



Petri György

MAGYARÁZATOK P. M. SZÁMÁRA

1990-ben jelent meg a *VERS ÉS VALÓSÁG* című kétkötetes gyűjtemény, amelyben Szabó Lőrinc versről versre haladva egész költői életművét ellátta – elsősorban a versek keletkezéstörténetét megvilágító – kommentárokkal. Alighanem ez ösztönözte Petri Györgyöt, amikor – élettársa, Pap Mária emlékezete szerint 1992-ben – neki látott, hogy lediktálja neki, amit a verseiről fontosnak tartott elmondani. Ő is úgy ter-

vezte, hogy minden versét sorra veszi. A kommentárok terjedelme egyre nőtt, de a munka az első kötet első ciklusának utolsó verse előtt elakadt. Az alábbiakban a teljes elkészült anyagot közreadjuk. Jegyzeteket nem fűztünk hozzá, a tárgyi pontatlanságokat nem javítottuk, a személyes utalások magyarázata kiolvasható számunk egyéb írásaiból. A címet mi adtuk.

A szerkesztők

REGGEL

A megírás valószínű ideje 1968–69 tele. Általában a reggel motívuma egész pályafutásomat végigkíséri. A 4. strófa Sára-utalás („*Reggeledik a halálos fakó / ég akár holt szerelmem szürke arca*”). Az 5. strófa („*Mint mosatlan száj íze / itt az ünnep*”) pontosítja a megírás idejét: november 7. A 6. strófa utalása („*az írógéppel...*”) életrajzi utalás, akkor egy hatalmas irodai Underwood írógépem volt. A strófa utolsó öt sora – az ihletre vonat-

kozó öt sor – egyértelmű utalás József Attilának az ihlet és világhiány összefüggéseire vonatkozó fejtegetéseire. A 10. szakasz („Egy pénztárosnő búcsúzik...”) konkrét emlékkép. A 11.-ben a „Kirkhatják az ezerarcot...” a várost ellepő Lenin-portrékra utal. A 12. szakasz szintén konkrét emlékkép. A 13. és a 14. szakasznak számomra világosan politikai jelentése volt, a szocializmusban való létezés reménytelensége. Megemlítem, hogy abban a sorban: „Persze néhol meglátszik / a kispórolás a hanyagság”... itt kimaradt, ki kellett hagyni: „a kelet-európai mód”. A szakasz utolsó négy sora egy engem akkor állandóan foglalkoztató politikai, filozófiai problémára vonatkozik, az akkor még praxisfilozófiai felfogásomból következő cselekvési imperativusra. Mert ha nem lehet kizárni az eleve áthárítást, akkor nem lehet cselekedni. A 16., 17., 18. szakasznak van életrajzi háttere, az akkoriban gyötrő ejakuláció praecoxos neurózis. Arra nem emlékszem, hogy valamilyen konkrét személyre, illetve epizódra vonatkozik-e, illetve a „Szerelmem nem jutott idő...” visszaemlékezés Krajcsovics Katira. Az „érzékliség és érzelem / közé metafizikai harisnya...” jelzi, hogy a neoplatonikus szerelemtan már akkoriban is foglalkoztatott. A motívum sokkal később a Mechwart teres versben jön elő („A szerelem neoplatonikus vármány”). A 19. („A szavak újabb szavakhoz vezetnek”) részben már a nyelvfilozófiai orientációt mutatja: a definiáló definiálандóságáról van szó. A „szétszűrődő (vagy csipkés) határok” már egy korábbi strófában is felbukkantak; tehát ez meg a fogalom kontúrosságának és az élmény kontúrtalanságának a feszültségére utal. A végén pedig programatikusan itt van: „mit adnom kell / a magyarázatot”.

Az egész vers úgy állt össze, hogy részleteket, illetve töredékeket írtam az akkor még egyetlen nagy könyvként, illetve egyetlen nagy poémaként tervezett MAGYARÁZATOK-hoz. Az utolsó előtti strófában „az éj-reggel-nappal arcú / isten életünk közege ura” világosan utal a következő versre, a REGGEL SZOKTÁL JÖNNI címűre, ahol szintén a saját létstátus tisztázása a központi téma. Megjegyezném még, hogy már itt is, ebben a huszonöt éves koromban írott versben, a vers zárásában az öregedés motívuma jelenik meg.

REGGEL SZOKTÁL JÖNNI

Ez ikerverse a REGGEL-nek. Azt hiszem, azt jelzi, hogy rájöttem arra, hogy a verses filozófiai mű megalósíthatatlan, és tulajdonképp parodisztikus játék azzal, hogy mi lenne akkor, ha valaki a hétköznapi életben állandóan ismeretkritikai akkurátussággal próbálna működni. Egyáltalán mi lenne akkor, ha az önazonosságunk evidenciáját minden reggel meg kellene kérdőjeleznünk, és tudományos módszerek segítségével kellene újraazonosítani önmagunkat. Az „Egy fogkefe segít...” kezdetű passzus ironikus utalás Bencére, akinek a monogramja is szerepel a szövegben, ti. Bence, illetve Kis Jancsi tették kötelező programmá azt, hogy a tradicionális filozofálás meghaladásának érdekében minden természet- és társadalomtudományt el kell sajátítanunk. Ugyanakkor ez tudományosságparódia is: a fogkefe régészeti lelet funkcióját tölti be, de rögtön aggályosan hozzáteszem, hogy a fogkefe megléte csak ötvenéves pontosságú korszak-meghatározást tesz lehetővé, ami ugyanakkor a tudományos precízkedés kiröhögése is, hiszen négy sorral lejjebb már az írásbeliség meglétére utaló bizonyítékként említék egy telefonmemót. Mármost az írásbeliség nyilvánvalóan egy korszak, ehhez képest ötven év nem korszak. Úgy látom, itt kezdett kialakulni az a technikám, aminek az a célja, hogy mindent elbizonytalanítsak, hogy a körülményesen és nehézkesen felvezetett állítások érvényességét állandóan zárójelbe tett megszorításokkal tovább szűkítsem, például a telefonmemo nemcsak az írásbeliséget bizonyítja meggyőzően, „hanem a (viszonylag) magas technikai civilizáció / jelenlétét is. Továbbá: az írás magya-

rul / tudó személytől származik (de ez még / nem igazít el a helyet illetően)”. Azt hiszem, új kezdemény volt az akkori magyar lírában egy akár vicces, akár nem, de mégiscsak nyilvánvalóan intellektuális versbe, úgymond gondolati lírába beépíteni ilyen pofátlanul partikuláris és privát motívumot, mint „*B. Gy.-t felhívni 9-kor*”. A magyarul tudás és a hely kétséges összefüggésére való utalás jelzi, hogy már ebben az időben foglalkoztatótt a magam vagy mások emigrációjának lehetősége. Azt hiszem tehát, hogy ezek a játékos filozófiai körülményeskedések nagyon is egzisztenciális bizonytalanságra és szorongásra mutatnak. Az utolsó strófa az egyik első példa arra a később sokat alkalmazott technikámra, hogy a vers valamilyen feszültségből indít, hiszen nemcsak ismeretelméletileg, hanem személyesen is nyomasztó helyzetről, mondjuk egy súlyosan másnapos ébredésről is szól a vers, aztán hirtelen leesik, semmi nem lesz megválaszolva, minden bagatellizálódik. Emlékszem, hogy akkoriban ezt a kompozíciós módot „favicc-technikának” kereszteltem el.

Talán érdemes még rögzíteni, hogy milyen erős a friss nyelvfilozófiai élmények hatása. Az erős felütésű kezdő sort rögtön visszafordítom erősen túlkommentálva. Itt is megjelenik a megszorító zárójel a „*valósággal újjászülettem*” toposzára. Aztán a harmadik strófában: „*mindez artikulált – mint egy mondat*” – ám rögtön jön a megszorítás: „*noha csupán egy mondat benyomása*”. És még egy érdekes, a bizonyos motívumokhoz való szívós ragaszkodás: „*likacsos kő*”, és a REGGEL-ben „*izzadt párnák hideggé mint a kő / földbe temetett arca lesznek*”. A kő földbe van temetve, a REGGEL SZOKTÁL JÖNNI-ben pedig a likacsos kövön felirattörődék van, tehát minden bizonnyal sírkőről van szó, vagyis mindkét esetben halálmotívum, amit ennek a versnek a kezdő sora is intonál, ami egyben nyilvánvalóan vallásos (feltámadás-) motívum is.

AZ ÁLMATLANSÁG DALAIBÓL

Nyilvánvaló, hogy ez is egy Sára-vers. A Sárával való megismerkedésemig Schönbergről és a bécsi iskoláról egyáltalán nem tudtam. Addig nekem Bartók volt a zenei modernizmus végpontja. Sára vitt el egy zenész-összejövetelre, ahol Sziklai Erika elénekelt a PIERROT LUNAIRE-t, és magnóról meghallgattuk a GURRE-LIEDER-t. Ez a zene szabályos sokkhatással volt rám. Aztán, már Sára halála után, amikor én átmenetileg az anyámnál laktam, mert Alizhoz még nem költözhettem vissza, följárt hozzám a Draskóczi Laci [Kepes Sára férje – *a szerk.*] magnetofonnal és Schönberg-szalagokkal, ott hallgattuk együtt a MÓZES ÉS ÁRON-t meg a HEGEDŰVERSENY-t. Ebben az időben tulajdonképp szintén a Sára-gyászolás jegyében megvásároltam az idegen nyelvű könyvesboltban Schönberg leveleit, sőt az összhangzattanát is. Ez egyfajta vezeklés volt, mert a leveleket értettem, de az összhangzattanból természetesen egy árva kukkot sem. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy a vers tartalmilag is és bizonyos formai megoldásokban is kapcsolódik magához Schönberghez. Az első rész esetében úgy gondolom, hogy az allúzió tartalmi: ez a nyirkos, hideg, éjszakai holdfényes világ hangulatilag a PIERROT LUNAIRE-t idézi. A második rész első három sora, „*Félszavak / Félmondatok / Kiáltás...*” – itt úgy éreztem, hogy a schönbergi dalformálás nyers staccatojellegéből adok valamit vissza. Jellemző módon egy ilyen gyászversben is megjelenik a majdhogynem durván ironikus visszavonás: „*jajgatás, mely a fül irdatlan terméit betölti*” – a fület irdatlan teremnek nevezni egyszerűen a méretek képtelen aránytalansága miatt nyilvánvalóan komikus hatású. Tehát a jajgatás, ami elementáris megnyilvánulás, azonnal visszavonatik egy nagyon mesterkéltné kép által. Nincs ugyanis normális ember, aki a belső fül üregeit irdatlan teremnek képzelné. Ráadásul olyan bonyolult teremrendszernek, ahol el lehet tévedni. Na de mi téved el? „*Egyetlen értelmes szó*”. A középső strófában az is érdekes,

hogy a „betölti” állítmány tulajdonképpen kétfelé vonatkozik, a jajgatásra és a véget nem érő magyarázatokra, ahol is megkérdőjelezem saját magyarázataim programomat, hiszen ezzel nem kevesebbet állítok, mint hogy a magyarázat nem egyéb jajgatásnál. Az utolsó két sornak olyan sugallt értelme is van, hogy ha van egyáltalán értelmes szó, akkor az az empirikus lény fülében, hogy úgy mondjam, süket fülekre talál. A képzavar szándékos. Tehát itt a kimondhatatlanság problémája a meghallhatatlanság problémájával társul.

Most váratlanul jön egy nagyon szigorú forma, pontosan egy kötött metrumú abca rímszerkezetű strofa, és ennek a tükörfordítása, illetve tükörfordításai, viszont itt utalok arra, hogy a forma automatikusan működik, mert a harmadik strofában csak megismétlem a második strofa utolsó sorát, és azzal zárom, hogy „– és így tovább”. Ez magyarul azt jelenti, hogy minden teoretikusan megalapozott művészeti program nem egyéb, mint automatizmus, verkli. Talán világos az az intenció, hogy a tartalmilag emelkedett, megrendült, formailag melodikus kompozíciót visszavonjam, leromboljam egy nem is durva, hanem kiüresedett köznyelvi sablonnal. Ez egyfajta művészi önkínzás volt, hogy én nagyon szeretnék ilyen bel canto módon danolászni, de ezt, sajna, nem lehet. Feltűnő, hogy a két korábbi reggel-vershez képest ez a vers éjszaka játszódik. Ennek az az életrajzi alapja, hogy a Sára halálát követő hónapokban képtelen voltam hazamenni, mármint a „haza” akkor anyám lakását jelentette. A vers tája, az első része is, a Mária téri két-három bauhausos házra utal. A mi házuk is ilyen. Akkoriban egyébként már tudtam valamit a Bauhausról, és ugyanazt a kísérteties hidegséget véltem fölfedezni abban az építészetben, amit Schönberg zenéjében éreztem. Ezt a hasonlóságot ma is érzem. Azért tartom fontosnak ezt megemlíteni, mert tulajdonképp most, ebben a pillanatban jöttem rá arra, hogy érzéketlen és igazságtalan voltam Gropiusékkal szemben, mert nem éreztem rá arra a drámára, amit minden olyan művész átél, aki szeretné a megvalósítás esetlegességét egy szisztémával, egy kánonnal kivédeni.

Még két motívumról valamit: „*mint végzetes szó, villanyfény zuhan*”, a szó analogonja megint egy fizikai jelenségnek, a villanyfénynek, sőt a szó az absztraktum, az a hasonlatnak a hasonlító része. Mert spontán módon inkább fordítva mondanánk, hogy végzetes szó zuhan, mint villanyfény. A másik motívum az „*egyetlen ablak megvilágosul*”. Ez kifejezetten életrajzi. Álldogáltam a Mária téren minden éjszaka, illetve inkább már kora hajnalban, és csak akkor mentem haza, ha egy ablak mögött kigyulladt a fény. Ez teljesen rituális volt.

DÉLELŐTT

Ez tipikus esete az álanekdotikus versnek. Ilyen még sok van. Anekdotikus abban az értelemben, hogy létező személyről szól, Lakatos Mariról. Valóságos abban az értelemben is, hogy én szerelmes voltam belé. Az is lehetséges, hogy üldögéltünk együtt egy parkban. Az meg tény, hogy ő valamilyen távolságtartó módon kokettált velem. A versben leírt helyzet viszont a maga egészében mégiscsak merő fikció. Igazából a versnek nagyon is ideologikus motivációja volt. Ekkorra már több reggel, illetve éjszaka játszó-dó verset megírtam, és azt találtam ki, hogy a délelőtt a normalitás ideje. Tehát akartam egy délelőtt-verset írni, és ehhez, mondhatni mint gombhoz a kabátot, megtaláltam a Marit. Ez gyakori nálam különben, hogy egy kifejezetten poétikai ötlet megvalósításába játékosan becsempészek valamilyen privát élményt vagy privát fantáziálást. Azt hiszem, abban különbözöm Tandoritól, hogy ennek a privátkodásnak két szigorú

feltétel szab határt. Az egyik: a fikcionált privát eseménynek olyannak kell lennie, ami bárkivel megtörténhet. A másik: világosan jelzem, hogy a versbe emelt magánjellegű vonatkozás arra utal, hogy mindenkinek van „*megmenthetetlenül személyes*” emlékvilága, ami nem megosztható. Erre példa a „*B. Gy.-t félhívni 9-kor*”. Ennek a verssornak a filológiai rekonstrukciója, hogy mondjuk azonosítják B. Gy.-t Bence Györggyel, legfeljebb szociológiai érdekességű, soha senkinek ezen azonosítás nem világítja meg élet-történetünket. Gesztusértéke szándékoltan és pontosan annyi, hogy eddig és ne tovább. De mivel mindenkinek van ilyen hozzáférhetetlen élménytartománya, ez a személyesség is logikája szerint személytelen, vagyis univerzalisztikus.

