

A VÉRES KÖLTŐ

Széljegyzetek Kosztolányi Dezső és Takács László Nerójához

Nero és az avantgárd

Kosztolányi Dezső előbb a *Nyugatban* folytatásokban közölt, majd könyv alakban 1921-ben megjelent első regényének, *A véres költő*nek az értelmezés-történetében alighanem közmegegyezés, hogy az író főhősében sokkal inkább a művész, mint a politikus foglalkoztatta („egy költőcske ül a trónon” – 111), és olyan „művészregény”-t alkotott, amelyben a tehetségtelen, ám hatalmával visszaélve magát előtérbe állító dilettáns művész alakját teszi meg témájává. Ez az irodalomtörténeti közhely több szempontból is felülvizsgálásra szorul: ennek kiindulópontja mindenekelőtt az avantgárd (futurista és dadaista) művészet regényre gyakorolt erőteljes hatásának feltérképezése lehet. *A véres költő* remekül mutatja be a korai kísérleti irodalom és művészet újításait és az ezek által kiváltott heves (konzervatív) reakciókat, egyúttal a futurizmus történetének azt a fordulatát, hogyan vált az anarchista mozgalomból hivatalos állami művészet – aranytáblára vésett (153) iskolai tananyag – éppen a regény megjelenésével nagyjából egy időben. (Talán nem túlzás, ha Kosztolányi regényének – ezúttal az értelmezésben mellőzött – szexuális kontextusában azt a zseniális megérzést is felfedezni véljük, hogy gyakorlatilag Mussolini hatalomra jutásának pillanatában előrevetítette regényével azt a [történelem]értelmezési irányt, amelyet Pier Paolo Pasolini dolgozott ki több mint ötven évvel később, 1975-ben készült *Salò, avagy Sodoma 120 napja* című filmjében.)

Előföltevésem igazolása szempontjából jelentéktelen annak a ténynek a mérlegelése, hogy az írónak – címszereplője megalkotása során – szeme előtt lebegett-e bármilyen valós, kortárs személyiség (önmaga, D’Annunzio, netalán Szabó Dezső). Lényege-

Kosztolányi Dezső:

Nero, a véres költő

Szerkesztette Takács László

Kalligram, Pozsony, 2011

Takács László: *Irodalmi élet*

a Nero-kori Rómában

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2003

Takács László: *Nero*

Politikusi arcképvázlat

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2010

sebb annak a ténynek a felelevenítése, hogy miközben a kritikus Kosztolányi elismerően írt Kassák Lajos korai költészetéről, Szabó Dezső mellett maga is jelentős szerepet vállalt – kritikusként és műfordítóként egyaránt – abban, hogy a Wagner és Nietzsche által megtermékenyített olasz futurizmus magyarországi recepciója meginduljon. A futurista Gesamtkunstwerk befogadástörténete F. T. Marinetti 1909-es alapító kiáltványának centenáriumára eljutott annak belátásáig, hogy az olasz irányzat a 20. századi művészet minden (avantgárd) megnyilvánulásának kezdeményezője és ihletője volt, a költészettől a zenén, képzőművészetten és formatervezésen át a színházig és a performanszművészetig.

A regénybeli Nero művészetből-cselejtében hangsúlyos szerepet játszik a beporosodott hagyomány, az (újraolvashatatlan) klasszikusok elutasítása, az újdonság, a „giovinezza futurista” térnyerésének érdekében: „a halhatatlan költőket is halandóknak jelenti ki” (197) – írja Kosztolányi. A körülötte alakuló művészkör értékrendje szerint Vergiliusnak „[m]inden betűje halott. Kattogó versek, hivatalos

állami költészet, lélek nélkül. Lejárta magát. Ma azonban még nem merik bevallani (...) egyetlen eredeti sora sincs”; míg Horatius „[h]ideg nyárs-polgár. Alacsony és köpcös ember volt. Rövid lélegzetű. Versei is hamar kifüladnak, mint a gazdájuk. Nem tudnak szaladni. Aztán színei egyáltalában nincsenek” (169–171). Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus mestéről, Senecáról is meglehetősen sommás ítéletet alkot az egymás munkája iránt érzett kölcsönös unalom és ellenszenv (89–91) légkörében:

„Senecát pedig epés, gonosz és fontoskodó öregúrnak látta, aki irkálja *Erkölcsei leveleit*, az ifúság használatára, de életében bátortalan és erkölcstelen, szószátyár és szétfolyó, egyetlen szikrácska sincs benne az igazi költőből, aki nem okoskodik, hanem az örület vadságával és érzékiségével mer szólani. Zodicus és Fannius szintén így vélekedett. Ő a rhetor, a szónok, aki mondvacsinált drámáit felcífrázza az ékesszólás színes cafrangjaival, de tartalom alig akad bennük. Mennyire nevetséges, hogy egykor felült ennek a féltékeny bolondnak. Kacagott rajta.” (149)

Seneca a „véres költő” első próbálkozásainak – szerinte „kinyalt ütem”-eit – olvasva még „önkéntelenül olyan mozdatatot tett, mint aki undok és nyirkos férget fog meg, melyet meg kell simogatnia” (107), a regényben előrehaladva azonban már elismerően „hüledezett. Meglepőnek találta, hogy ilyen ötletei vannak. Amit lát és mond, az kétségtelenül friss és eredeti.” (137) A Nero ars poeticáját – „Minden költészet borzalmas (...) Nem cukrosvíz” (269) – irigy kritikával illető, fanyalgó, maradi véleményeket Kosztolányi elbeszélője ezzel a megállapítással intézi el: „Epe fröccsent nyelvükről. Lenyelték, mint valami undorítót, amitől arcuk is elcsúfult.” (501)

A Kosztolányi-féle Nero költészetének egyik újítása a nyelvi regiszterek keverése, a szleng beemelése a magas művészetbe: köre „a csapszékek kacskaringós modorában” versel, „külvárosi irodalmi nyelven” (127). A Tacitustól kölcsönzött mottó egyik meglátása, miszerint „költeményeinek formá-

ja (...) nem egy szájból árad” (941), magában hordozza a dadaistáknál induló, majd a szürrealizmusban kiteljesedő *Cadavre exquis* (‘pompás hulla’), vagyis a több szerző véletlenszerű együttműködéséből születő alkotás korai előképét. De éppígy ráismerhetünk Tristan Tzara versírási receptjének, az újságból kivágott szavak összekeverésének és újrakirakásának módszerére az egyik Nerót ért bírálatban:

„Süvöltő marhaság. A szavak mint-ha rothadt csírral vagy penészes kovással lennének összeragasztva. (...) Az igazi költőt homlokon csókolta a Múzsza. Ővele nem esett meg ez a szerencse. Erre gondolt egyet. Nero homlokon csókolta a Múzsát. Erőszakot követett el rajta.” (181)

A regény egy pontján a betűk különböző színével játszik (235), és különös érzéke van az abszurd iránt: „Az ég mért nem piros és a csillagok mért nem zöldek? A tenger mért nem sárga? Az oroszlanok mért nem tudnak röpködni? Mindenekelőtt pedig mért nem szülnék a férfiak is? A férfiak férfiakat, a nők pedig nőket.” (141)

Az olasz futurizmus esztétikájának egyik központi eleme, a sebesség kultusza és a veszély szeretete tetten érhető a Nietzsche *Zarathustrájából* kölcsönzött költéltáncos (73) alakjában, de ennél is egyértelműbben abban a folyamatban, ahogy a kezdeti *Vajúdo éj* lezárultától, amikor Nerónak „vihárosan dagadozott a melle, melyben a fiatalság, a határtalan, minden lehetőséget tartalmazó jövőndő lüktetett” (85) – eljut odáig, hogy a versenyzés élményének kedvéért lemond a költői alkotásról – ne feledjük, hogy Marinetti talán leghíresebb költeményét, az *Óda a verseny-automobilhoz* című mesterművet Kosztolányi ültette át magyar nyelvre:

„Ki vágyakozott a szabadba. A gyöpre, hol az igazi életet láthatta, a cirkuszbá, vérvő gladiátorokat és izgalmas kocsiversenyeket nézni, mely fölkorbácsolta szenvedélyét és soha nem békülő pártokra szaggatta szét a nézőket. A színészek divatjukat multák. Helyükre versenykocsisok kerültek, durva fickók, a nép becézett bálványai, kik tapsok kö-

zött hajtottak, népszerűek voltak, ők is, lovaik is, sokkal népszerűebbek, mint bármelyik költő.” (*A versenykocsis*, 583)

Az „acél-faj szilaj istené”-ről ódát zenő Marinetti és Nero kapcsán egyaránt találóak Szabó Dezsőnek a futurizmus előfutárát, Walt Whitmant dicsőítő szavai 1913-ból, *A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei* című esszéjéből:

„Minden fázisomban, az apolói magamranézésben is éppúgy a rohanó élet-akarát exaltál, mint a dionizoszi tett-mámorban. Az élet szerinte egy sohasem kezdődő végtelenbe folyó derült nevetés, s szerinte az az Übermensch, aki ezt a nevetést a leghosszabb továbbhangzásában rezonálja.” (*Nyugat*, 1913/1)

Ugyancsak a *Zarathustra* hatására utal a púpos (139) alakjának beemelése a regénybe az utcai akciók és happeningek leírása során, de a „részvét és kegyetlenség közt” (123) az emberek bábként játszó (129, 665) Nero éppen e marionett-játék kapcsán olyan esztétikai elveket vall magáénak, melyekben a – Firenzében alkotó Gordon Craig közvetítésével az olasz futurista Deperóra és Prampolinire is hatást gyakorló – német romantika, mindezenél Heinrich von Kleist (*A marionett-színházról*, 1811) ihletését is sejtethetjük. Az álruhás csínytevések egyik szórakozása, hogy „dicsérte a csúnya lányokat, hogy milyen szépek s a szépekkel elhitette, hogy csúnyák” (123) a jellemfejlődés során a „bájos” (581) esztétikai minőség érvényre juttatásával alakul:

„Hogy nevettem én mindig Venust, hogy lenéztem, hogy utáltam a szépség hivatásos istennőjét. Sohasem tetszett. Se ő, se a többi. Minerva meg Diana. Ők a tömegéi. Ami szabályos és egyenes, nem lehet szép. Az csúnya. Csak a szörnyű és a ferde a szép, a rendellenes (...) Jaj, mennyire utálom a fönséget.” (317, 321)

Kosztolányi szintén folytonosságot tételez föl a romantika és az avantgárd

között, amikor utalást tesz Thomas de Quincy-re, aki a – Kleistre is jellemző kegyetlenség – angolos manifesztumát fogalmazta meg 1827-ben megjelent *A gyilkosság mint a szépművészetek egyike* című pamfletjében. Nero az onnipotens diktátor privilégiumában is esztétikumot keres politikum helyett, amikor fölteszi a kérdést: „Nem gondolod, hogy aki ő, az szobrász?” (643)

A véres költő álruháival, szerepjátékaival – „[p]illanatról-pillanatra tudta változtatni szerepét, zökkenés nélkül, folyamatosan beszélt, minden hangnemben” (195) –, megistenülő színészként, aki sohasem „nevetséges (...) inkább megdöbbentő és ijesztő” (379), a romantikának és az avantgárdnak az élet és a művészet közötti határok feloldódásáról szőtt álmát váltotta valóra: „Ő átélte azt, amit csak álmodni lett volna szabad.” (741)

Keresztények, zélóták, forradalmárok

Ismeretes, hogy a katolikus egyház hagyománya Nerót tartotta az első keresztényüldöző császárnak, akinek uralkodása idején szenvedett vértanúhalált Péter és Pál apostol, sőt a keresztények a *Jelenések könyvében* és Lactantiusnál magát az Antikrisztust látták benne (a görög isopsephia szerint a sátáni 666 szám is levezethető a Nero Caesar névből). Kosztolányi a regényében egyetlen utalást tesz vallási szektákra, ez azonban – ha alaposabban olvassuk – korántsem egyértelmű, hogy a keresztényekre vonatkozik, hiszen a jeruzsálemi véres zsidó háború Nero uralkodása alatt is zajlott:

– Te most a *feketelábuakra* gondolsz, – mondta a császár ingerülten – azokra, akik sohasé fürdenek, a csipásokra, akik nem mosdanak, a tetveshajuakra, akik nem fésülködnek, a bűdösökre, akik a föld alatt laknak s tébolyultan verik a mellüket. *A forradalmárokr*a gondolsz, a római állam ellenségeire – és nem nevezte meg őket, akikre célzott. – Megvetem őket.

