



Szépirodalom

- 3 KEI MILLER versei: A leghosszabb dal; Amit a térképésznek tudnia kell; Ez a cink tető
- 5 TOM HUBBARD versei: Vörös Sün; Európai főváros
- 7 LARRY SAWYER versei: Most olyan voltam a csendnek; Dal Szent Péternél
- 8 JOY HARJO verse: Szarvastáncos
- 10 FARHAD SHOWGI versei: Akácillatháttér; Füst nyoma; Szemnyitást játszom; S ha ott állok; További füvek; Kezet hajlítok; Fekete kecskék
- 12 ADOLF MUSCHG: Diszkant (novella)
- 18 ALISZA GANYIJEVA: Munkar és Nakir (novella)
- 24 KIM HYESOON versei: Nő vörös ollókkal; Női Jónás
- 26 IVAN WERNISCH versei: Egyszer; Még egyszer; Egyszer egy szaharai napon; Akkor este; Még van elég idő; Ismerem a járást; Míg az emberek figyelték, amit mondok; Lemondóka
- 29 ANNA ADAMOWICZ versei: Xénia Bolotnyikova visszaemlékszik a Holodomorra; Maria Callas bélférgének recitativója; rendszerek. vér
- 31 ANA BLANDIANA versei: Karantén; Torquato Tasso; Észak
- 33 AUREL PANTEA versei: [Sokéves tapasztalatom van a zárt ajtók előtti...]; [A halálláthatárán íródik a vers...]
- 34 GABRIEL DALIŞ versei: absconditus; forgatókönyv
- 35 TEODORA COMAN versei: csendben; isten hozott!

Kilátó

- 37 SÁRI B. LÁSZLÓ: Kritikai illetéktelenség [A világirodalom-kritikáról egy amerikanista szemével]
- 46 OLTY PÉTER: Magyar rugóritmus [Egy idegen versrendszer honosításáról]

Tanulmány

- 58 SIMON ATTILA: Modern Danaidák [A Danaida-lányok alakja Babits, Nietzsche, Freud és Proust szövegeiben]
- 84 TAMÁS ÁBEL: Írás és performativitás Horatius Agrippa-ódájában [Carm. 1.6]

Szemle

- 92 KISANTAL TAMÁS: Szupermen és a Gólem [Michael Chabon: Kavalier és Clay bámulatos kalandjai, ford. Soproni András]
- 99 VONNÁK DIÁNA: Pőreség és hajlékonyság [Ali Smith: Hogy lehetnél mindkettő, ford. Mesterházi Mónika]

- 105 ANDRÁS ORSOLYA: Az erőszak és az elhallgatás kultúrája [Radu Ţuculescu:
Sztálin, ásóval előre!, ford. Szőcs Imre]
- 110 LAPIS-LOVAS ANETT CSILLA: Nem szégyen a futás [David Grossman:
Futni valakivel, ford. Rajki András]

• • • • •

Képek: DOBOS ÉVA elektrográfiai

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők

Kei Miller

A leghosszabb dal

[THE LONGEST SONG]

John Cage darabja, az *Olyan lassan, ahogy csak lehet* a St. Burchardi templomban csendült fel Némeországban, 2001-ben – várhatóan 2640 decemberében ér majd véget. A leghosszabb dal úgy indul, mint a vessző, tizennyolc hónapig tartó szünettel, annyira hosszú, hogy mikor az első akkord

felcsendül, váratlanul, ahogy kihalt madárfaj tér vissza a földre, sokan sírnak. Egy férfi megígéri asszonyának, addig fog sírni,

míg a zene újra szünetéhez nem ér. Ha elzarándokolhatnánk ehhez a himnuszhoz, ülnénk a kemény templompadon, hallgatnánk csak,

kivárva türelmesen a hónapokig tartó csöndet, életünket történetnek látnák, annak, amire apám azt mondja, igaz:

egy embernek, kötéllel a nyakán, megengedik, hogy utolsót daloljon. Áll a színpadon. Hangja, mint Franco Corellié, és belekezd:

„Tízmillárd zöld üveg függ a falon”.
És bár az ember csak számolja az üvegeit,
és egyenként vesztí el, mindenki

elveszíti az éveket, mik azóta telnek,
az egész világ a dalon kívüli világ éveit.
Száz év után még mindig ott állnak:

az ember, a kivégzők, az összeverődött tömeg,
a tanúk, megtartják őket, ahogy minket is
egyetlen szobában, visszhangzó életünk

túl a kiszabott éveken, violinkulcs és kettősvonal
közé feszítve, crescendók és diminuendók
közé, megtart, míg szól a dal, hihetetlenül.

Amit a térképésznek tudnia kell

[WHAT THE MAPMAKER OUGHT TO KNOW]

Ezen a szigeten minden izeg-mozog.
A történelem is.
A táj nem ül meg
egykönnyen,
mintha festőállvány
előtt várná,
hogymilyen valaki
ceruzával
felskiccelje, kihúzza
legjobb vonásait,
a makacs kontúrokat.
A tereptárgy elmozdul,
nem tartja meg helyét,
földrengés,
csuszamlás vagy
merő rosszindulat miatt.
Egész helyek csúsznak ki
kezeid közül.

Ez a cink tető

[THIS ZINCH ROOF]

Ez a téglalapnyi tenger, fém
fodrozódás, déli hőség áramát
vezető lap, amin kecsesen lépked
a macska; nyirkos éjszakákon
a világ szegényei ide néznek fel, mintha
ez lenne a gyűrt mennyország, ahová talán
majd felkerülnek. Ez a százzsínű cinkből
emelt Isten-lak, mint egy *Balzsamudvar*,
ahova egyszer eljutottam, falán végigírva:
Béke és Szeretet. Ez a csizmacsattogás,
lábaké, Babilonból futó emberek, puskájuk
feltartva védik kiszabott, rövid
életük. Ez a galvanizált lap,
hullámvaslemez, a pokolba

vezető utat kétoldalt védő cinkkerítés – nézd
 csak meg Dawn Scott installációját,
 a *Kultúrtárgyat*, döngeselyűk
 röppályáját, a cinkköröket.
 Az amerikai fémpénzt cinkből
 verik, rézzel ötvözik, de van benne
 annyi cink, hogy az ember,
 aki lenyelt 425 darabot, belehalt. Ez,
 ami mérgez minket, tartja szögeit
 megfeszített Krisztusként, de nem
 bírja soká. Felkel a hurrikánnal,
 száll a szélben, repülő guillotine.
 Ez a tányér levágott fejünknek.
 Ez, ami rozsdát szór az álmainkra, mint
 egy Obeah. Ez, ami betakar minket, megfojt.
 Az egyetlen tető, ami jut nekünk.

G. ISTVÁN LÁSZLÓ FORDÍTÁSA

Tom Hubbard

Vörös Sün

[RED HEDGEHOG]

Budapesten, a Várhegyen,
 zörgő bokrok alatt
 barátom – nézd csak!, meglesem –,
 a vörös sün matat.

Kerítés, fal nem óvja őt
 tőlem, sem ellened,
 túskebozontja sűrű, rőt,
 közömbösen mered.

Fehér mezőben úgy hever,
 akár egy fadarab,
 a tájban így rejtőzik el
 a vörös sün-alak.

A bokor szerte csenevész,
 mégis megbújhat ott.
 Vitáznál? Ő a józan ész,
 csak megvetőn szuszog.

Ha a város mocsárba süllyed el:
a folyó, a nép, a falak,
tudd: a fogadó falán a jel
a Vörös Sün marad.

Európai főváros

[EUROPEAN CAPITAL]

Milyen ártatlan voltál! Imádtad, ami összeférhetetlen.
Oly elszántan kerested az eldugott zugokat,
a helyeket, ahol senki se járt,
legfeljebb te magad fiatal korodban...