Az első strófa hosszasan kifejtett öltözködésmotívuma utalás Marira, aki akkoriban foglalkozott divattörténettel, Géza valamelyik születésnapjára készített is egy albumot saját ruhatörténeti akvarelljeivel. (Mari különben kamaszkorában festőnek készült, Géza beszélt le erről.) Emellett poétikailag érdekesnek találtam, hogy egy férfimonológban ilyen szabászati műszavak szerepelnek, mint trapézvonal meg munkahelyi viselet. Rendszeresen olvastam a *Nők Lapját*, hogy abból is gyarapítsam a szókinccsemet. Továbbá plusz játék, hogy egy szerelmes vers indító strófája nem a szeretett nőről, hanem a szoknyájáról szól szabászati körülményeskedéssel. Ezt azóta is *trouvaille*-nak érzem, finoman utal arra, hogy ez a kapcsolat nem valóságos. A strófa utolsó sorában „*az érett derű*”, amit a szoknya bátorít otthonossá válni, ez abszolút fikció, a tényleges kapcsolatban szó sem volt sem érettségről, sem derűről. Még a második strófában is a szoknya szövete a közvetítő, hiszen „*tenyerem / a combodhoz szorítottam, a szövetből / kettős meleg nyugodt biztatása üzent*”. A gondolatjelbe tett „*– jelenlétem jelezni –*” is mutatja a kapcsolat kényszeredettséget. Fontos a következő sor eleje, a „*Testedé meg a távoli napé*”. Emlékszem, hogy akkoriban nagyon irritált a Juhász- vagy Nagy Laci-féle kozmikus líra, és megpróbáltam a picit, a közelit, a hétköznapit olyan módon összekapcsolni a kozmikkal, hogy az fizikai, az adott esetben termodinamikai értelemben teljesen korrekt legyen. Nagyon ügyeltem például arra, hogy soha ne blöfföljek olyan természettudományos műszavakkal, amiknek a jelentésével nem vagyok tisztában. Ebben a képben az sikerült, hogy ezt a teljesen banális tény, miszerint ha valakire rásüt a nap, az felmelegszik, meg a saját testének is van hőmérséklete, kozmikkussá stilizáljam. Én ezt nagyon mulatságos áriaparódiának érzem. Mondhatni korrekt nagyotmondásnak. A „*szoba szűk tere*”, az Géza és Mari akkori szobája, „*az élére perdült gyufásdoboz*” szoba. Valamit az operai kínról. Az operai jelző pejoratív, az opera számomra mindig a hétköznapi életfolyamat elfogadhatatlan fölstilizálását testesítette meg. Például az AIDA végén Aida önként utána megy a sziklasírba falazott Radamesznek. Az opera végki-csengése valami olyasmi, hogy a szerelem mindent legyőz. Nem tudtam nem gondolni arra, hogy mi történik velük, amíg éhen nem halnak. Kénytelenek teleszarni és ösz-szevizezni a sziklasírt, megbüdösödnék. Ez a hétköznapi dimenzió nem fér bele az operai stilizálásba. Erről meg kell feledkezni. Azt hiszem, Thomas Mann is utal erre a problémára, talán A VARÁZSHEGY-ben. Mármost az én kínjaim egyfelől nagyon valóságosak voltak, másrészt azért voltam kénytelen mégis operáinak visszaminősíteni őket, mert a tényiszteletem arra kényszerített, hogy figyelembe vegyem: mégiscsak élem a hétköznapi életemet, mindennap verset írok, iszom, társaságba járok, tehát hogy ez a szenvedély a figyelmemnek és az időmnek mégiscsak aránylag kis részét tölti ki. Az „*Egymásra néztünk*”-kel kezdődő öt sorról: ebben valami nagyon skizoid hipertudatos-ság van, hogy ugyanis teljesen kívülről látjuk a saját lelkünk különböző alrendszereinek a konfliktusát, ahogy a csalódott vágy, tehát az ösztön szint ingerültté válik a ke-

dély magasabb szintjének kiegyensúlyozottságától. Ugyanakkor van egy finom kozmikus dramaturgiája a versnek, mert a délelőtt banalitását ellensúlyozza az, hogy akkor kelünk fel, amikor „a Nap az égi egyenlítőre ért”. Jellemző az anticipált öregedésmotívum, hiszen akkor huszonöt-huszonhat évesek lehetünk, tehát szó sem volt meszesedő ízületekről. A vers vége megint ezt a leejtős technikát példázza, valami jelentéktelen és automatikus esemény részletező leírása. Ebben az időben, úgy látszik, még vonzódtam a motívikusan zárt kompozícióhoz, hiszen a „szoknyád” szóval végződik a vers, ami az első sorban jelenik meg.

A VÉKONY LÁNNYAL

Valószínűleg '69 februárjában írtam. Az álomszituáció itt is kvázi anekdotikus. Kitaláltam az álomszituációt, azt jelendő, hogy teljesen irreálisnak tartom a kapcsolat lehetőségét kettőnk között. Soha nem vonzódtam nálam lényegesen fiatalabb nőkhöz, pedofiliás hajlamaim pedig végképp nem voltak. Azt hiszem, éppen azért izgattál annyira, hogy még verset is írtam rólad, mert tudtam, hogy egykorúak vagyunk, mégis nagyon impresszionálón kislánynak hatottál. A versbe belejátszanak az egészen kora gyermekkori pettingélmények, a papás-mamás játékok a grundon. De már a második strófa vége felé leszögezem: „És mégis nem voltunk gyerekek / sem pásztori lények”. Fontos, hogy „nem fivőn esett”, hanem „A szobám volt az a hely”. Ez megint visszavonás, túl a személyedre irányuló vonzalmon, általánosabban az elutasítása mind a kulturális szerepjátszásnak, mind az infantilis képzelgésnek. Itt van egy lehet, hogy csak számomra kihallható durva fonetikai játék, a „kicsapó” jelző anagrammatikusan tartalmazza a „pica” szót. A reggel motívumhoz képest új elem, hogy az álombeli hajnal kifejezetten euforikus. Az „És egymás karján” kezdetű sorokkal finoman át is csúszom egy teljesen felnőtt szeretői viszonyba, a „mintha utána volnánk” akár utalhat olyan helyzetre is, amikor éppen nem jött össze. De a hangulata inkább egy régóta meglévő kapcsolat intimitásáé, mintsem egy képzelt gyerekszereléme. A záróstrófa első sora, azt hiszem, az egyik legpofátlanabb szemantikai trükköm, ti. az első mellérendelő mondat, hogy „Álmodtam alvásunk”, teljesen korrekt. Álmodhatom azt, hogy alszom, viszont nem alhatom a kettőnk álmát, hiszen nem tudok más helyett aludni. Ugyanakkor olyan dallamos a sor, hogy mindenki átsiklik e fölött a szemantikai anomália fölött. Ez nem volt tudatos trükk, viszont már akkoriban foglalkoztatott annak a lehetősége, hogy poétikai hatásokat lehet bázírozni a nem tudatosuló perifériális figyelemre. Tehát hogy az olvasó figyelme átsiklik az anomálián, nem tudatosítja, hogy anomáliával találkozott, de mégis támad benne valamilyen bizonytalanságérzés. Az álombeli hajnalhoz képest viszont a valóságos ébredés kora reggele talán a legbrutálisabb reggel-leírásom. Kifejezetten szorongó és paranoid a leírás kezdete: „beszivárgott / fenyegetően emelkedett a fény”. Ezzel a felütéssel a hírlap küszöb alá csúsztatása szintén valamilyen fenyegetésnek hangzik, mintha zsarolólevelet küldtek volna. A leírás további része azt a technikát alkalmazza, amit a filmesek, ha például túl közletről veszik fel a hangot: dörögve szakadnak fel a redőnyök, robajlanak a teherautók, süvívte nyílnak gázcsapok, vízcsapok. A süvívte nyíló gázcsapok visszautalás a Sára-versre. Tehát van ebben egy olyan trükk, amit a korrektség határán lévőnek tartok, hiszen ha egy pillangó szárnyrebbenesét túlhangosítom, úgy hangzik, mintha egy házat robbantanának fel. A „csobogás és robogás ideje Takarítónők / ébredő visszérfájdalma”, ez a nem túl gyakran jelentkező szociális érzékenységre és lelkiismeret-furdalásomra utal, hogy ugyanis mások dolgozni mennek, én pedig a kocsmába készülök. A „Székek tetszhalálban” példa a motívumok

szó szerinti ismétlésére, szerepel Az ÁLMA TLANSÁG DALAIBÓL harmadik versszakában: felfordult székek tetszhalálban. A szódáscsap és a kopasztott csirkefej motívumot felfedeztem Vas István egy versében, de nem tudatos átvételről van szó. „Zöldesen mint Lázár” bibliai motívum, vö. „Gyakran úgy ébrednek, mint halálom után” (REGGEL SZOKTÁL JÖNNI). A folytatás aztán ez: „de folytat mindent / ahol abba hagyta mert nem tud mást a város”. Ez egyik legalapvetőbb meggyőződésemet fogalmazza meg, hogy a rutinból nem lehet kilépni, hogy minden radikális változtatás kezdetben fikció, tehát hogy a meglévőnek szinte leküzdhetetlen nehézkedése van. Az utolsó előtti két sor, „Kiszabadítod óvatosan zsibbadt / kezded kettős álomtól nehéz koponyám alól”, a strófanyitó sor paradoxonára rímel vissza, ugyanis arra ébredhetek, lehet az álom vége az, hogy kiszabadítod a kezded nehéz koponyám alól, de a kettős álomról nem tudhatok. Tovább fokozza ezt a játékot, hogy a „némán kilépsz Két óra múlva ébrednek fel” praesens historicus tényállítást imitál. Az utolsó sor aránytalan, semmiből nem következő büntudatot és szorongást fejez ki, amit hangsúlyoz a halvány rím, „ébrednek fel – tehetetlen”. Azt sugallja, mintha valami mégis történt volna. Ez a motívum nagyon későn visszatér a PAPIR, PAPIR, ZIZEGÉS című versben. „Amire mint meg nem történtre gondoltunk, / az – sajna vagy hál’ isten – / megtörtént, meg bizony.” A vers íve az, ami furcsa nekem. Hogy egy ilyen finom idillből eljut egy jöllehet nem konkretizált, de mindenképp tragikus végkimenetelig. Azt hiszem, nekem akkoriban még az elképzelt helyzetektől is büntudatom volt. A magamban élesedő polémiám József Attilával éppen abban állt, hogy én a saját büntudatomat egyáltalán nem valamilyen pszichoanalitikai ősbűnre vezettem vissza, amilyen az Ödipusz-komplexus, hanem nagyon is gyakorlatiasan előre kalkuláltam egy kapcsolat kezdeményezésének vagy elfogadásának az összes lehetséges kockázatát. Mondhatjuk azt is, hogy ez a vers egy racionális neurózis dokumentuma.

DEMI SEC

A vers címe egyben a kötet első ciklusának a címe is. Szójátéknak szántam, a demi sec pezsgőtípus szó szerint félszáraz. Ez utalás a versek intonációjára meg a saját alkoholizmusomra. Talán még öntudatlan távolságtartást is kifejez a saját éppen írott verseimtől, mivel a pezsgőt mindig is utáltam. A verset Sulyok Ágnesnek vagy inkább róla írtam 1969 februárjában vagy márciusában. A datálást valószínűsíti a verset kezdő time schedule, Aliz ugyanis akkoriban a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalatnál dolgozott, és szokás szerint egy és fél kettő között bementem a munkahelyére, az Andrassy útra, ahonnan többnyire átmentünk a szemben lévő Tokaji borozóba. Ez a tervezésről szóló körülményes verskezdés mindenképp kifejezi idegenkedésemet a tervezett és szervezett kapcsolatokról. Stilisztikailag fontos, hogy a számokat nem betűkkel írom ki, plusz a *d. e.* rövidítés bürokratikus nyelvet idéz, ráadásul magánidioszinkráziám, hogy utálók számokat beleírni egy szövegbe. A harmadik-negyedik másfél sor: „Eltervezzük, / de számításaink jóformán sohase válnak be”, jelzi is ezt az önironikus ellenségességet a kapcsolattal szemben. „A kapcsolatok lépten-nyomon tele bonyodalommal”: nyilvánvaló az elszemélytelenítési szándék. Ez olyan, mint a Heidegger SEIN UND ZEIT-jében a „das Man” – vagyis ennek a magyar megfelelője, „az ember”. A „Szerelem félálomban” kezdetű félstrófától a strófa végéig két problémáról van szó, egyrészt zavart a poligám kapcsolat szükségszerű formátlansága, kapkodása, elsietettsége, hogy amikor a cigaretták végtére áramlásba hozzák a megalvadt tettekrekszséget, rögtön beindul a belső óra, hogy délután felé lejt már ez a nap is. Ez magyarul akkoriban azt jelentette, hogy aheylett, hogy írniék, a szó szoros értelmében elbasztam a délelőtöt, viszont máris men-

nem kell Alizhoz. A strófa végéről annyit: betegesen irtóztam attól, ha egy nő feltette ezt a „szeretsz?” kérdést, ti. nem tudtam, mit lehet erre felelni. Ugye mondhatom azt, hogy már hogy a francba ne szeretnék, hisz éppen most csalom veled a feleségemet, ha meg a momentán lelkiállapotomra vonatkozik a kérdés, akkor egy lehetséges válasz az, hogy nem, most éppen nem szeretlek, most pisálnom kell. A jó ebédéről szóló strófa részben ironikus, részben ingerült, részben hazug, mert a heti pénzünk többes szám első személyű birtokos esete hazugság, ezeket a drága ebédeket – többnyire a Gelértben – Ágnes fizette. Ingerült, amennyiben jóllehet elfogadtam azt, hogy Ágnes ezt a luxust finanszírozza, volt bennem valami plebejus vagy, fogalmazzunk durvábban: lumpenértelmiségi ingerültség a született gazdagok iránt. A következő strófa eleje, ami arról szól, hogy mit tudunk, tehát hogy képesek vagyunk a közös, zökkenőmentes hedonizmusra, ez szintén az előző strófa indulatából következő igazságtalan leértékelése a kapcsolatnak. Tulajdonképpen az Ágnessel való kapcsolatomban éreztem át, hogy mit is jelent az osztályharc, hogy milyen lehetett József Attila és Vágó Márta viszonya. Egyben azt is, hogy a hála milyen lehetetlen érzés, hiszen én Ágnestől sok mindent elfogadtam, mindenekelőtt őt magát, a pénzét, de közben borzasztó düh volt bennem, hogy miért nem nekem van pénzem, hogy miért nem én kínálhatom föl neki azt, amit ő nyújt. Az „Ezt tudjuk” kezdetű strófa végén megint ugrik egyet a vers. Miről is szól a „haszontalan, de igényes csevegés”? „– jobbadán arról, hogy itt nemigen lehet élni”. Az enjambement miatt a sor kicsengése egészen fenyegető, nevezetesen, hogy nem lehet élni, de utána grammatikusan szorosan kapcsolódik a „*másképpen, mint*”, innen kezdve arról van szó, hogy mégiscsak lehet élni. Egyébként ebben a versben jöttem rá, hogy az olyan poétikai fogásnak, mint a sorátvetés, szemantikai jelentősége van. Az ilyen enjambement-ok akkor igazán erősek, ha az előző sor grammatikailag befejezettnek látszik, és aztán a meglepetés az, hogy az adverbium szorosan köti a folytatáshoz. „*a szellemet munkára fogva, / kedélytelen komolysággal, s lemondani / játékosan szabad kiéléséről sokféle ötletünknek*” – rész előreutal A TÖRTÉNET ÉS ELMÉLKEDÉS-hez: „*tudják a különbséget a munka és a cselekvés között*”. Ez egy talán Gramsci ihlette megkülönböztetés volt, ami nagyon erősen foglalkoztatott a hatvanas évek végén, pontosabban '68 után, hogy élesen meg kell különböztetni a működhető rutin világát, vagyis a munka világát a cselekvés világától, vagyis a világ átalakításától. '68 után úgy gondoltam, hogy az egyetlen erkölcsileg elfogadható életlehetőség a munka szférájára korlátozódik. A tér tágasságának a nem kívánása nagyon erősen életrajzi ihletésű, hiszen persze irigyeltem Ágnest Párizsban töltött gyerekkoráért, a franciatudásáért, de én akkorra már eltökéltem, hogy nem élek a Kádár-rendszer nyújtotta megalázó utazási lehetőségekkel. „*Ilyen körülmények között a társasélet, persze / elsorvad*” (F.-ék Fodor Géza). A Szabolcs által leírt lecsózezsonbeli rádiózás után valóban bekövetkezett egyfajta általános apátia, a társas élet apátia.