– Én – felelte Seneca – latin költő vagyok. Gyűlölöm őket, akik a világot vissza akarják vinni a barbárok korába, utálom bárgyú babonáikat.

Nincs elég kereszt és bárd, hogy végezzon velük. Az istenekben hiszek. (63–65 – kiem.: B. K.)

A kritikai kiadás jegyzetanyagából megtudhatjuk, hogy a „feketelábúak” kifejezés a történeti forrásokban nem az üldözött keresztényekre vonatkozik, hanem „a XIX. században azokat az algériaiakat nevezték így (*pie-noir*), akik francia szülöktől születtek a francia gyarmatokon, de így nevezték az algériai zsidókat is. A keresztényeket – tudomásom szerint – sohasem nevezték így.” (961) A zsidó etnikumra a legegyszerűsebb utalás *A véres költő*ben Poppaea Sabina alakja kapcsán hangzik el (305), amit Kosztolányi 1925-ben, a *Nyugat*ban megjelent remek írásában újra megerősített. Valószínűleg Josephus Flavius történeti munkái is forrásként szolgálhattak Kosztolányi számára, mivel azonban Flavius írásaiból a második feleségről csupán annyit tudunk meg, hogy „hívó asszony” és a zsidó ügyek támogatója volt (932–933), ezért az etnikai besorolás a magyar író leleménye. *A Vértő Magyarországnak* szerkesztője azt viszont már regénye olvasójának fantáziájára bízta, hogy Poppaea Sabina alakjában olyan zélóta kémnőt véljen felfedezni, aki a zsidó terror támogatása mellett a keresztények elleni felbujtásért is felelős lehetett.

A véres költő „színpadias” forradalmában (621) legföljebb gúnyképére ismerhetünk a Julius Caesar elleni lázadásnak, melynek Shakespeare-féle feldolgozását Vörösmarty Mihály nagyszerű fordításából is ismerhette Desiré. Talán nem lépek át a Kosztolányi-életmű befogadástörténetének azon vonulatába, amely alkotásait – erőszakosan – közéleti kérdések médiumaként igyekszik kisajátítani, ha feltételezem, hogy a *Forradalom* című fejezetben az író a 1919-es proletárdiktatúrára és Tanácsköztársaságra is utalhatott. Ez esetben viszont a fejezet egyes részletei nemhogy Szabó Dezső kicsúfolásaként hatnának, de nagyon is összhangba kerülnek a kolozsvári születésű író *Életeim* című önéletrajzának legjobb részeivel. „Ezek a mérsékelték általában mind gazdag és hatalmas emberek voltak s csak azért lázadtak föl, hogy még gazdagabbak és hatalmasabbak legye-

nek” (623) – írja Kosztolányi elbeszélője, míg Szabó Dezső önéletrajzában így fogalmazott: a forradalmárok „az emberiség jelszávaival kaparintott[á]k meg a kizsákmányolás minden lehetőségét” (*Életeim* II., Püski, 656). A Kosztolányi által regénye írása során minden bizonnyal forgatott *A zsidó háború* című művében Flavius olyan leírást ad a zélóta rémuralomról, ami sokban emlékeztet a *Nero* megjelenése előtt egy-két évvel Magyarországon tomboló vörös terrorra:

„A legnagyobb és legkisebb bűnre csak egyféle büntetés volt: a halál. És csak az számíthatott kíméletre, aki a legalacsonyabb néposztályba tartozott; akár azért, mert nem volt nemes származású, akár, mert szegény volt. (...) De aki pénzt adott nekik, azt átengedték, és csak az volt áruló, aki nem adott pénzt. Így történt, hogy tulajdonképpen a szegényeket gyilkolták, a gazdagok pedig megvásárolták a szökést. (...) Nem bírom egyenkint felsorolni gaztetteiket, s ezért röviden csak annyit mondok, hogy véleményem szerint, soha egy más város sem szenvedett annyi mindenfélét és emberemlékezet óta nemzet nem volt még féktelenebb a gonoszlelkűségben.”

(J. Flavius: *A zsidó háború*)

Mint ismeretes, a történetben Poppaea Sabina pályafutása meglehetősen szomorú véget ér.

A kritikai kiadásról

Takács László klasszika-filológushoz méltó alapossággal végezte el *A véres költő* kritikai kiadásának munkálatait. Az autentikus szövegváltozat létrehozása során nem könnyű feladatot vállalt magára, hiszen ahhoz át kellett böngésznie a regény szinte teljes egészében rendelkezésre álló eredeti szerzői kéziratát, a több részletben készült gépiratot, a folytatásos folyóiratközlést és a Kosztolányi életében megjelent összes kötet formátumú kiadást. A Kalligramnál elindult Kosztolányi-sorozat készítői közül először Takács figyelt fel arra és tulajdonított jelentőséget annak, hogy a kézirat lap-

jai rengeteg különböző papírtípuson olvashatóak. A katalógusba szedett huszonnégyfajta papírlapnak a keletkezéstörténet feltárásában jutott fontos szerep, mert „a papírok elkülönítésének az ad jelentőséget, hogy a regény kéziratának különböző pontjain felbukkanó azonos típusú papír azt mutatja, hogy K[osztolányi] a regény különböző részeit föltehetően egy időben írta, akkor, amikor ugyanazt a papírt használta. Ez, persze, nem jelenti azt, hogy ezek a részek bizonyosan ugyanakkor születtek, csak azt, hogy nagyjából egy időben formálódtak véglegessé”, arra viszont fényt derített, hogy „a regény elejét újrírta, miközben a korábbi változatot megsemmisítette” (791).

A kritikai kiadás felépítésében követi a sorozat eddigi darabjait: a regény szövege dupla oldalakon olvasható (egy jelekkel magyarázott és egy letisztázott változatban), alapos magyarázó jegyzetanyaggal segíti *A véres költő* értelmezésében szakmailag is elmélyülni kívánó olvasót, beszámol a magyar és idegen nyelvű kiadásokról, feltárja a történeti és filozófiai forrásokat és a keletkezés körülményeit, Kosztolányi saját önreflexióit, valamint részletesen bemutatja a regény recepciótörténetét a Bangha Béla-körhöz tartozó Kállay Miklós első kiadáshoz írt előszavától egészen Szegedy-Maszák Mihály 2010-ben megjelent Kosztolányi-monográfiájáig.

A teljesség igénye nélkül ezúttal az idegen nyelvű kiadások történetének néhány különösen érdekes mozzanataira hívnám föl a figyelmet. Sejthetően Harnos Ilona – Heller Ágnes kijelzését kölcsönözve – „népi elkötelezettsége” is szerepet játszhatott abban, hogy ugyanabban az évben, 1927-ben jelent meg a regény angolul New Yorkban és oroszul Leningrádban. (Az összeesküvés-elméletek kedvelői számára izgalmas lehet, hogy Trockij – akit oroszországi fajvédő terrorja kiépítésében New York-i milliárdosok segítettek – éppen 1927-ben fordult szembe Sztálinnal, a Mussolinivel azonos évben, 1922-ben hatalomra kerülő kommunista diktátorral.) *A véres költő* első és máig legtöbb kiadást megért átültetése a Joseph Klein-féle, először 1924-ben megjelent német fordí-

tás, amely kiérdemelte Thomas Mann elismerő, és legtöbbször máig előszóként funkcionáló Kosztolányihoz írt levelét. Míg némileg meglepő módon az első és egyetlen francia fordítás csak 1944-ben látott napvilágot, miközben Németországban 1929 és 1964 között egyetlen kiadása sem jelent meg: az a tény azonban, hogy ebből az egyetlen francia kiadásból látványosan kimaradt Thomas Mann levele, szinte kizárja, hogy a Vichy-korszak bármiféle transzgresszív gesztusát véljük fölfedezni a mindenható diktátor francia nyelven kiadott jellemrajzában. (A francia fordításhoz egyébként maga Kosztolányi is hozzáfogott, de ez töredékben maradt: a kritikai kiadásban ezeket a francia töredékeket és a hozzájuk írt jegyzeteket Józán Ildikó, a magyarországi műfordítás-elmélet egyik legjelesebb képviselője készítette.) A magyarul 2010-ig harminckét kiadást megért regényt tizenhat nyelvre fordították le, köztük vietnamira is, amely népszerű az ázsiai országban, hiszen 1985 óta már öt új kiadása látott napvilágot.

Irodalmi élet a Nero-kori Rómában

Takács László jó évtizedes Nero-kutatásainak első eredménye 2003-ban megjelent monográfiája volt, melyben a császár uralkodásának „sötét oldala” helyett a korszak tárgyalása során mindenekelőtt azt szándékozta kifejteni, hogy „ezek az esztendők a római irodalom történetének egyik legfényesebb korszakának éveit” – ahogy a könyv hátsó borítóján fogalmaz. Sőt 68 után a Birodalom keleti részén sokáig élt a remény, hogy Nero nem halt meg, és hamarosan visszatér. Kosztolányi regényéhez hasonlóan Takács is hangsúlyozza, hogy a császár nem statikus karakter, hanem életének körülményei okozták jellemének fokozatos változását: „alig másfél évtizedes uralkodása alatt minden tekintetben szörnyű változáson ment keresztül. Mint ha teljesen kifordult volna önmagából. Ez is szerepet játszott abban, hogy legendává váljék.”

A római irodalom ezüst korában született Seneca életműve és az első római regény, Petronius máig jelentős *Satyriconja*, Takács Lászlót azonban új szemléletű könyvében nem a kor-

szak egyes, elszigetelt életművei foglalkoztatták, hanem a „körökre épült szellemi élet (...) az a kapcsolattrendszer, amely Nero korának alkotóit egymáshoz fűzte” – az egyes írók ismerték egymás munkáját, hatottak egymásra, viszonyrendszerek alakultak ki, melynek hálójában egyes szerzők időről időre rejtélyes halált haltak. Részletesen olvashatunk a könyvben a kor irodalmi nyilvánosságának formáiról (a lakomákról, a recitációkról, a színházról és a könyvkiadásról).



Takács bemutatja Vergilius korszakbeli megítélésének *A véres költő* kapcsán is érintett ellentmondásosságát, Lucanus „anti-vergilianizmus”-át, de a pontosabb forrásfeltárás alapján a Vergilius által népszerűvé tett Trója-téma magára Neróra is ihlető hatással lehetett, hiszen *Troica* címmel írta egyetlen (elveszett) epikus költeményét. Figyelemre méltó a császár uralkodási idejének nőalakjairól (Agrippináról, Octaviáról, Poppaea Sabináról) szóló fejezet, hiszen a korban nem ritkán előfordult, hogy „egy-egy művelt asszony tudóssága vagy tudálékossága a férfiak nemtetszését váltotta ki”.

A monográfia igyekszik jóval árnyaltabb képet felmutatni Nero tehetőségét illetően, mint ahogy az a felszínesebb vélekedésekben – nem mentesen a Kosztolányi-regény recepciótörténetének elfogultan közhelyes voltától – máig él. Mindenekelőtt igen jelentős szerepet játszott korában az irodalom patrónusaként, és bár a prózai műfajokban (a szónoklásban, a levélírás-

ban) minden bizonnyal kevésbé jeleskedett, költői tehetségét illetően „igen szélsőséges nézetek éltek már nemcsak az uralkodása eseményeit megörökítő történetírók, hanem saját korában is”. Hasonlóan ellentmondásos Nero előadó-művészetének megítélése is. Suetonius szerint például „szívesen és könnyedén verselt”, és ő elvette azt a vélekedést is, miszerint mások műveit adta volna ki sajátjaként. Noha a fennmaradt töredékek alapján ugyanazt a témát nehezebben érthetően dolgozta föl, mint például Lucanus, több műfajban is alkotott: nem állt távol tőle az epikus költemény és a szatíra sem. Minden bizonnyal maga írt görög nyelvű verseket is – erre Kosztolányi is utal regényében –, hiszen „aligha valószínű, hogy görögországi fellépőkörútján csak latin nyelvű műveket énekelt a latinul nem vagy alig tudó közönség előtt”. Nero költészetében érvényre juttatta „a hellenisztikus költészetnek a római irodalomban a neoterikusok által divatba hozott *varietas* eszményét, azt azonban, hogy mindezt mennyire magas színvonalon művelte, igazán megítélni nem tudjuk”.