Zötyögött a villamos, szólót csilingelt
a nagyváros nagyzenekarában;
tizenöt lehetőtl, ujjongó, bolond.
Észrevetted-e, akárcsak futólag
a csatornán átívelő híd előtt magasodó
szobrokat, rajtuk a „Munka” felirattal?
Zötyögő fejedben némán cikáztak
a tizenkilencedik századból örökölt képek:
palotákkal szegélyezett sugárutak
s egy sor nem égő lámpa sötétzöldje
a park magas kerítése mentén,
zordan, akár az éj;
a villamos kanyarodott, és a város
új meg új, más, véletlen kincsei
ragyogtak fel az áprilisi délutánban.

Milyen ártatlan voltál! Imádtad, ami összeférhetetlen.
Oly elszántan kerested az eldugott zugokat,
amelyek mellett a többség elrohant.
Ezek voltak zárandokutad célpontjai:
a kertváros és a palotakert határán
a kínai pavilon meg a japán pagoda,
amikre rá se néznél Kínában vagy Japánban.
Tizenöt lehetőtl, ujjongó, bolond,
észre se vetted a nagyobb királyi birtokot
a havasoktól délre, a tengert, a sivatagot, a dzsungelt,
ahonnan a király ügybuzgó kegyencei révén
vagyonra tett szert elefántcsontból és gumiból
és vérből... hogy itt leróhassa méltó

tiszteletét a nem fehérbőrű népek iránt,
ezzel az egzotikus bohóckodással.

Mára mind rozzant és elfeledett.
Nincs már itt se sárkány, se lampion,
nincs már itt se király, se szép aranykor.
Emellett a többség csak elrohan,
és te... te követted az egyik szálát
a jelenbe, ahogy a lefolyón zubog,
az égbe nyújtózó toronyházak közé:
egy kontinens zajongó centrumába,
mely egy másikét beszippantja, kiköpi.

Nem mintha ezt akkor láttad volna, és most is alig –
átvágva az utcákon, ahol minden és mindenki
mintha épp csak az imént született volna –
tudnád összekötni ezeket a véletlen kincseket
az elfojtott tiltakozással a közelben
vagy a légylepte csontvázakkal egy sötétebb földön.

Ártatlan maradsz, még ha látod is, hogy összeférhetetlen.

SZLUKOVÉNYI KATALIN FORDÍTÁSA

Larry Sawyer

Most olyan voltam a csendnek

[NOW I WAS TO SILENCE]

Olyan nagy, mint egy megválaszolatlan,
lopott kalapácsokkal megkoronázott levél
az emlékezetemben.

Minden lefekvés előtt menekülő gyermeknek
fénylő őszi levelek takarója alatt lesz fekhelye.

Az elfoglalt világ, mely úgy tűnik, megáll,
földi papírsárkányokat eregetek az égbe.

A víznek nincs szüksége tapsodra,
hogy végig suttogjon reggel a parton.

Ezen a kézzelfogható reggelen,
ami csak neked készült, hogy észrevedd.

A bennem levő állat, a rossz belső énem:
alvó, veterán baglyok ömlenek az égből.
Egyre közelebb vagyok a csendhez.

Hajfűrtök repülnek a
megszentelt nyelvtan erdejében.

Dal Szent Péternél

[SONG AT ST. PETER'S]

A kormánynál parázs szemű fiatal férfi
birkózik a széllal, hogy azzal győzze le,
amit szavakkal nem tudott. Társában az a halvány
remény él, ha képesek a vitorlát leengedni, hazaérnek.
A másik csendben ül, nem segít. Az első az, aki
a fedélzeten oda-vissza repkedve utánozza a villámokat.
Ahogy beérnek, egy csont és bőr testet is partra mos a víz.
Nincs se tenyere, se arca. Véres csonkok, maradványok.
Amit a halak és a rákok meghagytak, szeráfként kísért.
Zsebében újabb seb találtatott. Keats.
Amit a szél írt arra a széles papírlapra, azon a napon,
száryalva az ismeretlen ég felé, megnyugvársra lelt.
A költő nem volt képes elhagyni a sötétséget.
Ellenkezésének utolsó tette az volt, hogy nem tanult meg úszni.

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Joy Harjo

Szarvastáncos

[DEER DANCER]

A tél közepén szinte senki nem volt a kocsmában, csupán a kemény mag.
Ez volt az év leghidegebb éjjele, minden zárva, csak mi nem. Naná, hogy
észrevettük, amikor belépett.
Mi, az indián romok. Ő a szépség vége. Senki nem ismerte azt, akinek
a törzsét azért felismertük, családja a szarvassal volt rokon, már ha ő az

volt, aki hozzászólt, hogy fenyőfákon hallgatja az éneklést, és szíveket formál belőlük.

A nő a nőben, aki meztelenül táncolt a kívülállók bájában, szarvasbűbajt varázsolt. A soha nem józan Henry Jack elájult, fejét lógatva a klotyónál, mert azt hitte, hogy Buffalo Calf Woman¹ visszatért. Minden éjszaka olyan álmot álmodott, amiről nem beszélhetett. Másnap pénzt kért kölcsön, hazament és visszaküldte. Na, ez csoda. Van, aki egy odaégett tortillából, más egy női arcból kiindulva vizionál.

Ez a kocsmá a csórá túlélőké, puskaklub, késsel ejtett seb, a kultúra mérge. Mi voltunk azok, akik azt tanulták, hogy ne bámulják részegen a sört. A biliárdozók megkrétázták dákójukat. Valaki érmét csúsztatott a zenegépbe, hogy könnyítsen a szorongáson. Richard felesége ugrott, hogy kinyírja a lányt. Le kellett nyugtatnunk, miközben Richard titokban hozott egy italt a szépségnek.

Hogy is mondjam? Ezen a nyelven nincs szó arra, hogy miként omlik össze a való világ. Mondhatnám a sajátomon, de a szent halmok kerülnének a középpontba, és azt nem tenném bele ebbe a piszkos borítékba. Inkább felnézek a csillagokra ebben a hátával az éghez fagyott idegen városban, ez az egyetlen remény, aminek értelme van.

A sógorom fehérekkel lógott, kitűnőre végezte a jogi egyetemet, aztán lelépett. Azt mondta, tartsátok meg a törvényeiteket, a szavaitokat. Saját kezével gyakorolt jogot, az utcán. Odafeszített a közmondásból kilépett álomlányhoz, a hold arcához, miközben a biliárdozók új játszmába kezdtek.

Azzal kérkedett előttünk, hogy varázsszavakat mondott neki, és amikor a lány megtört, emberré változott.

Mindannyian hallottuk, amikor megreccsent a hangja:

Mit csinál egy olyan lány, mint te egy ilyen helyen?

Ezt szeretném tudni, mit csinálunk mi mindannyian egy ilyen helyen?

Tudhattuk volna, hogy a lány csak azt hallja meg, amit akar, mi is, nem így van? Az italt, amit Richard hozott neki, otthagya a pulton. Mit szedett ez a lány? Nekünk is az kellett. Becsúsztatott egy érmét a zenegépbe. Mind vásárra visszük a bőrünk, ha vékony jégre lépünk. Ceremóniáink erről nem beszéltek. Vagy többre számítottunk.

El kellett mondanom, hogy a baba a lány hasában egy nyalásnyi reménnyel volt lezárva, és beleúszott a nemzetek dicséretébe. Ez nem egy penzió, hanem egy télközei álom és az idegenek rokonait eljászó szarvas. A visszaút egy szarvas lélegzete jéges ablakon.

¹ Természetfeletti erővel megáldott szent nő, aki elsődleges kulturális prófétaként központi szerepet játszik a lakota vallásban.

A következő táncra senki nem számított.

A lány kölcsönkért egy széket a *Stairway to Heaven*² zenéjére, felállt a nevek asztalára, és mezítláb táncolt a gyerekek szobájában.

A legjobbkor hagyta el, Luccille, a négy éhes gyerekekkel és a földön a vetéssel.