„*Aztán és végre: egyedül.*” Akkoriban alakult ki a néhány órás kínzó magányszükségletem. Ez valószínűleg összefüggött azzal, hogy egy már agonizáló és egy eleve félresikerült kapcsolat kettős kényszerében éltem. A „*körúti, olcsó söröző*”, ahol megkönnyebbülök, nyilvánvalóan megint a már említett osztályellentétre utal. A szakasz az utolsó két sortól eltekintve ugyanakkor azt is jelzi, hogy az egész kapcsolatot áthatotta az én lelkiismeret-furdalásom, hogy ugyanis nem volt mit felhoznom Ágnes ellen, tehát tartoznék jól éreznem magam vele. Az utolsó két sor, „*Vele vagy nélküle: nem maradna / minden egyéb változatlan?*”, majdnem szó szerinti parafrázisa Wittgenstein 1.21 tételének a TRACTATUS-ból: „*Vagy fennállhat valaminek az esete, vagy nem állhat fenn, és ugyanakkor min-*

den egyéb marad azonosan.” A „Kellenek ezek a találkozások? Szükség van erre? / Miért kell folyvást tudakolnom...”, aztán a „Mintha más dolgok függése valamitől / igazolná azt a valamit” sorok – e két utóbbi nyilvánvalóan Wittgenstein-apokrif – arról szólnak, hogy semmit nem voltam képes spontán módon átélni és elfogadni, mindent le kellett vezetni, mindent igazolni kellett, mindennek igazodnia kellett az éppeni nagy elmélethez. A következő strófa egyszerűen kiröhögi ezt a filozófiai rigorozitást. Hol van itt légghajó? Szilárd padló van itt, meg bútorok, sőt az idő is korlátlanul rendelkezésemre áll, viszont rögtön elmegy egy filozófiailag ellenkező irányba túlfeszített nihilizmusig, a „Ha tetszik”-kel intonált záró sorok az ellenkező végletbe mennek, a teljes felelőtlenség vállalásáig.

Az utolsó strófa poétikailag nagyon trükkös. Az első sorban csend, éjfél, hajnal a legemelkedettebb poétikai toposzok közé tartoznak, majd ebben az emelkedett közegben megjelenik egy zöldpaprika húsa, viszont a zöldpaprika a fogam alatt deszkaként recseg, tehát valami nagyon tavaszias és élő a halott fához van hasonlítva (vö. József Attila a fákról: „*még hántatlan dorong*”). A „*fülsértően sivít egy szál gyufa*” teljesen privát élményem, az alkoholisták beteges zaj- és fényérzékenységre vonatkozik. Viszont épp ezek a partikuláris és személyes esetlegességek vezetnek vissza a „kell” filozófiai alapkérdésére. A vers kódája valamilyen szerény szakralitást sugall, a csend és az üresség tiszteletét. Poétikailag érdekes: az „*efféle kérdés*” és a „*képtelen dolog*” köznyelviségével szemben rímek emelik meg a szöveget: „*húsa-gyufa-elhangzania*”.

IMPROVIZÁCIÓ

Erről a versről elég nehéz beszélnem, részben mert nagyon zenei, részben mert nagyon személyes. Tudod, hogy ez a vers rólad szól, de most, újraolvasva meglep a versnek a majdhogynem tragikus befejezése. A kötet kontextusában az, hogy „*Tekintsd végső dolognak / nincsen rá magyarázat*”, ez akkoriban számomra a lehető legsúlyosabb ügy volt, hiszen mindenre magyarázatot kerestem, tehát ezt a nem létező kapcsolatot én a magam számára nagyon is létezőnek fogtam fel. Sőt a megformálás szembeötlő zeneisége rivalizálás volt Szabolccsal. Szinte ez az egyetlen majdnem kötött formájú vers az egész kötetben. Ez talán vicces, de így van, hogy a „*Lágy szürke csillogás / esődorombolás*” ez a Szabolcsra vonatkozó metafora, és én volnék ironikusan „*a költői elem / mély s mélyebb értelem*”. Abban biztos vagyok, hogy ez tudatos allúzió Szabolcs költészetére is, meg személyiségére is, mert az is volt a szándékom, meg úgy is éreztem utólag, hogy ez tulajdonképp egy Szabolcs-vers-imitáció. Az első két sor prímuszavai „*csillogás*”, „*dorombolás*”, lágyak és tompák, az „*elem-értelem*” rímpár viszont agresszíven az én rím-eszményemet példázza, az egymástól tartalmilag és grammatikailag is idegen motívumok összecsengését. A következő strófában elkezdődik egy kvázi-történet. Ez a lehetséges nő, lehetséges férfi motívum valószínűleg Sztrókey Kálmánnak köszönhető, aki ez idő tájt fejtegette nekem, hogy van kb. kétmilliárd férfi és valamivel több nő, és ehhez képest milyen szánalmasan kicsi és esetleges az a minta, amiből kölcsönösen válogatunk. Ugyanakkor ebben a hangütésben van egyfajta szemérmes kacérkodás, mármint hogy éppen lehetséges volna, de ilyen elszemélytelenítve, tehát hogy két akárki között. Nem azonosítom a két lehetséges személyt. A „*megy az esőben / megáll az esőben*” jelentőség nélküli történet, ugyanazt a meggyőződésemet fejezi ki, aminek A SZERELMI KÖLTÉSNET NEHÉZSÉGEIRŐL című versemben is hangot adok: „*békésen egyesülni valami egyszerűben, / mint a kirakatnézés, esti séta, bolyongás*”. A harmadik strófában már belefanta-

ziálom magamban mintha már mi ketten mennénk ebben az esőben. Furcsa az, hogy előbb van a búcsúra, tehát a kapcsolat végére, mint a kezdetére való utalás. A „*Vannak oly kicsi bisztrók*” sor konkrét helyre vonatkozik, a Királyi Pál utcában volt egy snackbár, ahol kifejezetten arról ábrándoztam, hogy hátha te betévedsz oda. Ezután a „*Lehetett volna / de nem így történt*” megint az a kvázi-tragikus intonáció. Azt hiszem, az egyetlen versem, ahol egy szerelmi képzelgést ilyen érzéki részletességgel kidolgoztam. A következő szakaszban az „*egy kirakat előtt / egy templomtéren*” szintén fantaziálás, a Ferenciek terére képzeltem magunkat. A következő két sort a strófában valószínűleg a „*galambok-lombok*” rím inspirálta, de ebben is érzek valami Szabolcsra jellemző dekadenciát, mert általában a mondatoknak a félbehagyását, azt hiszem, egymástól vettük át. A következő strófában nagyon bonyolult kis minidráma van. Eleve a „*tükör testük*”, az, hogy nincs szó valóságos kapcsolatról. A sorvégi szó az, hogy „*kinyújtja*”, majd a következő sor egyetlen szó: „*összegyűri*”, és mindez egy tőlük független gép működésének a függvényében van: „*egy autóorr / lassú elfordulása*”. A következő strófa első sorában: „*Ilyen délután ilyen*”, az szórakozottatott, hogy olyan szimmetrikus szerkezetet tudok létrehozni, aminek ugyanakkor nyilvánvalóan vonzata a következő sor, tehát a szimmetriában a feszültség is meg van előlegezve. „*amikor minden szürke csillog*”, ez nagyon személyes, nekem a szürke a kedvenc színem. „*Az akármí megtörténhet*” sor egyszerre vágyakozó és fenyegető. A következő strófa nyilvánvalóan elidegenítő effektus. Hirtelen ezt az őszi szituációt költői effektként kezeltem. Ugyanakkor ennek a szakasznak poétikailag nagyon dús a megformálása. Két alliteráció: „*lágyleves*”, „*költőkörtében-kukac*”, de rögtön le is leplezem a trükköt: rejtőzik a költői elem, miközben a körtében lévő kukac a romlásra is utal, tehát egy létre sem jött kapcsolat lehetséges végére. Viszont utána jön egy strófányi tenorária. Ez a „*talán talán talán / talán egy sál lilája*”, ez nálam független attól, hogy történetesen tényleg volt egy lila sálad akkoriban, ez egy poétikai értelemben vett szerelmi paroxizmus. Aztán persze jön megint az antiklimax, a sorvadóombok mint a romlás szimbóluma, az esőlármá pedig a megváltoztathatatlan monotonía jelképeként. A következő strófa a „*lehetett volna*” motívum – ha úgy tetszik – filozófiai kibontása. Itt fontos a strófa harmadik sorában az enjambement-technika, a „*lehetett volna Semmi*”. Tekintettel a kötet címére, nagyon súlyos az, hogy „*Tekintsd végső dolognak / nincsen rá magyarázat*”. Nemcsak poétikailag, hanem logikailag is visszaimel az utolsó előtti előtti szakaszra a „*Semmi fogódzó semmi*” sor. A „*szempont támpont*” szójáték jól mutatja, hogy a legkülönbözőbb módokon próbáltam visszacsempészni a versbe a tradicionális költészet zeneiségét. Itt is a rím szemantikai feszültsége izgatott, ti. a *szempont* szóban a *pont*nak nincs semmilyen geometriai értelme, míg a *támpont* esetében a *pont* szónak fizikai jelentése van. Most, a mai agyammal kissé furcsának tartom, hogy egy szerelmes vers azzal záródik, hogy semmi támpont az észnek. Valahogy ez eléggé dorombolós vers, azt hiszem, nem is arról van szó, hogy én akkoriban ilyen kérlelhetetlenül hiperracionalista lettem volna, hanem inkább – ugyan próbára nem tett – férfiúi méltóságomat próbáltam védeni azzal, hogy a tiszta ész síkjára siklok ki a szituáció gyakorlati tisztázása helyett. Az talán csak privát kommentár, de idetartozik, hogy ez a „*Tekintsd végső dolognak*” igazolni látszik azokat az elemzőimet, akik József Attilával rokonítanak, mert az akkori nem létező, sőt általam szándékolni sem jelzett kapcsolatunkban ez éppoly túldimenzionált, mint József Attila Flóra-versei.

KIVAGY, CATULLUSOM

Ezt a verset '69 elején írtam, közvetlenül egy Catullus-kötet olvasásának hatása alatt. A római antikvitásból három költő hatott rám erőteljesen: Horatius, Ovidius és Catullus. Vergiliust mindmáig dögunalmasnak tartom, Propertiust édeskésnek. Horatius mint politikai költő foglalkoztatott, mint a Caesarral kiegyező, megtért ellenforradalmár. Ovidius személyisége azért érdekelt mindig, mert száműzetésének oka látzólag egy bohém privát tapintatlanság volt. Nekem meggyőződésem, hogy Ovidius nagyon is szándékosan és politikai megfontolásokból hozta magát abba a helyzetbe, amit később persze igencsak megbánt. Catullus viszont valóban tükörkép számomra. Erotomán, alkoholista, alkoholos paranoiájában állandóan féltékenykedik, mellesleg okkal, retteg az impotenciától, és gyakran siránkozik azon, hogy a playboyszépség karbantartása s a féltelen életmód nem összeegyeztethető. Már maga a verscím is, bár azt hiszem, Catullushoz méltó, nagyon provokatív volt annak idején: egy római klasszikus megszólítása a kivagy argószóval összekapcsolva. Mellesleg sokkal később a Szabolcs hasonló pimaszságot követett el a HORÁC című versében.

Ez a vers metrikailag is érdekes. Mindenféle antik metrum keveredik teljesen szabadon. Nekem is némi munkámba telne a szöveg szabatos verstani elemzése. Itt elárulok egy titkot: soha nem voltam képes egy rendszeres verstant végigolvasni. Valahogy úgy verselek, ahogy a cigány zenél: hallom. „*A lábaid két feszes, vízzel telt tömlő*” életrajzi vonatkozású. Akkoriban nagyon félttem attól, hogy érzűkületem van. A „*lábaid*” többes számú használata a nyelvvédőkkel való magánháborúm része. Erre határozottan emlékszem egyébként, ti. valaki szóvá tette, hogy a páros szerveket egyes számban kell használni, és én akkor felvettem neki, hogy akkor a „fogaid” helyett is fogadat kellene használni, hiszen normálisan harminckét fogunk van, és így fogaink is páros szervként foghatók fel.

Az első sor négy alliterációval indul: *kivagy, Catullusom, kőnehéz, koponyával*; a folytatásban: *telt, tömlő, tükrödbe*. Tehát éreztem a kanonizált formák hiányát, és hogy a zenét valahogy más eszközökkel vissza kell adnom. Ez a vers poétikai eszköztárát tekintve majdhogynem barokkosan túlszűfolt.

Az elhasznált test és a paradigmaticus szenvedély viszonyáról szól a vers. Az elhasznált test, ami egy mellérendelésben „*ásító, néma összeg*”, nem mérhető össze a példaértékű szenvedéllyel. Catullus nagyon személyesen hozzám közel álló költő, távol állt tőlem a deheroizálás nemtelen szándéka, csak éppen a személyesség okán éreztem úgy, hogy ez a pasi ugyanolyan kurvapécér és szeszakazán, mint én. A két utolsó sor egy számomra nagyon fontos életproblémáról szól, arról, hogy a szenvedélyes kíváncsiság egyidejűleg teszi nyitottá az embert a kifinomultság és a lealacsonyodás iránt. A „*szűnetlen, mindenevő mohóság*” a relativista kíváncsiság kritikája, annak a belátása, hogy nagyon veszélyes következményei lehetnek annak, ha minden érdeklődésünket kielégítjük. Nevezetesen, egy idő után nem leszünk képesek a „*finom, érdemes lakomák mérgét*” megkülönböztetni „*a méltatlan csapszékek ciszterna-lötytyétől*”.

HÁROM RÖVID VERS

'69 februárjában írtam. Van a versnek egy életrajzi pikantériája, ez az Aliz-Géza kapcsolat második menete volt, a Ráday utcában laktunk. Ez egymásba nyíló kétszobás lakás volt. Ők voltak a belső szobában, én meg a másik szobában írtam a verseimet.

Az első versben (FEBRUÁR) a poétikai kontrasztokat tartom jónak, például a „*dörgőlangyos*” jelzőpárost, a „*megrohadt jeget*”. Akkor, azt hiszem, már olvastam Roman Ja-

kobson fejtegetéseit a szemantikai anomáliák szerepéről a poétikában. Tulajdonképp ilyen szemantikai furcsaság a „*morzsák, sirályok*” mellérendelés. Tudniillik a sirályoknak adjuk a morzsát, és mind a morzsák, mind a sirályok a levegőben vannak, az egyik hullik, a másik repül. Az ablak közé tett bor életrajzi motívum, akkoriban vörösbort ittam, és az ablak közé raktam az üveget, hogy ne legyen se túl hideg, se túl meleg. A nagyon hangsúlyos utolsó sor, a „*kiteleltünk*”, még mindig a prágai '68 sokkhatásának a túlélésére utal. Konkrét élményhez kapcsolódik a felengedő tetem metafora: kétszer láttam vízihullát kiemelni a Dunából. Azért szeretem ezt a kis verset, mert a morbid motívumokat ellenpontozza egyfajta bel canto: „*Megrohadt jegen, édes légben / morzsák, sirályok.*” Egyébként a „*megrohadt jég*” is szemantikai anomália. Az édes lég pedig hullaszag. Ministráns koromban gyakran tapasztaltam a ravatalozóban a tetemek jellegzetesen édeskés szagát.

PORTÜKÖR. A por makacsul visszatérő motívum a verseimben. Azt mondhatnám, hogy a por valamiképpen a Kádár-rendszer metaforája volt számomra. Spiró első regényének, a KERENGŐ-nek a főhősét úgy hívják, hogy Porházy (mellesleg Spiró nyilván rájátszott a szarházi szóra). A vers életrajzi apropója az, hogy a Ráday utcai lakásunkban mindig reménytelenül koszosak voltak az ablakok, de én ezt élveztem, mert tényleg egy ilyen lágyító tónust ad mind az utca látványának, mind a visszatükröződéseknek a piszkos üveg. Bennem komolyan van valamilyen esztétikai elkötelezettség a maszát és a kosz iránt. Ebben az időben szokatlanul szigorúan metrikus a vers, nagyjából alexandrinusszerű középsormetszet tagolja a sorokat hat/nyolc osztással.

1969. A vers ötletét kifejezetten Kenedi adta. Ő mesélte el, hogy Devecseri Gábor írt valami ostoba dohogást arról, hogy a fiatalok nem tisztelik az idősebb nemzedéket. Kenedi ettől ihletve éjfélről kezdve félóránként hívta Devecserit; hogy ő egy fiatal, és biztosította róla, hogy nagyon is tiszteli az idősebb nemzedéket. A levélhecc az én saját ötletem volt, ti. a *Népszabadság*ban megjelent egy Fodor Géza nevű kárpátaljai költő nagyon rossz verse, amire azonnal dísztáviratban gratuláltam Gézának. Ugyanakkor azt hiszem, ez az egyik legkomorabb versem. „*Április elseje / több évre prolongálva*”, ez tulajdonképpen az „*örökhétfő*” nyomasztó képzetét sejteti. „*Új karbonkorszak*”: földtörténeti hosszúságúnak véltem a Kádár-korszakot. Itt megint fontos a távolságtartás gesztusa: „*figyeljük / hogy lesz ligetből lignit / – talán gyémánt: / idővel s kellő nyomás alatt*”. A „*figyeljük*” nyilvánvalóan az önmegfigyelésre, saját magunk megfigyelésére utal. Tehát nem láttam más lehetséges pozíciót, mint tanulmányozni azt, hogy mivé válunk. A „*ligetből lignit*” szójátékra nagyon büszke vagyok, mert ez természettudományosan precíz, és a lignitből, tehát a legalacsonyabb szintű szénből valóban idő és nyomás kérdése, hogy gyémánt legyen. Ennek a képnek a precizitását, nyilván öntudatlanul, motíválta az az ingerültség is, amit Juhász Ferenc zavaros, megemésztetlen természettudományos hablatyolása keltett bennem.