A Nero-kori irodalomról adott remark összefoglaló tehát semmi esetre sem a dekadencia és hanyatlás korát mutatja be, hanem „egy rendkívül pezsgő és színes” irodalmi élet világába vezet be olvasóit.

Nero. Politikusi arcképvázlat

„Nero az államügyekkel alig foglalkozott, de azért jó uralkodónak tartották” (123) – vélekedik Kosztolányi *A véres költőjének* elbeszélője a regény egy pontján. Takács László második, 2010-ben napvilágot látott monográfiája, melyben a császár közéleti tevékenységét vizsgálja, az imént tárgyalt kötethez hasonlóan nem a személyiség elborzasztó jegyeit kívánja újra elélni, hanem érdeklődését az köti le, Nerónak hogyan „sikertült közel másfél évtizeden át megtartania a hatalmat”. A hatalomra jutást és a hatalmi ideológia kidolgozását, a gazdaság- és kultúrpolitikai rendelkezéseket, a kiélezett helyzetek bel- és külpolitikai döntéseit, a császári és a magánemberi identitás közti konfliktusokat, a pálya sors-

Verbális TASIZMUS

fordító eseményeit, az ellene szőtt összeesküvéseket és a bukás utáni menekülési kísérletet végigkövető vizsgálódás mindenekelőtt politikai aspektusú: fő témája, hogy „Nero egyes cselekedetei mögött milyen politikai számítások húzódtak meg, s ebben hogyan volt segítségére az őt támogató politikai, hatalmi – részben szellemi, részben katonai – elit. Mert hiába nevezük monarchiának a principatust, biztosak lehetünk abban, hogy tökéletes egyeduralom nem létezik. Még ahhoz is, hogy egy abszolút hatalommal bíró uralkodó megtartsa uralkodói pozícióját, olyan erős politikai szövetségesekre van szüksége, akik legitimálják hatalmát, és segítenek fönntartani az általa megjelenített politikai uralmat.” Csak egyetlen viszonyítási pont, melyre Takács is felhívja a figyelmet: Caligula császár, aki hasonló borzalmak elkövetése közepette mindössze négy évig volt képes megmaradni az Imperium Romanum élén. A magánéletet és a művészetet egyre inkább a közéleti tevékenysége fölé helyező császár, akit uralkodása első szakaszában jelentős tanácsadók segítettek, fokozatosan vált egyre közönyösebbé a politikai kérdések iránt, így első feleségének, majd családtagjainak meggyilkoltatása, később a mérsékeltébb és a Neróénál jobb diplomáciai érzékkel rendelkező Seneca és Burrus eltávolítása után már „a vele ellenséges vagy csak annak tűnő személyekkel, csoportosulásokkal szemben mindig a legkeményebben lép föl, s még jó, ha halakinek nem az életébe kerül, hogy nem hódol be”.

Ha Nero politikai tehetsége nem is volt mérhető Caesaréhoz vagy Augustuséhoz, „törvényszerűen bekövetkező, elkerülhetetlen bukásával Róma egyik legellentmondásosabb uralkodója távozott a történelem színpadáról”. Az alapos forrásfeltáráson és a legfrissebb idegen nyelvű szakirodalom ismeretén alapuló kötet nemcsak az ókortudomány, hanem a politikatörténet és -elmélet iránt érdeklődők számára is izgalmas olvasmány. ■ ■ ■

■ **Benkő Krisztián** (1979): irodalomtörténész, esztéta, műfordító. Könyvei: *Önkívület* (Kalligram, 2009); *Bábok és automaták* (Napkút, 2011).

„Kapásból négy-öt ilyen történet tudható ma is a városban.” Ez a mondat Jóry Judit *Szerelem és gyászdal* című kötetében olvasható, a „66 epizód” egyikében. Ugyanis 66 rövid, pár soros vagy pár oldalas epizódból, töredékből, szövegvázból, rögtönzésből, jegyzetlapból, „vignettá”-ból áll a kötet, összesen 136 oldalon. Melyik is az a négy-öt történet, teheti fel magában a kérdést az avatatlan olvasó, mivel a történet, milyen városban? Mikor van az a ma? Ki tudhatja őket? Nyilván más aligha, mint a szerző, mert az ő pozíciójából fogalmazódik a könyvecske, mégpedig úgy, hogy aki nincs beavatva a „történetekbe”, az epizódokba, a tudásba, az magára vethet. Vagy legalábbis tudomásul kell vennie, hogy a lehetséges és néha épp hogy csak exponált történetek nincsenek kidolgozva ebben a könyvben. Az adott esetben a „tudható” „történet” mindössze annyi, hogy: „...a szerető asszony, az asszony-szerető lánya lesz egy férfi szerelme”. Tehát a gyengébbek kedvéért: egy – feltehetőleg – középkorú nőnek van egy lánya és egy szeretője, és a szerető elszereti a nő lányát. Vagy a lány a szeretőt. De ez már folytatás, következtetés, kombináció, ami nincs benne az 52. epizódban, ahogy az sem, melyik az a négy-öt hasonló történet, amely kapásból tudható a városban.

A fenti „epizód” folytatásában többek közt szó esik szerelmes levelekről, amelyek „történetek”, különféle írásokról, különféle papírokon, és ezekben az írásokban „szó esik a lombikok belsejében fortyogó, párálló, bugyborékoló és kiömlő és lecsorgó nedvekről, párlatokról, varázsitalokról, szerelmi bájitalokról, serkentő és ajzószerkekről s az élet örök élet és ifjúság ismeretlen vegyi összetételű anyagáról, amelyek különös ízűek és titokzatos színűek, az összes ásványok és drágakövek árnyalatait mutatják. És szó esik a pszichedelikus, vibráló, világító, fluoreszkáló és foszforeszkáló színekről.” Tehát

Jóry Judit:

Szerelem és gyászdal

Kalligram, Pozsony, 2011

egyfelől négy-öt ilyen történet a városban, másfelől az örök élet és ifjúság ismeretlen vegyi összetételű anyaga. Hogy is van ez? Eléggé vad és merész az elegy, katyvasz-gyanús, de ettől akár még varázsital is lehet.

Jóry Judit fura jelenség a kortárs irodalomban: első könyvét, a *Vetköztetik a menyasszonyt* című „Képek egy regényből”-t 59 éves korában publikálta, ezt a harmadikat, a 66 epizódot pedig 66 éves korában. Engedtesék meg nekem ennyi – talán tapintatlan – bennfentesség, elvégre a bennfentesség Jóry írásainak egyik fő szólama, továbbá én is abból a városból való vagyok, amelyben csonka történeteinek, emlékképeinek, feljegyzéseinek egy része „játszódik” – vagyis a legkevésbé sem játszódik, hanem valamilyen szövegformát ölt. Egyelőre szögezzünk le annyit, hogy jó címetek ad könyveinek. „Vetköztetik a menyasszonyt” – ez olyasmit ígér sikamlósan, amit a narrativitást szintén tagadó könyv persze végül nem teljesít. „Szerelem és gyászdal” – ez szépen hangzik, és tömören, egyszerűen magába is foglal valamit, amiről a könyv szól, ha szól valamiről. Szerelem és halál – ezek lennének ugyanis Jóry témái. Nem több és nem kevesebb.

Jóry Judit, pontosabban az „(el)beszélő”, aki hol a „nő”, hol a „lány”, név nélkül, egyfajta érdekes személytelenség, eredeti polgári foglalkozását tekintve, amelynek bőségesen találhatók szövegnyomai a könyvében: művészettörténész, kiállításrendező, a kortárs képzőművészet szakértője. Mint emlékező vallomásaiból szintén kiolvasható – mert végül is minden dekonstruktív gesztus ellenére ebbe a hagyományba illeszkednek fragmentált epizódjai –, szoros szálak fűzik Rómához, az itáliai művé-

szethez, olasz barátokhoz. „Soká lett ismert”, írja egy helyen a „nőről”. „Az más tézisa, hogy nagyon sokan ismerték, a nevét is, de intellektuális szempontból és a munka területén az ismertségre évtizedeket kellett várni.” Most tegyük félre, hogy mit jelent ma Magyarországon az ismertség, ki és milyen alapon mondhatja el magáról, hogy „ismert”, maradjunk annyiban, hogy az „ismert” művészettörténész és „nő” életének egy viszonylag kései időpontjában írni kezdett, és írásait meg is jelentette. Ettől a pillanattól kezdve írásai – elvben – nem privát személyének, „ismertségének”, bennfentességének függvényében, nem valódi nevéükön megnevezett vagy felismerhető barátainak és ismerőseinek, „a városnak” a perspektívájában olvasandók, hanem mint irodalmi szövegek. Annál is inkább, mert mint könyvének fülszövege ígéri: „Jóry Juditnak kivételes képessége van rá, hogy józan kívülállóként, már-már személytelenül valljon léte legmélyebb titkairól – vágyról, fájdalomról, szorongásról, sorsról –, miközben mi sem áll tőle távolabb, mint az érzelmes, túlburjánzó, vallomásos próza.”

Ha eddig nem derült volna ki, szögezzük le most már azt is, hogy a *Szerelmek és gyászdal* se nem regény, se nem novelláskötet, még a posztmodern „anything goes” értelmében sem. Az „epizód” mint a könyvbe foglalt szövegegységek műfaji megnevezése tetszőleges és még metaforikusan sem értelmezhető. Vonalvezetésüket, terjedelmüket és hangnemeiket tekintve egyaránt csapongó, heterogén feljegyzésekről van szó, amelyeket valamiféle egységbe, kompozícióba legfeljebb a szerzői beszédmód bizonyos nyelvi jellegzetességei, valamint visszatérő témavariációk foglalnak. Jóry, úgy tűnik, tudatosan hanyagul, hányavetien, köznapi zsargonban, helyenként már-már argóban ír (kipurcánt, infó, hetero csávó, sztyuvi, biz – inkább: bis – gromoboj stb.). Jellemző formái a felsorolások és a hiányos, névszós mondatok. De nemcsak rongálja, redukálja a nyelvet, olykor a helyesírást is, hanem helyenként szecessziós ornamentikával, jelzőhalmozással cifrázza is. Ahogy domináns témája az érzékiség, az Érosz, a nyelvhez is

érzéki viszony fűzi. Egy alkalommal, különösebb motiváció nélkül, csaknem egy oldalon át ételneveket sorol fel egy vagy több képzeletbeli étlapról – de mintha nem annyira gasztronómiai képzeteket akarna kelteni, hanem inkább verbálisan élvezkedik: „zöldborsós jércemell szeletek bodzás kerti kavalkáddal”. Egy másik helyen egy bőrnoteszből olasz fiúk nevét és címét sorolja. Jegyzetfüzet benyomását keltik, de egyben a posztmodern idézettechnikának is eleget tesznek az irodalmi idézetek, hivatkozások. Egy „epizód” – csak úgy „kapásból” – versidézetekből áll: Marlowe, Janus Pannonius Nagy László fordításában. Az előzőben egy zoltáridézet található – filmekre, a meleg fiúkra és Jung-ra vonatkozó esetleges észrevételek között. Fontos szerepet játszik *A Mester és Margarita*: szövege helyenként beszüremkedik Jóry szövegébe: az utolsó, amúgy szép és erős epizódot el is rontja a végkicsengésnek szánt öncélú, irodalmias Bulgakov-idézet. Cervantes és Lorca is színre lép. Önreflektáló kommentárként olvasható egy Hemingway-re vonatkozó idézet, amelynek írójáról nem derül ki, kicsoda: „Számomra a vignetták elsősorban Hemingway első novelláskötetének rövid írásaira utalnak...” Jóry talán ilyen Hemingway-vignettáknak képzeletbeli „epizódjait”, de nem azok.