Ledobta ruháit. Lazán lerázta magáról az emlékeket, és táncolt kiürült szeretőjével, aki mind mi lettünk.

Ő volt az álmon átsuhanó mítosz. Az ünnep ígérete, amiről mindenki tudta, hogy elérkezik. A szarvas, ami átkelt az átkok csomóin, hogy ránk találjon. Nem volt félszeg, és mi sem, ahogy néztük.

A zene véget ért. A történet is. Nem voltam ott. De így képzeltem el, nem foltos, vörös ruhában, szalaggal sarkán, hanem fehér hajnalon, az álmunkba belépő szarvasként párát lehelt a fenyőfákra, gidája a hús áldása, az ősöké, akik soha nem tűntek el.

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Farhad Showghi

[AKAZIENDUFT]

Akácillatháttér szeretne lenni. Sárgás egyensúly plátánlevéllel. Mintha nem történt volna semmi. A szoba mormolásos mondat marad. Néhány méterre a lépcsőfokoktól. Szemöldök segíthetne, vagy mindjárt egész arc. Térdhajlás jelenti: közeledő léghuzat eltöltött időben. Ezért egyszer más papír zörög. Innen: óráról órára jól hallható. Láthatnánk magunkat inni ki pohár teát.

[EIN SPUR VON RAUCH]

Füst nyoma a levegőben. Alak s körülmény hozza a léptet. Mi ehhez néven nevezünk egy nyugalmat. Traktorsziluettel s tiszta fenyővel. Váltva saját megjelenésünkkel. A nap s a felhők bal felől odafönt, jobb felől is helyükön lesznek. Oldalról a karmozdulatok nem a maradékról lettek levágva. Most valamit leejt-hetnénk, egy mondatot talán, akár egy darabka fát.

[ICH SPIELE]

Szemnyitást játszom. Hallgatózást is. Öltözést játszom. A székéről ablakon való kinézést játszom. Az énekelt szinte nyírfa volt, nem szemöldök, nem az én kezem. El kell mesélnem apámnak.

2 Az angol Led Zeppelin együttes dala.

[UND STEHE ICH DORT]

S ha ott állok, ahol előtte semmi nem volt, kezdem apámat látni. Ahogyan lefekszik, kezét forgatja, beéri a takaróval és saját szavaival. Tevékeny lakás, surran át fejemen. Ahogy a konyhaablak máris szorongat. S a félhomályos előtér vállam töri, nincs nagyobb ajtó. Legtermészetesebben a cipők állnak egymás mellett. S a piros ceruzahegyező véletlenül a csend része marad. Nekem elég gyakran merevedés a hátamban. Ha a keresztutca a környékre visz. Valamivel előrébb apám mást is ihat, s ügyefogyott lehet. Mert odakint olyan világos van.

[WEITERE GRÄSER]

További füvek előtörhetnek, egy szellő előtörténete, s az én páratlanul tollazott, bizonyos értelemben kettős csíralevélzetként a légtérbe fölfont önuralmam.

[ICH BIEGE DIE HAND]

Kezet hajlítok, integetés, talán tévedtem a fényben. Az agrárvidék körül szúrósan éles lehet. Egy rét háta épp hasznosította magát. Mi most mozgáslemeretet rögzítünk, hasonló gyorsasággal nyúlunk fel a levegőbe. Ez nem hangzik el mindig a mi nevünk után. Bizonyos értelemben cselekvő mozgás lesz belőle. De az agrárvidék azonos világosságok szerint tölti a napot. A zabmaradékokról és néhány bokorról nem is szólva. A mi föltűnésünk a lehető pillanatban ránk utal. Le kéne kattintanunk magunkat.

[SCHWARZE ZIEGEN]

Fekete kecskék gyümölcscsel s faluval. Helyenként szinte saját vándorút domberős vidéken. Bemászni valami külbe. Tarrészek, földek változtatják a száraz kövek menetét. A forró tér délben üres. Az idegennek tudnia kell hangosan nevetni. Égbolt, felhők, sivatagi rabarbara, ha lehet. Neveken nem szívesen szólítanak. Ha tévednék, megyek egy pohár vízért. Görbítem lábujjaimat, ha a kecskék már nincsenek. Állok, a buszból szálltam ki. Ez több, mint ami eszembe juthat. Nincs kérdés, amely váratlanul szólítana. A belépőzöldnek hiányzik a bújócska és a játék. Az illő válasz egyre hosszabb, utolér vállat, csípőt, könyököt. Nem nézek ki az ablakon, hogy szomorú vagy sötét legyek.

KALÁSZ MÁRTON FORDÍTÁSA

Adolf Muschg

Diszkant

[DISKANT]¹

Anyám nem akar idősotthonba menni. Hamarosan nyolcvan lesz, és még mindig otthon lakik, egyáltalán nem spekulálok a házára, viszont nem boldogul már el egyedül, és ezt ő maga nem érzékeli. Az egész házban leborította a padlót futószőnyegekkel, azokat terített még a régi szőnyegekre is, hogy kímélje őket, szőnyegeket és futókat gyűjt, ez a mániája. Minden egyes négyzetmétert leborított ezekkel a rongyokkal, azt állítja, az egyetlen ellensége a lábkihülés. Ha nem húlna ki a lába, mondja, ötvenévesnek érezné magát, és hála a szőnyegeknek, ez működik is. Közben meg egyre-másra elbotlik ezekben a rongyokban, kínszenvedés nézni. Mert a lábát sem emeli föl már rendesen, ő maga mondja, hogy érzéketlenek a lábai. Amióta ismerem, azóta nem bír rendesen járni, az egyensúlyérzéke meg – Uramatyám! Ha karonfogva vezetem, olyanok vagyunk, mint két részeg, ide-oda rángat, hogy az szinte már komikus. Ez nem javult a korral.

Minden nap kék-zöld foltokat meg sebeket szerez, nemrég össze kellett varrni a homlokát, amikor előrehajolva előrebukott, egyszerűen csak előrehajlásakor, és fölszakította a bőrét, a fejbőrét. Legalább egyszer minden héten menetrendszerűen elesik, függetlenül a szőnyegektől, amelyekben mindazonáltal még ezen felül is elbotlik. Ez fiatalokkal és egészségesekkel is megtörténik, velem is, ezeknek a szőnyegeknek a széle vagy a sarka állandóan vissza van hajolva vagy föl van pöndörödve, buktatókat képeznek ezek a futók, és ha anyám éppen nem ezekben botlik el, akkor olyankor terül el, amikor előrehajol lesimítani ezeket a sarkokat. Egy hónapja ott maradt eszméletét veszítve, ott feküdt, egy öregasszony egyedül az egész házban, senki a közelben, egyszerűen ott feküdt, míg magához nem tért. És utólag azt állítja, egyszerűen pihent egy kicsit. A padlón, anya?!, kérdezem. Igen, a padlón, mondja, miért ne, ha egyszer ott vannak a szőnyegek, nincs annál jobb védelem.

Szüntelenül mozgásban van, még ha gyakorlatilag nem is hagyja el már sosem a házat. Az ennivalót telefonon rendeli magának, már ha megtalálja a szemüvegét, és el tudja olvasni a számokat. Mindig a telefonkönyvből keresi ki a számokat, pedig extra nagy betűkkel kiírtam őket neki, és kiragasztottam a készülék mellé. De minden hiába; ő a telefonkönyvét akarja használni. És kikeres egy nevet, amelyről azt állítja, hogy azt egyáltalán nem írtam ki, Beranek, persze, hogy nem írtam ki, minthogy negyven éve nincs Beranek. Így hívták a szatócsot, akinek annak idején a Bitterlistraßában volt a boltja, már időtlen időkkel ezelőtt elköltözött, valószínűleg meg is halt, de anyám újra meg újra csak őt keresi, nem hiszi el vagy elfelejtette, mi a helyzet a Beranekkel.