LEVÉLMINTA

Időrendben ez az első Lakatos Mari-vers. Azt hiszem, ez az egyetlen igazán Tandori típusú expliciten nyelvkritikai versem, ahol végül is az egész vers eltelik a megszólítás és az aláírás túlproblematizálásával. „*Az Ön D.-je*” nyilvánvalóan Dezsőre utal. A Julien Sorel nevével való játék azzal a problémámmal függ össze, hogy én mindig self-made mannek, alulról jött embernek éreztem magam, ebből táplálkozott az öntudatom is, de a sértődöttségem és a túlérzékenységem is. Talán inkább az életrajzomhoz, mint a vershez tartozik, de elmondom: Julien Sorelt majdhogynem az alteregómnak éreztem

fiatalkoromban. Hihetetlen megvetés és düh volt bennem mindazok iránt, akik pozícióból lettek valakik, szituálva voltak. Ezt bonyolította az, hogy már csak származási okokból sem lehettem népies, de amúgy sem akartam semmilyen közösséghez tartozni. Weöressel szólva: úgy éreztem, mindenki hülye, nekem a seggemben is fejem van.

Már maga a verscím is feszültséget teremt, megpróbálok soreli vagy III. Richárd-i módon távolságtartónak és hidegen tervezőnek mutatkozni. Tudni kell, hogy a levélminta a század elején forgalomban volt levélmintakönyvekre utal, amelyekben szabványösszegegek voltak szerelmes levélre, búcsúlevélre, kondoleálásra, keresztelőre stb. Itt sok játék van. Mindjárt a vers indítása rögtön a „*búcsúformula*”, a zárójelbe tett „*játekosan-fenyegető utalás*” nem kevesebbre céloz, mint gyilkosságra. Az egész vers trükkje az, hogy a legvégéig látszólag fogalmazási és megszólítási problémákról van szó, miközben valójában a nagyon is érzéki közelség-távolság a valódi téma. Az „*alamuszi melizma*” mint „*a hang szándéktalan megsikamlása*”, „*anélkül, hogy sikamlós zöngéje célhoz érne*”, nyilvánvalóan poétikai eszközökkel folytatott udvarlás, felvonultattam az összes verbális leleményességemet. A vers vége az udvarlással kapcsolatos alapproblémámról szól, nevezetesen arról a paradoxonról, hogy ha nem kellő óvatossággal közeledem egy nőhöz, az eszébe juttathatja a köztünk lévő távolságot. Az utolsó sor, a „*Tehát: mit írjunk?*” akkoriban hihetetlen pofátlanságnak hatott, hiszen a vers azzal fejeződik be, hogy el sem kezdődött.

EKKÉPP JELEZTEM

Nem konkrét személyre vonatkozik a vers. A „*mi velhoggy*” jogászián körülményes szóhasználat és az élethelyzet hétköznapi drámaisága közötti feszültség érdekelt. Ez tulajdonképp ötletvers, amiben azért egy igazán súlyos életproblémám benne van, az ti., hogy valóban még vészhelyzetekben is kívülről tudom nézni, pontosabban kényszeresen kívülről nézem magamat is, meg a másikat is. Ezenkívül, azt hiszem, valóban ilyen vagyok, hogy „*kezemet / némi súllyal, anélkül, hogy teherként, / az alkarjára helyeztem*”. Ez abnormális tudatosságot jelez. Egy szerelmes versben egy nő testrészét nem szoktuk alkarként pontosítani, és „*némi súllyal*”, tehát valami érzelmet akarok kifejezni, de anélkül, hogy teherként, tehát mondjuk figyelembe veszem, hogy a hölgy esetleg reumás. Most jön az egyértelműen phallikus hasonlat, a tekintet, ami „*remegve, de szilárdan hatolt a pupillába egyenest*”. A „*visszaernyed a székre*” szexuális relaxálódás. Megint jön a visszavonás az utolsó három sorban. Látszólag túl vagyunk egy drámán, sőt egy szimbolikus nemi aktuson, de ez valójában semmi többet nem jelent, mint hogy *udvariasan* kész vagyok a *meghitt* beszélgetésre – a két jelző ellentmond egymásnak.

TÖRTÉNET

A keletkezési idő feltehetően '70 kora tele. Szerkezetileg ikerdarabja a kötetnyitó REGGEL című versnek. Ez is a soha meg nem valósult nagy kompozíció részének volt szánva. Ez a vers elsősorban az Alizzal való kapcsolatomról szól, bár felbukkan benne Sára is. A vers centrális filozófiai problémája itt is a magyarázat lehetősége, kérdésessége. A vers első két sora: „*Körülményekkel mindig lehet győzni / az öngazolást, mentegetőzést*”, durván megkérdőjelezi mind ismeretelméleti, mind etikai értelemben a magyarázatadás lehetőségét, a magyarázat eleve öngazolássá, mentegetőzéssé van degradálva. A motívum aztán még kétszer is megismétlődik, a negyedik strófában, hogy „*magyarázkodni kéne*”, és az ötödik strófa magának a problémának a kulcsa: „*De ha kinagyítasz egy*

sorsot a tömeges / feltételek irdatlan háttéréből: / a magyarázat – többé nem magyarázat.” Arról van szó tehát, hogy éppen a személyes sors egyedisége nem vezethető le a körülményekből és a kiinduló feltételekből. A körülmények egy adott halmaza szinte akármi-lyen sorshoz vagy végkimenetelhez hozzárendelhető, csak utólag *érezzük* úgy, hogy az éppen adott végkimenetel következik a körülményeknek ebből a halmazából. Erre a nagyon száraz verskezdő intonációra nagyon drámai, helyenként majdhogynem agrammatikus, sőt a végén aszemantikus strófa következik. Az utolsó két sort tartom aszemantikusnak, ti. hogy „*szerelmünk / foszlik szürkén a vad visszfényvel szemközt, / amelyre immár árnyékot se vethet*”. A fényre nem lehet árnyékot vetni. Szeretem a „*hótiündöklés*” és a „*gonosz hókáprázat*” kifejezéseket. A fénymotívum elég ambivalensen, hol a megváltás, hol a gonosz agresszió metaforájaként jelenik meg a verseimben. Sőt még tovább halmozza az előző szóképeket a „*vad visszfény*”. Sőt a vers második részében, az első strófában „*rosszhíszemű fény*” szerepel, a második rész harmadik szakaszában pedig: „*Élettörténetünk megvilágítja / életünket, / mint rendőrségi autó reflektora / az áldozatot.*”

Az egész vers tele van lelkiismeret-furdalással, ez a hangsúlyos, mert strófaként magában álló sor: „*Egy szavam sem volt arra, hogy szereltek*”, az amiatti lelkiismeret-furdalásomra vonatkozik, hogy Alizhoz nem tudtam ebben a már érett periódusomban verseket írni. Egyébként ez allúzió egy József Attila-töredékre, az „*Immár húsz éve írok költeményt*” kezdetűre. A „*Magyarázkodni kéne*” kezdetű strófa arra a periódusra vonatkozik, amikor Sára miatt elhagytam Alizt, és a baráti kör igyekezett segíteni Aliznak, meg tulajdonképpen néma nyomást gyakorolt rám, hogy térjek vissza Alizhoz. A következő strófa mintegy maximásként megfogalmazza a már említett alapproblémát. „*A tömeges feltételek irdatlan háttére*” szorul talán némi kommentárra. Itt a figura-háttér megkülönböztetés problematikusságára gondoltam, hogy ugyanis egyrészt a háttérfeltételek megszámlálhatatlanul sokan vannak, másrészt önkényes, hogy mit emelek ki *figuraként*. Van a versnek egy olyan dramaturgiája, hogy ugyanúgy, ahogy az első szakasz szárazságát a második vad, tépett líraisága ellentétezte, itt is a majdnem szakszöveg-szerűen száraz kijelentés ellentéte a következő szakasz érzéki-drámai atmoszférája. Egyébként ez a maximásként strófa a maga idején tényleg kisebbfajta botrányszámba ment a magyar költészetben. Az ilyen versmondатаimnak köszönhetően kaptam meg elég gyakran akkoriban a kritikusoktól a nem éppen hízelgőnek számító „*intellektuális költő*” minősítést. Ez a minősítés engem mindig végtelenül dühített, egyrészt mert életem első interjújában, amit Alföldy Jenő készített velem az *És* számára, próbáltam elmagyarázni, hogy a szellemi problémák vagy akár tudományos problémák egy olyan költő számára, aki *történetesen* szakértelmiségi vagy legalábbis annak készül, ugyanolyan elementáris élmények, mint teszem azt a juhászbojtárnak az, hogy legelteti a nyáját. Másrészt bosszantott a kritikusoknak az a fölületessége és érzéketlensége, amivel a legkönnyebb utat választva kimazsolázták a verseimben valóban szép számmal föllelhető filozófiai állításokat. Nem kevésbé bosszantott az is, hogy soha nem figyeltek fel arra, hogy ezek a filozófikus körülményeskedések nemritkán álfilozófiai blődlik. Gyakran ezek a filozófiai toposzok annyira veendőek komolyan, mint a Szabolcs lábról szóló értekezésének a filozófiai tenorja. Tehát gyakran ezeket a filozofémákat annyira kell komolyan venni, mint Szabolcs értekezését, de annyira viszont igen.

Azt hiszem, finoman érzékletes és kontrasztos kép, hogy a vízköpőkben hó van, majd rögtön mozgalmassá válik a strófa az igei állítmányt is mellőző első sor statikus-ságával szemben, a második sorban már forgódik a téli város, sőt délről *támadást* nyit a szél. Nagyon bonyolult ennek a szakasznak a kompozíciója, mert a negyedik sorban

már az évszakok harcáról van szó, majd rögtön hűvös visszavonulás következik, hogy az évszakok e harcában én ti. sajnos nem vagyok érdekelve. Megemlítendő a „*nem vagyok érdekelve*” szintagma szándékolt prózaisága és állítólagos germanizmusa is, mert ez a szárazság éppen az utolsó két sor szemérmes szomorúságát teszi meglepetéssé. Nagyon fontos számomra ez a két utolsó sor, mert úgy gondoltam, és most is úgy gondolom, hogy életünk nagy drámái vagy tragédiái ilyen elemi tények kontrasztjában átélhetők. A következő szakasz voltaképpen ennek az utolsó két sornak a filozofikus kibontása. Arról van szó, hogy ha a változásokra mint olyanokra gondolok, akkor azok megfoghatatlanoknak bizonyulnak, nincs állaguk. Ez nyilvánvaló polémia Hegellel, őszinte jóakarattal és igyekezettel próbáltam megérteni a dialektikus triádot meg az átcsapást (Umschlag), egyszerűen nem sikerült. A szakasz további része az éppen a változás kategóriája alá szubszumálható élettörténet felbontása, redukciója elemi tényekre, tehát teljesen pontosan sorolom, hogy „*többé nem tettem bizonyos dolgokat, / immár minden további nélkül másokat*”, a mellékmondat is, hogy „*mik elképzelhetetlenek voltak korábban*”, csak tényt állapít meg, nincs benne értékelő, magyarázó elem, majd folytatódik ugyanezzel a pontualitással: „*Valami többé hirtelen nem hiányzott. / Kapcsolatok megszűntek.*” És most jön megint egy sor strófaként kiemelve: „*– no de maguk a változások?*” Én még nagyon nagy jelentőséget tulajdonítok a sortagolásnak is, de különösen a strófa tagolásnak. Itt külön pikantériája a megoldásnak, hogy egy nagyon prózai intonációjú és ráadásul hiányos mondat lett strófaként kiemelve. Azt jelzi diszkrétén, hogy a változás metafizikai problémája, egyáltalán a hegeli filozófiai problematika korántsem hagyott érintetlenül, nem váltam érzéketlenné iránta, inkább valami önkínzó ridegséggel próbáltam az akkortájt frissen szerzett logikai pozitívista fegyverzetemmel leküzdeni. És rögtön visszaváltunk a következő szakaszban a bensőséges, anekdotikus lírához. Ennek a szakasznak a szereplői egyértelműen én és Aliz vagyunk, a színhely a Tomaji. Aliznak volt szokása a terítők rojtjait befonni. A „*szép beszélgetések*” Thomas Mann-allúzió. Érdekes megoldás ebben a szakaszban a „*kínos asztalok*” jelzős szerkezet. Ez egyfajta érzelmáttétel, mert természetesen nem az asztalok voltak kínosak, hanem a beszélgetések. Tehát a szép beszélgetések ironikusan értendőek, annyiban hasonlítottak a Thomas Mann-i szép beszélgetésekre, hogy ugyanazt a rég lerágott csontot rágtuk unos-untig.

Megint önálló szakaszként a magyarázatadás kérdésessége az interperszonalitás életfilozófiai problémájaként jelenik meg. Nem magyarázatról, hanem megbeszélhetőségről van szó. Ebben a sorban a „*mindez*” szó ugyanarra a problematikára utal, mint AZ ILYEN FONTOS BESZÉLGETÉSEK-ben az „*ilyesmi*”.

Erre a tulajdonképpeni alapkérdésre egy igazán lírai bel canto dal következik, ami persze csak fonetikailag dallamos, anyagát tekintve sok benne a prózai ellenpontozás. Mindenekelőtt van benne három idézet: „*nincs visszaút halottainkhoz*” – Timár György, „*saját végeddel kérdelek*” – Pilinszky. A „*ha nem a világ így ér véget*” – Eliot-parafrázis, AZ ŰRESEK című Eliot-vers egyik utolsó sorát idézi. A dal utolsó sorából kiderül, explikálom, hogy az idő a tohonya gyilkos. A szituáció, amiről a dal szól, az a kétségbeesés volt, hogy úgy éreztem, ha Alizzal sem megy a kapcsolat, akkor bizony Sára értelmetlenül halt meg. Furcsa az, hogy az idő teljesen magától értetődően mint csak tisztító hatalom jelenik meg, holott egyáltalán nem magától értetődő az időnek ez a teljes negativitása, hiszen az idő megérlel dolgokat, idővel bölcsőbbek leszünk, az idő hozzásegít a felejtéshez, a rossz élmények jótékony elhalványulásához. Szóeleményekben már megjelenik az, ami az ÖRÖKHÉTFŐ-ben kulminál. A „*tétova*” szó két kvázi helyhatá-

rozóvá történő felbontására gondolok. Az ilyen megoldások, bár akkoriban még csak módjával éltem velük, nagyon régtől foglalkoztattak, ugyanis megmarad a kiolthatatlan szemantikai feszültség az eredeti köznyelvi szó és annak mesterséges felbontása között. A soron belül is van szemantikai feszültség, hogy két állhelyhatározó az alanya egy igei állítmányú mondatnak. Érdeemes megemlíteni a reggel motívum változatlanul hangsúlyos negativitását. Ugyanakkor ebben a dallamos, patetikus versrészben sem tudtam megtartóztatni magam piszkoskodó humoromtól: „*majd elfelejtesz bizonyos / megszorításokkal soha / hisz szorítóttalak noha*”, viszont erre rögtön a pánikhangulat, a tragikus versvég következik, az utolsó előtti sornak – „*már itt van itt van itt van itt*” – olyan intonációja van, mintha egy öngyilkosjelölt nézne a közeledő mozdonyra.

