalmas ponton érzéki vonásokkal ruházza fel azt, amivel voltaképpen már előre is vetíti a zárlat hangsúlyos megoldását, ahol a „Sein” („Wenn es im Sein beharren will.”) szót „lét” helyett (noha ennek ellentétét, a „nemlét”-et már használta az első szakasz utolsó sorában) „élet”-ként fordítja, méghozzá a – nem szubsztantivizált, hanem név-

⁷⁶ Akit (vagy amit) a versben éppoly kevésbé lehetne valamiféle keresztény istenképpzettel kapcsolatba hozni, mint a „Világszellemet” Hegellel: az ilyen instanciákat a kései Goethe ritkán határolja pontosan körül.

⁷⁷ Ehhez az olvasathoz bővebben l. M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1985⁴, 208–211.

⁷⁸ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Goethe, i. m., II/12 [39]), Frankfurt 1998, 305.

mási szerepkörben álló – „minden” tárgyaként (az eredetiben az „élet” jelentésköre egyszer fordul elő, épp az örök „cselekvés” jelzőjében: „ewiges lebendiges Tun”). A fordítás tehát lényegében nem tartja meg, vagy legalábbis elmosza a különbséget a „Werden”, a keletkezés változó-mulandó világa és a „Sein” vagy a „das Ewge” között, s mindkettőt egy síkon, az örökké pusztuló és újjászülető s egyben önmagát örökké ismétlő vagy mindig visszatérő „élet” képzetében helyezi el. Ez egyrészt egy modern lét- és/vagy időtapasztalat perspektívájáról tanúskodik (Németh László már idézett írásának pontos megfigyelése szerint „Szabó Lőrinc Goethéje félúton van Goethe és Nietzsche között”⁷⁹), másfelől pedig arról, hogy a fordítás lényegében kiüresíti vagy elbizonytalanítja azokat a metafizikai fogalmakat („Ewge”, „Nichts”, „Sein”), amelyeken keresztül az eredeti megfeythetővé vált. Ez, persze, amint az talán az előző példákön is megfigyelhető volt, korántsem Szabó Lőrinc (próza) fogalmakkal szembeni bizalmatlanságát teszi láthatóvá. Sőt még nem is csupán annak egy újabb bizonyítéka, hogy Szabó Lőrinc költői és fordítói életművének egy-sége nem csupán abban nyilvánul meg, hogy bizonyos műfordítói előfeltevései és megoldásai saját költészetében nyerik magyarázatukat, hanem – megfordítva – annak jobb megértéséhez is hozzásegítenek. A fordítás, az eddigi példák alapján, olyasvalamit tár fel, ami az eredetiben elhallgatott vagy a poétikus felszín által elnyomott (s tán éppen ezért „próza”) kétértelműségként vagy éppen nem választott útként rejtőzött, s ezáltal nem (vagy nem pusztán) az eredetit, a forrásnyelvi változatot helyettesíti, hanem ugyanazon gesztusban annak értelmező újraolvasásához, textualitásához is visszakényszerít.



⁷⁹ Németh L., 406.

Isten hozott, Tánciskola!



**Magvető Kiadó
Budapest, 2008
304 oldal, 2790 Ft**

GreCsó Krisztiánt az Isten hozott (és korábban a Pletykaanyu) sikere egyszerre hozta jó pozícióba és kényelmetlen helyzetbe. Jó pozícióba, mert alig harmincéves korára bekerült a komolyan számon tartott írók szűk táborába, megjelenhetett a nemzetközi piacon, s a kritikus érdeklődés középpontjában áll; kényelmetlenbe, mert mintha elvárások is nehezednének rá: bár túlzás lenne azt állítani, hogy előíranyozták volna neki, hogy ezen túl faluregényekben¹ gondolkodjon vagy a 19. század végi, 20. század eleji magyar prózai hagyományt, Mikszáthot, Krúdyt, Móriczot (lásd Szilágyi Zsófia izgalmas tanulmányát, melyben az Isten hozott felől olvassa újra az Életem regényét²) írja tovább, azért megvolt a veszélye, hogy előbb-utóbb beskatulyázzák az említett szerepekbe. Persze az író áll, mit választ: elfogadja-e a neki szánt funkciót vagy – és kétségkívül ez a kockázatosabb – szembemegy a kategorizálási törekvésekkel. GreCsó Krisztiánt tehetsége alkalmassá tenné rá, hogy élete végéig megbízható színvonalú faluregények kerüljenek ki a keze alól, amellyel olvasói gyaníthatóan

¹ Persze nem véletlenül alakult ki ez a kép GreCsóról, hiszen első két prózakötete a falu világába kalauzolt el minket. Az azonban érdekes, hogy számos kritika azt tartotta a legérdekesebb szempontnak, hogy a Pletykaanyu és az Isten hozott falutörténetek – miközben ez csak egy a sok interpretációs lehetőségek közül, és az, hogy egy történet falun vagy városban játszódik, nem tűnik fontosabb szempontnak a többi lehetséges megközelítési módnál. Az ún. urbánus íróknál (ha egyáltalán érvényes még ez a fogalom) például soha nem teszi szavá senki, ha a regény tere a város. Gyaníthatóan azért ilyen fontos mégis a kritikának ez a szempont, és azért időzik el azon újra meg újra, hogy GreCsó falutörténeteket ír(t), mert kevés igazán nagy mű született az utóbbi időben a falu, a vidék világáról. Károlyi Csaba Tar Sándor, Závada Pál, Kiss Ottó és Halász Margit nevét említi meg, mint ennek a hagyománynak a sikeres folytatóit. (Károlyi Csaba: Hazatérés. GreCsó Krisztián: Isten hozott. Élet és Irodalom 2005. július 15.) Hogy a Pletykaanyu értelmezésében mennyire kiemelkedő szempont volt a lokalitás, a falu vagy a vidék fogalma, arról a kritikák egy részének már a címe is árulkodik: Mikola Györgyi: Bevezetés az alföldi falu retorikájába. GreCsó Krisztián: Pletykaanyu. Jelenkor 2001. 10., valamint Varga Balázs: Falunovellák. GreCsó Krisztián: Pletykaanyu. Tiszatáj 2002. 5., de megemlíthetőek a Bródy-díjat kísérő laudációk is, mert mindkettőben (bár az Ilia Mihályénak a címében nem) a vidékiségre, a falura terelődik a hangsúly: Mikola Györgyi: Vidéki elbeszéléseink. Laudáció GreCsó Krisztián Pletykaanyu című könyvéről. Jelenkor 2002. 12., és Ilia Mihály: Egy távollévő szavai a Bródy-díj átadására. Jelenkor 2002. 12.

² Szilágyi Zsófia: A falu és a robbanás. GreCsó Krisztián Isten hozott című regénye mint az Életem regénye újraolvasása. Jelenkor 2006. 1.

elégedettek is lennének. Biztonságos, nyugodalmas, de talán némiképp unalmas helyzet lenne ez. „Nem fogom egész életemben a falumítoszt építgetni, már a következő regényemben sem”³ – nyilatkozta Károlyi Csabának, „[a]rra már nincs hely, és türelem, hogy azzal is foglalkozzam, merre alakult a falu. Őszintén szólva mára nem is érdekel”⁴, mondta Fodor Péternek, mintegy a befogadóknak is üzenve.

Ehhez képest a „következő regény” a borító alapján a szakasztott mása az Isten hozottnak. Ugyanaz a keménytáblás kötés, ugyanaz a gerincmagasság. A fotók mindkettőnél stilizáltak, több kép egymásra exponálásából állnak, a rögválóság elemeit tartalmazzák, de elemelten: ahogy az Isten hozott fotóján az utca fái „kinőnek” a mezőre, az ugyanúgy nem reális teret eredményez, akárcsak a Tánciskolánál, ahol a ventilátor és a (drog)növény van egymásra montírozva egy lakásbelsőben. A hátlap pedig ugyanúgy az első borító egy elemét emeli ki mindkét kötetnél, míg rajta mindenféle ajánlgatás helyett mindössze egy-egy kétsoros, hangzatos, s így olvasócsalogató és a Teremtő személyét megemlítő idézet áll a műből. Persze lehet ezt úgy is értelmezni, hogy az életműben gondolkodó Magvető Kiadó csupán arra törekszik, hogy alkotója munkái felismerhetőek, a többi szerzőétől elkülöníthetőek legyenek – de úgy is, hogy a Tánciskola az Isten hozott folytatása lesz.

A helyszínek tekintetében első ránézésre az is lehetne: bár Sáraság nem kap szerepet az új opusban, Tótváros és Feketeváros annál inkább. Míg azonban az Isten hozott a hazatérő, a Tánciskola az otthonról elköltöző fiú története – de valamelyest mindkettő idegennek ábrázolja az otthont, s így eljátszik azzal a lehetőséggel, hogy a bemutatott világot kívülről és belülről is láttassa. Az előbbi legfőképp egy falu világába kalauzol el minket, míg utóbbi egy középvároséba, Tótvárosba (s így elkanyarodik attól az elvárástól, hogy a faluról kellene beszélnie). Legfőképp Tótvárosba, de közben más településeket, kisebbeket (Méhkerék) és nagyobbakat (Feketeváros, Szeged) is bemutat. Grecsó egyik legfőbb fegyvere éppen az, ahogy erős atmoszférát teremtve, megkapó részletességgel, mintha helytörténeti kisesszéket csempészne szövegébe, szól ezekről a városokról és – ritkábban – falvakról, ezernyi apróságon keresztül bemutatva őket, hasonlóságukat, különbözőségüket, egyéni jellegzetességeiket. Nem tipizál, nem általánosít, igyekszik a maga sokszínűségében felvázolni a településeket, például a hagyományos és a modern dolgok keveredését egy-egy helyszínen („Egyik portán csupaszra járt föld, olajoshordók, rotakapa, biciklikerek, lyukas bili, drótkerítés-cafatok, disznók és szárnyasok; míg a szomszédban megfésült tuják, medence, tenispálya és sülyesztett garázs.”). Tótváros az a hely, ahová a könyv főhősének, a huszonhárom-huszonnégy éves dr. Voith Józsefnek (az Isten hozott főszereplője huszonkét-huszonhárom éves, tehát nagyjából ugyanarról a generációról van szó), alias Jocónak (előbb-utóbb mindenki így nevezi) költöznie „kell”. A feketevárosi származású fiatal a szegedi egyetem elvégzése után kerül ide, s az ő szemszögéből ez egy rendkívül sivár, „nevetséges hely”, a „Viharsarok eldugott porfészke”, „[e]gy középváros, ahol nem érdemes élni”, ahová önszántából „nem költözik senki”, és ahol „elviselhetetlen... a társasági belterj”. Jócó visszasírja az egyetemi éveket és a Tisza-parti várost, melyet persze utólag, nosztalgizálva lát csak igazán szépnek, mert a benne rejlő lehetőségeket nem használta ki ott tartózkodása idején.

³ „Nem fogom egész életemben a falumítoszt építgetni”. Grecsó Krisztiánnal beszélget Károlyi Csaba. *Élet és Irodalom* 2006. február 24.

⁴ „Nem szerelmes földrajz”. Grecsó Krisztiánnal beszélget Fodor Péter. *Alföld* 2007. 2.