Az irodalmi utalásoknál még fontosabb szerepet játszanak a képzőművészeti. Nemcsak festmények, freskók, szobrok, hanem képzőművészek tragikus történetei is. Ezek helyenként már-már csakugyan történetek, töredékesen elbeszélve. Egy női kőszobor agyonnyom egy festőt. Egy időszedő művész a vonat alá ugrik, miközben mobilon beszél fiatal feleségével. A történet töredékes, de leírásának négyyszer rugaszkodik neki az elbeszélő. Egy festő a Caravaggiora emlékeztető képét felvágja apró darabokra, 64 ikonra. A Százados úti művésztelepen eltörik a főnyomócső, és ugyanakkor egy ott lakó művész felvágja az ereit. A nő a Szultánnak nevezett festőtől újpesti lakásában képet kap ajándékba. A lány Rómában felkeresi Amerigo Totot. „Sokat beszélt a pasi, a lány hallgatta. Ez ment a férfinak. Fogadások, rózsa a gomb-

lukban, jó autók, limuzinok, jó kapcsolatok a Via Veneton. Valószínűleg így sodródott a Keresztapába az ifjabb Corleone egyik testőreként.” Tényleg, rémlik valami az embernek, hogy Amerigo Tot felbukkan abban a filmben. Legendás filmeket és rendezőket is emlegetnek a feljegyzések: Antonionit, Bergmant, Polanskit, Bertoluccit. Marlon Brandót *Az utolsó tangóban*, Kevin Klinet, Rob Williamset, Jeremy Ironst – nem Yronst. És Grünit és Fricit. Ők magyar filmrendezők. „Grüni egyszer elhívta a lányt a Filmmúzeumba. Azután hazakísértette magát.” Nyelvtan: a fiú (magát) a lánnyal? – a mondat így érthető, ami Grünire nézve kissé kínos, vagy a lány (magát) a fiúval? – ami viszont abszolút konvencionális. Frici többször is szóba kerül, ő a *Glamour* rendezője, aki kilötte az egyik szemét gyerekkorában, és filmjében Rilke nyomán Pauer Gyulával átszúratta a természetes halállal elhalálozott nagypapa szívét. Ő az egyike azoknak a nevéükön nevezett, valószínű és egyben, a könyv vélhető ér-



tékrendje szerint, legendás személyeknek, akik a nő időtlen múltját idézik. Vannak még jó néhányan: Voith Ági, Schiffer Ferike, Bódy, Udo Kier, Bálint András, Karátson Gábor, Keserü János és Katinka stb. Mások nincsenek a nevéükön nevezve, de a beavatottak számára azonosíthatók. Van ennek jelentősége? Nehéz megmondani, mert a könyv nem tűz ki olyan pontokat, amelyekhez képest más pontok jelentése és jelentősége meghatározható lenne.

Van aztán az olasz szál. Mint már a *Vetköztetik a menyasszonyt*ból is „tudható”, a nő valamikor a múltban, a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években többször is hosszabb ideig élt Rómában. Ez – főleg a sivár(?) jelenből visszatekintve – csodálatos élmény, nagyszerű időszak lehetett. A címlapfotó is ezt idézi: egy olasz fiú fotója a fekete berliner kendőbe burkolt, szép csizmás magyar lányról(?) vagy nőről(?), kopár téli fatörzsek előtt. Epizódok – ezek felelnek meg leginkább ennek az elnevezésnek –, római pasikról, pénztelenségről, palotákról, koszos konyhákról, kastyókról, freskókról, templomokról, grófokról, hideg szobákról, szeretkezésekről szólnak. Történetről, összefüggésekről itt sincs szó, de a képek elevenek, s ha az olvasónak vannak személyes-irodalmi-filmes támpontjai, ki is egészíthetők. Ezek az olasz vignettákon kívül olykor máshol is fölsejlik valami, amiről, ha úgy tetszik, képzelhetem azt, hogy: „lombikok belsejében fortyogó, párálló, bugyborékoló és kiömlő és lecsorgó nedvek, párlatok, varázsitalok, szerelmi bájitalok, serkentő és ajzószeretek s az örök élet és ifjúság ismeretlen vegyi összetételű anyaga”. Egyszóval a szerelem, az érzékiség és a halál verbális boszorkánykonyhájában főtt vagdalék. Olykor mintha a *Macbeth* boszorkányainak posztmodernizált varázsigit hallanánk. De hol van Macbeth, vagy a Lady, aki lemosni próbálja kezéről a láthatatlan vért. Hol van a verbális kunsztok mögött a tragikus rémekkel viaskodó ember? Akár férfi, akár a nő?

A szerelem, a halál, a halandó-esendő emberi test képei is felsorolásokba, esetleges és zanzásított eset-kivonatokba préselődnek. Talán mágikusnak szánt, de valójában többnyire csak tetszőleges verbális konfigurációkba. Egy-egy három-négy soros bekezdésben „hatalmas szerelmeskedések”. Fiúk-lányok lezuhannak. Egy lány mint sztyuvi, egy fiú mint ejtőernyős. A kislánynak ki kell mosni a gyomrát, mert a nagyanyja feltehetően vele etette meg az altatóját. A vonat alá ugró festő: „végtagok, látszanak az inak, izmok, mintha lenyúzták volna a húst”. Nyitott hasüreg, tekeredő belek. Cselédlányok megmérgezik

magukat. A nőnek eltörik a csuklója, „a gipszelők rávetik magukat a nőre. A szoba illuzórikus, az álmennezet félig leszakadt, látszanak a helyes gipszelők ledobott ruhái, zoknijai, pulkói, ételei. Szalonna, felvágott, kenyérmradékok, savanyúpaprika, üdítők és ordít a tévéjük, amit az orvos is félszemmel néz. Amúgy profik, édesek.” A római Camposanto, Keats sírja. Orbitális ejakuláció a szűzlány kezében, egy NDK-beli sátorban, egy szöke német fiú a spermaeső forrása. Kefélések, élélvezések egyébként is gyakran. Közben dől a vér az öngyilkos művésztelepi művész ereiből. „Cs. T. tüdőrák, irreverzibilis. Még húzza egy darabig. De már nem locsolja a muskátlikat az erkélyen.” A pszichiátert, aki osztálytárs volt, leszúrja egy betege. Egyébként is, „a nő szíve mindig öszeszorul, ha bajról, balesetről, betegségéről hall. Reggel is, este is, napközben is.” Erről eszébe jut Jesua kivégzése Bulgakovnál, és idézi is mindjárt. Meghalt Bódy is, Michael Jackson is, Elvis Presley is, Ómama is, Körner Éva is. Annak idején Jacques-Louis David Marat is. Egy metró-élmény a Hádészra emlékezteti.

Míg a *Vetköztetik a menyasszonyt* hasonló szövegeképei egy önéletrajzi regény körvonalait, vagy inkább lehetőségét rajzolták ki, a *Szerelem és gyászdalt* teljes formátlanság jellemzi. Annak az olvasónak, aki ismeri az

előző könyvet is, néha az a benyomása, hogy itt azok a darabok olvashatók, amelyek abból kimaradtak. Hogy vannak visszatérő témák vagy motívumok, ez önmagában még nem strukturálja az anyagot. Persze, mondhatnánk, a töredékes életet, az emlékezet, az érzelmek töredékességét és esetlegességét akár a véletlenszerű formátlanság, az egymásra dobált szövegek is megidézhetik. Éppen a képzőművészet, a tasizmus ismeri (ismer-te?) jól ennek technikáit. Fölmerülhet az az érv is, hogy itt tulajdonképpen valami lírai kompozícióval van dolgunk. Szándékosan slendrián, rontott szabadversek sorával. Végül is ki nek mi tetszik. Ha az ember a verbalitás, a szövegszerűség felől olvassa a könyvet – ami meggyőződésem szerint ellentétes Jóry eredeti szándékával, mert számára minden személytelenség és kívülállás ellenére fontos a referencialitás és a szubjektivitás –, akkor a bennfentesség tünetei, a beavatatlanok számára értelmezhetetlen utalások is a helyükre kerülhetnek. Akkor Grüni vagy Ági csak nevek vagy fiktív szereplők, egy szövegvilág – nem éppen feledhetetlen – jelei.



■ Györfly Miklós (Budapest, 1942): kritikus, irodalomtörténész, műfordító. Budapesten él.

AKNAI TAMÁS

„Mors peccatorum pessima”¹, avagy „a szerelővel – azzal nem ...”

A vignetták, epizódok, a szekvenciális szerkesztésű művek hatóerejének egyik komoly feltétele, hogy az elemenként akár teljes értékű poétikai intenzitás miképpen sokszorozódik-sokszorozódhat minőségében is, amikor például részegységként valamely tagolt, tágasabb irodalmi keretbe kerül. A szonettkoszorú, a szabadvers és Wittgenstein Tractatusa² már biz-

Jóry Judit:

Szerelem és gyászdal
Kalligram, Pozsony, 2011

tonsággal eligazítanak a gondolkodási és poétikai-retorikai dilemmában, hogy tudniillik bizonyos mondandók adagolása közben miképpen lehetséges a kötött vagy éppenséggel függet-

len terjedelmi egységekben megjelenő, de alárendelt szövegrészeket a „nagy egész” által sugározandó jelentés intenciójával összefogni.

Kezünkbe került most egy könyv, aminek áradó és személyes prózaíve a belső gondolat és kifejezés párhuzamokra, rokon értelmű vagy hasonló hangalakú szavakra, képzettársításos jelentésrokonságra építve alakít ki egyidejűleg egy diffúz-széteső, másrészt belső kapcsokkal mégiscsak egyben tartott szövegszerkezetet. Jóry Juditnak a pozsonyi Kalligram Kiadónál 2011-ben megjelent könyve díszítmények nélküli, mai próza. Valamelyest a naplóirodalmi örökségre utaló emlékezési gyakorlat. Olyan emberi figyelem és olyan írói törekvések érvényesülésének terepe, ahol az őszinteségnek az ázsiója mindennél nagyobb. A könyv egyik jelentésrétege a képzőművészeti érdekelttség szociológiai és esztétikai jelenlétéből következően emlékeztet Bernáth Aurél *Így élünk Pannóniában* kötetére³. A művészet és művészek világában fogant élményeket fogalmazza tovább Jóry munkája egy megváltozott magyar valóságban, jobbadán a személyes és női mikro-valóságok felé fordulva. Korfestő jelentősége miatt különösen kihívó szembenézésre provokál. Szemléletünk vakfoltjaira kérdez rá, amiben egyes állításainak van, másoknak meg nincs helye, ezért vitára is készítenet olykor finom diszfunkcióival. Amik talán éppen a poétikai természetű kíváncsiság nyomán létrejövő határátlépések eredményei. Az avantgárd minden művével kapcsolatban ugyanezt éreztük. Ezt vélelmezve kérdezzük kényszeresen: kinek szól az írás? Lesz válaszunk rá.

És próbára tesz a szöveg, mert miközben a telefonbeszélgetésekre emlékeztető lüktető és nem formál-logikai rendezettségű, de szemantikai értelemben véve mégis világos üzenetek után kapkodjuk a fejünket, majd adózunk az előadott bájos egyoldalúságok eredetiségének, észleljük saját és felidézhető belső világunknak az itt felmutatottnál sokkal együgyűbb mozgásait, differenciálatlanabb megnyilvánulásait. Ami aztán bizonyos kétségbeesésre készítenet az önnönmagunkkal szemben alkalmazható analitikus igé-

nyesség – sajnos általánosnak tűnő – hiánya miatt. Olyan intenzitású személyesség – szinkronizáltan a minden irányú figyelemmel és a felidézési technikákban rejlő poétikai súlyú ismétlődésekkel –, néha bizarr bensőségesség árasztja el az olvasót, mintha a *Tiresiasz emléke*⁴ közelében jöttek volna létre a jelen passzusok. Amelyeknek cizellált díszletelemei onnan nézve mintha egy nyolcvan évvel későbbi, budapesti időutazás fantáziált leleményei lennének.

Később – az olvasás közben ez magától értetődik – nyugtázzuk azt is, hogy mégsem lejegyzett telefonbeszélgetésről van szó, vagy szövegládként feneketlen szófosásról, ami barát-barátnő között jellemző mediális sajátosságokkal felruházva folyhat, hanem a szertelenség látszatát frissességbe olvasztó nyelvi kalandról is, ami a szleng és az argó dekorumaitól a veretes művészettörténeti szakzsargonig a legteljesebb szertelenséggel tocsog végtelennek tetsző lehetőségeiben.