De hogy kereshesse, ahhoz először is a szemüvegét kell megtalálnia, ez egy külön fejezet, a szemüveggel, egész délelőttöket tölt el a szemüveg keresésével. Képtelen

¹ A novella forrása: Adolf Muschg *Wenn es ein Glück ist. Liebesgeschichten aus vier Jahrzehnten* [Ha ez boldogság. Négy évtized szerelmes történetei] című kötete, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008. Minden jog fenntartva a Suhrkamp Verlag Berlin által.

megjegyezni, hová tette le, és mivel szemüveg nélkül alig lát, természetesen akkor sem találja, ha ott van az asztalon. Keresés közben, miközben kutatva bolyong az egész házban, vakon, akár egy vakond, meg-megbotlik, és szerencséje van, ha a lábát nem törli. Már évek óta erre várok, ezt várom évek óta. De ha megtörténe, én még arról se tudnék.

Fölhívni viszont félek, mert akkor úgy rohan a telefonhoz, hogy szinte elkerülhetetlenül megbotlik és elesik. A telefon még mindig nagy és különös dolog számára, mint amilyen egy távirat. Azt gondolja, hogy minden hívásból valami létfontosságú dolog derül ki, hogy kvázi riadó minden telefon. Ha nem veszi föl öt másodpercen belül, valami szerencsétlenség fog történni. Valójában pedig pont akkor történik ilyen, ha odarohan a készülékhez. Hallani jól hall; még ezzel van a legkevesebb probléma. Szerencsére gyakran elfelejti a helyére tenni a kagylót, így aztán azt se hallja, ha hívni szeretné őt valaki. Aminek viszont az a szörnyű hátulütője, hogy ha én hívom ilyenkor, akkor fél napig foglalt. Előfordult már, hogy odaautóztam, csak azért, hogy a helyére rakjam a kagylót, ötven kilométert, és hogy lássam, megvan-e még. De ha fölhívom, még ha én hívom is, hallom a kagylóban, ahogy zihál, és tudom, hogy rohant. Elestél, anya?, kérdezem ilyenkor, szó sincs róla, mondja, honnan veszed? Mert olyan kapkodva veszed a levegőt, hát csak én vagyok, mondom. De honnan tudhatnám én azt, mondja, és ebben persze igaza van. Ne rohanj úgy a telefonhoz, akárki hív is, kívárja, hogy odaéj. Nem éppen, ellenkezőleg, mostanában csak háromszor csengetnek, és mire fölveszem, leteszik. Ha fontos a dolog, újra keresnek, mondom, azt te csak hiszed, mondja, én egy öregasszony vagyok. Csak akkor ilyen izgatott, ha a telefon szól, az ajtónál jó hosszan csöngethetsz, ráérősre veszi a figurát. Tudja, hogy ha valaki már eljött idáig, nem fog egykettőre elszaladni, azonkívül ajtócsengő már fiatalkorában is volt. Telefon viszont nem; az ő köreibben biztosan nem.

És ha megtalálta a szemüvegét, akkor sincs rá a világon semmi garancia, hogy a megfelelő számot fogja tárcsázni. Beraneket, akit soha nem talál, de újra meg újra keres, most tekintetbe sem véve három másodpercig sem tudja megjegyezni a könyvben talált számokat. Maga elé mondogatja őket, a számokat, hallgatni is rettenetes. Csak remélni lehet, hogy nem megy oda papírért, ceruzáért, mert akkor garantáltan újra ki kéne keresnie az illető számot, és kezdődne minden elölről. Már amikor emlékeztetőül ismételtgeti magának őket, akkor elkezdői fölcseréberélni a számokat, de jaj neked, ha beleszólsz, akkor véget nem érő vita kezdődik. Végül aztán azt mondja, na tessék, most már *tényleg* elfelejtettem, mert egészen összezavarsz. Ha megnézed a telefonszámláit, úgy nagyjából fölmérheted, hányszor tárcsázott mellé; szívesen meghallgatnám, mit mond olyankor. De a másoktól, idegenektől való elnézésükérő mindig is az ő műfaja volt. Semmi bajom azzal, ha új embereket ismerek meg, mondja olyankor, egy beszélgetés mégiscsak beszélgetés, és jobb, mint a semmi.

Elboldogul még, mondja, még mindennel megbirkózik, amivel kell. Viszont ha megtalálta és végre föltette a szemüvegét, akkor kétszeresen aggódni kell, nehogy elessen, tudniillik *nem lát* már elég jól a szemüveggel. Pár hónapja csináltattam neki egy újat, a szeme mostani állapotához; azt a cirkuszt, amit akkor rendezett! Először a szemészorvoshoz, aztán az optikushoz, aztán megint vissza a doktorhoz, aki összekeverte a látásadatokat, neki, az anyámnak, tudniillik, egészen más értékei vannak. Karácsonyra kapta tőlem a szemüveget, de elsüllyesztette valami fiókba, azt mondja,

kímélni akarja, túl szép az neki, de az van, hogy egyszerűen nem tudja, hova rakta az új szemüvegét. Hétköznapi mégis inkább a régit használja, egy hajszálnival mégiscsak jobban lát azzal, mondja. Mindeközben romlott a látása, a szemorvos már megmondta neki, hogy hályog van a szemén, és alkalomadtán meg kell majd operálni. Alkalomadtán, az azt jelenti, hogy nem azonnal, mondja, ezt a dolgot a hályoggal már három évvel ezelőtt hallottam, és azóta is jól elvagyok. Amíg látok, kidobott pénz lenne operálni, mondja, a hályognak egyébként is meg kell érnie, hogy műteni lehessen, és az én koromban egy műtét mindig rizikó. Akkor legalább akaszd a nyakadba a szemüveget, mondtam neki, vettem neki ajándékba egy szemüvegtartó láncot, aranyozottat, de soha nem használta, és biztosan reménytelenül elsuvasztotta már valahová. Még csak az hiányozna, hogy a nyakába akasztva hordja a szemüvegét, akkor elég lenne egyszer elesnie, és volt szemüveg, nincs szemüveg. Esetleg még meg is vágná magát, akkor már sokkal jobb, ha meg se találja azt a láncot.

Belebetegedhetne az ember abba, ahogyan a jóasszony az életét intézi (ha nem volna máris beteg). A teljes élelmiszerkészletét a Migros-nál rendeli, már ha nem újra az elhunyt Beranekkel próbálkozik; fölírt magának egy telefonszámot, azt állítja, eszébe jutott. Ő és a telefonszámok megjegyzése! *Ugyan már!* A szám egy bizonyos Weidelié; nyilván nem érti, mit hívogatja egyre-másra ez az asszony. De ő egy kedves ember, mondja anyám, nem veszi el egykettőre a türelmét, mint én. Amit a Migros-nál rendel, egy szomszédasszony hozza haza neki, én túl messze lakom. Árpát árpalevesnek, zabot zablevesnek; de hát ezeket készen is kapni, ezeket a leveseket, anya, mondom. Ugyan, menj már, mondja, az nem ugyanaz. A szomszédasszony igazi angyal; mindennap végighallgatja ezt. Csakhogy már nem a legfiatalabb, teljesen abszurd elvárás, hogy mindennap menjen el a Migros-ba egynapi ételért. Nem tudnál legalább egy egész hétre bevásárolni, anya? Menj már, mondja, hát friss kell hogy legyen az áru! De ma már nem úgy vásárolnak be az emberek, mint annak idején a Beraneknél, mondom, bizony, a Beraneknél, mondja, az még minőség, hiába. De a Beranek nincs már, ma már szinte egyáltalán nincsenek szatócsok, anya, ha már muszáj mindennap bevásárolnod, akkor rendeld legalább a reformboltból vagy Manznál, ő házhoz szállítja, amit vettél, nem kell mindig Albrecht asszonyt fárasztanod. De ő szívesen segít, mondja anyám, *szívesen* elhozza, kérdezd csak meg őt magát. Úgyis többet kell mozognia, én meg nem rendelhetek házhozszállítást, hát nem hallom meg, ha csöngetnek. Még jól hallasz, ellenkezem, engem is hallasz és Albrecht asszonyt is hallod. Hát, ja, ha ő nem volna..., mondja anyám, csakhogy ő nem akárhogy csönget, van egy saját, külön csengőjelünk, Manzról pedig sose hallottam még, ha arra gondolsz, akinek itt a sarkon van a boltja, az túl drága és katolikus.