A főszereplő új lakóhelyének (és a többi városnak) a leírása alapvetően realista eszközökkel történik meg, mitizálásként szolgál viszont, hogy a történet szempontjából legfontosabb települések nevei nem az eredeti formájukban (tehát nem Békéscsaba, hanem Tótváros, nem Csongrád, hanem Feketeváros – így Reményi József téved egy nüánsznýt, amikor csupán békési legendáriumról beszél kritikájában⁵) szerepelnek itt – ahogy azt már az Isten hozottban megszokhattuk. A mitikus dimenzió ugyan megjelenik mindkét könyvben, ám nem azonos módon: mert míg a korábbiiban egy közösségre, az újabban csupán néhány emberre terjed ki a hatóköre. Amellett, hogy ez is egy szembeszökő különbség, azt is meg kell említeni, hogy ennek a dimenzióknak a lekorlátozása tulajdonképpen természetes és magától értetődő, mert abból a meglátásból fakadhat, hogy míg a falu inkább rendelkezik kollektív tudattal, a város nagysága, polarizáltsága, heterogén volta folytán legfeljebb magán- vagy kisközösségi mítoszokat termel ki. És differencia mutatközik azon a téren is, hogy az Isten hozott faluja hemzseg a csodáktól, a Tánciskola városa viszont nem. „Emberi csodák nincsenek, csak az illúzió, hogy akár lehetnének is” – állapítja meg Szalma Lajos a narrátori szólamba ékelten, s ezt a tézist több ponton is alátámasztja a könyv, melyben csupán drogok hatására vagy csalással történnek csodák, különleges dolgok. Ami első látásra csoda, kisvártatva szemfényvesztéssé degradálódik, például akkor, amikor Csicsely a kabát ujján át krumplit varázsol elő (110–111.), majd – mikor már Jocó hinne benne, hogy kivételes jelenséget látott – leleplezi saját magát, a csalás módszerét.

De a legfőbb szemfényvesztő szerepében Jocó nagybátyja, Szalma Lajos biológia-testnevelés szakos tanár tetszeleg. A harmadik szemről beszél, állítása szerint valóságon túli jelenségeket érzékel, s drogtanyáján ördögi kotyvalékokat kever ki. Grecsó ügyesen, apránként adagolva az információkat mutatja be ezt a férfit, aki tönkrement futókarrierje és későbbi tótvárosi száműzetése (a párt helyezi ide, büntetésből), tehát kudarcba fulladt élete elől menekült a realitásokat feledtető, démoni üzelmeibe. Szalma Lajos saját kapcsolatát Jocóval szeretné mester és tanítvány viszonyná alakítani. A Tánciskola egy Faust-történet is, ahol az ördög tulajdonképpen maga a nagybácsi, a megkísértett személy pedig Jocó. Ilyen szempontból árulkodó a regény eredeti munkacíme, a Doktor urak, amely nyilvánvalóan utal a Doktor Faustusra (a második címváltozat egyébként a szintén beszédes Ördöglugas volt). Thomas Mann alkotására többször, különböző módokon is rájátszik a szerző. Jocó megtalálja ezt a könyvet szerelméknél, Juditéknál, s kiderül, hogy a mű a lány autóbalesetben elhunyt bátyjára, Fejér Antalé volt – Fejér Antalé, aki Szalma Lajos korábbi tanítványa volt, s gyakorlatilag a biológia-testnevelés szakos tanár praktikáinak áldozatává vált. De a történetbonyolítás tekintetében és a motívumok szintjén is megidéződik a német író munkája. Fontos szerepet kap például a huszonnégyes szám: Mann-nál Adrian Leverkühnnnek 24 évi aktív, termékeny művészi tevékenységet ígér az ördög; Jocó 24 éves, amikor megjelenik neki a gonosz, aki kétszer 24 évnyi „segítséget” kínál fel, persze cserébe a lelkéért, akár a pretextusban. És az sem mellékes, hogy Szalma a permetezőgép használata közben, mintha ő maga komponálná, varázslatos dallamokat, valcert, tangót, nótát hall, ez is közelebb viszi a lelkét – Lajoshoz hasonlóan – eladó zeneszerzőhöz, Leverkühnhöz.

⁵ Reményi József Tamás: A szédület. Grecsó Krisztián: Tánciskola. Népszabadság 2008. március 22.



Ám nem csupán a Doktor Faustust idézi fel a Tánciskola. Továbbra is igaznak tűnik Grecsóra az az állítás, hogy „a rivalizálás...megértésében néhol ottlik magasságokba jut, móríci jellemeket mozgat móríci kulisszák között, miközben Krúdyra jellemző érzékeny megfigyelések...gazdagítják”⁶ prózáját, mint ahogy annak a többek által megfogalmazott tézisnek a valóságtartalmát sem módosította különösképp az új regény, hogy a szegvári származású író előképei között ott találunk olyan klasszikusokat, mint Mórícz, Krúdy vagy Mikszáth, de a Tánciskola nem ezeknek a szerzőknek a műveivel lép legközelebbi kapcsolatba. Persze „ők” is itt vannak: Jocó egyik gondolatfutamában saját helyzetéről Árvácskáéra asszociál, s a Szindbád is jó néhányszor szóba kerül. Ez utóbbi könyvnek és hősnek a név szerint megemlézése némiképp feleslegesnek is tűnik (főleg, hogy nem egy, nem két alkalommal hozakodik elő vele az elbeszélő), hiszen, ha máshonnan nem, az étkezésekről és a nőzésekről mindenképp beugrana az olvasónak, mely Krúdy-hőssel kacérkodik a szöveg. Itt van tehát az Árvácska, itt van a Szindbád, de ha a tematika tekintetében keresnénk mélyebb összefüggéseket, úgy a Tánciskola igazán erős rokonai a Doktor Faustus mellett az Oidipus király, a Don Quijote, valamint Judit deuterokanonikus könyve, továbbá Teiresziász története. Thomas Mann, Szophoklész és Cervantes munkáját, illetve Teiresziász históriáját konkrétan meg is említi a szöveg, a bibliai Judit-történetet nem.

Az Oidipus-mítoszt némiképp kiforgatja Grecsó: a szó valódi értelmében nincs szó nála apagyilkosságról (átvitt értelemben viszont van), mint ahogy az anyával való megházasodásról sem (erről még átvitten sincs). Jocó szó nélkül végignézi, hogy az apja egy kiskorú cigánylánnyal évődik. Segíthetne rajta, hogy az apja ne kerüljön az egész élete lefolyását meghatározó, kínos helyzetbe – de nem tesz semmit, nem lép közbe. Passzivitásával „gyilkolja meg” apját, legalábbis ellehetetleníti jövőjét. Apja nem is fekszik le a lányral, de a falu a szájára veszi (a pletyka motívuma eddig a szerző mindhárom prózakötevényében fontos szerepet kapott) egy olyan bűnért, amit el sem követett. Jocó viszont később elköveti ezt a bűnt, ugyanezzel a lánnyal [!], aki valószínűleg tőle lesz terhes. A fiú ügyvédbojtár (itt van egy kisebb fogalmi hiba a könyvben: a fiú ugyanis nem lehetne „utolsó éves ügyvédbojtár” a könyv első mondatában, hiszen akkor még csak ötödéves joghallgató az egyetemen, a bojtárkodás pedig az öt év után kezdődik), a jog, az igazság, a törvényesség képviselője kellene legyen, akinek törvénytelen gyermeke lesz (ha az övé a gyerek): „neki, Doktor Voithnak nem lehet utóda, folytatása törvénytelenül! A törvény gyermeke elfolyatta magját...” (Ezen túl is több olyan alkalom van, amikor meggyőződésének el-lentmondva cselekszik, elvtelenül viselkedik, így foglalkozásából eredő szerepét nem tölti be.) Az apa bűnhődik, a fiú követi el a bűnt. Jocó tette ráadásul semmilyen következménnyel nincs a saját életére. Az apa ismét kiemelt szerepet kap, mint az Isten hozottban, melynek főhőse árvaként nő fel. Gallér Gergely esetében az apa hiánya a fontos. (Ez a hiány-motívum visszatér az új regényben, az apa és Kucsera kapcsán is.) Kétszeresen is apa-fiú történet a Tánciskola: mert nem csak Voith Károlyhoz, hanem Szalma Lajoshoz is ilyen viszony fűzi Jocót, aki a nagybácsit – bár néha szeretné – végül nem pusztítja el (igaz, ördögi hatása alól, úgy tűnik, szabadulni tud, és így a felette való hatalmát annullálja), mert azzal a tapasztalattal távozik kettejük küzdelméből, hogy nincs értelme éltetnie, az ő útja más, mint rokonáé. Grecsó könyve, mint ahogy az már kiderülhetett, rendkívül nyitott a pszichológiai olvasatokra: az Oidipus-komplexus, a péniszirigység, a felnőtté válásért

⁶ Bedecs László: A falu rossza. Grecsó Krisztián: Isten hozott. Irodalmi Jelen. 2005. 7. 16.

folytatott küzdelem ennek a legmarkánsabban megjelenő elemei, de a névadásban is megjelenik ez a perspektíva, hiszen a Voith név, tehát Károly és József neve kiejtve „fojt”, vagyis az elfojtásra utal (plusz adalék, hogy az anya iskolapszichológus). Nem tűnik ez véletlennek azt tekintve, hogy apa és fia hajlamos magában forttyogva, belül őrlődve megélni indulatait.

Teiresziász alakja (mely a megvakulás motívuma miatt Oidipuszéval gond nélkül összekapcsolható) ismét Jocóra passzol, aki a párzó kígyók (ismét a pszichológia!) közül az egyiket, a hímet, az apját öli meg. Teiresziász hét embernyi életet nyer (nem a kígyó megölése miatt), Jocó kétszer huszonnégy évet kaphatna az ördögtől. De a nemiség tekintetében is összekapcsolható Jocó és a mitikus hős. Teiresziász megtapasztalhatta a férfi és a női létet is, ha úgy tetszik, kívül kerülhetett önmagán, a testiségen. Egy ízben őt kérték fel döntőbírónak, válaszoljon rá, hogy a férfinak vagy a nőnek jobb-e a testi szerelem. Neki kellett eldöntenie, hiszen ő volt az egyetlen, aki megtapasztalta mind a két nemet, s így az önmagán kívüli létet is – mint ahogy Jocónak a lebénult Judittal kell(ene) elsajátítania egy olyasfajta, misztikus, testen kívüli egyesülést, melynek során valójában nem fizikálisan, hanem lelkükben válnának eggyé.

Ahogy a Voith, úgy a Judit név is tudatosan alkalmazottnak látszik a Tánciskolában. Az ószövetségi (és a katolikus Bibliában benne lévő, a protestánsokból hiányzó) Judit könyve annak a példázata, hogy Isten a kritikus helyzetekben segítséget nyújt népének. Holofernész hadai megtámadják Betuliát, s amikor már úgy tűnik, elvesz a város, az özvegy Judit (Grecsónál a lány anyja az özvegy) Holofernészhez járul, megöli a férfit, melynek következményeként Betulia megmenekül. A Tánciskolára lefordítva: Judit az a személy, aki segítségére lehet Jocónak, ő szabadíthatja meg a gonosztól. Holofernész halálának körülményei (részeg, amikor lefejezi őt a zsidó nő) Voith Károly halálakor idéződnek fel, aki több napja italozott már, amikor a kasza nyelét véletlenül bár, de a saját tarkójába szúrta s „szinte lemetszette a koponyáját”.

Cervantes regénye nem pusztán a mester és tanítvány viszony miatt érdekes nekünk, hanem eleve a témája miatt. A búsképű lovag képes a valóságot átformálni a tekintetével, a szélmalom helyén embereket látni, a világot a saját igényeinek megfelelően alakítani – Sancho szolgálai követi, de valójában mit sem érzékel ura tudatállapotából. Szalma Lajos és Voith József is törekszik a Don Quijotévé válásra, a rögválóság leküzdésére. Persze előbbi irányít általában, de utóbbi is szeretne felül lenni. Ebből a Don Quijote-Sancho Panza relációból végül kitér Jocó, amikor úgy dönt, nem harcol többé nagybátyjával, mert más az ő életfeladata.