Reménytelen kísérletet teszünk a 66-os szám kaballisztikájának megközelítésére, amit az epizódok egyértelműen helytörténeti krónikás üzeneteiből, a „nő” általános porhüvelyébe bújtatott „én” önvalomásainak és kizárólagos használatú mellékadatainak áradatából, a szerző írás közben megélt éveinek számából, a Bulgakov idézetek pozíciójából vélünk deriválhatónak. Majd bizonytalanul nyilvánvalóvá lesz, hogy az olvasónak ez a válaszra való képtelensége is a jelen lévő, de megfajthetetlen titokzatosság zónájához tartozik, ami egyébként az egész írásművet átítatja, annak minden érzékisége és kézzelfoghatósága ellenére. A titokkal, mint a csak sejtethető energia-középponttal szemben nem tétetik fel a banális kérdés – mert a szerző felismeri a műveletnek giccsbe torkoltató veszélyeit –, hogy miért is úgy rendeződtek megidézett alakjainak sorsai, ahogy azt feljegyzésében részletezi: a szerelem gyötrelmeinek, küzdelmes szépségének, és közvetlen közelében a halál, a gyász magasztos perspektívájának megfelelően? Ahogy az utolsó epizód héjanász-szerű kavargásának és a Bulgakov leírta Koponyák hegyének Mesteri össze-

kopírozódásában ennek tanúi leszünk. (66. epizód) Amit persze az író a már mitikussá lett „délelőtt tíz óra” történések felidézésével a 60. epizódban ravaszul előkészít.

A könyv a köznapok ellenállhatatlan és egyirányú sodrásának felidézésével egy újkori *danse macabre* méretes allegóriájaként is hat. Az emlékezés és számbavétel epizódjainak szinte rondó formájú összekapcsolódása az élők sztereotip viselkedésének, a fizikai és szellemi javaknak, a műveltségi és cselekvési formáknak viszonylag zárt közösségre kiosztható változatait teljes értékűen megmutatja. Jellemzően torlódik Jóry epizódjaiban egymásra mindez, az élet anyagának együttese, kaotikus színessége. Vitális expanziója a telítettségnek éppoly benyomását kelti, mint a Villon költészet („az évek szállnak, mint a percek...”), mint Arany *Hidavatásának* (1877) kavargó felvonulása vagy a *Lédával a bálban* című Ady-vers (1907). A számvetést ennek ismeretében és jegyében elvégző ember megkerülni sem tudja a kavargás irányát kijelölő kordont, hagyja vezetni magát és a profán, dicsőséges, kegyetlen, véletlen, buta stb. halálokra emlékezik. Gyászaldat ír.

Jelen méltatás címe az ifjonti szerelmi futamok életteli választásait is idézi, e csapásokon a szerző és tanulmányait folytató bölcsező, színész, más művész és a művészet felé iparkodó pályatársak bukdácsolnak – többek mellett – a testi szerelem felfedezésének és működtetésének titkokkal teli csodái és csapdái között. Elszólás, ha tetszik, mégis megcsillan benne a valahová tartozás és a valahová nem tartozás evidenciájából valami, ami a sors működésének – itt báljós – bizonytalanságai miatt különös közvetettséggel rajzolja ki Jóry kompetenciájának kontúrjait. Határokról van szó, amit látszólagos magabiztossággal át-átlép, de amin túlról inkább csak megérzések, vélelmek formájában tehet közlést. Amíg a kopolációs aktusok sokféleségében és a tetszőleges előjelű, kombinációjú szexuális összeműködések kombinatorikájában tájékozódunk, lelünk rá a méltatás címében tartózkodó mondatra. (2. epizód) Ma kirekesztőnek is mondhatnánk a jelen tágas kapcsolati esélyhal-

mazának közepén a kijelentést. Fel-sorolás: „...tanárával, a pasija barátjával, orvosával, kollégájával, főnökével, unokatestvérével, a barátja nőjével...” Sokakkal. A „szerelővel nem...” De ne tegyünk elhamarkodott lépéseket. A Jóry által kijelölt élettér műveleti területeinek topográfiája ugyanis ab ovo kizárja a síkon elterülő térség népes-ségével a tartós érintkezést, így a ke-veredés, az elvegyülés bekövetkezése a szociológiai és morális inkonzisz-tencia ténye miatt sem esélyes. (Jóry ebben a helyzetben – für alle Fälle – nagy biztonsággal szánna néhány ol-dalvágást az inkontinencia eseteinek... Ahogy nem hagyja ki a csukló-csikló szópár csiklandó felsiklását sem... Egyebek mellett...) A „szerelők” póré (27. epizód) világa még a rettenetesen közönséges osztályharcot is valószínű-síti, az ököljogot és/valamint az ottho-nos dekorumok nélkül berendezett in-terieuröket, amikre a legteljesebb ide-genséggel, ezért félreértésekkel terhel-ten tekinthet a szerző. Nincs, ami nem dédelget. Nincs, vagy kevés az ismerete erről, ne akarjon bajt az ember lánya magának, mondja tehát: „sze-relővel nem”.

Egy csekély jelentőségű elszólás jel-zi, hogy amiről Jóry a maga szűk ös-vényeit bejárva beszélni fog, az egy majdhogynem dezideologizált fel-sőbb világ szigeteiről származó gyűj-tés. A Gellért hegy oldalán, a római Gianicolón, a Rózsadombon tenyésző, vagy ott nemesített, majd gén-kezelt démonok és mitológiák termőhelyétől csak véletlenül távolodik el. De még ilyenkor is fel-félpillant a művészet-történész felsőbb „én”, Keserű Katin-ka vérmezei ablakára, jóváhagyó bic-centést remélve. A „felső világba” va-ló gyors visszatérés garanciája a ter-ra incognita (szerelők földje) több ismeretlenes képletével való találkozás. Ami a rettenet maga. A könyvben ezért mi már csak a visszatérés utáni kalandokkal, emlékekkel és áldozati szertartásokkal találkozunk. Itt már nincsenek és nem is fognak előfordul-ni szerelők. Ennek a felsőbb világnak azonban éppoly akcióképes szabályai vannak, mint minden másképpen be-rendezett világnak. Fogadjuk el, hogy létezik, és hogy több ok miatt inkább zártnak, mint nyitottnak létezik. Lé-

tezik egy varázslatos személyiség és egy biztonsággal leírható társadalmi kör, amelynek ellentétes (szerelem-gyász) és rokon irányú (szeretet=sze-relem=önszeretet=utálat stb.) meg-nyilvánulásából az elbeszélés epizód-jai származnak.

Az írásban a könyvről szólva előfor-dult a diszfunkció kifejezés. Valame-lyest magyaráznunk kell. Jóry akkor lép fel művével, amikor már nem a te-hetségek számában, az invenció eredeti-ségében és kelletekorán feltűnő idő-szerűségében „megkésétt” a modern magyar művészet. A hazai progresz-ív kultúrafelfogadás közege sajnála-tosan nem mérhető azokhoz az orszá-gokhoz, ahol a polgárosodás gyökér-veése százegynéhány éves előnyökkel következett be, vagy ahol messianisz-tikus – spekulatív társadalmi-politikai technikák nem oltották ki erőszako-san a szellemi (fizikai) felszabadulás fel-fellobbanó és művészetekben ki-válóan kifejezhető vágyát. Gyenge vigasz. Miért? Mert a mű tényleges megvalósulása „közönség” nélkül alig értelmes, alig észrevehető. Jóry köny-vének első és durva olvasata szerint a bennfentes ínyencek számára érté-kes adathalmaz csupán. Mege erősíti sokak számára mindazt az értéktelensé- get és hiábavalóságot, amit a modern művészet kifejezés takar. Ne legyünk azonban igaztalanok! Valóság az, ami-vel találkozunk. A térség, amin az így felidézett „élet” fenntartásának for-rásait a szerző megtalálja, a kultúrá-ban megvalósított vegetáció kultúrá-ja, a kifinomult történeti tapasztalat mindig stilizált és mindig tovább-in-terpretált, esztétikai természetű és igé-nyű nyilvánulásával, amik min-den gesztusra rátelepednek, minden kijelentést körbefonnak, minden ér-velésben az így, és ebben a közegben létrejött kapcsolatok rendszerét kéri-k számon. De mert élőlények művelik mindezt, akiknek az esztétikai és lel-ki természetű teljessé válás mellett fi-zikai szükségleteik, testük van, vonat-kozik és jellemző rájuk az organikus rendszerekben többnyire megtalálha-tó nyersség is.

Ami a nemek közötti vonzódásban és a halálban fejeződik ki, majd a sze-relemben és a gyászban kulturális-mo-rális intézménnyé stilizálódik.

A művek és azok körforgása, a mű-vész, a történész, születésük és ha-láluk, szerelmeik és más érzelmeik pedáns lajstromozása pedig egy na-gyon is érdekes tér-idő csapón át csö-pögteti az olvasóhoz részeredménye-it a könyv epizódjaiban. A nyelv ismerős, az üzenet részben ismeretlen. Ez a valóság ugyanis legtöbbször szá-mára alig megismerhető, alig érdekes. De aki következetesen és folyamatos rákérdésekkel, utómunkálatokkal a közelébe kíván kerülni, amellet, hogy nem érdektelen művelődéstör-téneti korpusz középebe pottyán, rá-jöhet arra is, hogy a „szerelem és a ha-lál játéka” itt is emlékeztetnek a lenti világokban kiosztott lépésváltozato-ka. Beavatási szertartás is lehetne ezért a könyv, amely – ha már nincs más esély – a kultúrába visszamenekülés életmentő gyakorlatára oktat. Drámai szerelmek, érzékeny személyes milió, nagy áldozatok sejtelve, példamuta-tó életek és váratlanul kegyetlen halál-ok, halálnevek szövik a sűrű hálót... A magyar művész (magas-értelmiség) közelmúltja vergődik benne.

Lehetséges persze szárazabban is meghatározást írni róla. Nincs egyéb-ről szó, mint arról, hogy Jóry Juditnak negyedik könyve a *Szerelem és gyász-dal*. A „negyedik” már az avatott író kéznyoma, amelynek letapogatása so-rán csekély helye van a zengét meg-illető türelemnek, miközben a vele szemben támasztott várakozás akár fokozottabb is lehet, hiszen korábbi munkájával komolyan tetsző nem-zetközi nőművészeti elismerést is ka-pott. (Women-díj, New York). A lát-szólag szerkezet nélküli hatvanhat epizódból egymásra rakódó szöveg-koszorú a szerző által megélt, nagyjá-ból a hatvanas évek közepétől az ez-redforduló utáni első évtized végéig megfigyelt idő élményeiből és tapasztalatából kiszűrt mondandót ad köz-re. Olvasás közben kézenfekvő lesz azonban, hogy a kérdéses munka rej-tőzködő struktúráját a címet adó két, nagy kapacitású fogalomhoz: a szere-lemhez és gyászhoz kapcsolható spe-ciális nézőpontok szervezik. Számos jelenet viszont köztes tereket rajzol ki, amelyekben a műtörténész vég-zettséggű szerző mestersége, szakmai kapcsolata, egy-egy arcmás-töredék

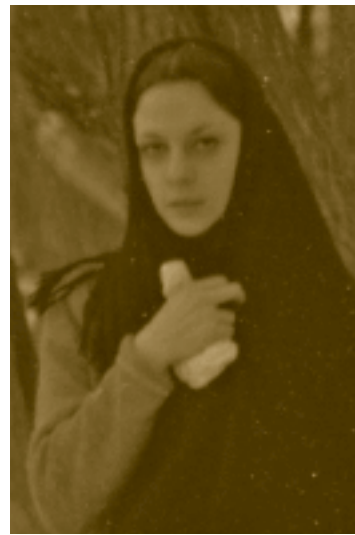
vagy jelentékenynek gondolt olvasmány kivonata kínál „átszállást” a lételméleti súlyú, ámde gyilkosan valószínű és nyelvi megjelenésében az emelkedettet a „mindennapival” keverő jelenetekhez. A lapidáris korábbi meghatározás értékmentes halmozán túl olyan megközelítéseket is kínál azonban a 66 epizód, amelyek az új magyar próza változatos és változékony közegének teljesebb áttekintését is segíthetik.