A második rész első szakasza életrajzi élmény. Valóban egyszer a távolról közeledő Alizban Sárát véltem felfedezni. „*A holtak hitt: halott*” sor szintén nyomasztó valóságos élmény. Nagyon sokat képzelegtem arról, hogy Sára talán mégsem halt meg. Ez évekgig tartott. „*Az évek lassan összehordják / élettörténetünket*” – itt megint visszacsatolok a filozófiai alapproblémára, hogy ugyanis mechanikusan persze hogy összeáll mindenkinek valamilyen élettörténete, de a kérdés az, hogy ez valóban történet-e abban az értelemben, hogy kauzalitása vagy pláne finalitása lenne. Itt is az élettörténet moralizáló módon mint elvetendő alibi jelenik meg, hiszen arra kell, hogy a lezúduló következmények elől hátraléphessünk. És az élettörténet kétszeresen el van személytelenítve, részben a járókelő szóval mint az *everyman* metaforájával, másrészt „*a háztetőről alácsuszamló dermedt hőtömeg*” – ez az élettörténetem, amihez semmi közöm. Az utolsó két sor arra a hisztérikus ingerültségemre vonatkozik, amivel mindig is reagáltam arra, ha valaki azt állította, hogy „megérzése támadt”, vagy „megsejtett” valamit.

A következő szakasz értelme meglehetősen egyszerű, nevezetesen, hogy még ha megengedjük is, hogy élettörténetünk megvilágítja életünket, tehát valamilyen magyarázattal szolgál arra, hogy az életünk miért éppen olyan, amilyen, akkor is csak mintegy post festum, sőt inkább post mortem teszi ezt, vagyis semmit nem lehet kezdeni vele. Az ezt követő négy sor kifejezetten szadomazochisztikus. Kifejezetten élvezkedem azon, hogy lehetne másképp, de nincs másképp. Kedélyesen explikálom is, hogy „*Hadd háborogjon még megokoltabban / bennünk a jóakarát s értelem*”. A „*De azért folyik rendes medriben / minden, mert – hál' istennek – meder, az van*”, a vers etikailag és ismeretelméletileg legnihiliztikusabb pillanata, mert *a rendes mederben folynak a dolgok* közhelyet oly módon leplezi le, hogy rámutat a tautologikus ürességre, ugyanis ahol valami folyik, ott van a medre annak, ami folyik. Ez tulajdonképp parafrázisa annak a pestises bölcsességnek, hogy „Ez van, ezt kell szeretni”. Tehát ha szigorúan végiggondoljuk az életproblémákat, akkor ócska banalitásra lyukadunk ki. Viszont a strófa végén következik, ha óvatosan, kérdő mondatként is, egy radikális filozófiai fordulat, nevezetesen a kérdés szerintem egyértelműen azt sugallja, hogy a mindennapi életet *nem* szabad nem mindennapi szemmel nézni. Tehát ez megenyhülés, filozófiai megbékélés azzal az egyszerű tapasztalattal, hogy mindennapi életünk esetlegességei nem értelmezhetők hiánytalanul egy racionális fogalmi sémában.

A vers harmadik része ennek a felismerésnek az érzéki ábrázolása, már amennyire tőlem telik. Mindenesetre a lányról és a fiúról szóló rész és az utána következő dalbetét egyértelműen a boldogság és az éteri szerelem hangulatát idézi, bár persze itt is van rejtett fenntartás, a lány képe csak „*sokat ígérő előzetes egy filmből*”. A lány arca szem-

ben a lámpákkal egy filmforgatás, tehát egy pszeudovilág képét idézi, nem is beszélve arról a trükkről, hogy a fiúval és a lánnyal kezdődik a harmadik rész, ők álltak a párkányon a kivilágított boltívek alatt (ez különben az Ifjúsági Park), de aztán a zene az éj terébe tódult ki, sötét folyam, üres hidak fölé, és egy hosszú, hétsornyi mellékmondattal elkalandozom a halál-pusztulás-tél motívumhoz. Ennek is van életrajzi alapja, mindig mániákusan figyeltem a jégzajlást a Dunán, képes voltam órákat álldogálni és magamban fogadásokat kötni, hogy a jégtablák milyen módon fognak összeütközni egymással és széthasítani egymást. Fontos az, hogy a pusztulás *halmozva* van és hogy a burleszk szabályai szerint. Arról az alapélményemről van szó, hogy mindaz, amit tragédiaként élünk át, az transzcendentális szempontból nevetségesen mechanikus, tehát hogy semmi érdekes nem történik velünk. Csak későn ismerjük fel a számunkra fontos drámák mögött meghúzódó sztochasztikus szabályosságot, és ezek a felismerések természetesen semmire sem jók.

A negyedik részben az elején megint strófkaként kiemelve egy életprogram: „*Egyedül kéne élnem.*” A kéne szó pongyolasága jelzi, hogy ezt persze nem gondoltam komolyan. A hajnali hosszú sétákon érelve magam mint program nyilvánvalóan parodisztikus, az ember nem tervezheti el, hogy érlelni fogja magát, vagy megéri, vagy nem. A „*– főleg! – szivar mellett / (mert a cigaretta a kaphodásnak kedvez, sok rövidlejárátú tervnek)*” már a vers végét előlegezi, „*talán hasznos volna regénybe fogni*”. Lakatos Andris mondta gyakran akkoriban, hogy verseim epikus képességeket sejtetnek, és valóban mindig vágytam valami nagy kompozíció létrehozására, nemcsak művészi ambícióból, hanem hogy valami keretet adjak az életemnek, hogy hosszú távon szervezetté váljanak a napjaim. Ezek a próbálkozásaim mindig meghúzódtak. A szivar említésében van valami infantilizmus is. Rendkívül imponált nekem, hogy Bence szivarozik. Ettől valahogy a szellemi súlyából adódó komolyságánál is komolyabbnak tartottam. Annyira imponált nekem Bence, hogy kifejezetten vágytam arra, hogy én is kövér legyek. Ugyanakkor ebben a játékos, önironikus verszársásban is visszatér az élettörténet filozófiai problémája a múltam egyenlő önmagam motívumában. És még itt is van egy finom fenntartás. Óvakodom attól, hogy határozottan kijelentsem, hogy a múltam ténylegesen azonos lenne önmagammal, a Selbsttel, csupán annak nevezem.

NAGYON SZERETTEM EZT A NŐT

'68 nyarán vagy őszen írtam. Azért tudom ezt ilyen pontosan azonosítani, mert az albérleti szobát, ami a Falk Miksa, akkor Néphadsereg u. 6.-ban volt, '68 nyarán örököltem meg Komoróczytól. A vers címzettje Lakatos Mari. Akkor volt az Aliz–Géza viszony első felvonása (1967 ősztől), én valamilyen szimmetriaelv jegyében úgy gondoltam, hogy az volna a logikus, ha automatikus párcsere zajlana le. Az „*élére perdiült gyufásdoboz*” szoba a Fazekas utcai cselédszoba, ahol Géza és Mari akkoriban laktak. A szerelmi kudarc nem impotenciára, sőt tulajdonképpen nem is direkt visszautasításra utal, hanem a csókolózásjelenet egyébként tényhű epizódja során azt hiszem, kölcsönösen rájöttünk arra, hogy ehhez a kapcsolathoz igazából egyikünknek sincs kedve. Én még egy darabig fenntartottam a költőileg amúgy valóban termékenynek bizonyuló fikciót, miszerint én reménytelenül szerelmes vagyok Lakatos Mariba, de jöllehet sokat voltunk együtt, Mari például franciára tanított engem, jellemző unpracticizmussal Villon *KIS TESTAMENTUM*-át preparáltuk ki és elemeztük, én pedig viszonzásképp a logikai pozitivizmus rejtelseibe próbáltam bevezetni Marit, amit ő tiszteletteljesen, de minden

érdeklődés nélkül elviselt, több szerelmi próbálkozásra nem került sor. Ez az „*elsiklott előlem, könnyedén, mintha úszva*” előretalás a tizenhét éves kori uszodajelenetre, amikor Géza bemutatta nekem Marit, mint az unokahúgát. Az uszoda a Lukács uszoda, a zárójelben lévő anekdotikus öt sor arra a jellegzetes értelmiségi közegre utal, amelyeknek a Lukács fürdő mintegy menedékhelye és gettója volt. Az éltes jellemszínész Kállai Ferenc, aki lehetett akkoriban vagy harmincéves, a tenorista nevére már nem emlékszem, de az említett disznóságokat valóban űztük Gézával. Nagyon fontosnak tartom a következő másfél sort: „*Tíz év hogyta rajtunk azóta, / ne részletezzük, mit.*” Érdekes egyrészt a múlt súlyának az érzése, amit jelez egy magából a versből könnyen kiszámítható félreszámolás, hiszen '67-ben és '68-ban unatkozom, azaz legfeljebb huszonöt éves lehettem, tehát Mari nem lehetett tizenhét éves, amikor az uszodában találkoztunk. De ez a két sor azért is figyelemre méltó, mert talán itt jelenik meg először a később sokszor kiaknázott hiányos mondat technikája. A sor egésze, a „*ne részletezzük, mit. Nem öltözl jól*”, a két tagadószó miatt is határozottan barátságtalanra fordul. De rögtön visszavált az intimitásra, körülményes magyarázkodás következik arról, hogy miért figyelek az öltözködésére. Ez az öltözködésmotívum már a DÉLELŐTT című versben is megjelent. Azt hiszem, egy akkor nem tudatosult felismerést fejez ki, hogy Mari szerepjátszó lény. Ez után az óvatosan bizalmas közeledés után majdnem szó szerint megismételt csokolózásmotívum nagyon sajátos eltávolodásba torkollik, tulajdonképpen elég barátságtalan gesztus azt közölni egy nővel, hogy „*nem tudom, szereltek-e még*”. De a *néha* időhatározó valamiképp még ezt is elbizonytalanítja. A *néha* szó egyrészt túl könnyed annak a kérdésnek a súlyához képest, hogy szeretek-e egy számomra fontos személyhez tartozó nőt, másrészt valahogy... igazán nem a rím miatt jut eszembe, de ez a *néha* meglehetősen léha, kicsit mórrikálós, magakelletős. Tehát a motívumnak ebben a parafrázisában van valami diszkrét fenyegetés is. A következő szakasz megint a múlt súlyáról szól. „*Ennek épp két éve: nagyon sok, ami közbejött / így és úgy.*” Ez gondolatilag rímelt a „*ne részletezzük, mit*” semmitmondására. Ez megint az életfilozófiai nihilizmus motívuma, hiszen azt mondom, hogy nagyon sok, ami közbejött, sőt megint csak kicsit elbizonytalanítva hozzáteszem: „*Talán túl sok*”, de arról, hogy mi is történt, szándékoltan ezt a laposságot mondom csak, hogy „*ami közbejött így és úgy*”. Fiatalkoromban terveztem egy filmforgatókönyvet, ami rólam szólt volna, én lettem volna a hőse. Csak a címe készült el: *Satöbbi úr*. Erről van szó itt is, arról a tulajdonképpen romantikus életézésről, hogy minden, ami velem vagy velünk, a nemzedékemmel egyáltalán megtörténhet, a banalitás világába tartozik. Ezt explicálja a strófazáró kérdő mondat, ami talán a vers magva: „*Tudunk s tudok-e még / komoly szemmel ama kínokra visszanézni?*” Ez a kérdés visszaül a TÖRTÉNET című vers második részét záró dilemmára, hogy „*szabad-e / a mindennapi életet / nem-mindennapi szemmel nézni?*” De ebben a versben az ismeretelméleti dilemma az egzisztenciális ellehetetlenülés problémájává személyesedik. Nyilvánvaló, hogy a *komoly szemmel visszanézni* azonos azzal, hogy *nem-mindennapi szemmel* nézni valamit. Csak itt már a kérdés nem úgy vetődik fel, hogy szabad-e, tehát nem tilalomfát állítok fel, hanem arra kérdezek rá, hogy képes vagyok-e a rutinként és banalitásként átélt gyűródések után komolyan venni bármit, amit a maga idején kín gyanánt éltem át.

Az utolsó strófa a szkeptikus előzmények után a vers kezdő sorát ismétli meg erősebb hangsúllyal: „*nagyon szerettem ezt a nőt*”, ami egyben a címadó sor is. Abban is van egy sajátos poétikai játék, hogy az „*ezt a nőt*” szintagma elidegenítőbb, mint ha valaki olyanról beszélne, akire már alig emlékszem, de utána rögtön pontosítom, hogy ez a ba-

rátom felesége; tehát nyilvánvaló, hogy nagyon is emlékszem rá. Az olcsó presszók két helyet jelölnek, a Luxort és a Margit híd budai hídfőjénél lévő Fény eszpresszót. A „*rekamé cinikus rugói*” arra utalnak, hogy az ürügy, amivel Aliznak indokoltam, miért bérelek szobát, az volt, hogy szükségem van nyugodt munkalehetőségre (Anna akkor három-négy éves volt), valójában így próbáltam bonyolítani kisebb szerelmi kalandjaimat. Ez kétszeresen illegális volt, egyrészt mert Aliz elől konspiráltam, másrészt mert a házigazdák határozottan kikötötték, hogy a szoba nem használható magánéleti célokra. A „*muzeális írógép*” még mindig a korábban már említett Underwood, amit átszállítottam, elsősorban alibi gyanánt. A „*13 éves kori fölényes fotóarc*” szintén valóságos, szobám falának egyetlen díszje Lakatos Mari kamaszkori fényképe volt. Ha rákérdeztek, hogy kit ábrázol a fotó, azt mondtam, hogy a vidéken élő féltestvérem, akit kisgyerekkoromban nagyon szerettem. A „*néhány angolszász könyv*”: Popper, Kuhn, Moore és Wittgenstein. Fontos az unatkozástórium és a pontos datálás '67-re és '68-ra. Nem magától értetődő és nyilvánvaló, hogy az ember a nagyon szeretett nő arcú társaságában unatkozzon. Akkoriban sokat foglalkoztatott az a tapasztalatom, hogy a praktikus tárgy nélküli vágy huzamosan nem tartható fenn, tehát hogy a hétköznapi egészség győz az irreális nosztalgiák és ábrándok fölött. Akkortájt olvastam Novalis csalódott följegyzését arról, hogy amikor a menyasszonya tizenhat éves korában meghalt tüdőbajban, Novalis elhatározta, hogy életét, amiből különben már nem volt olyan túl sok hátra, az abszolút gyásznak fogja szentelni. Egész pontosan azt az utasítást adta magának, hogy egész tudatmezejét a szeretett nő képe kell hogy betöltse, de egy idő után lelkiismeret-furdalással konstataulta, hogy képtelen eleget tenni a maga által felállított követelménynek, a figyelme spontán módon elkalandozik, és akaratlanul foglalkoztatni kezdik olyan elméleti problémák, melyeknek semmi közük az elhunyt kedveshez. A dátumokat azért tartom fontosnak, mert jelzik ennek az unalomélménynek a történelmi és politikai aspektusát. Az életútinterjúban azt hiszem, elmondtam, hogy '68 januárjában, Dubček hatalomra jutása után megjósoltam, hogy előbb-utóbb szovjet intervenció lesz a válasz. Azt gondolom, ez a jóslat nemcsak helyes politikai intuícióból, hanem egy vágyból is táplálkozott. Ennek a kötetnek az egyik kulcsversében, A FELISMERÉS FOKOZATAI-ban írom, hogy olyan világban élünk, „*mely időtlen időig / képes tengődni az ideiglenességben*”. Én egyre dühödtebben vártam arra, hogy robbanjon föl a prolongált ideiglenességnek ez a világa, tehát ez az unatkozás politikailag szituálva van, egyszerűen arról van szó, hogy amíg a rendszer nem billen el a holtpontról, amíg a vezetői nem követnek el egy '56-hoz hasonló ismételt aljasságot, addig nincs politikai mozgástér, addig az ő negligáló-kiváráó taktikájuk függvénye vagyunk.