A tárgyaltak mellett még ilyen-olyan módon A Karamazov testvérek, a Közöny, a Bölcs Náthán (és a Ponyvaregény c. filmből átvett Vincent Vega-passzus a 148. oldalon) is szóba kerül a Tánciskolában, nem beszélve most arról, hogy az alkotó honlapjának (grecso.hu) tanúsága szerint Bereményi Gézától kezdve Darvasi Lászlón át Esterházy Péterig hány szerzőtől található idézet a szövegben. Ez az egyetlen igazán problematikus pont. „Kár, hogy Grecsó most sem bízik eléggé a meséjében” – jegyzi meg Reményi⁷ jogosan. Hasonló véleményen van Demény Péter (miközben, ezt ne hallgassuk el, mindketten dicsérik a regényt): „egyetértően kell Reményi József Tamásra hivatkoznom, aki szerint túl explicitek

⁷ Reményi: i. m.



az ördögre történő utalások...”⁸ Reményi és Demény az ördögábrázolás tekintetében érzi, hogy túlonalt sok a pretextusokból leszűrt elem, véleményem szerint azonban ennél szélesebb körű a probléma: a fentebb felsorolt könyvek túlterhelik a Tánciskolát. Az Isten hozott gyenge pontja az erőltetett zsidó szál és a feleslegesen beiktatott, mert a szöveg világtól eléggé idegen irodalomelméleti közhelyek voltak (pl. az írás és a valóság viszonyáról), most túl sok hagyományt akar felidézni a szerző. Azért érthetetlen ez némiképp, mert semmi szüksége nincs Grecsónak a mások általi megtámogatásra, hiszen ragyogóan tud mesélni, fiatal kora ellenére máris a nyelv egyik legnagyobb mestere. Elég lenne a saját története, megállná a helyét önmagában vagy kevesebb utalással, idézettel is. Természetesen nem azt akarom ezzel mondani, hogy baj, ha valaki vendégszövegekkel, -motívumokkal dolgozik, csak ott van a gond, ha ezek erőltetettnek tűnnek. Márpedig annak tűnik, hogy éppen a Doktor Faustust találja meg Fejér Juditéknál Jocó, hogy több szituációban és több szereplőnek is éppen az Oidipus-történet ugrik be. Az olvasó maga is észrevenné, hogy az Oidipus, a Don Quijote vagy a Szindbád történetre játszik rá a szöveg, nem kell ahhoz olyan sokszor megemlíteni ezeket. A thébai király történetét például négy helyen⁹ is felfedeztem a könyvben (de lehet, hogy többször is szerepel benne). Ha valamit még meg kell tanulnia Grecsó Krisztiánnak, ennek a máskülönben minden tekintetben kiforrott írónak, az az, hogy az ilyen eszközökkel finomabban, gazdaságosabban bánjon, többet hallgasson el és kevesebbet nyilatkoztasson ki, magyarázzon meg.

Egyébként viszont csak szuperlatívuszokban tudok beszélni a Tánciskoláról, amit az utóbbi évek egyik legjobb regényének tartok. Emlékezetes a természet, az étkezések és a települések delejes hangvételű, a poézist sem nélkülöző leírása. A városok ezer színben pompáznak itt, az apró részletekből egy heterogén közösség, az egymás mellett élő szlovákok, magyarok, cigányok, románok, zsidók összetett társadalma rajzolódik ki. A név választások is sikeresek. Míg az Isten hozottnál „[a]z olvasmányosságot segítik az eredeti és a szöveg stílusát is árnyaló nevek, mint például Guliga Sanyi, Futár Józská, Barika Iba, melyek ennek az eredendő melankolikus regénynek a humorára, könnyedségére és fiatalos lazaságára irányítják a figyelmet”¹⁰, addig a Tánciskolában egy-egy pszichológiai fogalomra (Voith – elfojtás), jellembeli sajátosságra, a gyermekkorban való megrekedtségre (Jocó) és bibliai alakra (Judit) utalnak, kevésbé játékosak, és jobban belesimulnak a szöveg világába (különösen a teljesen átlagos, hétköznapi keresztnevek: Lajos, József, Károly, Antal, Judit, Ildikó, Angéla, stb.), s egy soknemzetiségű társadalomnak (Voith, Csicsely, Kucsera, Pluhár, Szalma, Huj, Jordán, Lénárd, Fejér) is emlékeztet állítanak. Kimagasló színvonalú a szerző nyelv- és (ami ezzel szorosan összefügg) valóságteremtő ereje. Remé-

⁸ Demény Péter: Remekmű az egyedi közhelyekről. Grecsó Krisztián: Tánciskola. <http://www.kultura.hu/main.php?folderID=1174&articleID=267603&ctag=articlelist&iid=1>

⁹ „a látnok nem azt látja, hogy a fiú egy útkereszteződésnél megöli az apját, majd elveszi feleségül a saját anyját, hanem azt, hogy az ő jóslata elől menekülve, sorsát kerülendő ől meg egy vadidegent, és vesz el egy szívének kedves asszonyt, nem sejtve, hogy véreiről van szó...” (47.)
 „Jocó nem akart valami ostoba, freudista szöveggel előállni, de legalább olyan mocskosnak érezte magát, mintha az apját eltéve láb alól az anyjával hált volna” (83.)
 „Akár meg is vakíthatnák magukat” (197.)
 „Oidipus nézhetett így, mikor megértette, hogy az a kereszteződésben megölt férfi az apja volt...” (238.)

¹⁰ Bedecs: i. m.

nyi József Tamás már korábban is „grecoi nyelv”¹¹-ről beszélt, nos, a Tánckiskolának is sajátja egy az irodalmi hagyományokat nagyon is figyelembe vevő, de más alkotóéval össze nem téveszthető, magával ragadó, markáns hang, amelynek hozadékaként az olvasó könnyen belefeledkezik a szövegbe. Ez a sodrás, ez a lendületesség a míves nyelvhasználat mellett leginkább a kiváló figureremtés eredményeként jön létre. Hogy csak a két főszereplőt említsem: Szalma Lajos és Voith Jócó egymást ellentétező alakja örök konfliktusban áll egymással, állandó feszültséget keltve a szövegben és az olvasóban. Habitusra és kinézetre is tűz és víz a két ember: a deista szemléletmódú¹² nagybácsi férfias, laza, erőszakos, Jócó komolyabb, engedékeny, sodródó, érzékeny; Lajos magas, dús hajú, Jócó alacsony, kopaszodó. A nagybácsi amolyan fekete mágusnak, szemfényvesztő ceremóniamesternek tűnik, ő a társaság középpontja, nagy nőcsábász és léhűtő, számos bűn terheli a lelkét (pl. a Fejér családdal szemben). Nem büntelen persze Voith Jócó sem, aki mint főszereplő, természetesen a legösszetettebb figura a könyvben: sokáig döntésképtelen és akaratgyenge, örökké vívódik (akár Gallér Gergely), küszködik a felnőtté válással (egy alkalommal még be is vizek, mint egy gyerek), olyan ember, akit irányítani kell, akinek gazdára van szüksége (mint egy háziállat – ezt sugallja az is, hogy rajta kívül csak a Devil nevű eb pisál be, s élete első szexuális aktusa során úgy lefetyel, mint „egy éjszakára kicsukott állat”). Voith Jócó valójában éppen olyanná válhatna az idő folyamán, mint Szalma Lajos, ha elfogadná az ördög által felkínált utat. Küzd önmagával, a harc a lelkében zajlik, s a lehetséges választási pólusokat Judit és Ildikó testesíti meg, mint a magasabb és az alantasabb szféra „küldöttei”. A Tánckiskola, akár a korábbi regény „a legvaskosabb profanitás és a legéteribb megszentelődés közt vibrál”¹³, jó példa erre Szalma Lajosnak az a(z) egyik szeretőjére tett kijelentése, amelyben Jézus Péterre vonatkozó híres kijelentését („Bizony, mondom néked, hogy ezen az éjszakán, mielőtt a kakas megszólal, háromszor tagadsz meg engem”¹⁴) parafrázálja: „Mielőtt hármát élvezett volna, megtagadtam.”

A könyv címét értelmezhetjük a fiú és a nagybácsi története felől. A tánc kettejük mozgásának metaforája: amikor a párból az egyik előrelép, a partnere hátra, s így amikor Lajosnak sikerül valami, akkor Jócó csalódott, elégedetlen – és fordítva. Lajos bácsi a mester, „az ördög megbízott tánctanára”, még a napszakokat is táncokhoz hasonlítja („A vasárnap dél egy háromnegyedes, feszes és büszke keringő...”), s bizony Jócó sokáig úgy táncol, ahogy ő fütyül neki. Végül sikerül kilépnie a rokon táncrendjéből, a „megváltó” Juditba írva át magát (299.). A tánc nem csak elvont szinten kerül egyébként kapcsolatba a bűn fogalmával, hiszen az egyik legfontosabb esemény, a regény egyik kiindulópontja Jócó apjának a találkozása a kiskorú cigánylánnyal és a félig elkövetett bűn (az apa csó-

¹¹ Reményi: i. m.

¹² „Szalma Lajos arról beszélt, hogy a teremtés előtt mindenütt Isten volt, mindenütt ő terpeszkedett, ám ezek szerint csak oda tudta megteremteni a világot, ahonnan kivonult, ahonnan visszahúzódott, ahol tehát világ van, ott Isten nincsen.” (18.)

„Madzagtalanul vagyunk, magányosan a teremtésben, a köldökszinór el van szakítva, tépve, övtelenség van, kötéltelenség, nincs leltár, vagy ha van, kész, előttünk volt kész, fel se vagyunk véve.” (64.)

„Szalma Lajos kétségeiről, hitetlenségéről szeretett volna beszélni, ahogy az Isten magunkra hagyott minket...” (93.)

¹³ Károlyi: i. m.

¹⁴ Máté evangéliuma 26. 34.

kolózik a lánnyal, de végül nincs szexuális aktus) egy táncjelenetből indul ki. A cím iskola utótagja pedig a nevelődés, az élet fortélyainak és szabályainak megtanulása, a felnőtté válás tekintetében jelentéssé a leginkább. A címadás jó, a korábbi változatoknál (Doktor urak, Ördöglugas) szerencsésebb, mert azok kevesebb asszociációs lehetőséggel ruházták volna fel a könyvet.

Károlyi Csaba¹⁵ nevelődési, titokfejtő (detektív), a népi hiedelmek mibenlétét firtató regényként, az árvaság, a falu, a vidéki Magyarország regényeként és beavatástörténetként, valamint a hazatérés könyveként értelmezte az Isten hozottat, Benedek Anna¹⁶ ehhez még hozzátette a generációs fejlődésregény s az identitáskeresés-történet terminusokat, s még ide illenék a fiúregény terminusa is. A Tánciskoláról ismét kijelenthető, hogy nevelődési- és fejlődésregény, identitáskeresés- és beavatástörténet, a vidéki Magyarország (de nem a falu), illetve egy fiú regénye. Faust-história (ördögregény), az otthon elhagyásának meséje. Lehetséges, bár a jelenből még nem látni pontosan, hogy az aparegényeket a gyermekek történetei váltják fel prózáinkban. Mindenesetre a Tánciskola mellett már van egy másik remekbe szabott fiúregényünk, Háy János *A gyerek* c. munkája.