Az árúja mindenestre friss, mondom, spórolni meg lehet ész nélkül is; sokkal többre kerül, ha itt rohangász a lakásban, és eltöröd a lábad. – Hol itt az összefüggés, mondja anyám, ebben így nincs semmi logika, soha nem törtem még el a lábam, és így egyébként sem beszél az ember az anyjával, én nem rohangálok, legalábbis te olyanak, aki rohangál, sosem ismertél! – Erősen uralkodnom kell magamon, hogy ne robbanjak föl, jelentkezz az idősek otthonába, anya, akkor le van véve rólad az összes gond, nem is esel el olyan könnyen, ha meg egyszer mégis megtörténne, akkor azt a többiek rögtön észreveszik; hiányolnak, ha nem jelensz meg étkezésnél. A többiek és a hiányolás, gúnyolódik anyám, ismerem én ezeket a többieket, semmi szükség rájuk,

ha meg szükség lenne rájuk, mindig kiderül, hogy megbízhatatlanok. Tömegétkeztetés van az idősoththonban, rentábilisnak kell lennie, úgyhogy olcsón hoznak ki mindent; *hasnyálmirigyet* raknak a ravioliba, hallottam a rádióban, hasnyálmirigyet, és még csak nem is házi a ravioli, hanem tasakból van, a konyhában olaszok garázdálkodnak, nem mosnak kezet, és belekötnek az edényekbe. Menj már, itt nálam tudom, mi honnan van és miben mi van, itt mindig rendben voltak a dolgok, és ezután is rendben lesznek, inkább a magad dolgaira ügyelj. Hatvan éve lakom ebben a házban, itt mindig olyan meleg van, amelyet én akarok, az idősoththonban vagy túl meleg van mindig, vagy túl hideg, neked meg kevesebbet kéne *cigizned*, ha amúgy is beteg vagy. – Eddig rendben mentek a dolgok, mama, de ha egyszer már nem lesz minden ilyen gömbölyű a nyolcvan évvel, akkor mégis muszáj lesz az idősoththonra gondolni, és nem jut be az ember egyik napról a másikra; hiába, ha akkor épp nincs szabad hely. Gondolj Baumgartner asszonyra, akinek előbb a Bodeni-tóhoz kellett mennie, három teljes évig aszalódott és szomorkodott Mammernben, jó drágán ráadásul, míg azután fölzsabadult neki itt egy hely; jobban szeretnél te is így járni? – Máról holnapra amúgy sem megy idősoththonba az ember, mondja anyám, egy ilyen lépést jól meg kell fontolni, bíznia kell egy kicsit magában az embernek, te nem bízol magadban, de én igen, és mióta példakép nekem a Baumgartner? A Baumgartner aztán végképp nem, az úgy füstölt, mint a gyárkémény, jobban kellett volna vigyáznia magára. Én nem leszek beteg, mi a búbánatért is lennék beteg, és egyébként is, ha megbetegszel, nem tartanak ott az öregothonban, hanem lepasszolnak a gondozóházba, na hát az van aztán igazán messze, és az a vég, az az abszolút végállomás. – Anya, mondom, *most* épp szabad egy hely az idősoththonban, egy remek szoba, magam is láttam, ha *most* mész be, még ki tudod használni ott a lehetőségeket, tudsz bent olvasni, barkácsolni, vannak barkácsoló-tanfolyamok: batikolás, fazekasság és szalmafonás. – Igen, ilyesmit csináltak azelőtt a közösségi házban is, mondja, befogták a szegényeket, fonhatták éhbérért a kosarakat, amiknek valahogy még ki is kellett nézniük; ha valakinek nincs már családja, azt csinálnak vele, amit akarnak. – Más idők járnak *most*, mama, mondom, szociális államban élünk, aki idősoththonba megy, nem kegyelemkenyéren él, jogosultságai vannak, mindenféle jár neki, meglátod, egy év múlva már egészen otthon fogod érezni magad. – Egy év múlva én már halott lennék, és egyébként tudod nekem garantálni, miféle emberek lesznek ott? Mint ez a Lienhard spiné például?! – Sokan vannak az idősoththonban, mondom, megtalálják egymást, akik szót értenek egymással, akik összepasszolnak, mondom. – Szóval a Lienhard, folytatja anyám, hát ha azt hiszed, hogy én *egy fedél alatt* fogok lakni vele; ahogyan az élt, arról aztán lehetne mesélni, összefeküdt az még a villanyszerelővel is! – Nem ismerem ezt a Lienhardnét, de ha ott van is az idősoththonban, amit ezek szerint magad sem tudsz biztosan, akkor is a múlté már ez a villanyszerelő-história, nyilván a jóasszony is megvan azóta hetven éves, te meg szépen el tudod őt kerülni. – Minél öregebb, annál rosszabb, ellenkezik anyám, nem szokik le a macska az egerészésről, akinek olyan a vére, az csinálja tovább, és látod, *most* magad mondtad, hogy a Lienhard az idősek otthonában van. Mondom: engem aztán hat lóval se! – Anya, te csak magadra gondolsz, ez rendben van, értem, de *mi is* itt vagyunk.

Remélem, mondja, remélem, ti is itt vagytok még, ha szükség van rátok, ez a legkevesebb. – A feleségem dolgozik, mondom, és már alig tudok magamon ural-

kodni, én is dolgozom, amikor éppen bírok, egyikünk sem tud minden pizslicsáré szarság miatt átjönni, fogd fel, hogy nem tudunk téged gondozni; nem megy. Úgyúgy, mondja anyám, sosem kellett volna ezt a nőt elvenned, minden pizslicsáré szarság miatt, ezt soha nem kívántam senkitől, és ha egy vészhelyzetet pizslicsáré szarságnak nevezel, akkor tényleg hiába éltem, akkor fogalmam sincs, hogy pereghetett le rólad ennyire minden nevelés. Soha szó nem volt pizslicsáré szarságokról, ameddig ott voltam, de hiába, úgy igaz, hogy előbb táplál egy anya hét gyereket, mint hét gyerek egy anyát, te pedig egyedüli gyerek vagy, még gyereketek sincs, és én menjek az öregek otthonába.