A SZERELMI KÖLTÉSZET NEHÉZSÉGEIRŐL

Valamikor '69-ben írtam. A cím stilsztikailag egy németes értekezés hangulatát idézi. Ez mutatja, hogy ez a vers is az eredetileg eltervezett magyarázatok nagyformájához tartozik. Mindenesetre ez a leghosszabb versem, mindenesetre abnormális terjedelmű, negyvenkét sornyi áriával kezdődik, aminek egyetlen motívuma a szem mint orvosi értelemben vett szerv. A vers indítása egyrészt poétikai klisé, „*szép szemeidről*” van szó, de a „*hát*”-tal kezdődő kérdő mondat máris egy magam által felvetett problémát vagy egy magamnak állított nehézséget intonál. Ennek a versnek különben nincs személyes vonatkozása. A vers indítása az egyik legbanálisabb költői közhely problematizálása: „*Annyiszor csodált / tekintetedet elfordítanád e / költemény tükrétől?*” Nagyon motívumgazdag ez a rövid rész, az „*annyiszor csodált*” fordulat nyitva hogyja, hogy én cso-

dáltam-e annyiszor, vagy mások csodálták-e ezt a tekintetet. Maga a tekintet szó szintén a szemre utal vissza, hiszen a tekintet a szem egyik funkciója. Ugyanakkor a tekintet interperszonális viszonyra utal: lehet tekintettel lenni valakire, lehet eltekinteni valamitől. Nyilvánvalóan a szemnek, a nézésnek, a tekintetnek erről az interperszonális vonatkozásáról van szó, mert a kérdő mondat úgy folytatódik, hogy „*tekinteted elfordítanád e / költemény tükrétől?*”. A költemény tükre nyilvánvalóan „a szem a lélek tükre” toposzra alludál. A költemény itt a szem analogonja. Intonációs szempontból fontos, hogy a vers kérdő mondattal indít. Majd egy patetikus felkiáltó mondattal, „*Ó, nézz belé!*”, végződik. Itt is van rejtett játék, ti. „a szem mint a lélek tükre” közhely azt akarja mondani, hogy az én lelkem fejeződik ki a szememben a másik számára, az első négy sort záró felszólító mondat viszont a szemet a tényleges értelemben vett tükör funkciójával ruházza fel, amiben a megszólított személy tükröződik és szemlélheti magát. Úgy érzem, hogy ez az első négy sor önmagában egy befejezett lírai tenorária valami weberni rövidséggel. A következő harmincnégy sor az előző négy korollárium vagy kommentárja. „*Ez pillantásod – hű lemez – megőrzi*”; a szem mint tükör további kétértelmű továbbfejlesztése, a hű lemez az a korai fényképezés, Daguerre technikájára utal, aki emulzióval bevont üveglemezt tett ki fényhatásnak, tehát itt a szem – a tükörnél erősebb értelemben vett – rögzítő funkciójáról van szó, utal továbbá ez a sor a görög mitológia egyik meséjére is, amely szerint egy rablógyilkosság áldozatának tetteseit oly módon sikerült azonosítani, hogy az áldozat szemében láthatók voltak. Tehát ez a sor rejtett módon fenyegető, szinte előlegezi a dokumentumokkal, információbirtoklással kapcsolatos, később felismert veszélyeket. De rögtön utána barátságos, optimista hangnemből következik, baráti pillantást válthatsz „*eljövendő, nem sejtett korokkal*”, „*míg ők / felismerik, hogy szemükkel rokon / szemednek időmelyi bársonya*”. Ez összefügg Lukácsnak azzal a művészetfilozófiai maximájával, miszerint a művészet az emberi nem emlékezete. Ez a meglehetősen homályos nembeliség fogalom antropológiai konkretizálása volt Lukács részéről. A következő sorok a strófa végéig líraiságuk ellenére a szemlencse orvosilag és érzékileg korrekt leírása. Felhívnam a figyelmet arra, hogy az egymást követő metaforák kifejezetten ütik egymást: bársony és korallmező, egy puha anyag és egy kövület kontrasztja, üreges és barlangos vidék, a közelképet nagyotállá növeszti a rostokkal átszótt lüktető tenyészet, megint visszamegyünk egy mikroszkopikus közelségű biológikumhoz. A „*zöldektől áttört szürkés-kék derengés*” egyrészt nálam szokatlan színérzékenységre utal, másrészt előkészíti az utolsó sor titokzatos pupilláit. Az utolsó sor mögött megint játékos és szándékolatlan misztifikált anatómiai beállítás van, nevezetesen az, hogy a pupilla nem egyéb, mint egy lyuk.

„*Az élő anyag elrejtí magát.*” Ez jelzi, hogy mennyire eleven volt bennem még az orvosi érdeklődés és az a humán biológiával kapcsolatos problémám, hogy az élő anyag akkoriban, legalábbis az én ismereteim szerint, csak agresszív beavatkozó eszközökkel volt vizsgálható, tehát a kés mint a boncolás és a lencsék, vagyis mikroszkópok mint a megfigyelés eszközei mintegy csak az *in vitro* vizsgáldást tették lehetővé az *in vivo* helyett. Az, ahogy a további sorokban az élő szervezetet egyfajta társadalomként jellemzem, ahol a sejtek mintegy személyek, akik információkat és utasításokat közölnek egymással, ez az organicista társadalomfelfogás parodisztikus megfordítása. Egyben mögöttes ismeretként ott van, hogy akkor szereztem első értesítéseimet arról, hogy az életfolyamatok, például a sejttanyagcsere, értelmezhetők az információelmélet fogalmi sémájában. „*Mint ostromlott vár: néma kifelé.*” Ennek a sornak kétféle értelme van. Egyrészt általában kifejez egy általános defenzív, szorongó, paranoid életérzést,

másfelől van próziaian szakszerű értelme is. Akkoriban foglalkoztam immunológiával is, aminek a legfontosabb állítása, hogy az immunrendszer állandó, észrevétlen hadműveleteket folytat a szervezet külső, fertőzés jellegű és belső, sejtburjánzásos ellenőrzéseivel szemben. Egyben példája a militáris metaforák iránti vonzódásomnak, ami nemcsak poétikai eszköz, hanem kifejezése annak a meggyőződésnek, hogy az élet mint olyan, harc. Van ennek a sornak harmadik értelme is, amennyiben a „*néma kifelé*”-ből a „*kifelé*”-t hangsúlyozzuk. Ez nagyon is összefügg akkori politikai életérzéssel, ti. hogy kifelé (vagyok) néma, de valójában felkészül(ök) a védelemre vagy a kitörésre. Azt hiszem, nem túlinterepretálás a vers egyes sorainak ilyen mértékben való részletes kibontása. Ma már némileg önkritikusan gondolok vissza akkori költői szándékomra: valóban ennyi és ilyen komplikáltan összefüggő információtömeget akartam belezsúfolni ezekbe a versekbe. A spontán művészi érzék ellensúlyozta ezt a komplikáltságot a lírai dikcióval. Egyfajta dallamossággal és retorikai lendülettel. Nem véletlen, hogy éppen ez a vers több hivatásos versmondó repertoárdarabjai közé tartozott. Én mindig is fontosnak tartottam, hogy egy versnek legyen olyan – az értelmétől független – hatásossága, ami hat abban az értelemben, ahogy egy olasz nyelvű operaária hat rám akkor is, ha egy szót sem tudok olaszul.

„*Üres héj, vélnéd róla, vagy tömör / mag.*” Magára az élő anyagra vonatkozik a kijelentés. Ez a megoldás egyrészt a példája annak, amit én logikai poétikának nevezek. A megelőző sorok dramatikus mozgalmasságával szemben száraz diszjunkció következik. A héj és mag antinómiája egy Goethe-versre utal. A Goethe-vers különben arról szól, hogy az ember se nem héj, se nem mag, vagy mind a kettő, vagyis hogy a kérdés értelmetlen. Ez a műveltséget feltételező utalás előlegezi a posztmodernisták által műfajjá fejlesztett Zitatkunstot. Másrészt itt szembe kellett néznem egy költői problémával, ami az intellektuálisabb síkja az előbb említett dallamosságkövetelménynek. Azzal vettem számot, hogy a modern kultúrában a költő ismeretlen közönséghez szól; a versnek különböző allúziós rétegei vannak, a Goethe-parafrázis csak a német kultúrában járatos olvasónak okoz plusz élményt, viszont az „*üres héj*” és a „*tömör mag*” kontrasztja minden Goethe-ismeret nélkül bárki számára átélhető. Abban az értelemben átélhető bárki számára, hogy, legalábbis szerintem, eléggé nyilvánvalóan arról az egzisztenciális problémáról szól, hogy merő rutinból, konvencióból, megszokásból állunk-e, vagy van valamilyen szubsztanciánk. Nyersebben fogalmazva: felöltöztetett próbababuk vagyunk-e vagy szuverén személyek. „*Egyedül a szem mutatja, / miből vagyunk.*” Van egy halvány szójáték – a szem és mag szinonimitására gondolok, de a legfontosabb versszervező célzat az apodiktikus pofátlanság. Nagyon szigorú és teljesen értelmetlen: miért épp a szem mutatná egyedül, hogy miből vagyunk? Az utána következő bonctanilag többé-kevésbé korrekt leírás látszólag, de csak látszólag empirikusan alátámasztja a megelőző kijelentést, valójában szándékolt blöff. Az ilyen értekezés jellegű verseim szinte mindig értekezésparódiák is, ami nem zárja ki, hogy engem komolyan foglalkoztató tudományos problémáról szólnak. Amikor blöffről beszélek, arra gondolok, hogy mondjuk a köröm állaga vagy a talpbőr tapintható jellegzetességei legalább annyira mutatják azt, hogy miből vagyunk. A következő másfél sor, „*E félig vízzenű / gömbe ágyazott porózus telep*”, nyilvánvalóan a tudományoskodó megfogalmazás travesztíája. Ez az egész kifinomult hosszadalmasság nem más, mint a szem precíz leírása. Amúgy korrekt, csak indokolatlanul – illetve csak poétikailag indokoltan – körülményes, mert a biológiai szférából máris átléptünk az interperszonális szférába, hogy ugyanis a szem a test *nyilvános* anatómiája, mondhatni a szemünk az, ami köz-

szemlére tesz minket. Az anatómia kifejezés előlegezi a következő sort, mert az anatómia egyszerre jelent testszerkezetant és kórbonctant. A következő sor explikálja is ezt: „*Ezért utal némiképp a halálra.*” Nem véletlen, bár nem tudom, mi az oka, hogy kegyeleti kötelességünk lezárni a halott szemét. Lehet, hogy ennek a szokásnak az az oka, hogy nyomaszt bennünket, hogy a kommunikációképtelen hulla esetleg néz minket, de lehetetlen megtudakolni tőle, mit lát. „*Ezért, hogy csak a / szerelmesek mernek egymásra nézni.*” Fogalmam sem volt akkoriban még az etológiáról vagy a proxemikáról, de erősen foglalkoztatott az a jelenség, hogy milyen fontosságot és jelentést tulajdonítunk annak, ahogy emberek egymásra néznek vagy nem néznek. Felfigyeltem rá, hogy nő-férfi relációban lehet szemezni, kacsintani, hogy általában lehet keresztülnézni egymáson, hogy a tudományos nyelvben lehet eltekinteni valamitől. És még ide talán: elsődleges élményként felkeltette figyelmemet a farkasszemet nézés gyerekjátéka. Ezen túl valószínűleg személyes túlérzékenységem volt, hogy agresszióknak tekintettem, ha bárki kitartóan rám nézett, pestiesen szólva fixírozott, és én is korlátoztam magam, hogy kíváncsiságom ellenére megbámuljak egy másik embert. Az, hogy a szerelmesek egymásra *mernek* nézni, itt a merni ige fontos, gesztusnyelven kifejezett elköteleződést jelent, a kezdeti „*kihívó pillantástól*” kezdve a meghitt egymás szemébe nézésig. „*Kiknek – többet vagy kevesebbet-e? – / a halál mindenképpen mást jelent, / mivel érzésük ismerős vele.*” Ez szépen példázza a romantikához való kötődésemet. Elég Kleistre utalnom, de mindenekelőtt Trisztánra és Izoldára. A Trisztán és Izolda-problematika nyilvánvalóan Wagner-hatás, de engem az ő történetükben legalább annyira foglalkoztatott Marke király helyzete. Fiatalkoromban hol Markénak, hol Trisztánnak éreztem magam, hol az egyik megalázottságát, becsapottságát, hol a másik szenvedélyét és szenvedélyének való kiszolgáltatottságát éltem át. A téma annyira foglalkoztatott, hogy Sára számára elkezdtem librettót írni a Trisztán és Izolda-történetből. Géza lett volna a dramaturg. Azt hiszem, Wagner kifejezése a Liebestod, a szerelmi halál. A „*mivel érzésük ismerős vele*” megint fiziológiai megfontolás, nevezetesen az, hogy az orgazmus a kízó feszültségnek a nulla szintre való csökkenését jelenti, ami után az ember igényli is az aktivitás időleges szüneteltetését alvás vagy pihenés formájában. A „*többet vagy kevesebbet-e*” Petőfi-allúzió. „*Szerelmemért feláldozom az életet*”, viszont „*szabadságért feláldozom szerelmemet*”. Petőfinél a szerelem a szabadsággal, sőt az élettel, amely mindkét előbbinek előfeltétele, azonos értékstátussal bír. Azt hiszem, én vettem először észre, hogy ebben a könnyeden odavetett szerelmi kitörésben nagyon súlyos logikai probléma lappang. (VALAMIT VALAMIÉRT című majdnem húsz évvel későbbi versemben reflektáltam erre a logikai problémára: „...az azért szerelmemet. Szerelmemért az életet. / De mit az életem helyett?” Ez a kitérő azért volt fontos, mert jól mutatja, hogy milyen erősen kapcsolódtam kapilláris módon a XIX. századi magyar költői tradícióhoz, noha az éppen kommentáltlét vers kapcsán aligha jutna eszébe bárkinek is Petőfi.)

A hosszú ariózus és szofisztikált szöveg után poétikai effektus a „*Feltűnt már?*” kollokvialitása, majd e könnyed felütés után rögtön áttérek a barátság számomra a szerelemével egyazon hőfokú drámaiságára. „*Legrégibb barátok*” – Fodor Géza eufemisztikus többes száma. A következő négy sor: „*A szem, mondják, beszédes. Ez nem igaz. / Néma – mint a feltárujt rejtelem. / Mint a megdőbbenés. A réműlet. / Mert egyszerre tárul fel benne minden.*” Ez is egy engem akkoriban foglalkoztató nyelvfilozófiai probléma. Annak a problémája, hogy bizonyos tényállások nem kimondhatók, hanem megmutatkoznak, vagy konstatálhatók, illetve gesztusként vagy fiziológiai reakcióként megfelelnek egy tényállásnak, noha nem mondhatók e tényállás leképezéseinek. Külön filozófiai probléma

volt számomra az utolsó sor, itt a hangsúly az „egyszerre” szón van, tehát a látványban egyszerre tárul fel minden, azaz a totalitás egyidejű. Van egy soha nem publikált háromsoros versem ebből az időszakból, az a címe, hogy Mennysorság: „*Mikor van mennyország? / Amikor minden egyszerre van? / Vagy amikor semmi sincs?*”

A szakaszt záró sorok önironikusan demonstrálják, hogy nagyon is könnyedén tudok olyan szerelmi költészetet művelni, aminek a nehézségeit jelöltem meg főtémaként. Szeretem ebben a részletben a női test gyengéd, ugyanakkor topográfiailag precíz leírását. Az utolsó sor viszont előre jelzi a következő strófa vadromantikus hisztériáját, ti. a kifinomult gyengédség és meghittség szféráját intézem el ezzel a degradáló gesztussal, hogy „*Mindez elérhető házastársak között*”. Ez azt az előfeltevést rejti magában, hogy a polgári, megállapodásszerű vagy pedig implicite szerződés jellegű kapcsolatok magától értetődően megvetendők, alacsonyabb rendűek a kontrollálatlan spontaneitáshoz képest.

A következő szakasz egy lélegzetre elénekkelendő operai bravúr, aminek zenei lendületét meglehetősen ellenpontozza a kép abszolút csillagászati precizitása, ti. szupernóvákról, vagyis fehér törpékről van szó. A kurzivált sornak – „*és bennük nincs hely több semminek*” – egzakt fizikai jelentése van. Elméletileg elképzelhető, hogy egy bolygó valóban, matematikai értelemben kiterjedés nélküli ponttá tömörüljön. Fontos az önpusztító egyesülés képzelete. Ez különben utalás a neoplatonikus *unio mystica* eszméjére. A „*kölcsönös, rémült gravitáció*” annyiban ötlet, hogy csillagokat ruház fel a tudás és érzés képességével. A második egység kódja: „*Ó, nézz szemembe! / Szerelmem!*”, nyomatékosítja, hogy az egymásra nézésnek egyszerre szakrális és fizikailag következményteljes jelentése van. Különben nagyon ritka eset, hogy felkiáltójelet használok. Ez Adyhoz való kötődésem következménye. Ady gyűlölte a felkiáltójelet. A pátoszt gyengíttem a *szemembe / szerelmem* asszonánc sutaságával.