A fiú történetét meséli el mindkét könyv, ám a narráció tekintetében eltérő módon. Nem csak arra gondolok, hogy az Isten hozott főhőse és narrátora egy és ugyanaz a személy, aki egyes szám első személyben szól, a Tánciskolában pedig egyes szám harmadik személyű a narrátori szólam, melyben csupán párbeszédekben és a narrátori leírásokban felidézve jelenhet csak meg Jocó – és a többiek – nézőpontja. (Két technika váltakozik: a narrátori beszédbe egyenes idézetként, máskor a mesélő által átfogalmazva kerülnek be a szereplői közlések, tudattartalmak.) De ez csak a kisebb változás, van egy fontosabb is. Az elbeszélésmód tekintetében az Isten hozott sokkal bonyolultabb, keményebb olvasmány: a „mesefolyam lassan válik élhetővé-olvashatóvá. A rengeteg szálon bonyolódó történet, a múlt rétegei szándékosan egymásba csúsznak”¹⁷. Nehézzé válik a befogadás: „úgy van felépítve a szöveg, hogy eleve kezdjük el újra. Hogy ez jó vagy sem, nem érdemes kérdezni, nem egyedi esetről van szó”¹⁸. Mindösszesen két regény egymáshoz fűződő viszonyából nem tanácsos általánosítani, tehát esetünkben kőbe vésni azt, hogy Grecsó akkor most a letisztultabb, olvasóbarát próza felé fog elmenni, érdemes csupán rövid távon gondolkodni, s így annyi mindenképpen kijelenthető, hogy az Isten hozotthoz képest a letisztultabb és az olvasóbarát jelző is megállja a helyét a Tánciskolára, amely alapvetően egy lineáris, a nyár végétől karácsonyig (Jocó gondtalan egyetemi éveitől az alámerülésen, a kétségbeesésen át a megtisztulásig, így tehát az évszak és az ünnep egy-egy életszakasz metaforái) tartó történetet mesél el, az idősíkokat szinte alig váltakoztatva (természetesen azért a jelen horizontjába beszűrődnek a múltbeli emlékek, de problémamentesen, úgy, hogy az olvasónak nem okoz gondot a dolgokat a helyére tenni) és még csak nem is olyan sok cselekményszál (a szülők, Szalma Lajos [és az ördög], a lányok, a munkahely szálát, de ezek is úgy össze vannak fonódva egymással, hogy tulajdonképpen nem is nevezhetném őket más és más történetegységeknek) mozgatva. Ez a linearitás csupán annyiban

¹⁵ Károlyi: i. m.

¹⁶ Benedek Anna: *Más-világ*. Grecsó Krisztián: *Isten hozott*. <http://www.litera.hu/object.0a298188-04f8-4287-9788-c3d58c806761.ivy>

¹⁷ Benedek: i. m.

¹⁸ Károlyi: i. m.

csalóka, hogy Grecsó most is, mint a korábbi regényében, a ciklikusságra, az ismétlődésekre hívja fel a figyelmet (ez által nyerhet létjogosultságot az is, hogy a bibliai és mitikus történetek a jelenben megismétlődnek, miközben a két világ, az ősi és a jelenkori közt bizonyos tekintetben mérhetetlen szakadék tátong). „Az idő ciklikusan ismétli magát, gondolta Jocó”, mikor az ő öklösétől elalélt nagybátyját felloccsolja, ahogy korábban Judit anyja tette meg ezt a fiúval, amikor az részeg magatehetetlenségben fetrengett az utcán. Tehát ilyen profán jelenetekben is megfigyelhető az ismétlődés és a bibliai-mitológiai történetek jelenben való visszaköszönésében is. Az állandó visszatérés az egy helyben állást, a mozdulatlanságot is jelenti, a legjobban éppen Tótváros posványos belvilágában, ahol „nem csak egymást ismerik...az emberek, de a másik apját, anyját is, és a régiek is ugyanúgy számon tartották egymást, és azok is így ültek, ugyanezeket mondták, ugyanígy...”. Az idő körkörösségét jelzi, hogy a könyv tizenkét fejezetből áll – és feltűnő, hogy a Pletykaanyu és az Isten hozott úgyszintén egy tucat egységből épül fel.

Azzal kezdtem az írást, hogy Grecsó Krisztiánt elég fiatalon és mindösszesen két prózakötet megjelentetése után az a veszély fenyegette, hogy beskatulyázzák, végérvényesen a faluregény és a 19. század végi, 20. század eleji magyar irodalmi hagyomány letéteményeseként definiálva őt. Nos, a Tánciskola sikeres szabadulási kísérlet, kilép a falu-tematikából, és az is érzékelhető, hogy nem képzelhetjük a szerzőt pusztán a móríci, mikszáthi, Krúdy-féle tradíciók folytatójaként, nem egyszerűsíthetjük le ennyire a képletet, látva, mennyi alkotóval folytatnak diskurzust szövegei az említett triumvirátuson túl – még ha ebben az esetben túl sokkal is, feleslegesen nagyot markolva. Egyébiránt a Tánciskola közelebb áll az Isten hoztathoz, mint amennyire eltávolodik tőle. Az ötletes, jelentéssé névadás, a figurateremtés (Gallér Gergely és Voith Jocó egyaránt vívódó, a felnőtté válás küszöbén álló hős), a települések társadalmának rétegzett, sokszínű megjelenítése, a profán és a szent szféra egymásba játsztatása, a hasonló nyelvhasználat minden további nélkül megengedi, hogy a két regényt azonos módon olvassuk, és hasonló jellegűeknek lássuk őket. Ugyanakkor elmozdulás is tapasztalható az Isten hoztathoz képest. És itt nem csak arra gondolok, amit már említettem, hogy Grecsó az új könyvében eltávolodik a falutól, és nem egyértelműen csak a Móríci–Mikszáth–Krúdy-vonalra támaszkodik. A vendégmótvumokkal, pretextusokkal való széles körű játék és az egyszerűbb narráció is újdonság. Hogy mennyire nehéz kibogozni a két könyv közti vonzást és taszítást, arra végezve három példát hoznék fel. Az első, hogy bár mind a két könyv valamiféleképpen a mágikus realizmus felé orientálódik, az Isten hozott „valóságos csodái” helyett a Tánciskolában már nem történik csoda, mindig kiderül, hogy csupán szemfényvesztésről, ámitásról van szó. A második, hogy bár Tótváros és Feketeváros mindkét helyen fontos szerepet kapnak, a korábbi regény alapvetően egy falu, Sáráság, a későbbi egy középváros, Tótváros története (hiszen a települések históriáját is elmesélik a narrátorok, nem csupán magánszemélyek életéről hallunk). A harmadik és egyben utolsó pedig az, hogy a ciklikusság ugyan ott van a regényekben, de az elbeszélésben az egyik alkalommal az idősíkok váltakoztatása, a másikon a lineáris történetvezetés dominál. De természetesen fontosabb ennél a kérdésnél, hogy Grecsó Krisztián Tánciskolája magával ragadó könyv, remek olvasmány, nyugodt szívvel helyezhetjük el az utóbbi évek kortárs prózájának kimagasló teljesítményei közt.

Darvasi Ferenc

Bevezetés a – hova is?

ESTERHÁZY PÉTER: SEMMI MŰVÉSZET



**Magvető Kiadó
Budapest, 2008
224 oldal, 2990 Ft**

Semmi művészet – ahhoz képest, hogy mit sugall a cím, az eddigi életmű újraíró újraértelmezéséről (Szilasi László az *Élet és Irodalomban*) vagy a saját árnyék bravúros átugrásáról (Dunajcsik Mátyás a *Magyar Narancsban*) is beszélnek az Esterházy Péter legújabb könyvéről szóló kritikák, így az olvasónak akár az a feszengető érzése is lehetne, hogy márpedig csak akkor veheti könnyű szívvel kézbe e frivol borítójú kötetet, ha már a komplett oeuvre szakavattott, de legalább alapos ismerője. „Szeretném, ha ezt a könyvet kizárólag az olvasná, aki már a *Harmoniát* olvasta” – a *Javított kiadás* előszavának szívhez szóló tanácsa jut ilyenkor a – *Javított kiadást* ismerő – olvasó eszébe, miközben a *Semmi művészet* fülszövege is már *A szív segédigéi* sajátos folytatásaként tekint a könyvre, amelyben Esterházy, illetve a *Szerző*, illetve az *Elbeszélő Én* szorgalmasan jegyzeteli az e könyvben beszélő író egyéb műveit: *A szív segédigéit* is, természetesen, no meg az *Utazás a tizenhatos mélyére* című kötetet, miközben lelkiismeretesen utal a *Harmonia Caelestisre*, a *Búcsúszimfóniára*... A legtöbb helyett érzük be ennyivel: valóban az életműre magára és – ettől természetesen nem elválaszthatatlanul – a tényre, hogy aki itt beszél, az bizony író, aki ír. Összeírt például már számtalan hazugságot az anyjáról, többek között azt, hogy meghalt, de most – és itt a vezércsel –, most megtudjuk az igazat. Nem csak a valódit. Tehát felcsaphatjuk mi, olvasók is a selyemharisnyás lábunkat – már amelyikőnknek van, úgy lábunk, mint selyemharisnyánk – egy könyvkupac tetejére, és örömmel olvashatunk.

Ha ilyen egyszerű lenne.

Ha ilyen egyszerű lenne, nem lenne érdekes. A *Semmi művészet* egyik leginkább zavarbaejtő gesztusa azonban az, hogy miközben a *Szerző*, illetve az *Elbeszélő* – elkerülve az irodalomelméleti tánclépéseket nevezzük e hangot a továbbiakban a *Fiúnak* – lelkiismeretesen jegyzeteli *egyéb* könyveit, ügyesen elfeledkezik arról beszámolni, hogy akkor honnan is beszél *most*. A *Fiú* tehát sokáig úgy szól a könyveiről, mintha ez, amit olvasunk, nem lenne könyv, tehát, mint a többi, fikció – miközben épp ez az implikált önreflexió bizonytalaníthatja el az olvasót (persze, ha nem volt már joggal bizonytalan eddig is). „[H]allom, hogy valaki szerző azonos az írásaival, ámde akkor hol az élete?” (19.) Esterházy új könyvének is ez az egyik kérdése, no meg az, hogy hol az élet, úgy általában. És az Anya élete, úgy különösképpen.

„Pörgetem anyám életének guzsalyát – mindig is ezt szerettem volna (de bizonyosan 1980. augusztus 14-től)” (163.) – írja a Fiú erről az életről, egy könnyebb vagy csak másik életről, amely a *Semmi művészet* lapjain kel – szó szerint; mármint a szavak szerint – életre. Egy szép, emlékekkel teli, tartalmas, ám látszólag már eseménytelen élet: „én azt szeretem, ha már nem történik semmi” (122.) – mondja az Anya a talán legmegkapóbb *Kiderült* című fejezetben. Itt az 1980 óta szinte napi rendszerességgel zajló ebédek egyikén valóban kiderül, hogy az Anya miért nem szereti a futballos könyveket, így a fiát sem, noha a futball, e könyvben, maga az élete (és ebben hasonló, ha nem azonos e szöveg egy másik főszereplőjével, Puskással is). Magam – ráadásul a selyemharisnyát (is) viselő (tehát női) olvasók nagy hányadához hasonlóan – némi kétkedéssel tekintek a focira önmagában mint világmetaforára, ám a *Semmi művészet* olvasásakor könnyen megszűnik ez az ellenérzés, főként mivel a foci itt nem önmagában s talán nem is világmetaforaként, hanem a játék természetének bemutatása szempontjából válik fontossá. „A játék mint olyan foglalkoztatta, a játszás maga” (105.) – írja a Fiú a mindent a futballon keresztül értelmező Anyáról. S talán fontosabb is a foci mint világmetafora helyett a fociról mint játékmataforáról beszélni (tűnjék e megállapítás mégoly tautologikusnak), gondolván a játékra olyan magának való mozgásként, ahogy Gadamer tekinti játékhoz hasonlóan a szöveg természetét. Azt, hogy a foci, ez a játék is végső soron „csak” nyelv – próbáljon más lenni egy könyvben; hát, végül is próbál – sugallja az a megállapítás is, hogy az Anya életében hasonló szerepet tölt be a francia nyelv, amely a „a menedéknek egy könnyebb fajtája”, s „[h]a kijött a franciából, belement a futballba. Úgy is lehet mondani, hogy anyám egy életen át állandóan menekült. És úgy is lehet mondani, hogy egy életen át boldog volt”. (93.)