Igen, egyszem gyerek vagyok, és most már kezdek ordítani, de most megvan a *magam* élete, és Judithnak is megvan a magáé. – Pontosán, a *magáé* van meg neki, mondja anyám, mindig csak *magára* gondol, te pedig megnézheted magad, és még öreg édesanyáddal is ordítosz; ezt nevezem! – Van elég gondom, anya, egyszer az életben levehetnél egy gondot a vállamról! Ha mindennap azon kell aggódnom, nem estél-e el, nem törted-e el valamidet, hogy el tudod-e egyáltalán látni magad, hogy elboldogulsz-e, akkor tényleg belebetegszem. – Hát nem is nézel ki jól, medveszőlőteát kéne innod, ha valami gond van a veséddel, nincs annál jobb, mondja anyám, minden reggel egy nagy bögre medveszőlőtea reggeli előtt, és kevesebb kávé, az a lábnak is jót tesz. – Semmi baja a lábamnak, mondom, még semmi, de ha így folytatod, anya... a gondjaimról beszélek, anya, kiabálom, te meg jössz itt a medveszőlőteáddal; mindig is így csináltad! – Persze, sosem hagytad, hogy gondodat viseljem, mondja, mindig is túl büszke voltál ahhoz, tessék, most ihatod a levét, *miattam* pedig sosem kellett magadnak gondot csinálnod, merthogy arra sosem volt szükség, amióta ebben a házban élek, semmi baj nem történt velem, és ha meg akarod tudni, mi van velem, itt a telefon, az csak húsz rappenbe kerül, nem kell idejönnöd, ha az túl sok neked. – Húsz rappen, ugyan, régen volt az, mondom, ma egy ilyen távolsági beszélgetés, amilyen messze lakunk, ötven rappen, de nem is ez a lényeg. Hogy soha nem történt veled semmi, ezt, ugye, nem komolyan mondd; nem múlik el úgy nap, hogy ne zúzd valamidet zöldre-lilára, liftezik a gyomrom, ha csak rágondolok is. – Sokkal többet kéne friss *levegőn* lenned, mondja, és ha nem hagyod abba a dohányzást, én semmiért nem kezeskedem, minden újság erről ír most, és még a tévében is benne volt. Én meg egyáltalán nem csinállok magamnak gondot a helyzetemből, azt mind te csinálod magadnak, ami aztán persze rosszat tesz. Ami pedig az idősothont illeti, ha azt hiszed, azzal szabadulnál meg az aggódástól, hát nagyon tévedsz; ott lenne csak igazán rossz sorom. – Anya, mondom, garantáltan belebetegszem, ha így folytatjuk tovább ezt a beszélgetést, *már* beteg is vagyok, vesemedence-gyulladás, krónikus, az állandó izgalomtól van, és ha ez így megy tovább, gyógyíthatatlan lesz. – Igyál többet, de valami természeteset, mondja, a kamillatea csodát tesz, ha józanul issza az ember, és egyszer már alaposabban ki kéne pihened magad, és mélyeket lélegezni, egyszerűen leállni, lazítani és mélyeket lélegezni, ha van a közelben *erdő*, értem meg fölösleges aggódnod. – De én aggódom, mondom, és ha beteg leszek, ki törődik akkor veled, legalább ezt az egy gondot vedd le rólam, kérlek, mama. – Na látod, akkor most ki a beteg, te vagy én? De ez azért van, mert a Judithnak sosincs ideje, könyvtáros, könyveket pátyolgat emberek helyett, én bezzeg másképp látalak el annak idején, és ha megbetegszel,

annál jobb, hogy itthon maradok, mert akkor én sem akarok tovább élni, csak aztán ne mondd nekem soha többet, hogy nem tettem meg érted mindent; tízszer annyit, mint egyesek. – *Judithot* hagyd ki a játékból, kérek, mondom, semmit nem tettél azért, hogy bizalmas viszonyt alakíts ki velem. – Itt anyám félbeszakít, és azt mondja, szép is lenne, ha akar valamit, előbb alakítson ki ő *velem* bizalmas viszonyt, végtére is húsz évvel fiatalabb nálam. – *Negyven* évvel fiatalabb, helyesbíték, és igyekszem közben megőrizni a nyugalmamat, ha ő nem dolgozna, egyszerűen nem tudnánk kifizetni az orvost, és ha hajlandó vagy megtenni nekem egy *utolsó* szívességet, akkor most beköltözzöl az idősothtonba, mert ez így maga a pokol, inkább kivándorlok valahová, mint hogy nap mint nap bűnösnek érezzem magam miattad. – De miért éreznéd magad bűnösnek, ezt az égvilágon senki nem várja el tőled, no persze megszökní, az tetszene! Nézz körül, hova tudnám tenni ezt az összes holmit az idősothtonban, ennyi mindent. Ahelyett, hogy folyton macerálsz ezzel, inkább segíts kitölteni az adóbevallást, mondja anyám. – Isten az égben, mondom.

Ha megjön az adóbevallása, minden évben menetrendszerűen két hétre ágy-nak esik. Kétségbeesik az adóbevallástól, ami pedig az ő esetében egyáltalán nem bonyolult, eleve együtt van a pár szükséges papír. De nem; ha megjön az adóbevallás, muszáj előadnia a világnak, micsoda magára hagyott és lehetetlen feladat elé állított asszony ő, akinek senki nem segít, egy teremtett lélek sem. De jaj nekem, ha hagyom csöbbe húzni magam, és belenézek a papírjaiba; akkor bebizonyítja, hogy én *még nála is* kevesebbet értek az egészhez, és el tudja érni, hogy végül *valóban* ne értek a világon semmit. Egész bekezdéseket olvas föl nekem mindenféle kitöltési útmutatókból és segédletekből és szabályzatokból, amelyek egyáltalán nem vonatkoznak rá, és azt mondja, hogy ezek mindenkire vonatkoznak, hiszen különben nem nyomtatták volna ki őket. És ha ellenőrzöm, miről is van szó, kiderül, hogy nemcsak hogy nem értette meg az illető passzust, de rosszul is olvasta föl, de isten őrizz, hogy ezt a szemüvegének tulajdonítsam, mert akkor kezdődik az örökös vita a látásáról meg a szemorvoslás csalfintaságairól, amihez se erőm, se szakértelmem, úgyhogy szívből azt kívánom, térjünk vissza az adóbevallásra, noha ő továbbra is ragaszkodik hozzá, hogy *oda nem illő* paragrafusokat olvasson föl nekem, *lassan* és *tévesen*. Hetven százalékos rokkant vagyok, Cortisonon élek, valószínűleg hamarosan dialízisre fogok szorulni, de ha megjön anyám adóbevallása, akkor ez mind nem számít. Akkor ott kell ülnöm az ágya mellett, segítenem kell neki a borítékából való előszedésnél, a széthajtogatásnál, az összehajtogatásnál, a visszarakásnál, a papírok figyelmetlen összekeverésénél és a rossz borítékba csúsztatásánál, a fáradtságos újra kitergetésüknél; ott ülök és hallgatom az útmutatókat, időnként lehajolok, hogy fölvegyek a földről egy úgynevezett igazolást vagy bizonylatot, látom, hogy pöndörítik föl a szélüket a futószőnyegek, a visszahajlott sarkok olyanok, mint a kiöltött nyelvek, amelyekben anyám, mihelyt fölkel az ágyból, el fog botlani, annyiszor botlott már el ezekben a sarkokban, hogy egyáltalán nem lehet már visszasimítani őket, és ahol egy futó véget ér, ott kezdődik a következő, csupa hullámokat vető futószőnyeg az egész lakás, a lábkihülés ellen.

Tulajdonképpen örülnöm kell, hogy anyám egy ideig nem hagyja el az ágyat, hogy ily módon igazán, szívvel-lélekkel tehetetlen lehessen; egyáltalán nem azt akarja, hogy segítsek neki, csak tanúja akar lenni a tehetetlenségemnek; ez egy intenzív érzés,

összeköt minket. Anyám ezzel azt mutatja meg nekem, hogy egy ilyen fiú nem tud neki segíteni, éppen ezért hívta ide, és mivel ez az egyetlen fia van, rajta már egyáltalán nem lehet segíteni, számára nincs már segítség a világon. Szóval holnap újra orvoshoz kell menned, mondja, bizony, elég szürke is vagy, de utána gyere be, ha tudsz, jó, nem kell mindenáron, de én ebben nem igazodok el, szeretném még egyszer átbeszélni veled, mondja olyan hangon, hogy én hülye el kell hogy higgyem neki, úgyhogy jövök, hogy nézzem, amint kotorászik-turkál a papírok között, és belebolonduljak. Két hét múlva aztán kijelenti: mégiscsak muszáj lesz megkérdezni Schmalenbach urat; annyira sajnálom, hiszen mindig olyan elfoglalt! Schmalenbach úr nyugalmazott adótitkár, ő tölti ki anyám adóbevallását; ez pontosan negyedórájába kerül. Évről évre az sül ki a dologból, hogy anyám nagy nehezen fölkel, egy kisbőröndbe pakolja a papírjait, felöltözik, a bőrönd szíját ráhurkolja a csuklójára, nehogy kitépjen a kezéből, és elmegy Schmalenbach úrhoz, de csak, miután két teljes héten át kiélvezte mindkettőnk tehetetlenségét. Isten őrizze, hogy én javasoljam Schmalenbach urat; akkor a dolog egy héttel még tovább tart – nem, anyámnak egyedül és magától kell rájönnie, hogy ez a megoldás. Hát ezzel mi nem boldogulunk, kell megállapítania, látod, te se igazodsz el benne, attól tartok, megint Schmalenbach urat kell terhelnem vele. De hát ő ráér, anya, mondom, és ő rám néz a szemüvege fölött, hogyne, ráér, ő aztán ráér, te meg így átpasszoltad a dolgot; mindig a legkényelmesebb megoldást választod. Én a vesémmel és a legkényelmesebb megoldás! Aztán egyszer megeléjelem, és fölpattnok, anyám erre a pillanatra is vár, muszáj fölpattnom, hogy ezt a tehetetlenségünket már ne lehessen tovább fokozni. Fiacskám, úgy viselkedsz, mint egy örült, én meg menjek az idősek otthonába. Most elmegyek Schmalenbach úrhoz, ő egy jótét lélek, és neki legalább van ideje.