A könyv sűrűn rétegzett műfaji karakterjegyekkel rendelkezik, hiszen alapvetően naplószerűen lejegyzett történeteknek, tudósításnak tűnő feljegyzéseknek, műtörténeti ihletettségű interpretációnak, vagy filológia-gyanús lábjegyzetek aktivizált tónusainak tetszenek egyes megfogalmazásai. Értelmező szótári meghatározás, bibliaidézet, az epizódok folyamataira jól vonatkoztatható irodalmi és művészettörténeti forrásbetétek színezik az „így éltünk...” program megvalósítását. Egyes szám harmadik személybe transzponált előadás a 66 epizód, amelyben az „én”, következetesen „nő”, „asszony”, „lány”, vagy egyszerűen „ő” lesz. Ravasz grammatikai természetű látásmód átalakításra kerül így sor, aminek hozadéka, hogy mindvégig őrizheti a szerző személyes ihletettségének, megrendülésének és egyéni módon szerzett tudásának szentimentális erejét. De gyakorolhatja az elkötelezett szemlélő impassibilitását is, amint egy kényelmes zöllyéből szólítja elő szereplőit, játszathatja el velük önnön történeteit, használhatja a szavakat, amiket nagy valószínűséggel sohasem ejtene ki a száján, de amelyek – amúgy – jól festik akár „elvegyülésre” is alkalmassá tevő hajlamait. Nem véletlenül szentel Jóry a 18. epizódban egy teljes bekezdést a Gustave Flaubert levélnek, ami a Bovaryné írása közben született. Vagy a Marguerite Yourcenar-idézetnek, amit, mint Jóry könyvének egyik lehetséges kulcsát, magunk sem tarthatjuk az irodalmi lábtörlő alatt. „...Minden irodalmi mű így, látomásoknak, emlékeknek és teteknek, elgondolásoknak, az élet során hallott vagy könyvekből szerzett információknak, no meg életünk töredékeinek elegyéből épül fel.” Csak

azért említtem, mert a könyv támogatói között találjuk az ELTE 1968-ban végzett művészettörténet szakos hallgatóit, és ebbe az évfolyamba járt Beke László, aki *Véletlen-naplójában*⁵ az okozatiság logikáit bámulatosan felülíró, izgalmas dologi, szellemi stb. együttállások lejegyzését hozta, aminek mint szemnyitó élményaktusnak mintát adó szerepe lehetett abban, ahogy Jóry epizódjainak belső történéseit és tárgyi mozgásait megformálta.

Akarva-akaratlan kapcsolja össze a vizuális művészetekkel is barátságban lévő olvasó Jóry kompozíciós gyakorlatát éppen a hatvanas évek közepén „csúcsra járó” Fluxus egyik európai főszereplőjének, Wolf Vostellnek a munkásságával. Hogy nem önkényes e tételt idézni, arra magyarázatot és felhatalmazást maga Jóry könyve ad, amiben felidéződik az Indigó-csoport. (51. epizód) Az pedig közismert volt, hogy Erdély Miklós Vostellel találkozott, kapcsolatban voltak. Vostell egymás mögé állított röntgen lemezein a századközép „látletei”.⁶ Exemplumok. Egyiket sem látjuk a másik takarása nélkül, mindegyikre rávetül az előző és következő jelenetből egy-egy kis részlet. És mindegyik dokumentum. A saigoni rendőrfőnök, a szépségzsalonok, víziszírók, halott gyerekek, meggyaláztott vietnami asszonyok, amerikai reklámok, hentesszerszámok stb. Sokféleségük egymást fedő, egymáshoz kapcsolódó figurációja csak az elszigetelt látást nem teszi lehetővé egyedül. Jóry előadásmódjában – avval, hogy az orális kifejezés természetes lazságait, váratlan betéteit, képzettársításokban gazdag és kötetlen esetlegességeit teszi írói nyelvének alaptónusává, minden színezéket és jelzést hordozó talapatává – a nyitott mondatok és gazdag képzettársítások mindenre rávetülő, elszigetelhetetlen formája válik uralkodóvá. Ha szabad újra képzőművészeti párhuzammal élni, ahogy Joseph Beuys *Zsír-sarok* (Fettecke), vagy *Zsír-szék*⁷ című művének metaforizációs terében a zsír fel szívódásának, el nem idegeníthetőségének fizikai ténye a művészeti aktivitásra vetítve tételeződik, úgy találja meg Jóry a nyelvtani szerkezetéseit,

a szóalakok hasonlóságát, az időbeli egyezés tényét stb., mint az új közegbe, egy új jelentés-terbe történő átszivárgás lehetőségét, amivel aztán él is. Nem szertelenül teszi ezt, szövegét



nem rombolja szét, csak a káosz közelségét érzékelteti. És az élet anyaga nem áll ellent ennek a kísérletnek, sőt, mintha még kínálná is magát bizonyítékaival. Az írói nyelv és az élet egymásra találásának hátterében pedig mély világnézeti bizonyosságok vannak, amikre az epizódok között is történnek utalások. Biblikusak, de saját felismeréseken alapulók is.

Az írott sorokhoz fűződő megihitt viszonyának köszönhető az epizódokból összeszőtt szöveg egyedülálló ereje, mélysége, noha az epizódokból szerkesztett formával magával már igen sok helyen találkozhatunk. Jóry a munkában nem helyez el mesterségének művelésével kapcsolatos autoreflexív fejtegetéseket, semmilyen műfaji, irodalmi, technikai kérdést nem elemez, nem tekint problematikusnak, öntudatlan tehetséggel műveli a retorikát. Az alliterációk és más retorikai fordulatok használata olyan irodalmi nyelv kialakításának igényéből akad, amely könnyen emlékezetbe véshető, közelsége a beszélt nyelvhez, a személyes és kötött szóhasználatához nyilvánvaló – mondhatnánk helyenként, hogy szava járása lett néhány fordulat (michmachol, bizgromoboj, a tájak alluviálisak, a nők fanszörzete trianguláris stb.). Női látásmódjának emelkedett finomságai

BÁTORSÁGPRÓBA

Darvasi László:
Vándorló sírok
 Magvető, Budapest, 2012

Közös pont is jócskán akad ebben a sokszínű szövegvilágban. A szépséges, erős, aforizmaszerű mondatok, melyek mindig is Darvasi védjegyei voltak, megmaradtak. Ugyanúgy a csodák iránti vonzalom, a rothadás, a borzalom szépséggé oldása, a fantázia, a képzelőerő kivételesen erőteljes jelenléte, a meseszerűség – azok az elemek, melyek miatt a szerző írásait gyakorta a mágikus realizmussal rokonítják. Összekötik az elbeszéléseket a szövegről szövegre vándorló motívumok, melyek erős hálót képeznek a kötetben. Ilyenek például a szereplők arcán mászkáló legyek, darazsak, bogarak, melyek vélhetően a halál előhírnökei. A konkrét motívumokon túl van néhány probléma, mely szintén rokonná teszi a heterogén történeteket: a halál – más-más aspektusból – szinte mindegyik elbeszélésben központi helyet foglal el. Ugyanez elmondható a szerelemről, a művészet hatalmáról, a valóság és ábrázolás viszonyáról. Darvasi most sem adja alább, a lét legvégű kérdéseire keresi a választ, némileg ellentmondva ezzel annak a mai trendnek, mely ironia és szarkazmus mögé rejtje az ezen kérdésektől való félelmét, a kérdések értelmetlenségét azok megválaszolhatatlanságával indokolva. Természetesen nem ad válaszokat és definíciókat, „csupán” felmutat néhány lehetséges változatot, valamiképpen a szavak mögé rejtve a lényegét. Egészen más szerelemkép rajzolódik ki például a *Szegény Henrik* és a *Jaufre Rudel* című novellákban, mégis, a lényeg ugyanaz: a szerelmet felemészítő, irányíthatatlan és uralhatatlan, tragédiába tartó folyamatként, érzésként látta. A *Szegény Henrik* leginkább *A veinhageni rózsá-*

Míg Darvasi László korábbi novellásköteteiben általában egy viszonylag egységes, kompakt kis világ mutatja meg magát, addig a *Vándorló sírok* egy kifejezetten sokszínű, heterogén könyv. Az öt ciklusba rendezett húsz elbeszélés több korban és sokféle helyszínen játszódik. Az első és az utolsó ciklus (*Az Édenkert*, *A szomszéd halála*) a jelen világából merít, s mint egy keretezi a múltbeli történeteket tartalmazó egységeket. A második ciklus az ókori Kínába vezet, s címevel (*Kína visszatér*) is utal arra, hogy Darvasinak nem ismeretlen és járattal ez a terep. Az ezt követő *Holm-féle előadás* novellái Jézus életének idejére datálhatóak, a negyedik nagy egység (*Jézus-manökenek*) pedig a középkorba kalauzol. Kulturális kaleidoszkóp ez a kötet, sokféle hagyományt, tradíciót és korszakot idéz meg, a Messias korától a spanyol inkvizícióig, a trubadúrköltészet fénykorán át egészen napjainkig. A *Vándorló sírok* ráadásul nem csupán tematikájában szerteágazó, de a struktúra, az elbeszélésmód, a stílus, a szövegek ritmusa és hangulata is nagy változatosságot mutat. Az első novellák például (*Fa*, *Árulás*, *Te-regetés*) letisztultak, puritánok, szerkezetileg szinte áttetszőek, ugyanakkor vannak jóval összetettebb struktúrájú, több szálon futó (*A Holm-féle előadás*), vagy több idősíkot egymásba játszó (*Fernando Asahar tökéletes élete*) szövegek. Egyes írásokban a tragikum uralkodik (*Szegény Henrik*), máshol a tragikomikum, az ironia a meghatározó (*Tanácsok kutyatartóknak*). A novellák szinte egy fejlődési ívet rajzolnak ki, hiszen a kezdő, allegorikus, tragikumot hordozó szövegek a kötet vége felé haladva szerkezetileg bonyolultabbá válnak, stílusuk pedig az abszurdhoz, a szürreálishoz közelít, egyes írásokban (*A Nagy Hullakereső Verseny*) a szintén szegedi gyökerű Podmaniczky Szilárd korai szövegeit, vagy akár Samuel Beckettet (*Ha Wagner férdében tartotta volna*) juttatva eszünkbe

és ösztönös valóságközelsége, materializmusa sajátosan eredeti atmoszférájú művet eredményezett. Életről vett exemplumok egész hálózatát nyújtja, mert végeredményben az epizódok mindegyike potenciális példázat. A „szerelem és gyászdal” megszületésének hátterében a példázatok erejével kifejezhető rejtett tartalmak vannak, és az epizódok (példázatok) ezeket felszínre hozzák. A szerző a Bulgakov-idézetekkel – mintegy indexált módon – a gondviselés perspektívájába helyezi a könyvben életének és a hatvanas években induló értelmiségi nemzedék múltjának alkalmilag rendszerezett némely tükörcserepét. Ahogy ezt a 20. epizód példázata körültekintően érzékelteti. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 Ha már a könyv 33. epizódja (Földi purgatórium...) felidézi, idézzük akkor címként a 33-as Dávid zoltárában olvasható sort: „Akik gyűlölik az igazat, megbűnhődnek érte.” *Mors peccatorum pessimis et qui oderunt iustum delinquent.*” 33:22
- 2 Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés* (Tractatus Logico Philosophicus). Akadémiai Kiadó, 1962, 1989, 1990 és Atlantisz, 2004.
- 3 Bernáth Aurél: *Így éltünk Pannóniában*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956.
- 4 A Tiresias emlékei (*Les Mamelles de Tirésias*) Francois Poulenc két felvonásos, szürrealista vígoperája, amit Guillaume Apollinaire 1903-as darabja alapján írt 1947-ben. Legutóbb 2011 nyarán játszották az oklahomai (Colorado) Central City Operában.
- 5 Beke László: *Művészet/elmélet* (benne a Véletlen-napló). Balassi kiadó, 1994.
- 6 Wolf Vostell. *Elektronisch*, Neue Galerie im Alten Kulturhaus, Aachen, 1970, *Wolf Vostell. Mania*, Galerie van de Loo, München, 1973, *Vostell. Retrospektive 1958–1974*. Neue Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974, *Vostell. Environments / Happenings 1958–1974*, Arc2, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1975.
- 7 Joseph Beuys *Zsírások* című munkájáról (1982): Johannes Am Ende, Joseph Beuys: *Joseph Beuys und die Fettecke: eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Edition Staack, Heidelberg 1987, Louwrien Wijers: *Schreiben als Plastik. 1978–1987*. Ernst & Sohn / Academy Editions, Berlin/London 1992, *A Zsírsekről* (1964): Aknai Tamás: *Egyetememes művészettörténet 1945–80*. Dialog-Campus Kiadó, 2001. 287–289. ld. A Fluxus tárgyai fejezet.