Persze, ha már menekülésről van szó, elkerülhetetlen a kérdés, hogy honnan is kell, szükséges menekülni. Némileg egyszerű válasznak tűnik mindennek okát a történelemben keresni, a szocializmus történetében, az 1956 által megtört, azzal mégis összetartozó – a könyv szóhasználatával élve – „ívben” (figyeljünk csak a *Gyár és anya* fejezet alfejezeteinek egymásutánjára!), ám az Anya menekülésre sarkalló félelme mégis mintha mélyebb lenne mindennél: „nem közvetlenül a diktatúrától félt, hanem a diktatúra egyenes, igen-nem világa ismertette föl vele a világ vérszomjas természetét, [...] eszébe véste a tehetetlenségét, a kiszolgáltatottságát”. (109.) S ha már menekülés, ezért, hogy az anya is menekülési útvonalatokat (pontosabban a nagy futballista-létet) kínál fel a menekülés szükségességét nem érző Fiúnak, aki viszont a magányáról beszél el szinte fullasztóan megejtő leírásokat. A magány: minden szabadsága ellenére ez az egyik uralkodó fogalma a könyvnek, ez határozza meg a *Szerelem, szerelem, szerelem* című fejezetek szerelmi történetét is, amit nevezhetünk homoerotikusnak, akár még pedofilnak is, de a lényeg mégiscsak az, hogy reménytelen, tehát menthetetlenül magányos.

S ha már menekülés: az Anya jellemzése miatt is olvasható az egész könyv egy az Anyát (a szó minden értelmében) éltető menekülésnek. És ez az a pont, ahol az Anya menekülése és a könyv általi, a szövegen keresztül az életbe (vagy az életen keresztül a szövegbe?) való menekítése összeér. „Lassan jöttem rá, hogy anyám a valóságot, hogy is mondjam, meglehetősen játékosan kezeli.” (Kiemelés T.T.) „[H]a vita nélkül hallgatom, diadalmasan lecsap rám, anyád fia vagy, kisfiam, hát nem ezért lettél író, hogy a valóság rideg és érthetetlen és elfogadhatatlan tényeiből a valóság rejtelmes és kibírható tényeit



fabrikáld?” (128.) Ennél pontosabban nehéz megnevezni, mi is adja a *Semmi művészet* súlyát, miközben a valóság manipulációjából létrejövő idill fölött mégsem olyan tiszta az ég.

Hiszen a könyv egyik jellemzője, hogy egy erőteljes rántással az író eddigi művei alól úgy húzza ki a mégoly bizonytalan referenciális olvashatóság lehetőségét (mint a pincér az abroszt, miközben a teríték érintetlen marad?), hogy egy szimulákrumreferenciát teremtsen (miközben persze sejteti, minden referencia ilyen természetű). Innen is értelmezhető a szöveg talán legizgalmasabb része, maga a cím, amely szintén az Anyának a futballkönyvekkel szembeni kifakadásával lehet kapcsolatban: „Rémes, teli vannak művészettel!”. (134.) Akkor hát, amit itt olvasunk, célkitűzései szerint valóban semmi művészet kíván lenni? „Anyám úgy ultizott, mint Ottlik Géza brídzezett; csak az a bibi – az ábrázolás szempontjából, hogy nem tudom, hogyan brídzezett Ottlik.” (91.) – a Fiú megállapítása a mimelt mimézist bizonytalanítja el, miközben a kötet elképzeltebbnek és valósabbnak feltüntetett történetei egyenértékűen elbeszéltek, s maga a könyv egésze is a fikció valóságtól elválaszthatatlan működésének egyik különös példájának megvalósítása. Talán, hogy a fikció ne művészetet teremtsen, pusztán valami mást? Hogy azt ne mondjuk, életet.

Miközben a kétely is végig ott kísért e szövegekben: például le lehet-e csapni valakit, mint egy taxiórát, ha e kifejezésnek már „nincs megfelelője a világban”. (60.) Vagy ahogy Lajos bácsi elmélkedik a jobbösszekötők eltűnése kapcsán: „létezhet-e valami, aminek nincs neve, és fordítva, lesz a szótól valami”. (196.) Mindehhez szorosan kapcsolódhat az a kérdés is, hogy „mi a buborék lényege, [...] és hogy lehet-e a semmiből valamit csinálni”. (100.) A *Semmi művészet* szerint mintha mindezt legalább megpróbálni kötelesség volna. Ez az öröm működik a könyvben: hogy az írás életet teremtsen(het). És ez a kétely teszi meg-rázóvá: hogy valójában mégsem.

A sok van örömen tehát folyton-folyvást átütnek a nincsek: ennek legerőteljesebb példája az utolsó fejezet másikkal feltüntetett anya–fiú története lehet. Az Istenben hinni nem tudó, de az örökélet iránt már gyermekkorában is nagy érdeklődést mutató Görög Miki maga temeti el az élete vége felé amputált lábú anyját – Görög Miki a nyelvhez való viszonyában, története pedig minden részletében, az elbeszélés hangvételében megrázó ellentétje-kiegészítője az író sajátjának feltüntetett anya–fiú történetének.

S ha már párhuzamosokat keresünk, a megírandó valósághoz való viszonya miatt a *Semmi művészet* ha nem is pár-, de ellentétkönyvének mindenféleképpen a már emlegetett *Javított kiadás* is tekinthető. Kivezetés a szépirodalomból – ekképpen nevezte Bombitz Attila e könyvet, amelyet mintha csak a „*valós valóság*” írta. A szépirodalom egyik fölérendelt kategóriájából, a művészetből ígér kivezetést a *Semmi művészet* is, mégis úgy, mintha e szöveg teremtő módon próbálna meg átvenni az irányítást: mintha megkísérelné meg- (azaz nem le-) írni ezt a valóságot. Akkor viszont honnan is vezet hova?

Turi Tímea

Anyák és fiúk, művészi rendben

ESTERHÁZY PÉTER: SEMMI MŰVÉSZET



**Magvető Kiadó
Budapest, 2008
224 oldal, 2990 Ft**

Első pillantásra Esterházy új regénye az 1985-ös *A szív segédigéi* folytatásaként, illetőleg annak „pontosított” újraírásként olvasható, a *Harmonia Caestis* és a *Javított kiadás* apai textusai után tehát – már csak az arányok helyreállítása miatt is – *anyakönyvként*.

Ebben az értelemben a *Semmi művészet* *A szív segédigéi* javított kiadása lenne, hiszen az 1985-ös mű utolsó mondata („Mindezt majd megírom még pontosabban is”) látszik valóra válni általa.

A Handkétől kölcsönzött ígéret „majd”-ba helyezése az időt nevezi meg a pontosítás feltételeként, azaz a megfelelő nyelv megtalálása temporális problémaként jelentkezik benne.

Ilyenformán a két szöveg megjelenése között eltelt 23 év íródik bele a *Semmi művészet* megszólalásába, ami nem csupán az időtapasztalat poétikai sűrűsödésének, nyelvvé formálódásának alakzatait teremti meg a szövegben, de felveti a regény saját hagyományához fűződő viszonyának kérdését is.

A pontosítás vágya ugyanis a túllépés reményét hordozza, bizonyos poétikai stratégiák, nyelvi diszpozíciók újraformálásának igényét, ami értelmezhető akár a kanonikus státusz rögzíthetősége, megmerevedése elleni szándéknyilatkozatként is. Annál inkább, mivel már a *Bevezetés...* egyik alapvető poétikai irányultsága – a könyv egészére jellemzően, ám kitüntetett módon *A próza iszkolása* című kötetnyitó szövegben tetten érhetően – éppen a mozgásban lévő, önmagán túllépő, saját igazságaitól folytonosan menekülő, lokalizálhatatlan *írodás* megképzésében volt megragadható. Az időbeliség egy újabb aspektusaként ugyanakkor azzal az irodalomtörténeti ténnyel is számot kell vetni, hogy a *Bevezetés...* paradigmaváltóként rögzült státusza *idővel* szükségszerűen létrehozta az „Esterházy-hagyomány”-t, így a *Semmi művészet*nek nem csupán saját szövegelőzményeihez, de az azóta e hagyományból táplálkozó, vagy vele konfrontálódó szerzői világok tereihez képest is el kell helyezni magát. Egyszerre revideálni megszólalásának múltbeliségét, és megteremteni a jelen – többek között a maga hagyományától is befolyásolt – irodalmi közegében elfoglalható helyét.

A talányosnak tűnő cím első pillantásra nem ad erősnek tűnő kapaszkodót a „pontosítás” érdekében vívott többfrontos küzdelem tekintetében, sőt elbizonytalanít annak sikerességét illetően is. Tartalmaz ugyanis egyfelől egy utalást arra, hogy a regény magát

a „valóságot” adja vissza, minden „művészi” alakítástól mentesen, mintegy a maga reális rögvalójában, de felsejlik benne a Semmi Könyvének megírására vonatkozó flauberti célkitűzés emléke is, ami viszont éppen a művészet legmagasztosabb teljesítményeként lebeggett a francia szerző szeme előtt. A cím így inkább elodázza a pontosításra tett ígéretet, hiszen egyszerre állítja fikció és valóság, művészet és nem művészet egymást nem kizáró jelenlétét, úgyhogy az oppozíció megbontása, a kategóriák egymásba omlasztása a formállogikai szabályok értelmében épp a pontatlanság bűnét csempészi a nyelvi rendbe.

Az első fejezet Goethétől kölcsönzött címe (*Költészet és valóság*) aztán továbbgördíti a bizonytalanságot, hiszen miközben egy mellérendelésben explicitté teszi az Esterházy-mű címében összeolvadó kategóriákat, egyszersmind egy 1812-ben íródott *szöveget* idéz meg referenciaként, ami azonban nyilvánvalóan maga is további értelmezésre sarkall(hat). (Eszünkbe juttathatja egyúttal a *Daisy* lapjain felbukkanó fonnyadt Goethe-kutató ellenszenves alakját, akinek figurájával a fenti Goethe-allúzió magyarázatára vállalkozó értelmező válhat azonossá az interpretáció megkezdésének pillanatában.)

Hasonlóképp az áthelyeződés logikája határozza meg helyiértékét a regény felütésének is: „Az anyának és a fiúnak!”

A *szív segédigéi* első és – a keretezett lapokon – utolsó mondata idéződik itt meg torzított formában, ami – figyelembe véve a mű bizonyos ödipális vonatkozásait is – már maga is némileg blaszfémikus újramondása volt Pascal gondolatainak.

Mindezzel annyit szeretnék jelezni előljáróban, hogy valójában még be sem léptünk a *Semmi művészet* regényterébe, a szöveg máris létrehozta az önteremtés és önmegsemmisítés azon áthelyeződő játékát, amely a mű egészét fogja aztán meghatározó elvként működtetni.