TATÁR SÁNDOR FORDÍTÁSA

Alisza Ganyijeva

Munkar és Nakir

[Мункар и Накир]¹

Az út óvatosan kaptatott hegynek fölfelé. A gyötrelmes levasi² dugó után könnyen és gyorsan lehetett haladni. A nyitott ablakon beárgott a sóskaillatú éjszakai levegő. Kebedov már rég letért az autópályáról a recsegő-ropogó murvás útra, és egyre az órája világító számlapjára pillantgatott. Úgy negyven perc múlva, a hegynyúlványon túl, fel kell tűnnie a település fényeinek.

„Hamarabb kellett volna elindulnom, hamarabb” – járt az agyában.

De hamarabb semmiképp sem tudott szabadulni. Az egész napja elment azzal, hogy a mecset nagymenőivel huzakodott. Minden nap csapatostul rájuk szálltak,

1 Munkar és Nakir: a halál angyalai az iszlámban. [Itt és a továbbiakban a fordító jegyzetei – G. J.]

2 Levasi: kisváros Dagesztánban.

riogatták az előváros lakóit, azt követelve tőlük, hogy adják át a házaikat és telkeiket a telhetetlen imámnak. Dübörgött az exkavátor, amint ledöntötte a kerítéseket és feltúrta a zöldellő előkerteket. Összevissza rohangált az atléták csapata – az imám csatlósai. Pusztá kézzel, bandába verődve, „Allahu akbar”-t kiáltozva döntötték le a falakat. Kebedov hónapokon át szaladgált panaszt tenni, de a mecset embereit nem tudták kordában tartani. Reggel pedig a verandáján megjelent az imám két küldötte, feldöntötték a polcot, összetörték a felesége fikuszos cserepét, és egyre azzal fenyegették Kebedovot, hogy „kitolják a szemét”. Kiszaladt a szobából a felesége, izgatottan, teletömve Anaprilinnel, és átkozni kezdte őket.

Kebedov összeráncolta a homlokát, amint visszagondolt az egészre, és kicsit kipörgetve a kerekeket, ráfordult a reflektorok bizonytalan fényében felbukkanó szerpentinre. Vendégei mogorva képe sehogy sem ment ki a fejéből. Érezte, hogy nem fog tudni tovább ellenállni. Hogy végül is oda fogja adni a kérlelhetetlen imámnak a telkét is, az épülőben lévő kis boltját is. Maga az imám elbújít az emberek előtt, be a téglaháza mélyébe, a direkt erre a célra ásott földalatti járatokba, a maradék lázadók mőresre tanítását pedig ráhagyta ifjú, balhész seregére. Az istenfélő ifjak eltörték az ellenszegülők bordáit, végtagjait, ahogyan a mobiltelefonjaikat meg a térkamerákat is, amelyek rögzítették a támadásokat.

Kebedov hirtelen megsajnálta a feleségét is, a fikuszt is. Ezt a növényt a lányának szánta. A fikusz állítólag segít a megtermékenyülésben, márpedig a felesége unokában reménykedett. Mi mindent ki nem próbált már ezért a lányával. Nem seperte ki az ágy alját, rózsaszínű kvarcoidatot itatott vele, figyelte a holdciklust, elment egy javasasszonyhoz medveplacentáért. A lányuk már négy éve férjnél van, de azóta is terméketlen maradt. Igaz, a vejükkel viszont szerencsájuk van. Dolgos, műhelye van. Órásmester. Kebedov a napokban megkérdezte tőle:

- Idehallgass, miért haladnak az óramutatók az órán így, jobbra, nem pedig balra?
- Szeretnéd, hogy csináljak neked egy órát, amelyik fordítva jár? – kapott rajta a veje.
- Nem, csak magyarázd el, miért alakult így, hogy jobbra mozognak.
- A napórák miatt van. Mert a naptól az árnyék éppen így, az óramutatók járása szerint mozog...

És ujjával mutatta az árnyék mozgását. Szóval, akkor ezért. Kebedov hallotta valahol, hogy régebben, ha egy rab az ura árnyékára lépett, ott helyben megölték. Jó lenne tudni, milyen vidéken tették ezt. Meg azt is hallotta még, hogy ha meg akarsz győzni valakit, akkor egyenesen az árnyéka nyakára kell lépned. Kebedov gondolt is erre, amikor jöttek a mecset nagymenői, még kereste is szemével az árnyékukat, de hiába. Nem volt árnyékuk, mintha csak felszívódott volna.

Kocsija nagyot zötytyent a kanyarban. A szerpentinnek lassacskán el kellett fogynia. Még egy fél óra, és fel fog bukkanni a falu. Kebedov mauidra³ ment idős nagynénjének, elhunyt édesapja nővérének halála alkalmából. A nagynéni gyengeelméjűnek született, egész életében hajadon maradt, de mindenféle műtűürokból hozományt gyűjtögetett. A rokonok a vidám, gyermeki lelkületű öregasszonynak színes műanyag gyerekórákat vittek ajándékba, ő pedig úgy várta a vőlegényeket, hogy mindkét csuklójára felaggatta

3 Maulid: Mohamed próféta születése évfordulójának ünnepe.

őket. Halála előtt hirtelen felélénkült és nyugtalanná vált. Kiszaladgált az udvarra, azt hajtogatva, hogy mindjárt jönnek érte a kérők, aztán néhány nap múlva kora reggel felvette a legszebb kendőjét, kiült a kapu elé a kispadra, és csendben kimúlt. A rokonok most azt állítják, hogy ha nem hordja az órákat, tovább élhetett volna. Mert, azt mondják, az órák lerövidítik az életet. Kebedov még előző napon, a nagynénje halála napján el akart indulni a maulidra, de nem volt rá érkezése, elsodorta az élet...

A szerpentin véget ért. Az út mentén jobbra kőszikla meredezett. Az utolsó omlás óta, a baj megelőzésére, drótkötéllal tekerték körbe, hogy a leváló szikladarabok ne zuhanjanak az útra. Kebedov lelassított, és lépésben haladt tovább. Telefonálnia kellett a faluba, hogy szóljon: hamarosan megérkezik.

– Halló! Halló! – kiabálta a telefonba. Idegennek és furcsának érezte a saját hangját ebben az éjszakai süketségben.

– Halló! – hangzott fel a telefonban a nővére ismerős hangja, de azonnal félbe is szakadt. Megpróbálta újrahívni, de nem sikerült – nem volt kapcsolat.

„Semmi gond, mindjárt kiérek a nyílt terepre” – gondolta Kebedov, és rátaposott a gázpedálra. Hirtelen valami éjszakai vadállat vágott át előtte az úton, és eltűnt a sötétben. „Talán egy róka?” – ijedt meg a váratlan helyzettől Kebedov, de még sikerült lefékeznie. Az a gondolat is felötlött benne, hogy az iszlám engedélyezi a rókahús fogyasztását. „Csak nem tudom, miért – gondolkodott el Kebedov. – Talán amiatt, mert nem használja az agyairait. És ha egy állat nem használja az agyairait...”