■ **Aknai Tamás** (Budapest, 1945): művészettörténész, egyetemi tanár.



bokrok világát idézi, főhőse egy kislány, aki olthatatlan szenvedélyre lobban a szomszéd birtokos iránt, s aki minden szörnyűségen át követi, halálos betegsége utolsó stádiumában is kitart mellette. A megpróbáltatásokkal teli gyerekkort, az incesztust, a folyamatos nemi erőszakot szinte természetesként elfogadó Zsófia a szerelmet a teljes önfeláldozással, a megsemmisüléssel azonosítja. Az egyébként kiváló ütemű és erőteljes hatású novella elején a következőket jegyzi meg: „Azt szeretném legelőször kijelenteni, hogy én, Berthold Müller lány, Zsófia Müller, pontosan tudom, mi a szerelem. (...) A szerelemben annyi titok sincs, mint amennyi a frissen kiszült cipóban, éppen csak értelemmel felfogni nem lehetséges.” Ez az első látásra paradoxnak tűnő kijelentés a szerelem mibenlétének meghatározására törekszik, s kiválóan érzékelteti azt is, hogy Darvasi az értelemmel fel nem fogható, a racionalitás eszközeivel birtokba nem vehető vidékről kíván hírt hozni. A *Jaufre Rudel* alapja egy egészen másfajta szerelemkoncepció: a főhős itt ismeretlenül szeret bele egy nőbe, kinek létezéséről egy dalból szerez tudomást. A remegő kezű dalnok évtizedekig ápolja magában ezt a plátói szerelmet, semmi nem veheti rá, hogy Hodernia hercegnővel találkozzon, úgy véli ugyanis, hogy a szerelem „a távolság szívének legmélyén lakozik”, s csak a lélek által teljesezhet ki, a testek találkozása csak elronthatja, elveszejtheti az érzést. Az egyik novellában tehát a szerelemből bomló, bűzlő teste mellett ülő

kislányt, a másikban a távolról, ismeretlenül szerelmes trubadúrt láthatjuk, két ellentétes magatartás, mégis kézzelfogható bennük az az örület, az a megzállottság, mely valószínűleg minden szerelem sajátja.

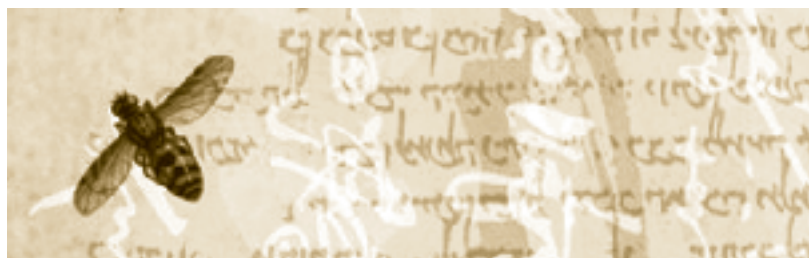
A szerelemnél is fontosabb probléma itt a halál, mely szinte minden írásban központi helyet foglal el, valamint a művész-lét kérdései, a művészet ereje, az ábrázolás és a valóság különös összefonódásának problémája. Szobrászok, festők, írók bukkannak fel, s illusztrálják a lehetséges művészsorsokat. A *Fernando Asabar tökéletes élete* hőse sokáig nem ír, mikor felfedezi azt, hogy leírt szavai szinte azonnal valósággá válnak. De az elátkozott szencseni agyagból gyúrt szobrok életre kelése, a tökéletes Jézus-ábrázolásra törekvő festő, Jacinto példázata mind arra reflektálnak, hogyan válik a művészet valósággá, hogyan képes sokkal több lenni pusztán ábrázolásnál. A képzőművészetek mellett többször tematizálódik a költészet, az írás mestersége, az írott szó és a valóság viszonyának problémája. A *Judás* című elbeszélés így magyarázza a címszereplő írástudatlanságát: „Nem akart megtanulni írni. Aki ír, másképpen emlékszik, mint ahogyan az ember számára szabadna. Aki ír, kiengedi lelkét a testéből, hová pedig annak tartoznia illene a halála pillanatáig. Ha a lélek kiszabadul, bármilyen rossztörténhet vele.” Bár az elbeszélő itt nem csupán a művészi értelemben vett írásról beszél, az értelmezés kitérhető és az idézett elgondolás érthető minden olyan tevékenységre (elsősorban művészetre), mely a valóságot igyekszik megfogni, s a világról időtől függetlenül lenyomatot hagyni. Ennek értelmében a művész-lét veszélyt hordoz magában, a test és a lélek összetartozását zavarja meg, szétválasztva, ami egybetartozik. Az írás ráadásul do-

kumentál, de nem képes identikus ismétlés lenni, szükségszerű, hogy mindig módosít ábrázolni kívánt tárgyán.

Már az eddigi idézetekből is látszik, hogy az európai kultúra és bölcsélet számára meghatározó test-lélek viszony is az érdeklődés kiemelt tárgya. A szövegek sok esetben reflektálnak erre, arról elmélkedve, vajon ez egy szoros összetartozás, netán egy egybe kényszerített, de kényelmetlen oppozíció? A különböző teretek is fontos szerepet kapnak, az elátkozott hegyoldalok, a kertek, tengerpartok mind túlmutatnak önmagukon, nem csak a cselekmény helyszínei, hanem titokzatos szimbólumok, metaforák is egyben.

Az elbeszélések közös jellemzője még a sűrítettség, a kihagyásos szerkesztésmód. A csodák, a transzcendens, a dolgok mögötti lényeg irányába történő tapogatózás balladai szerkezetet kíván, nem beszélve arról, amit az egyik elbeszélő állít: „A világ tele volt hibával, töréssel, repedéssel és hiánnyal.” Ha a világ ilyen, nyilvánvalóan nem ábrázolható teljességet sugalló eszközökkel. A homályok, elhallgatások, az ok-okozatiság időként előforduló felszámolása, az érthetetlen történések és félmondatok bátorságpróbára hívják az olvasót. Olyan kérdéseket vetnek fel, melyekről szavakkal aligha hozható hír, s épp ezért – mert eszközként mégsem áll rendelkezésre más – olyan paradoxonokkal, megmagyarázhatatlan örökkel szembeníti a befogadót, melyek kitöltéséhez szintén nem kevés bátorság szükséges. ■■■

■ **Kolozsi Orsolya** (1980): a Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalmi Tanszékén folytatott doktori tanulmányokat. Tanár, kritikus, Budapesten él. Önálló kötete: *A szöveg árnyéka* (Kortárs, 2011).



„...a hó nem hullik, hanem magába szippant”

Jean-Michel Maulpoix *L'écrivain imaginaire* (A képzeletbeli író) című könyvének van egy igen megkapó állítása: az író, avagy a költőt mindig csupán a múlt részeként tudjuk elgondolni, mint aki már átesett saját halálán. A könyv egy játékos és poétikus életrajz, amely bármely tetszőleges íróról szólhatna, hiszen az emberélet a maga egyediségében megfoghatatlan, és a képzelet számára már csak a szimulákroma hozzáférhető a hátrahagyott szövegeknek köszönhetően: amikor a szerző éppen nem ír, nem is létezik („Cessant d'écrire, je n'existe plus...”). Ezért a könyvek jelentik a realitást a szerző folyamatosan köddé váló alakjához képest. Az írás így válik a halandóság ellen folytatott, soha meg nem szűnő küzdelemmé, amely azonban mindig elvétí célját. Ha olvasunk, az íróval találkozhatunk, de az emberrel nem.

A Magyarországon kevésbé ismert Jean-Michel Maulpoix költészete ezt a nagy poétikai hagyományokkal bíró metafizikai kétségbeesést és melankóliát fogalmazza újra. A szerző maga is a 19. századi és a kortárs francia költészet tudós, mély ismerője, egyetemi tanár; 2008-ban jelent meg tőle magyarul a *Kékversek* (*Une histoire de bleu*) az Eötvös József Collegium franciaszakos diákjainak és tanáruknak, Sepsí Enikőnek a fordításában a Typotexnél, 2010 óta pedig a Ráció Kiadó jóvoltából a *Nem Léptek a hóban* (*Pas sur la neige*) című kötete is olvasható magyarul egy szintén az Eötvös Collegium kereteiből kinövő munkának, Kovács Veronika fordításának köszönhetően. Maulpoix magyar nyelvű megjelenése fontos esemény: nemcsak azért, mert a szerző neve ismerősen cseng a franciaországi irodalomkedvelők számára, és ezért a lemaradástól való félelmünkben „illik” kis hazánkban is tudni róla, hanem azért is, mert Maulpoix és Ko-

Jean-Michel Maulpoix:
Nem Léptek a hóban
Ford. Kovács Veronika.
Ráció Kiadó, Budapest, 2010

vács Veronika szövege valóban új hangot üt meg a legfrissebb magyar költészethez képest. Emez mintha a szűkszavúságot, a nyelvi eszközökkel való takarékos bánást, s olykor a rontott nyelv poétikus lehetőségeit értékelné fel; ezzel szemben Maulpoix költészete a költői anyag sokkal retorikusabb, sokkal bőbeszédűbb, az emelkedettségben és a változatosságban gyönyörködő kiaknázását részesíti előnyben. Különösen a *Nem Léptek a hóban* című kötetet kézbe véve tűnnek szembe a tömör, prózaverssel sűrűn és ráérsően teleírt lapok.

Maulpoix versesköteteteinek központi témája tulajdonképpen nagyon egyszerű: az elmúlás dimenziójába helyezett ember. A véges és a végtelen, az egyedi és az univerzális közötti platonikus kontrasztot mindig valamilyen tájélmény teremti meg a lírai én számára. Ez a *Kékversek* esetében a tenger kékje volt, most pedig a behavazott horizont tágassága. Nem más, mint a romantikus tájképek és a romantikus meditáció paradigmája munkál a szövegekben, a fenséges esztétikai élménye, amely során a természet erejével és méreteivel szembesülő emberben tudatosul egyfelől saját sebezhetősége, másfelől pedig életének egyediségében rejlő értéke. Így tehát a tizenkilencedik századi hagyomány folytonossága jól érzékelhető a kötetben, amely első olvasásra sok helyütt elmerülni látszik a gyönyörködtetés céljára teremtett költői képek felszabadult élvezetében, nemritkán pedig a hangulati líra és az impressziók nyelvét beszéli. Ugyanakkor az értő olvasat számára világossá válik, hogy Maulpoix köl-

tészetét a poétikus nyelv kapacitásával szembeni kritikus magatartás is jellemzi, amely nem csupán abban nyilvánul meg, hogy kísérletező kedvvel írt kötetben nagy következetességgel gondolja végig, hogy mennyi lehet egy metafora – jelen esetben a hó motívumának – teherbírása, hanem abban is, hogy a behavazott tájat szemlélő, vagy az abban mozgó, a benne élő szubjektumot az írásnak mint meditatív és poétikus tevékenységnek a reflektált bemutatásán keresztül viszi színre.

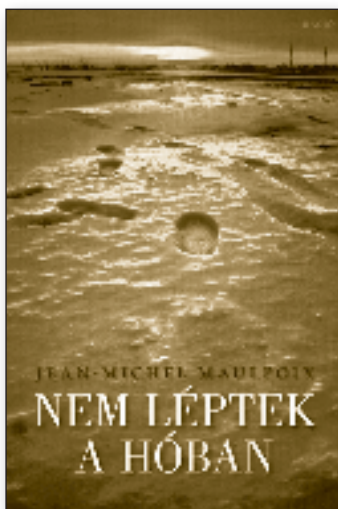
Ez azt jelenti, hogy – akárcsak az elképzelt író sajátos ontológiájának esetében – az emberélet végességre ítéltége itt is a megváltó írás esélyeinek számbavételével kapcsolódik össze. A hómező éppen ezért az írásra váró fehér lap metaforája a kötetben; úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hóhullás és a behavazott táj kettőse teszi lehetővé azt, hogy az ember jeleket, nyomokat hagyjon maga után, de azt is, hogy az emberi lét nyomainak előbb-utóbb el is mosódjanak: „Valaki járna a hóban, sárgásszürke téli ég alatt. Lassú, kissé nehézkes, hol közeledő, hol távolodó léptekkel. Nem több, mint fekete lenkabátba burkolt sziluet. Sötét jelkezdemény a fehérségbe zárva. Halad anélkül, hogy tudnánk, miért vagy merre. Nincs előtte látható ösvény. Semmi más, csak a hulló tél, amely hangtalanul elfedi lépteinek lenyomatát a hóban.” (21)

Az írás Maulpoix költészetében sokkal kevésbé célirányos, eredményközpontú tevékenység, mint inkább a figyelem tudatos megfeszítése, várakozás. Akárcsak a havazás a hóban hagyott lábnyomokat, a tökéletes, eszményi írás is elrejtje a papírra vetett jeleket: „Először csak hagyjuk hullani a havat lassan a papírra. Úgy intézzük, hogy a szavak ne feledtessék a fehérséget, amelyre rátelepednek. [...] Mert ez volna a vágyam: fehér tintával írni, zaj nélkül, szinte némán, nyugodt és egyenletes mozdulatokkal [...]” (24). A vágy, hogy az alkotótevékenység megtisztuljon minden esetlegestől – az írással szükségszerűen együtt járó papírszennyezéstől vagy Parti Nagy Lajos találó szavával, a grafitnesztől –, odáig fokozódik, hogy a lírai én akár szívesen le is mondana az írást hordozó papír tintával való bepiszkolásáról. A fe-

hérség és a csend felértékelődik, mert lényegesebbek a hallás és a látás számára bennük rejlő lehetőségek, mint a felületükön megvalósuló jelek. Az írás szándékának ez a hol melankolikus, hol játékos visszavétele annak fényében nyeri el igazi jelentőségét, hogy a behavazott táj és a hóesés látványa milyen metafizikai tartalmakat vagy éppen hiányokat idéz fel a prózaversek elmélkedő költője számára.