A nyelvi önrevízió Esterházy egész pályájára jellemző poétikai elem, a *Bevezetés...*-ben ez legszembeötlőbb formában a szövegek közé ékelt *Transzformáció* feliratú oldalakon tárgyasul, amelyek hol a megszólalás logikai alapelveit, hol a már olvasott szövegek megformáltságát kérdőjelezi meg. Az alakítás, áthelyezés ugyan minden esetben visszamenőlegesen módosít, egyúttal azonban a szöveg(ek) mindenkori jövőjébe helyezi át a megnyugtató értelemképzés lehetőségét.

Így a pontosabb megírás jövőbeli gesztusának ígérete – amely a *Bevezetés* utolsó szövegeként álló *A szív segédigéi* utolsó mondataként a teljes kötet záró állítása is egyben – a *Semmi művészetet* a *Bevezetés...* soron következő *Transzformáció*-jaként láttathatja.

Amiképpen persze már az 1986-ban megjelent szöveg is az 1985-ös kiadás variánsa volt, hiszen az először számozatlan oldalakkal megjelenő regény a *Bevezetés...*-ben oldal-számozással látott napvilágot, ami nem csupán formai, hanem szemantikai értelemben is elkülönбöződést jelentett a két szöveg közt. Az „új” mű így ugyanis kilépett atemporalitásából, magába írta az időt, részint nyilván a lapok lineáris sorjázásának jeleződése miatt, részint pedig mert egyik eleme lett a kötet 22 szöveget tartalmazó mátrixának, magába sűrítve más szöveghelyek és szövegidők metszéspontjait, miközben maga is egyéb szövegek időtereiben szóródott szét.

Úgy tűnik, a *Semmi művészet* e tekintetben az Esterházy-hagyományon belül jelöli ki diskurzusának feltételeit, olyan szövegvariánsként nevezve meg magát, amely a pontosabb megszólalás lehetőségét javarészt saját múltjának újraformálásaként gondolja el. Épp ezért talán minden eddigi Esterházy regénynél erősebben egy olyan ideális olvasót vesz

célba, aki többé-kevésbé jártas az életmű előzményeiben, úgy tudja magát visszaolvasni a régebbi szövegeibe, hogy azok által keltse életre az újat.

A regény által feltételezett, beavatott olvasó számára megtalálhatók benne az Esterházy-prózából ismerős poétikai és stiláris trükkök, a játék nyelv és valóság ironikus ütköztetésével, a referencialitás illékony státuszának hol pamfletszerű, hol (látszólag [?]) nyelvelméleti megalapozású kritikája, család – és térségi történet, ám mindez egy olyan erősen kontrollált, jelzett formában, ami alighanem az ön-hagyomány, a saját-megelőzőség jelenlétének erőteljes tudatosítását szolgálja.

Mindemellett az életmű számos szövege, mondata is beleforgatódik a *Semmi művészetbe*, ám ezek az önidézetek is minden esetben reflektálódva, gyakorta bibliográfiai adatokkal korrektil megtámogatva jelennek meg a műben: a regény úgy szakad el saját hagyományától, hogy előtte lelkiismeretesen belettározza. (Az ön-katalogizálás poétikai alkalmazása mellesleg szintén fontos része volt már a *Bevezetés...* megformáltságának is.)

Ezzel a pontossággal idéződik meg pl. a *Termelési regény* (145), vagy az *Utazás a tizenhatos mélyére* (117). Más esetben csupán címekre, szituációkra történik hivatkozás (*Harmonia Caelestis* [30], *Termelési regény* [86]), esetleg egy-egy ismert szókapcsolaton keresztül – „Gaffiot-lexikon” (142) „nem találtam szavakat” (52) – utalódik egy régebbi mű, jelen esetben az *Ágnes*, és a *Termelési regény*. Előfordul az is, hogy a szöveg önméltókezete dob felszínre régebbi regényekkel kapcsolatos emlékfoslányokat, („A legutóbbi könyvemben...” (14), „és akkor, abban a könyvben.” (16) vagy mindezek sajátos variánsaként, a „valahol ezt már írtam” (48) bizonytalansága juttathatja eszünkbe az „idézte, maga se tudja, honnét” irodalmi programjának szállóigévé lett hajdani bejelentését.

A *Semmi művészet* szövegrendjét szinte Alef-szerűen (a hasonlat azért kézenfekvő, hiszen *A szív segédigéi* egyik alap-szövege éppen Borges ismert története) átszövő életmű-emlékek újrastrukturálásával úgy lép be saját múltjába, úgy használja fel saját hagyományát, hogy ezzel annak visszamenőleges módosítására, újraértelmezésére (is) javaslatot tesz.

Kicsit mintha a lezárás vágya, s egyszersmind valamiféle új poétikai rend kialakításának igénye is felsejlene ebben a gesztusban, ami úgy mozdítaná ki az eddigi életmű értelmezését szabályozó kliséket, hogy a (z újraértelmezett) múlt az Esterházy-próza jövőbeli formálódásának előzményeként láttassa magát. (A múlt persze folyamatosan újraformálódik a mindenkor jelen perspektívájából, ez esetben azonban az erre felszólító kódok a corpus belülről történő átrendezését írják elő.)

Annál is inkább, mivel a regény nem csak – és talán nem is elsősorban – *A szív segédigéi*ben elíratott anya feltámasztásának könyve, hiszen már csak az édesanya futballrajongásán keresztül Esterházy több más írásaival is kapcsolatot teremthet. Ilyen pl. a *Fancsikó és Pinta*, ahol nem csupán egyes történetek, mint pl. a (*labda, pöttyökkel*) idézik a focit, hanem a hagyma, a léggömb, vagy az üveggyölgök képein keresztül a teljes mű a gömbszerűség metaforikájába helyezi magát, és a labda egy írástechnika figuratív megfelelőjévé válik. A *Termelési regényben* aztán már az egyik leglényegesebb szervezőelemmé válik a foci, ahogyan ez történik az *Utazás a tizenhatos mélyére* című regényben is.

A *Semmi művészetben* az anya nyelve (anya)nyelv és játék összekapcsolódása azonban nem csupán Esterházy nyelvszemléletének wittgensteiniánus alapvetéseit jelzi, hanem összefüggésben áll az egyéni szabadság, a személyes autonómia megvalósításának gondolkörével is. A foci játéktér, a pálya lehatárolt területe a társadalmi konven-

ciók, a hatalmi struktúrák által meghatározott rendből kiszakított, annak ellenében létrehozott terep, amely a saját szabályrendszerén keresztül teremti meg a maga valóságát.

A játék a kultúra alapvető tényezője, Huizinga szerint pl. a legtöbb tudás és intézményforma közös gyökere lelhető fel benne. Mindemellett olyan „szabad cselekvés”, amely kívül áll a jó-rossz, igaz-hamis kategóriák választási kényszerén, hiszen mind időben, mind térben kivonja magát a mindennapok viszonyrendszeréből, s csak az ebben a lehatároltságban konstituálódó szabályok érvényessége határozza meg ideiglenes érvényességét. A játék idő és térbeli különállása, kilépése az életből, saját céllal bíró aktivitása a zavaros létezésben a tökéletes rendet teremti meg, ami – tegyük hozzá – egyfajta ellenrend, a Rend pandanja, amely önmaga létében éppen a szembeszegülést ünnepli. A foci így részint az egzisztencia karneváli felszabadulásának lehetséges formájaként jelenik meg, mint anya-nyelvi diskurzus pedig a szubjektum önteremtésének játékerét – ahogyan Esterházy szövegei általában – a nyelvben véli kijelölhetőnek.

Ezért azonosítható egy szellemes szövegrészben az anya és az elbeszélő diskurzusa, melyben az anya valósággal kapcsolatos bizonytalansága az erről szóló kijelentés formájában, a szöveg nyelvi önszemléleteként jelenik meg:

„anyám a valóságot, hogy is mondjam, meglehetősen játékosan kezeli. Belenéz azzal a gyönyörűn szürkés-kék szemével az enyémbe, vagy az egyszer már barna volt? legyen barna” (128)

Ugyanaz az összeolvadás jön itt létre, mint *A szív segédigéiben* az anyát sirató fiú, majd a kötet második felétől a fiát sirató anya szólamiainak a regény nyelvi terében történő egyesülésekor, és amit a *Semmi művészet* egy másik kijelentése ezen a módon fejez ki: „A szó, halasztás, is tőle van, persze mi nem, az anyanyelvemen írok” (20)

Mivel a regényben az Aranycsapat játékosain keresztül mutatkozik meg az anya-nyelvhez való viszony, a szöveg mintha valamiféle Aranykor utáni vágyakozás nosztalgikus terébe helyezné saját megszólalását, azaz – részben legalábbis – a múlt és jelen közötti értékvesztés feltételezése alapozná meg retorikáját, hogy aztán – a szöveg ellenponthozó szerkezetéből következően – le is számoljon ezzel a lehetőséggel, tételesen pl. az *Anyám kitálal (ária)* című fejezetben.

A (metafizikai) veszteségen való túllépés igénye – párhuzamba állíthatóan az önhagyomány meghaladásának, illetőleg az anya újratерemtésének kérdéskörével – a szöveg meghatározó trópusának, a gyász-munkának azt a freudi mechanizmusát mutatja, mely szerint a leválás folyamatában az elvesztett tárgyról való elszakadás csak egy újabb fétikus tárgy behelyettesítésével történhet meg, ami jelen esetben az újraértelmezett hagyományként teremtődő nyelv lenne.

„Pontosabban” maga ez a konkrét műalkotás, melynek segítségével újra birtokba veheti, vagy pótolhatja – a regény szerint: életre keltheti – azt, amit elvesztett. Freud *kísértetiesen* idevágó kifejezésével élve „a halott feltámasztása” ebben az új (nyelvi) alakban történő visszaszerzésén keresztül valósul meg.

Ezt támaszthatja alá, hogy a *Semmi művészet* nyilvánvalóvá teszi, ami *A szív segédigéiben* még rejtjelezett poétikai játékként mutatkozott meg, hogy ugyanis az anya – aki ott részint Handke, Camus vagy Borges nőalakjainak textuális emlékezete volt – itt már jelölt módon is a nyelvvel azonosítható: „te is csak szóból vagy”, olvashatjuk a hozzá intézett intelmet egy helyütt (22), sőt az utolsó fejezet címe visszamenőleges hatállyal a szöveg összes szereplőjét is „nyelvi egységek”-ként azonosítja.

E cím – *Búcsú a szereplőktől és más nyelvi egységektől* – ugyanakkor konszolidáltabb formában *A mámor enyhe szabadsága* végjelenetét is felidézi, ahol a szereplők, mint az epikai kelléktár feleslegesnek ítélt, hasznavehetetlen elemei, egy véres mészárlás áldozataként tűnnek el a történetből. A „te is csak szóból vagy” állításában az „is” kifejezés emellett azt is egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő hang magát sem tekinti másnak, mint pusztán grammatikai pozíciónak, ami – az elhíresült „a grammatikai tér én vagyok”-tól kezdve – ismét csak az életmű egészét jellemzően befolyásoló problémája az Esterházy prózának. Ez magyarázza a regény elején az elbeszélő én elpusztíthatatlanságával kapcsolatos elégedett felkiáltást, hiszen a *Bevezetés...*-ben már *A mámor...* öldöklési-jelenete után nyilvánvalóvá vált, hogy a szöveg mindig megteremti a beszédpozíció lehetséges variánsain keresztül azt az „én”-t, akihez a monddás aktuálisan hozzárendelhető.