A most következő nagy betét, vagy nevezhetjük második tételnek is, szinten Adyhoz kapcsolódik. Ő írta valahol: „*Fölszánt poeta-ceruzámat / soha nem érdekelte más / csak politika és szerelem.*” A nagy pátosz után jön a hideg zuhany. „*Értelmiségi vagyok.*” Persze rögtön visszasikamlók, de hidegen reflektált módon, az udvarlás szituációjába. A „*d'une manière profonde*” és az „*à l'allemande*” Thomas Mann-idézetek, Hans Castorp Mme Chauchat-val folytatott beszélgetéséből valók. (A VARÁZSHEGY többszörösen is fontos könyv számomra. Példa és kihívás volt arra, hogyan lehet izgalmas regényt írni kifejezetten értelmiségi problematikából vagy a köré. A regény kezdő mondata, amelyben Hans Castorp „*egyszerű, noha kellemes fiatalember*”-ként aposztrofáltatik, ám mégis javára írandó, hogy „*az ő történetéről van szó, és nem akárkivel esik meg akármilyen történet!*”, nagyon mély benyomást tett rám, azonosítottam magam Hans Castorppal, noha magamat inkább kellemetlen és nem is túl fiatal embernek éreztem, de a problematikának, hogy az átlagembernek is lehet saját, tőle elidegeníthetetlen története, felszabadító hatása volt rám. Azzal az érzéssel ajándékozott meg, hogy nekem is van létjogosultságom, hogy én is vagyok *valaki*. Kétségbe vontad őszinteségemet. Megfeledeztem róla, hogy ez a vers arról az életrészeletről szól, amikor épp hogy elkezdtem újra írni, és a saját létjogosultságom előfeltételének tekintettem, hogy valamit, akármit, alkossak. Ebben az értelemben volt felszabadító számomra ez a Thomas Mann-i jellemzése Castorpnak, nevezetesen, hogy lehet csak úgy létezni, és ez nem szorul semmine-mű további igazolásra. A regény ismerői számára többletallúziót nyújthat a regény vége, ahol a főhős sejtelmesen eltűnik a világháborúban. '68 után voltunk, és voltak komor képzelgéseim azt illetően, hogy mi jöhet még.)

Ez az egész betétvers egyszerre politikai hadüzenet, valamint a lehetséges következmények túl előrelátó felmérése. Már a betétdal első szakaszának a vége is: „*Mentségemre szolgáljon: te is az vagy*” – mármint értelmiségi, mentegetőzés egy részben saját magam kreálta váddal szemben, miszerint az értelmiségi tulajdonképpen semmittevő, de reagálás is egyben a '68 utáni idők hivatalos értelmiségellenességére. Mellesleg most jöttem rá, nagyon is konkrét címzettje van ennek a versnek, Ludassy Mari. A második szakasz infantilis módon vágyteljesítő életkép, soha nem éltünk együtt, tehát a meg-hitt környezetnek és az intimitásnak ez a légköre ki sem alakulhatott közöttünk. Megjegyzem, emlékszem Réz Pali egy furcsa megjegyzésére. Kérdőre vont azért, hogy miért gondolom, hogy az értelmiségi nő feltétlen attribútumai közé tartozna a trehány-ság és a mosdatlanság. A harmadik strófa a friss Gramsci-élményre utal. Ő kínlódott elég sokat azzal a problémával, hogy az értelmiséget valami módon elhelyezze a marxi osztálytérképen. A versszak auktaktja szándékosan zsidós intonációjú, akár írhattam volna azt is: Nü, egy értelmiségi! Szerintem ebben a szakaszban tömören benne van a Konrád–Szelényi-mű alapproblémája. A „*tudományosan felszeletelt torta*” kihívó metaforája jelzi alapvető kétségeimet az értelmiségi kategóriájának tudományelméletileg szalonképes definiálhatósága iránt. Azért tartom ezt a metaforát kihívónak, mert értelmetlen azt mondani, hogy egy tortát tudományosan szeleteltünk fel. Egy torta felszeleteléséhez szemmértékre és kézügyességre van szükség. Reflektál ez a versszak természetesen a Marxék dichotom osztálystruktúrájából önmaguk számára fakadt gyötrelmekre is, nevezetesen nemcsak az értelmiséget, a parasztságot is nehéz volt belesuvasztani ebbe a felosztásba. Pontosan ennek a versnek az írása idején jutottam arra a felismerésre, hogy a társadalom nem klasszifikált, hanem stratifikált, rétegzett, és a rétegek között finom átmenetek vannak, amit jobban szemléltet egy ásatás vertikális metszete, mint egy logikai diszjunkció. A „*torta*” szó nem más, mint a „*rizsa*” analógja, utalás például a kíneservvel kiszenvedett „*munkás-paraszt-értelmiségi*” népfrontos kategóriájára. A „*bujdokol, mintha íze lenne*” nagyjából költői megfelelője a Konrád–Szelényi-féle transzkontextuális értelmiségi kategóriájának, valami megfoghatatlan többletre utal, amiképpen, ha jól értettem Konrádékat, a transzkontextualitás a szakszerűség oppozíciója, valamilyen bizonytalan többletre utal, tehát egy értelmiségi nem pusztán szakértője egy jól körülhatárolható területnek – mérnök, belgyógyász –, hanem rendelkezik valamilyen definiálható kontextuson túli tudással, érzékenységgel, jogilag, szakmailag nem számon kérhető, de mégis elvárható erkölcsi felelősséggel, amennyiben igényt tart az értelmiségi nevezetre. A szakasz utolsó három sorában – „*S mert hűtlen, izgága, / azt hiszi, / a lázmérőben ő a higany*” – lekicsinylő, pejoratív jelzőkkel arról az önmegfigyelésemről adtam számot, hogy mint értelmiségi önértékelésem részévé tettem azt a demagóg gyanakvást, amivel a hatalom szemlélte az értelmiséget. A hűtlen a kozmopolita ekvivalense, az izgága a destruktív bírálóé. Az utolsó két sor arról szól, hogy elfogadtuk a hatalomnak ezt a paranoid viszonyát hozzánk, értelmiségiekhez, tehát hogy miránk mint értelmiségiekre eleve mint potenciálisan szubverzív elemekre tekintettek. Voltaképp elfogadtuk ezt a megítélést, és innen származtattuk vélt politikai jelentőségünket. A higany mint folyékony fém visszautal az izgága, mozgékony mivolta. Az „*azt hiszi*” elhatárolódást fejez ki, hogy én viszont nem hiszem. A „*lázmérőben ő a higany*” elég bonyolult metafora. Egyrészt eljátszom azzal a már akkoriban is divatos népies téveszmével, miszerint a magyar társadalom *beteg*. Az egyik legkomolyabb szociológiai problémám az volt akkoriban, hogy a társadalom-, nemzet-, közösségtípusú holisztikus entitásokról nem lehet biológiai állításokat tenni,

ezek ugyanis nem organizmusok, a társadalom különböző csoportjai nem foghatók fel egy élőlény testrészeként. Ez a polémiám közvetlenül Menenius Agrippa híres beszédére utal, aki a társadalmi munka- és szerepmegosztást az emberi testrészek különböző funkcióival hozta analógiába. A fej a politikai elit, a kéz a dolgozó osztályok. Ezzel érvelt a társadalom tekintélyelvű hierarchizálása mellett, mondván, hogy a kéz nyilvánvalóan nem tud gondolkodni, a fej pedig nem tud dolgozni. Ekkortájt ismertem fel a súlyos politikai veszélyességét annak, ha metaforákat összekeverünk leíró terminusokkal, mindegy, hogy rosszsziszteműen vagy gondatlanságból. Ez azt is jelenti, hogy azóta úgy gondolom, a fogalmi rigorozítás nem pusztán hivatásetikai, hanem általános politikai, morális követelmény. Másrészt már akkor kezdtem kétségbe vonni, hogy az értelmiségnek kitüntetett funkciója lenne betölteni az általános társadalmi detektor szerepét. Miért kellene nekem mint értelmiséginek mások helyett érezni? Ez egyrészt lebecsülése a társadalom nem értelmiségi tagjainak, másrészt teljességgel megalapozatlan feltételezése annak, hogy az értelmiségi univerzális érzőképesseggel vagy szuperszenzibilitással bírna. Úgy gondolom, hogy az emberek maguktól tudják, mi a bajuk, mijük fáj, az értelmiségi legfőljebb artikulálhatja panaszukat, szaktanácsot adhat, szakszerű szolgáltatást nyújthat – orvos, mérnök, adótanácsadó –, amennyiben igényt tartanak erre a szolgálatra.

„*Meghúzódott a köztisztelet / rezervátumában hajdan*” – a rezervátum szó jelzi a saját értelmiségi rossz közérzetemet. Volt ugyanis egy kettős beszorítottságérzésem. Egyrészt a társadalom fizikai dolgozói és alkalmazotti rétegeiben spontán gyanakvás és lebecsülés van a Max Weberrel szólva „szabadon lebegő” értelmiséggel szemben, az ilyenfajta értelmiségit hajlamosak munkakerülő, dologtalan puhánynak tekinteni. Másfelől hasonlóan, csak éppen felülről nézi le az értelmiségit a mindenkori tényleges politikai osztály, a hatalmi elit. Ők valami olyasmit gondolnak rólunk, hogy ezek csak pófáznak, cséplik a szót, manikűrözik a logikai körmeiket, de nekünk öklünk van, és ha a szükség úgy hozza, majd jól odasózzunk.

„*Ő adta meg gyerekeinknek / az általános műveltséget*” – egyrészt direkt szociológiai utalás a pedagógusok alacsony fizetésére, ez fontos motivációja az értelmiség köznépi lebecsülésének: ezek még pénzt se tudnak keresni. Természetesen fontos, hogy a köztisztelet rezervátumába utalta az értelmiséget a közvélemény. Ezt a köztiszteletet a politikai elit is hajlandó volt megadni az értelmiségnek, amennyiben távol tartja magát az önálló politizálástól, s legfőljebb a politika kiszolgálására szorítkozik. Tehát ez luxusrezervátum, de mégiscsak rezervátum.

A következő négy strófában játékosan belehelyezkedem egy kultúrfunkcionárius szituációjába, ez a funkcionárius helyzetdala. A „*Saxa loquntur*” a gimnáziumi latintankönyv egyik példamondata. A következő két sor egyrészt a funkcionárius butaságára utal, amennyiben nem képes megérteni, hogy metaforikus beszédről van szó, másrészt utal Lukács Györgynek a Vasárnapi körben elhangzott híres mondatára, miszerint a forradalom által „*még a kövek is üdvözülni fognak*”. A következő strófa eleje nem szorul magyarázatra, a híres újtestamentumi passzusra utal, azt hiszem, saját ötletem a szelíd bibliai szövegből kiolvasható jogigény, nem találok az ige ilyen emberjogi interpretációjával. Ebben a „*hajlongtak*”, de „*hangsúlyoztak*” kifejezi empátiámat ezekkel a cenzorokkal, akik alapvető kisebbségi érzéssel viseltettek a magunkfajtaik iránt. Soha nem tudták, hogy keverjük-e vagy nem keverjük. „*S végül kitalálták a történelmet, // hogy a császárt is kétségbe vonhassák.*” A NÉMET IDEOLÓGIA egy fontos lábjegyzetét idézi, ahol is Marx azt mondja: egyetlen tudományt ismerünk el, a történelem tudományát. A vers

írása idején nagyjából ennyi volt igazán fontos számomra a marxi elméletből, ti. ezt a következetes történelmi relativizmust akartam alkalmazni a szocializmusra is, így mintegy Marx által legitimálva saját szocializmuskritikámat. A betétvers vége egyértelműen a funkcionáriusok paranoiás sértődöttségét jeleníti meg. Az utolsó strófa azt a kultúrtörténeti tényt rögzíti, hogy '68 után ha jelképesen is, de elkezdtünk politizálni az ellen a rendszer ellen, amellyel anyagi függő viszonyban voltunk.

A politikai betétvers után egyenesen a közepébe vágok a poétikai alapproblémának: „*Mért nem lehettem régi költő?*” A régi költő időkielöléssel az antikvitástól a reneszánszig terjedő időszakra gondoltam. A lehető legkomolyabban úgy éreztem, hogy egy akkori, még nem relativizált és homogénnek vélt kultúrában szeretnék élni és írni. Még ma is ebben szeretnék élni, ha nem tudnám, hogy ilyen sohasem volt. Utána tulajdonképpen hosszú paródiája következik a tradicionális szerelmes versnek, és nem véletlenül éppen annak a tradicionális szerelmi lírának – a Petrarcától Ronsard-ig terjedő hagyománynak – a kigúnyolása, amire irigykedtem. Arról a megoldásra szoruló problémáról van szó, hogy a költő számára már nem adottak az *érvényes fikcióként* működő életminták. Tudjuk, hogy Petrarca valóságos ágyasházat tartott fenn, de ez nem diszkvalifikálja a távol lévő kedves iránti epekedés hitelességét. Azt hiszem, ennek a szerelmi költészetnek a jellemzésében helyesen figyeltem fel a kvantitatív jelleg túlhangsúlyos jelenlétére. Ezeket az igen nagy költőket minden tiszteletem ellenére érzelmi díjbirkózóknak éreztem, amint pódiumon mutogatják a beavatott közönségnek szerelmi bicepszeiket. Tehát afféle szerelmi bodybuilderek vagy wrestling birkózók. Kulcsmondat: „*Szerelmünk program, nem probléma volna*”, ti. ez a költő problémája, nem arra a gyermetegségre gondoltam, hogy az antikvitásban vagy a reneszánszban a tényleges élethelyzetek kevésbé lettek volna bonyolultak, mint manapság, hanem hogy a költő számára adott életsztereotípiák kevésbé voltak kikezdve a kételytől, a relativizmustól, illetve a tömegtársadalom által az emberi viszonyok *de facto* adott esetlegességétől. A vers egész hátralévő része ennek a sztereotípiákra épülő szerelmképnek a romantikus túlfeszítése. Nagyon komplikált a következő négy sor. Mindjárt az indító sor: „*Hiszen mit ér a szerelem, ha gond?*”; ingerülten elutasítja, hogy a szerelem magasabb szférája egyáltalán érintkezessen a hétköznapi életproblémák világával. Az Héloïse–Abélard hivatkozás a szerelem túlfeszített, neoplatonikus módon spiritualizált formáját idealizálja és állítja követelményként, hiszen Abélard fizikailag alkalmatlan a normális szerelmi életre, térbeli elkülönítettségük és társadalmi helyzetük révén pedig gyakorlatilag kivitelezhetetlen a kapcsolat.

A következő strófában – „*Ahogy ők – vagy sehogy*” – még abszurdabban, immár nem ideálként, hanem minden alternatívát kizáró követelményként foglalom állást a teljesen anyagtalanított és a praktikus életviszonyok fölé helyezett SZERELEM mellett. Aztán jön a csavar. Kiderül, hogy a „*tiszta tett*”, az „*áttetsző lobogás*” valójában békés egysülés valami egyszerűben. Amellett az a követelés, hogy érjen véget a szerelem, ha üledéke van, amit felzavar az első akármilyen pillanat, ez nem más, mint az *unio mystica* követelése, tehát annak a követelése, hogy a szerelemnek véget *kell* érnie, amint megérintik a hétköznapi élet természetes ingadozásai. Poétikailag a nagy csavar: valami egyszerűről van szó, aztán kiderül, hogy ez az egyszerű, ez „*bolyongás az első színes fénypocsolyáiban*”, ami meglehetősen túlpoetizált formula. A következő három sor egy az egybeni idézet Pilinszkytól, azzal a különbséggel, hogy Pilinszky-nél a szerelem szó helyett a „*lira*” áll.

Az utolsó strófa egyértelműen az *unio mystica* destruktív, antiszociális és esztétizáló változata: minden rozsa lesz, por és penész, viszont bársonyosan csillámlik a fényben. És minden porrá lesz. Az utolsó sor kifejezetten panteisztikus: a világ fénybe szótt porával lesznek egyek a szerelmesek. A porladás és az elrozsdásodás által történő megsemmisülés ebben a versben minden kétely nélkül pozitív értékhangsúlyt kap, miközben a politikai versekben a por és a rozsa mindig a társadalmi állapot romlásának a metaforája. Azt hiszem, ebben a versben öntudatlanul a Szerelmet állítottam szembe mint egyetlen szubsztanciahordozó erőt a lényegét veszített külvilággal. Elég furcsán egybecseng a vers befejezése Nagy László kétségbeesett költői kérdésével: „*Ki viszi át [...] a szerelmet a túlsó partra?*” Erre a Nagy László-i szöveghelyre egyébként egy jóval későbbi versemben is visszatérek, a NÉGY BAGATELL-ben: „*dehogy a szerelmet / – szegény Laci! – a túlsó partra / egy apróka, bár körmönfont tervet / keresztülvinni sem.*” Az utóbbi verset ’85-ben írtam. Ez jelzi, hogy a Nagy László-sor vagy tíz éven át foglalkoztatott. Ez azért érdekes, mert rávilágít arra, hogy teljesen eltérő háttérrel induló, egymástól elütő kulturális mintákat követő költők ugyanazt az életproblémát érzékelhetik költőileg lényegesként, ugyanahhoz a metaforához jutnak el.