A hó mindenekelőtt az a közeg, amely ég és föld átjárhatóságát biztosítja: a kötet szövegei azzal kísérleteznek, hogy mennyire lehet a havazás eget és földet ideiglenesen összekötő eseményét metaforikusan a transzcendencia és az immanencia közötti kapcsolat lehetőségére vonatkoztatni. Hiszen a havazás vizuálisan a mennyei manna aláhullását idézi fel, ugyanakkor rögtön le is leplezi, vagyis földközbe hozza az ég hétköznapi materialitását. A hó a világ – ég és föld – egységének kézzel fogható bizonyítéka. Ennek tudata, akár a hó alatt roskadozó táj látványa, lehet nagyon inspiráló, viszont az ég ürességével és Isten halálával is szembesít. Mintha a hó felmagasztalása és az ég leértékelése is benne volna ebben a tömör megállapításban: „Aki a havon jár, bukott égen jár.” (22) Az ég földre szállása, vagy inkább alábukása lehetővé teszi, hogy megváltozzon a szemlélődő én szokásos percepciója, amelyet a világról és saját magáról alkot. A hó eltünteteti a dolgok közötti esetleges, felszíni különbségeket, elfedi a biztonságot nyújtó kontúrokat, és ezzel megnehezíti a látvány befogadását és a tekintet tudatos irányítását. A biztos orientáció hiánya végül a nyelvhasználat már-már nyomasztó szabadságában mutatkozik meg: „A beszédhez nincs klaviatúra. Nincsenek fekete-fehér billentyűi, amelyek hűségesen kézre állnak. Nincs más, csak a fehérség, úgy teszünk, mintha belepnénk.” (59) Az emberi megismerő képességnek és a beszédnek erre a végzetes aluldetermináltságára és irányíthatatlanságára csak az érvessztés tudatos vállalása jelenthet megoldást az alkotás kegyelmi pillanatában, amikor a dolgok végre úgy nyilvánulhatnak meg, ahogy a szubjektumként tételezett ember számára soha. Az univerzumban magára maradt pascali embert

Maulpoix egy ilyen epifániaszerű élmény középpontjába helyezi: „Kérdéseink kibomlanak az ürességben, mint annak a végtelennek a virágai, amelyről elfelejtjük, hogy körülvesz minket. Nincsenek is talán másból, csak beszélő ürességből, ez veszi kölcsön saját használatra a húsdarabot, ami vagyunk, és amelynek talán nincs is már létjogosultsága az égítetek mérhetetlen csendjében, csak hogy olykor tollát és hangját adja a létező dolgok végletes semmiségének.” (62–63) Az önfeladás gesztusával Maulpoix kijátssza a fenséges romantikus paradigmáját is, amely



a szemlélő és a szemlélt biztonságos távolságára épít: „Nem maradhatunk az ablak mögött, amikor [a hó] egyenesen és lassan hullik vastag fehérségében. Jobb, ha hátrahajrtjuk a fejünket és fűrkésszük az eget. [...] Hó: amikor közeledik a magasság, hozzánk jön az ég. Mert valójában a hó nem hullik, hanem magába szippant.” (87–88)

Az írás és a múlandóság viszonyát a költő az alkotásnak való önátadás lehetőségében definiálja újra. Az írás Maulpoix számára eszköz, hogy a figyelem koncentrációja révén értelmet adjon az idő folyásának. „Az írás az idő hálósobája” – írja mintegy parodizálva Heidegger híres állítását – „a nyelv a lét háza” –, majd így folytatja: „Ide jár aludni. Itt ébred fel, és öltözik fel újra. Itt rendezgeti sorait.” (62) Az írás a megélt idő lassításának és beosztásának eszköze, de egyben megszállottság is: „És csak a papíron találtam ritmusokat, amelyek visszafogtak kissé,

és még ott is mindig csak menni kell, újrakezdeni, útnak indulni és eltűnni.” (77–78) A költészet tehát nem csupán térbeli művészet – fekete jelek elosztása a papír fehér haván –, hanem az idő elrendezésének művészete is. Nem véletlen, hogy a kötetben néhány képzőművészeti párhuzam mellett, mint amilyen a havas tájakat festő Sisley, leginkább zenei, vagyis egy jellegzetesen időbeli művészetre történő utalásokat találunk. Maulpoix legtöbbször Debussyre hivatkozik, akinek *Des pas sur la neige* (Léptek a hóban) című zongoraprelűdje ihlette a kötet szójátékot rejtő címét is (*Pas sur la neige*, azaz 'léptek a hóban' vagy 'nem a hóban'). A dallam és a ritmus, a hang és a csend kapcsolatáról nagyon sok mondanivalója van a kötetnek.

Az eddigiekben egy igencsak filozofikus ihletésű költészeletről kapott hírt az olvasó. Azonban, ha valaki „papiroszt” érezne Maulpoix rendkívül nagy kultúrát felvonultató, tudatos, a saját maga által az úgynevezett „kritikai líraiság” fogalmával jellemzett költészetébe belekóstolva, az nem a kötet, hanem jelen ismertető hibája. Nem szabad ugyanis említetlenül hagyni azt sem, hogy a hó képzetköre Maulpoix számára a megélt pillanatok, sőt a hétköznapiság és a banalitás gyakran nem kevésbé költői szférájához is biztosít hozzáférést. A hó alatt lapuló dolgokat mint emlékeket faggatja a kötet, és a hóra való várakozásban felidézi a gyermekkor derűjét, a költői én régi szerelmeit és – meglepően sok, aprólékos epikai részlet segítségével – a nagymama alakját. Maulpoix költészetének vonzódása a konkrét, az egyszeri iránt több helyen is megmutatkozik. Jól látható ez azokon az oldalakon (29–31), ahol a hópihéket ősz hajszálakhoz, sőt fehér rovarokhoz, pókokhoz hasonlítja a szerző, már-már a képtelenségig fokozva a pelyhek földi anyagságát, jóllehet máshol a légiesség és törekenység hagyományosabb metaforájával csillagoknak nevezi őket. És jól kivehető ez a vonzalom akkor, amikor Maulpoix különösen érzékenységről tesz tanúságot a giccs iránt, amely a vallásos hit és az esztétikum nosztalgiájaként jelenik meg egy különösen fontos szöveghely művirágos, krizantémos, nem minden ironia nélkül bemutatott



temetői romantikájában. A „tisza, jól gereblyézett, tulipános, árvácskás vagy piros muskátlis kis kertekben” (94) rendezett örök nyugalom egy lehetséges válasz az emberi élet végességére, és mint a föld megművelése és az ember munkálkodása, hozzájárul ahhoz, hogy az ember élhető és továbbörökíthető világot teremtsen maga körül, elrendezze emlékeit, és felmutassa azokat az értékeket, amelyeket a másokkal és a világ dolgaival való találkozásban él meg. Ezen a ponton kell keresnünk Maulpoix-nak a líra feladatáról szóló hitvallását is.

Pierre Hadot francia filozófiatörténész *A lélek iskolája* című könyve szerint a filozófia művelésével az emberi gondolkodás célja nem valamiféle teljes bizonyosság elérése, hanem emberi mivoltunk karbantartása a folyamatos lelki gyakorlatnak tekintett meditáció révén. Maulpoix a költészetéről valami hasonlót állít: a líra nem tehet ígéretet arra, hogy misztikus beavatás útján metafizikai vigaszban részesíti olvasóját, viszont segíthet neki megszéldítenie a halál gondolatát.

Néhány szót kell még szólnunk a fordításról. A könyvet magyarul tol-

mácsoló Kovács Veronikának nem volt könnyű dolga. Maulpoix emelkedett képies stílusa mellett meg kellett birkóznia a kötet nyelvi leleményeivel, többek között a hóval és a fehérséggel kapcsolatos francia szavak és átvitt értelmű kifejezések fordíthatatlanságával. Ezek egy része szükségszerűen elvész, a magyar szöveg azonban így is képes költői maradni, ha a pontos fordításnak hála megmarad a költői kép összefüggésrendszere. A következő részletben például a francia *tirer à blanc* ('vaktölténnyel lő') kifejezés rejtőzik, amely itt a hó fehérségére (*blanc*) is utal: „*Havazik. Az ég vaktölténnyel lő a földre. Néma szerelmes szavak. A legbékésebb és legnesztelenebb bombázás.*” (33. Kiemelés az eredetiben.) A fordító nagyon helyesen nem erőlteti a szójátékot, így a kép meghökkenőbb lesz a franciául olvasható megfelelőjénél, a „nesztelen bombázás” ugyanakkor fenntartja a metafora egységét. Kovács Veronika tehát mindenekelőtt hűséges fordító, ami viszont néhány helyen, ahol túl szorosan tapad az eredetihez, nehézkessé teszi stílusát. Olykor szinte hallani a magyar mögött a francia mondatot: „Kellott, hogy szenved-

délyesen szeresse [ti. a hó] a földet ahhoz, hogy így alászálljon, ezernyi óvintézkedés közepette, holott maradhatott volna az égben is.” (39) Talán kevésbé lenne görcsös így: „Szenvedélyesen kellett szeretnie a földet ahhoz, hogy...” A fordítás azonban legtöbbször gördülékeny, és jól vegyíti a hétköznapiságot az emelkedettséggel, így méltó marad az eredeti hangulatához. Egy különös félrefordítás így is maradt a szövegben. A kötetben sokszor emlegetett ruhaanyag, a len az eredetiben *laine*, azaz gyapjú. (Franciául a lent megtévesztően hasonló szó jelöli, a *lin*.) Kár érte, hiszen a gyapjú színének és állagának köszönhetően a lennél sokkal inkább megidézi a hó képzetét, és melegsége révén annak ellenkezőjét is. Kovács Veronika a hangzás megtartása mellett döntött, de talán nem a legszerencsésebben.

A nehéz szöveg tolmácsolásán és egy fontos, de nálunk kevésbé ismert szerző bemutatásán kívül a kötet nagy erénye, hogy nem hagyja magára a Maulpoix-val ismerkedő olvasót, hiszen Sepsí Enikő bevezető tanulmányát és a fordító utószavát is tartalmazza az életrajzi és bibliográfiai jegyzetek mellett. Így az olvasó nemcsak Maulpoix költői ihletének világirodalmi forrásairól értesülhet, hanem a fordítói munkába és a francia szerző Magyarországhoz kötődő irodalmi és irodalmon kívüli élményeibe (például a Pilinszky költészetére iránti szimpátiájába) is beletekinthet. A könyv így mintaszerű példája annak, hogyan lehet szűkös anyagi lehetőségekkel és a szépirodalmi műveket amúgy ritkán publikáló kiadó segítségével is hatékonyan és igényesen bevezetni egy új szerzőt a líra kevés megmaradt magyar olvasója számára. Az előző kötet magyarításáról, a *Kéversekről* Tandori Dezső írt szép recenziót az Új Könyvpiacban. Hasonló figyelmet és értő olvasókat kívánhatunk ennek a könyvnek is. ■ ■ ■

■ **Förköli Gábor** (Veszprém, 1986): az ELTE BTK és a Sorbonne-Paris IV doktorandusza. Kutatási területe a 17. századi irodalom és politikai publicisztika háttérvidéke.