(„Az első halott tehát én vagyok” – olvasható *A mámor...*-ban az elbeszélő pusztulásának híre, aki meglepő fegyelmezettséggel úgy tudja saját halálát bejelenteni, hogy ez a történet továbbmondódásában se okozzon semminemű fennakadást.)

A szöveg – mint – gyászmunika freudi koncepcióját látszik alátámasztani az „anya” egyik kérdése is: „hát nem azért lettél író, hogy a valóság rideg és érthetetlen és elfogadhatatlan tényeiből a valóság rejtelmes és kibírható tényeit fabrikáld?” (128)

Az írói program-szerű idézet az „elfogadhatatlan” és a „kibírható” realitás közötti távolság áthidalását az irodalmi újratelemzéssel véli megoldhatónak, ugyanazt a „fabrikálni” igét használva, amellyel egyébként Nietzsche jellemezte az *Adalék a morál genealogiájához*-ban a realitástermelés (szerinte szintén pszichológiai szükségleten nyugvó) folyamatát.

A *Semmi művészet* önleleplező technikáinak fontos alakzata a *HÁZ ÉS APA* fejezetben olvasható épület-leírás, ami eleinte a regény egészére érvényes önértelmező emblémaként olvastatja magát.

„A ház finomságnak és ízléstelenségnek, vagy barátságosabban, színpadiasságnak alig követhető zagya és megható elegye. Az egész ház semmilyen, a részek kioltják egymást, külön pedig hol ilyenek, hol olyanok, nevetségesek, gyöngédek, plumpok.” (31)

Az elemek, épülettömbök látszólagos rendezetlensége, a stílári jegyek kuszáinak tűnő keveredése a *Semmi művészet* hasonlóan töredezett, mozaikos, ellentmondásokat és hiányokat magába építő szerkezetét képezi le, ami azonban – a leírásbeli épülethez hasonlóan – mégis az egység (ha másként nem: a fedőlapok közé szorított lapok lezártágának) otthonos illúzióját hozza létre. A leírás a továbbiakban a dolgozószoza helyét az épület toronyszerűen magasodó középső részében jelöli ki, ez eddigiek értelmében a szerző pozíciót a szövegépítmény középponti birtokosaként, a szövegtáj mindent átlátó fallikus uraként lokalizálja, ám a következő pillanatban e gyanúsán kézenfekvő megoldás ironikus tiltás alá is kerül: „zavaróan metaforikus, költő a toronyban”, „ki se lehetne bogozni a mondatot a jelképek hínárjából” olvashatjuk a szöveg önkomentárját, megemlítve ráadásul egy „pártos, jeges és harcos feminista felfogás” (32) vonatkozathatóságát is. A szöveg láthatóan tudja magáról értelmezhetőségének feltételeit, és ezeket kijátszva azonmód igyekszik is érvényteleníteni, vagy legalábbis ironikusan eltávolítani magától. (Erre utal vissza később, de már egy újabb ironikus csavarral megpörgetve az eddigieket a következő állítás: „nagy leleménnyel építettem a munka ethoszának önparodisztikus tornyocskáját” (143–144))

A megnevezésükön keresztül kioltott értelmezői lehetőségek helyett magának a jelenetek reflexív viszonylagosításának kódrendszere válik jelentéshordozóvá.

Az idézett szövegrész a fejezet *Tájéolás* című alegységében olvasható, ami így egyszerre lesz a szöveg önmagát elhelyező, de még inkább az értelmezői elvárásokat bemérő és kicselező eljárásának metaforája, a befogadó koncepciózus eltávolításának stratégiai megnevezése. A dolgozószoba ablakainak „rafinált” elhelyezése (33) mindenesetre a szövegtájra nyíló kilátás perspektívájának szokatlanságát, az értelmezői koordináták bemérésének, semlegesítésének és újratereztetésének meglepő keretezését ígéri.

Ugyancsak egyféle tájolósként reflektál a szöveg a megszólalás lehetőségére az *Apám anygalai* című részben, ahol a grammatika mint a metafizikum hordozója jelenik meg az apa monológjában, aki a költői nyelvet – Hamann szellemében – az anygalok nyelvéről való fordításnak tekinti. A fejezet perspektívája a beszélő ironikusan kezelt beállítása miatt viszont el is bizonytalanítja az általa mondottakat, így e megszüntetve-megőrzés a metafizikai dimenzió nyomként történő beíródását pusztá megmutatkozásként hozza létre, és használja fel a regény nyelvén belül. Ami szerintem egyébként általában is érvényes Esterházy szövegeinek nyelvi attitűdjére, hiszen írásainak egyik fontos alakító eszköze éppen a „korai” és a „kései” Wittgenstein nyelvi belátásainak összehangolt poétikai szövedékké stilizálása.

A narratívum ívének megtörése, a történet folyamatosságának széttördelése szintén nem szokatlan eljárás Esterházy korábbi szövegeiben, a történet és a személyiség értelmezhetőségének megragadása ezúttal is a diszkontinuitás és a hiány szövegbe-komponálásán keresztül formálódik meg. Azonban – az iménti építészeti metaforikánál maradván – a szétszóró épületelemek elvileg összerendezhetők akár egy hagyományos alaprajzú építménnyé is, a mikrotörténetek számai kibogozhatóak, persze, ebben az esetben viszont épp egyik fontos eszköztől, a törésvonalak által teremtett tér, idő és nyelvi szakadékok jelenítésformáló elemeitől fosztódna meg a mű.

A regény szereplői és eseményei az anya és a foci kapcsán kerülnek a történetbe, vagyis az anya/nyelv/játékhoz való viszonyuk lépteti be őket a szöveg rendjébe.

Egymásba fonódó szólamaikban az emlékezés és emlékeztetés dialógusán keresztül történelem, történet és személyes sors ellenállása tárul fel a rendezhetőséggel szemben. A narratív szálak (vö.: „pörgetem anyám életének guzsalyát” [163]) látszatszerű összeillesztése mintha a végleges, egységesíthető értelemképzés feladását poetizálná, ahogyan ezt érzékelteti az is, hogy a szólamok, sors-szálak szinte mindegyike a halálba, hallgatásba, avagy valamilyen veszteség felismerésébe torkoll.

A személyes sorsok leépülése és a klasszikus ívű történetmondás szétbomlása egymást értelmezve teszi láthatóvá a pusztulás erőinek jelenlétét a szövegben, amivel szemben viszont a nyelvek karneváli keveredése, a játék és nem utolsósorban a „feltámadás” motívuma működtet egy ellentétes irányultságú örömev-dinamikát. Ennek a széttartásnak szerkezeti megfelelője, ahogyan a regény látszólag hanyagul szétdobált szerkezeti elemei, a történet és a személyiség morzsalékszerűsége, a gyász terében történő szétaprózódás egymást erősítő alakzatai pontosan kiszámított módon kerülnek szét, az egyes elemek, darabok, motívumok a szerkezet különböző rétegeiben hirtelen megtalálják illeszkedési pontjaikat, tükrözések, visszhangok, motivikus alakzatok segítségével épülnek egymásba.

Nem csupán a szerkezet jól látható felületén, ahol érezhetően rímek egymásra pl. az *Anyám kitálat* (ária) és a *Tóth Adalbert beszél* (ária) című monológ (érdemes észrevenni az anya és Ádi bácsi között jelzett összefüggést azon a szinten is, hogy ők azok, akik „fiacs-

kám”-nak illetve „kisfiam”-nak szólítják az elbeszélőt, aki így velük kapcsolatban jelzi a származás genealógiai kötődését), vagy hogy a már említett *Apám angyalai* fejezetet az *Ávós etűd* ellenpontosító részlete követi (angyalok metafizikája vs. az erőszak realitása), illetőleg ahogyan a *Szerelem, szerelem, szerelem* című fejezetek három részletben, különböző téridőkben, eltérő perspektívákon keresztül, egymást azonban szinte lego-szerűen építve-kiegészítve mutatják be három férfi kapcsolatát. A fejezetcím érdekessége, hogy amennyiben a Bizottság együttes klasszikus számának idézeteként olvassuk, úgy az ismert sorhoz kapcsolódó „köpni kell!” felkiáltás, mint az idézet elhallgatott fele, mintegy intencionálja a fejezetek modalitását.

Tóth Adalbert és Kertész Lajos kapcsolatának kezdete pedig egy másik szövegszál – az ötvenes éveket megidéző – eseményeihez kapcsol vissza, hiszen – nem minden íróniatól mentesen – a Mágus és Lajos (bácsi) románca az előbbi beszerzésének alkalmával ekkor kezd bimbózni, ráadásul a *Casablanca* szállóigévé lett mondatára utaló, *Egy beautiful friendship kezdete* című alfejezet során. Az „eredet” így mintha az ötvenes években jelölődne ki, hiszen az elbeszélés íródo jelenidejének történései is csak innen nézvést lesznek értelmezhetőek. A regény egymástól távol eső tér és időrétegei a történetmondás szaggatottsága által is elkülönítve jelennek meg a regényben, mégis, ahogy már jeleztem, egymást támogatva és értelmezve tagolódnak egymásba. A különböző szövegrétegek által megképzett időtengelyen formálódik mindig újjá a beszélő én, a nyelv és az idő metszéspontján jelölve ki változékony helyét.

A regény emellett olyan egymásra rímelő elemekből szőtt jelhálózatot is teremt, melynek részei időnként nem feltétlen az egyértelmű dekódolhatóság, vagy a könnyed átláthatóság irányába hatnak. Ilyen pl. ama szemképráztatóan piros cipellő, amelyet Kertész vitt az édesanyjának (151), s ami (?) valamivel később vélhetően az elbeszélői-anya lábán bukkan fel. (175)

Így teremt kapcsolatot a ház régebbi lakójaként a régi otthont meglátogató, Ausztráliába szakadt nő történetszála is (36) a disszidens ávós – a feltételezhető férj – sorsával (49), vagy ekképpen rímel egymásra a focipálya négyszögletes alakzata és a kórházi ápolónők köpenye alatt felsejlő háromszög-forma, nyelv, játék és szexualitás közös dimenzióját hozva létre. Ugyanezt a kapcsolatot erősítheti, ahogy a regény *három*, a szerelemmel, halállal és a valóság leképezhetőségével foglalkozó mottója kijelöli a mű – a focipálya metaforikáján keresztül – *négyszögletes* játékterének kereteit. A három és a négy nem egymást kizáró, hanem egyszerre érvényes jelenléte (a diszkurzivitás logikai rendjének megszegéseként) akár a regény megformáltságának, műfajiságának hasonlóképp heterogén jellegét is allegorizálhatja. Hiszen a *Semmi művészet* olyan életrajzi fikcióként is olvastathatja magát, amelyben fiktív és a referenciális, a narratív és a figuratív kódok együttes érvényessége teremti meg a maga imitativ életrajzi valóságát, melyet az önletrajzi elemek „meglehetősen játékos” kezelése alakít. A valóság, mint a művészet speciális esete.

Még két idevágó példát említve, ide sorolható az a jelenet is, amikor a kórházban fekvő elbeszélő ágyába hasonló mozdulatokkal bújik be Lajos, mint *A szív segédigéiben* a fiú az édesanya takarója alá, vagy maga az a tükörszituáció, hogy míg *A szív segédigéiben* az anya, itt az elbeszélő fekszik kórházban. Ez a tükörjáték egyébként metonimikusan kapcsol a könnyed valóságkezelés egy hivatkozott idézetben már az anyának tulajdonított

sajátosságára, ami egyúttal a szöveg biografikus fikcionalitásának imént említett hasonló jellegzetességét tükrözi.