STRÓFÁK ***-HOZ

A vers Lakatos Marihoz szól, ’69–70 fordulóján írhattam. A címben a három csillag a múlt századi regényekre utal, jelezvén vonzódásomat az ómódi titoktartáshoz. Ez talán a legmélyebben konzervatív versem. Az udvarias kifejezések halmozása, a mentegetőző intonáció önmagában is jelzi vonzódásomat egy régi vágású erotikus légkörhöz, amelyben a ki nem mondott, sőt megfogalmazhatatlan metakommunikatív jelzések még hordozhatnak valami fontosat. „*meglátogatnom téged, / csak téged: s nem a hozzádtartozókat*”, ez csábításnak hangzik, egy külön intimitásra való igény bejelentésének, amit a következő sorban egyszerre megerősítek és visszavonok. A „*Félre ne érts*” ugyanis egyszerre implikálja, hogy én félreérthető vagyok, illetve hogy a hölgy hajlamos megérteni a valódi üzenetet. A „*Jelenlétiük nem zavar*” szinte durván explikálja a szexuális üzenetet. „*Téves érzés*”, „*félreértettem magunkat*”, ezeket kommentálnám. Ironikus reagálás arra, hogy akkoriban láttam be az abszurditását annak, hogy mintegy lektorálni próbálom az érzelmeimet és általában a spontán megnyilvánulásaimat. Egy érzés ugyanis nem lehet téves. Alapulhat téves meggyőződésen, de önmagában vagy van, vagy nincs. Kárhoztatható erkölcsi vagy gyakorlati szempontból, de igazságtartalmára rákérdezni egyszerűen értelmetlen. Évekkel később Lukács Györgynél talákoztam e logikai hiba kifejtett példányával: Lukács felveti a kérdést, hogy egy tömeghangulat jogosult-e. Mármost egy hangulattal kapcsolatban éppoly értelmetlen felvetni legitimitást, mint egy érzésen számon kérni igazságtartalmát. Egy hangulat nem lehet illegitim, egy érzés nem lehet téves. Majdnem parodisztikus fogalmazás a „*félreértettem magunkat*”, hiszen kettőnk közül legalábbis magamat nem érthettem félre, az ember önmagával nem olyan viszonyban van, hogy beszél magához, és aztán megpróbálja megérteni, mit mondott saját magának. Ugyanakkor minden szofisztikáltságával együtt ez jellegzetesen udvarló szöveg. A strófát záró látszólag szerény kérdés nagyon is nagy igényt jelent be, a néma elköteleződését. Az igényt arra, hogy nekünk legyen egy titkunk. Lévén, hogy feleségről van szó, a mentegetőzések ellenére az üzenet meglehetősen ádáz: a zűrzavart feszültséggé akarom konvertálni. Egy kis szorongást, bűntudatot csempészni a nő életébe, s nem kevés várakozást is. Tehát a „*Csak annyit kérek*” understatementje beépített pszichológiai bomba. Látogatásaimat néma kétszemélyes

rítussá akarom tenni, ami csak a kettőnk számára érthető, és ezzel egyszermind egy titok terhét rakom a másikra, a részvétel terhét egy a résztvevők által sem átélhető öszeesküvésben.

Nagyon fontos az első két strófa kifejezetten kollokvialis hangneme. Ez nem mást céloz, mint előkészületet a meglepetésre, hogy ti. a privát szférából váratlanul a politikai dührohamig jutunk el. A strófán belül az, hogy „*Hirtelen megjavulása / nem a hirtelenség álarca újfent?*”, egy engem akkoriban nagyon intenzíven foglalkoztató problémáról szól: a változás természetén kezdtem gondolkodni. Azon tehát, hogy lehetséges-e forradalmi változás, nem marad-e a deklarált változás pusztja jogigény vagy vágykép, míg a tényleges változás csak hosszabb idő után és spontán folyamatok által következik be, jöllehet nem függetlenül a deklarációtól. Itt van egyébként még egy politikai allúzió. Az „*ideje van mindennek*” közhely organicista szólásmondás, én valóban gyanakodtam magamra, ötvenhatosból marxista lettem, '68-ban kiábrándultam, mintha minimum két valagba rúgásra lett volna szükségem, hogy leessen az ideológiai tantusz. A „*Javulásom való – bár kénytelen*” sor egyszerre utal a szerelmi és a politikai helyzetre. Arról bizonykodom, hogy képes vagyok a realitásokat tudomásul venni, még ha fenntartással élek is ezekkel a realitásokkal szemben. Azt hiszem, ezekben az években ugyanolyan belső problémám volt a felnőtte válás, mint József Attilának. Felnőtte válni mind a magánéletben, mind a politikában. Ez a „*Javulásom való – bár kénytelen*” ugyanazt a gondolatot járja körül, mint a KIZSAROLT NEVETSÉGES ÉLETÜNKET című vers: különbséget kell tenni a saját belátásaink és a külső kényszer hatására elfogadott alkalmazkodás között. A „*Nem. Ne hidd, hogy játszom*” pátosza és keménysége megint csak tiltakozás a gyermekké tevő viszonyok ellen. Nem véletlen, hogy ezekben az években volt olyan fontos számomra III. Richárd programnyilatkozata, miszerint ő nem játszani született. Ez az a vers, ahol a politikai és szerelmi sértődöttség egy lemezen forog.

A „*körülmények hangszere*”: utalás Simone de Beauvoir regényére, A KÖRÜLMÉNYEK HATALMÁ-ra, és egyben visszautalás a TÖRTÉNET című versem kezdő soraira: „*Körülményekkel mindig lehet győzni / az önmagazolást, mentegetőzést.*” Ebben az időben végtelenül dühített minden felelősségáthárítás. Tehát ráhangolni magam a körülmények hangszereére egyet jelentett számomra a lealacsonyodással. Itt egyébként végig finoman egymásba játszik a szerelmi sértődöttség és a politikai düh. A magja ennek a strófának majdnem a szakasz geometriai közepén van: „*De igazi fegyvert nem foghatok / ellenségeim ellen. És így / szeretnem sem lehet.*” Ebben az időben valóban azt gondoltam, hogy az ember csak mint totálisan szuverén erkölcsi személy jogosult arra, hogy érezzen. Továbbá a praxisfilozófiának megfelelően úgy gondoltam, hogy amit tudunk, azt tenünk is kell, illetve, ha nem tesszük, nem is tudjuk. Egyébként elég nyilvánvaló utalás József Attilára: „*Csaltál s így nem szerethetsz, / most hát a töltött fegyvert / szorítsd üres szívved-hez*”, ti. a „*csaltál s így nem szerethetsz*” ugyanazt az abszurd tilalmat mondja ki, mint amiről fentebb beszéltem. Innen kell nézni az önmagamnak szemrehányást tevő folytatást is. Akkoriban úgy éreztem, hogy mind a magánéletben, mind a politikában befuccsoltam. Az abnormális önutálat és lelkiismeret-furdalás is a praxisfilozófiából következett, hiszen annak a logikájából következik, hogy vagy nem értettem meg kellőképpen az elméletet, vagy gyarlónak bizonyultam a gyakorlatba való átültetésekor, tehát csak magamat hibáztathatom. Ez később gyakran alkalmazott megoldás: „*S mivel nem tudok / e szűk jelen kanyargós folyosóin / szépen evickelni (fálnak verődöm).*” A zárójelbe tett rész komikus módon fizikailag konkrétá teszi az előtte álló metaforát. A képes beszéd-

nek ez a komolyanvétele ekkoriban vált ugyan kínzó problémámmá, de gyerekkorom óta foglalkoztat. Például mindig elgondolkoztattott, hogy ha valaki olyasmit mond, hogy „itt haljak meg”, tényleg kész-e életével kezeskedni korábbi állításáért. Egy poétikai hozadék itt az etikai mellett, hogy a metafora világából hirtelen kibukkanunk a tények világába. Képzeljük el a következő szituációt: egy népszónok azt mondja, hogy „szívem vérzik”. Erre egy kiscserkész hozzálép, mondván: „Bácsi, hívjuk a mentőt?” Ezzel a kiscserkész leleplezi a metaforák és a tények közötti különbséget.

„Életem s szabadságom érdekében / döntöttem: magamat bővíteni / a lehetőségek kísértetsarnokává.” Itt fokozódik a politikai önutálat. Ami a lehetőségeket illeti, a possibilista történetfelfogásról – erre a Nagy Imre-versben is kitérek – mindig elég lesújtó véleményemmel voltam. Ezért sem bővíthetők mássá a lehetőségek, mint kísértetsarnokká. A továbbiakból kiderül, hogy ez a három sor önbírálat, hiszen sem életem, sem szabadságom érdekében nem értelmes így dönteni. „Mert a bensőnkben van hely!” – utalás Lukács György terminusára, a „hatalomvédte bensőség”-re (*machtgeschützte Innerlichkeit*). Valószínűleg visszatükrözi a vers Altrichter Feri hatását is, aki akkoriban részt vett néhányszor a Fodor Gézával és Szabolccsal tartott Lukács-szemináriumainkon. Ő szívesen élcelődött arról, hogy azt még csak érti, mi a bensőség (máj, tüdő, szív), de mondanánk meg neki, mi a bensőség. Én már akkor is titkos dezertőre voltam a Lukács-iskolának, mert jóllehet megpróbáltam Altrichter számára interpretálni a lukácsi kategóriát, észrevételével mélyen egyetértettem. Az utolsó négy sorban aztán a bensőség egy sor durván pejoráló jelzót kap: „híg káprázat, csaloika semmi”, ráadásul „gyáva-ságunk szépneve”. A „gyáva-ságunk szépneve” teljesen lukácsista, mert a „hatalomvédte bensőség”-et Lukács természetesen megvetette. Az utolsó két sorról az a véleményem, hogy ez praxisfilozófiai drámám mélypontja. A praxis nevében ítélni a szellem fölött (akármi legyen is az). Egyetlen mentségem: magamat is holtta nyilvánítottam.

A következő strófában hangot váltok. Mintha az ÁRMÁNY ÉS SZERELEM Millerje üvöltene fel: „Hiszen becsületes maradtam – s látnikellő, / mit intézett el itt a becsület!” Ez nem tartozik közvetlenül a vershez, de akkoriban nagyon foglalkoztatott, hogy mit kezdhet egy magára valamit is adó scientista rendszer az ilyesféle morális kategóriákkal, mint a becsület. A meditáció tulajdonképp az *Irodalmi Újság* október 26-i számára megy vissza, ahol Hubay Miklós elmélkedett a kispolgáriság fogalmáról annak kapcsán, hogy a Parlament előtti sortűz után kispolgárok szedték össze a téren fekvő halottakat, míg a nem kispolgári rádióban Bóni gróf áriája szólt: „A hazaszeretelnél szerelmünk többet ér”, és már akkor is arra jutottam, hogy ilyen kérdésekben oktalanság kánonokat vagy kódexeket felállítani. Vagy van egy közösségnek szabályozó erejű ízlése, vagy nincs. Az olyan szavaknak, mint becsület vagy jó ízlés, kell, hogy jelentése legyen a spontán közösségekben, de ha ilyen jelentéssel mégsem bírnának, akkor nem lehet formálisan megkövetelni, hogy ilyennel bírjanak légyen.

Itt aztán visszatérek a szerelmi mórifikáláshoz. „De csönd.” Ez olyan, mint a romantikus drámában a – félre! Önkommentár: „Hogy elragadtattam magam / – a képzelet! Nem illő / így szólnom Hozzád.” Majd megint visszatérek a politikai motívumra, „Az izgága diák / és a szent köteléket típrő szerelmes: / egy foganat.” Tí. '68 egyszerre volt Prága, a párizsi, berlini diáklázadás és szexuális forradalom. Tehát a szent köteléket típrő szerelmes és az izgága diák valóban egyazon történelmi élménnyel legitimálta magát.

Valóban van egy erkélye annak a lakásnak, ahol Gézáék akkor laktak. Mari ott üldögélt, és én kellő távolságból nézegettem őt, hogy ne vegyen észre. Ebből a versből egyébként „Az estharang a megtartásra int” sort szeretem a legjobban. Nagyon finom,

ugyanis a harangszó állandósága nem kötelez valamire, hanem csak figyelmeztet, de meglehetősen tárgyaltalanul, valakinek vagy valaminek a megtartására. Itt megint visszatér a piszkoskodás: a jövő nyilván nekem tartozik tejelni, tehát én az örökös eszével gondolkodom erről a jövőről, ti. lehet, hogy nem öröklök. Nagyon racionális a vers befejezése: azért tartóztatnám a végkifejletet, mert – jobb híján – nézni akarlak még. Az utolsó négy sor tipikus példája annak, hogy mennyire félre lehet érteni a lírai helyzetdalt. Mivelhogy nem volt Veled, nem volt kivel jól érezni magam. „*Kuporgatom időm*” – ez az apró tréfáim közé tartozik: elmúlt időt ugyanis nem lehet összegyűjteni. Az utolsó két sort azért szeretem, mert tipográfiaiilag egyforma hosszúságúak, grammatikailag feszültek (feltételes mód plusz infinitívus), és az enjambement következtében az utolsó sort akár el is lehetne hagyni. Az első változatban úgy is végződött a vers, hogy „*szeretnélek*”. Az utolsó két strófában végigvonul egy makacs asszonáncsorozat: *Szemed is – tükrözi: hidegedik – int; Dei – tartani.*

MOST ÚJBÓL

Ezt tartom a legzeneibb versemnek. Itt sikerült a leginkább megvalósítanom azt a programomat, hogy a konvencionális szimmetriaelemeket (azonos szótagszám, rím, ismétlődő verslábak) tetszőleges helyen megismételt fonetikai elemekkel helyettesítem. A tetszőleges hely is fontos, tehát hogy a rímnek nem kell okvetlenül a sor végén lennie, „*faágyak – a fáradt*”, és nem kell semmilyen szekvenciát követnie. Az első két sor csak mély magánhangzókat tartalmaz. A harmadik sor hét szótagja közül négy magas hangú. A negyedik sorban a magánhangzók aránya kiegyensúlyozott, de a sorkezdetben még mindig a mélyek dominálnak. Megvan itt a mássalhangzók trükkje is, nevezetesen a mássalhangzó-torlódások vizuálisan majdnem egymás fölött vannak: a napzárporban a „*pz*”, a vízfoltban a „*zf*”, a felkapkodban a „*pk*”. A következő sorban megint a mély hangrend uralkodik: „*A zuhany. Hő és pára*” – 5/2 a mély hangok javára, viszont a nagyon hangsúlyos „*önkívülete*” sortól kezdődően az utolsó szóig a magas hangok fölénye érvényesül. Az utolsó, számomra nagyon fontos, mert kétjelentésű szó viszont ismét mély hangrendű. Tehát ezzel bezárom a kört, visszatérek a maradéktalanul mély hangrendű kezdő sor fonetikai világába. Természetesen nem ilyen megfontolások szerint írtam a verset, semmiképp nem akarnám megismételni Edgar Allen Poe zseniális blöffjét. Eredetileg hosszú, epikus versnek készült a Lukács fürdőről, viszont miután a következő strófákat kidobtam, ennek valóban azért kegyelmeztem meg, mert föltűnt a szöveg meglepő hangtani konzisztenciája, és egyidejűleg már foglalkoztatott a forma visszacsempészásének ez a lehetősége. Még egy formai elem: egyetlen mondatnak sincs állítmánya, illetve legyünk precízek, nincs igei állítmánya. Tehát grammatikailag egyforma öt mondatból áll a vers. Ez is egyfajta ritmus. A címadás pedig teljesen tudatos volt. A MOST ÚJBÓL a da capo al fine megfelelője, annak a megvalósítása, amit már AZ ÁLMATLANSÁG DALAI harmadik része is példáz, egyben ironikus jelzése annak, hogy milyen könnyű egészen mechanikus módon formát teremteni. Az utolsó két sor ugyanaz a technika, amit a videósok jóval később fedeztek fel a makro trükkjével. Ha egy nem drámai eseményt superközeliből fényképezek, akár földtörténeti vagy meteorológiai katasztrófának tűnhet. Semmilyen életrajzi vonatkozása nincs. Soha többé nem jártam a Lukács fürdőben, tipikus szerepvers.