Figyelemreméltó, hogy az anya jellemzésében két (legalábbis a közkézen forgó patriarchális értékszempontok alapján) igencsak férfiasnak tekintett tulajdonság, a focirajongás és az ulti-tehetség kerül domináns pozícióba. Némiképp mintha az anya/nyelv atyai befolyása, a diskurzus patriarchális értékszempontokat érvényesítő logikai és morális rendje jeleződne ezzel, ami már csak azért is kézenfekvő magyarázat, hiszen a nyelvvel kapcsolatos meglátásait a szöveg csak egy ilyesfajta értékeket hordozó szintaxis alapján hozhatja meg, lévén a nyelvet elbeszélőt a nyelv beszéli el.

Az „apai-rész” megjelenését a Tóth Adalberttel létesített, már említett retorikai összefüggés (kisfiam-fiacskám) is erősíti az anya figurájában, az anya/nyelvben, amiképpen erre utal a szöveg saját nyelvhasználatára reflektáló azon kijelentése is, mely szerint „Anyám meglehetősen (ez meg, ahogy már említettem, apám szava volt,...” (130)

S talán az apai befolyás jelenléte mutatkozik meg annak a Balassa Péternek többszöri megidézésében is (96, 150, 175) aki úgy kanonizálta Esterházy prózáját, hogy nagyhatású tanulmányaival megteremtette annak kritikai terét, kondicionálta a róla szóló kritikai diskurzusokat, egyszóval az atyai tekintély és gondoskodás erejével egyengette *bevezetőjét a szépirodalomba*. (A [betűhibás] Balassa idézet egyébként a *Halálnapló* Operarészletek című fejezetéből való, kapcsolatba hozhatóan az Esterházy-regény (*ária*) műfajmegjelölésű részeivel.)

És hát nem beszélve arról, hogy a *Semmi művészet* – mint mindegyik Esterházy mű – jelöletlen vagy jelölt intertextusok formájában számos „apai” elődszöveget épít nyelvébe, ez utóbbiak közül pl. a Camus, Kertész vagy Nádas hivatkozásokat lehet említeni.

Jóllehet a szöveg igyekszik megszólalásának minden mozzanatát önreflexív kontroll alá vonni, a mű mégis a pontosítással kapcsolatos bizonytalanság tanácstalan kérdésével zárul: „jól mondom?”

A regényben némiképp módosított alakban megidézett Wittgenstein-tétel (74) szellemében – hogy tudniillik ha egy kérdést fel lehet tenni, akkor meg is lehet válaszolni azt – a regény zárata egy lehetséges válasz majdani bekövetkezését implikálja, mondjuk egy következő regény formájában.

A *Semmi művészet* azonban nem csupán az utolsó kérdés nyitottsága miatt, hanem szerkezetének íve miatt sem valamiféle integráló-lezáró alakzatban ér véget. A Tizenegyedik fejezetben ugyanis a szöveg tömbjei helyenként már apró morzsalékokká esnek szét, ezt az aprózódást címszerűen is jelzik az olyan alegységek, mint a *Mondatok*, vagy a *Bekezdések*. Mintha a szöveg-építmény amúgy is szétdobált tömbjeit eddig összetartó kohéziós erő megszűnése a szöveg összeomlását idézné elő, mintegy előkészítve a végső, önmagára vonatkozó elbizonytalanodás kérdéssé formálódását, a struktúráképző zárlat lebegéssé oldását. A szöveg utolsó, Tizenkettedik fejezete Görög Miki édesanyja halálának leírásával pedig mintha megkettőzné, az egységesülés helyett a tükröződés játékába kormányozná a történetet.

Nyelvileg ez a szöveg legerősebb része, a szakrális és a blaszfémikus, vulgáris és magasztos keveredése Céline prózanyelvének intenzív, groteszk tragikumát idézi. Az anya itt bekövetkező halálán keresztül a fejezet ellenpontozza a regény alapmotívumát, a feltámadást, ahogyan a Mágussal való kapcsolatuk alapján Miki és az elbeszélő is egymás pan-

danjai. Ugyanakkor ezeket az oppozíciókat talán meg is szünteti Görög Miki egyik mondata, mely szerint „akkor már mindig én beszéltem a muter helyett” (222), ami a regény már érintett beszédshituációjának, anya/nyelv – komplexusának lefedésével Görög Mikit a mű elbeszélőjével azonosíthatja.

Mi következik mindebből?

Például az, hogy a *Semmi művészet* rendkívüli pontossággal és arányérzékkel megtervezett mű, amelyben minden motívum, szövegdarab, szerkezeti elem a helyén van, ami pedig nincs, az épp ilyen tudatossággal épp-ott-nincs. Szép, mint egy mesterien megalkotott bútordarab, amelyben minden illeszték, fiók, faragás tökéletes finomsággal simul egymásba, ám ennek ellenére – épp ezért? – mégis van benne valami steril. Minden megvan, minden a helyén, de valahogy mégsem érződik benne a provokatív erő, a mámornak és a szabadságnak az a *kiszámíthatatlan* öröme, vagy tragikuma, ami Esterházy legjobb szövegeit olyan lenyűgözővé teszi

Szabó Gábor

A Tiszatáj Alapítvány közhasznúsági jelentése

A Tiszatáj Alapítvány bevételei 2007-ben a következő forrásból származtak: Nemzeti Kulturális Alap (folyóirat): 10.000.000 Ft; Nemzeti Kulturális Alap (könyv): 4.000.000 Ft; Csongrád Megyei Önkormányzat: 2.000.000 Ft; Szeged MJV Közgyűlése: 2.100.000 Ft; Csongrád Megyei Önkormányzataiért Alapítvány: 350.000 Ft; Magyar Szak- és Szépírók Reprográfiai Egyesülete: 1.000.000 Ft; József Attila Alapítvány: 200.000 Ft; Magyar Könyv Alapítvány: 250.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; vállalkozók támogatása: 545.000 Ft; Orosháza Város önkormányzata: 500.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; 1% adófelajánlás: 136.203 Ft; folyóirat értékesítése: 2.224.397 Ft, könyv értékesítése: 1.435.137 Ft; egyéb bevételek: 595.235 Ft.

A Tiszatáj Alapítvány jogállását tekintve közalapítvány és közhasznú szervezet, mely elsődleges feladatának tekinti a 62. évfolyamát jegyző, Magyar Örökség- és Pro Arte Hungarica-díjjal kitüntetett Tiszatáj folyamatos és biztonságos megjelentetését. Könyveket ad ki (immár hetvenet), irodalmi esteket rendez, támogatja a fiatal alkotókat. A Tiszatáj az elmúlt év márciusában emlékezett indulásának hatvanadik évfordulójára. Ebből az alkalomból ünnepi számot adott ki, a lap szerzői és olvasói a Bartók Béla Művelődési Központban rendezett esten találkoztak.

2007-ben Darvasi László munkásságát ismertük el Tiszatáj-díjjal, jutalmat Tóth Ákos irodalomtörténész kapott.

A Tiszatáj Könyvek sorozat egyik kötetét, Tandori Dezső: A Legjobb Nap című gyűjteményét líra kategóriában Év Könyve díjjal ismerte el a Szépírók Társasága. 2007-ben megjelent könyveink: Fried István: Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán; A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből; Juhász Ferenc: Halandóság-mámor; Kántor Zsolt: Madarak, puha gépek. Esszék Báger Gusztáv költészetéről; Orcsik Roland: Holdnak, Arccal; Bene Zoltán: Év-könyv.

a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma

Szeged, 2008. május 30.





Művészet

Szerkesztrő asztal

A Tiszatáj Könyvek sorozatban az idei könyvhétre a következő kiadványok jelen-
tek meg:

Baka István művei. *Műfordítások I–II.* 2950 Ft, 2850 Ft

Báger Gusztáv: *Míg leírom, felébredek* (versek) 1800 Ft

Kiss László: *Árnyas utcai szép napok* (novellák) 1800 Ft

Simai Mihály: *Titkos testvériség* (versek – 70 illusztrációval) 3400 Ft

Tandori Dezső: *Kalandos Angliák* (három regény – a szerző rajzaival) 2900 Ft

*

A *Baka István művei sorozat* negyedik és ötödik kötetét június 10-én mutattuk
be a szegedi Grand Caféban. A közel ezer oldalas gyűjteményről Szőke Katalin és
Bombitz Attila beszélt, a fordításokat Fabulya Andrea, az eredeti orosz műveket
Hamzsa Eugénia olvasta föl.

*

A szegedi Somogyi Könyvtárban június 12-én rendeztük meg *Simai Mihály Tit-
kos testvériség* című könyvének bemutatóját. A szerzővel Olasz Sándor főszer-
kesztő beszélgetett, a verseket Beslin Anita és Békésiné Fejes Katalin olvasta föl.

Augusztusi számunk tartalmából

JUHÁSZ FERENC, GÖMÖRI GYÖRGY, SIMAI MIHÁLY, TURCZI ISTVÁN versei

BÁLINT PÉTER, VÁRI ATTILA prózája

Juhász Ferenc köszöntése

(BODNÁR GYÖRGY, MÓSER ZOLTÁN tanulmánya)

TÜSKÉS TIBOR írása *Weöres Sándorról és Rónay Györgyről*

A Tiszatáj Alapítvány közhasznúsági jelentése

A Tiszatáj Alapítvány bevételei 2007-ben a következő forrásból származtak: Nemzeti Kulturális Alap (folyóirat): 10.000.000 Ft; Nemzeti Kulturális Alap (könyv): 4.000.000 Ft; Csongrád Megyei Önkormányzat: 2.000.000 Ft; Szeged MJV Közgyűlése: 2.100.000 Ft; Csongrád Megye Önkormányzataiért Alapítvány: 350.000 Ft; Magyar Szak- és Szépírók Reprográfiai Egyesülete: 1.000.000 Ft; József Attila Alapítvány: 200.000 Ft; Magyar Könyv Alapítvány: 250.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; vállalkozók támogatása: 545.000 Ft; Orosháza Város önkormányzata: 500.000 Ft; Szegedért Alapítvány: 180.000 Ft; 1% adófelajánlás: 136.203 Ft; folyóirat értékesítése: 2.224.397 Ft, könyv értékesítése: 1.435.137 Ft; egyéb bevételek: 595.235 Ft.

A Tiszatáj Alapítvány jogállását tekintve közalapítvány és közhasznú szervezet, mely elsődleges feladatának tekinti a 62. évfolyamát jegyző, Magyar Örökség- és Pro Arte Hungarica-díjjal kitüntetett Tiszatáj folyamatos és biztonságos megjelentetését. Könyveket ad ki (immár hetvenet), irodalmi esteket rendez, támogatja a fiatal alkotókat. A Tiszatáj az elmúlt év márciusában emlékezett indulásának hatvanadik évfordulójára. Ebből az alkalmából ünnepi számot adott ki, a lap szerzői és olvasói a Bartók Béla Művelődési Központban rendezett esten találkoztak.

2007-ben Darvasi László munkásságát ismertük el Tiszatáj-díjjal, jutalmat Tóth Ákos irodalomtörténész kapott.

A Tiszatáj Könyvek sorozat egyik kötetét, Tandori Dezső: A Legjobb Nap című gyűjteményét líra kategóriában Év Könyve díjjal ismerte el a Szépírók Társasága. 2007-ben megjelent könyveink: Fried István: Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán; A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből; Juhász Ferenc: Halandóság-mámor; Kántor Zsolt: Madarak, puha gépek. Esszék Báger Gusztáv költészetről; Orcsik Roland: Holdnak, Arccal; Bene Zoltán: Év-könyv.

a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma

Szeged, 2008. május 30.