Még mielőtt végiggondolhatta volna, fülsiketítő robaj hangzott fel, mintha csak valahonnan égzengés hatolt volna el idáig. Egy szikladarab, amely lassan és hosszasan kicsúszott a drótkötél vasszorításából, egy halálos pillanatban lezuhant, és összezúzta Kebedov szerencsétlen kocsijának karosszériáját. A drótkötél egyik darabja belefűrődött a sofőr hasába. Kebedov hörögni kezdett, száján vérbuborékot bocsátott ki, és sötét mélységbe zuhant.

Zúgott a füle. A zúgás kellemetlen volt, mintha a dobhártyáját hasogatta volna. A szikla elképesztő hosszú időn át zuhant le rá, úgy érezte, egy örökkévalóságig tartott. Aztán mintha elmerült volna, de azonnal fel is bukkant valami elviselhetetlen csikorgás hangjára. Egyik szemét por és alvadt vér tapasztotta le, és ki sem bírta nyitni. A másikkal az odafönről hulló kőzáró közegette nagy nehezen kivette a még mindig világító reflektor fényét. Szinte észrevétlenül, valahol a teste legmélyén, nyílalló, vadállati fájdalom kelt életre benne. Szemét a kormánykerékbe akadt csuklójára vetette. A világító számlap, amely úgy tetszett, háromszorosára duzzadt, és mintha részegen imbolyogva változtatná a körvonalait, éjjel három órát mutatott. Hány óra telt el vajon? Amikor a nővérét hívta, még éjfél sem volt.

Kebedov hasa rettentően égett, a fülében pedig mintha fűrők zúgtak volna. Megpróbált lenézni, de az állát alátámasztotta a ragacsossá vált légszák. Megpróbálta megmozgatni a kezét. A bal egyáltalán nem mozdult, a jobb pedig reszketve, engedetlenül kúszott végig az anyósülésen, a rázuhant köveken. Elgémberedett ujjaival kitapogatta a telefonját. Kórház? A legközelebbi kerületi kórház egyórányira van ide. Tudnak esetleg helikoptert küldeni? Izmai iszonyatos megfeszítése árán feloldotta a telefon biztonsági kódját, és véres ujjaival csak nehezen találva rá a célra, megnyomta a nővére gyorsívó gombját.

De nem volt téverő. „A segélyhívásnak működni kell” – villant át Kebedov agyán, az ujjait azonban egyre nehezebben tudta mozgatni. És mintha hirtelen kalapálni

kezdték volna a feje tetejét. A reflektorok fénye mintha felerősödött és megduzzadt volna, a hasa pedig egyre jobban égett. Kebedov a sötétben úszó, világító fényfoltot és a körötte imbolygó térben villanást vett észre. Fejében mindenféle képek tolultak elő. A táncoló fényfoltokkal játszó halott nagynéni. A felesége, kezében gyertyával, még fiatalon, a már rég kidobott kartontunikájában. A gyermekora és az éjszakai kert, amely hatalmas szentjánosbogarakról tarkállik... Hallotta a tévében, hogy a nőtények úgy villogtatnak a fényeikkel, hogy azzal egy másik fajta fénybogarat imitálnak, hogy magukhoz vonzzák a naiv hímeiket, és felfalják őket... Fluoreszkálás. Az embernek is van ilyen. Csak ezerszer gyengébb, semmint hogy látni lehetne.

A fényfolt közeledett, egészen elvakította Kebedov még ép szemét. „Ki van itt?” – próbálta megkérdezni, de szájából csak hörgés tört elő.

– No, haver, te aztán megjártad... – csettintett a nyelvével a fényfolt.

– Se-gits – préselte ki magából minden erejét összeszedve Kebedov.

A fényfolt egy ismeretlen férfi alakját öltötte. Szörnyülködve szemlélgette az összezúzott szalont, miközben zseblámpájával bevilágított, és magában érthetetlen imádságot mormolt.

– Te-le-fon! – nyöszörögte kicsit hangosabban Kebedov, akit reménység szállt meg. – Hívd! Ott! Térerő! A hegyen...

– Hát, eljött neked az ahir zaman,⁴ igen. Jaj, auzu billáh...⁵ – folytatta a sopánkodást az ismeretlen.

Kebedov nem ismerte. Zöld tübetejka. Fiatal, borostás arc. Bal kezében üveg, benne víz lötyög. Víz... Ha neki adná... De az ismeretlen egy pillanat alatt kiűrtette az üveget, körbenézett, és karjával nagyot lendítve visszahajította az útra. Az üveg nekicsapódott egy láthatatlan sziklának, és hangos csörömpöléssel összetört.

– Allah nevében – sóhajtott Kebedov, és érezte, ahogyan a fájdalom lassan átjárja egész bensejét –, hívd... a kórházat...

Az ismeretlen mintha végre felfogott volna valamit. Elővette a telefonját, és keresgélni kezdett benne.

– Ott! Van... térerő – préselte ki magából Kebedov, és könnyező szemével tompán bámult előre, bele a sötétségbe. Emlékezett rá, hogy a lezuhant sziklán túl, ha felszalad az ember a kaptatóra – nem többre, mint öt-hatpercnyire gyalog –, van egy nyitott fennsík. És ott lennie kell térerőnek. Tíz perc plusz egy óra a mentő megérkezéséig. A faluban is lennie kell felcsernek, aki segít neki, hogy kitarthasson. Csak fel kell menni a fennsíkra, és telefonálni. Éppen csak egy kicsit...

– Értem, testvér. Életben akarsz maradni, ugye? – hallotta a fejét szorító zajon át az ismeretlen hangját. – Hívjak orvost?

– Igen... igen...

De akárki is volt ez az ismeretlen, nem különösebben igyekezett, hogy rohanjon és telefonáljon, és mintha direkt kínozni akarta volna Kebedovot. „Azt hiszem, még le is fényképezett” – gondolta bosszúsan.

4 Ahir zaman: utolsó nap (tulajdonképpen világvége).

5 Auzu billáh: Istennél keresek menedéket.

– Sajnálak, haver, igazán sajnállak. Mint egy féreg, úgy fetrengsz most itt, halod, azt hiszed, megmenekülsz – hümmögte az ismeretlen. – Tudod, mit mondott a próféta, sallallahu alayhi vassalam?⁶ A halál, ami elől menekültök, az bizonyosan meg fog találni benneteket. Aztán a Mindenható Allah elé vitettek majd vissza. Aki a látható és láthatatlan dolgok Tudója. Helyesen mondják, hogy gyakrabban emlékeztek meg a halálról, az élvezetek felfalójáról...

– Te-le-fo-nálj – ismételte majd' megfulladva saját keserű véréből Kebedov, akit már a kétségbeesés környékezett.

– Te például, amikor elindultál errefelé, tudtad talán, hogy meg fogsz ma halni? Hogy lezuhan a szikla?! A szikla! Ez jel, tudtad? A próféta segítője...

– Még élek – hörögte Kebedov. – Telefonálj! Kérlek... Telef...

Azt gondolta, mindjárt felébred. Hogy csak elfeküdt a karját meg a lábát. Vagy esetleg influenzát kapott valahol. És most be van zárva ebbe a lázálomba. De csak erőltetnie kell, és felébred. Az imámmal folytatott küzdelemmel együtt... Nem, csak ő ébredjen föl... De hogyan? Befoghatná száját-orrát, és megpróbálhatna nem lélegezni. Ha sikerül nem lélegeznie, akkor ez biztosan csak álom. Vagy tükörbe kéne néznie. És figyelnie, hogyan viselkedik a tükörképe. Ha pillanatonként változik, akkor tisztátalan dologról van szó.

Az óra! Annak valami ostobaságot kell mutatnia. Százkét óra nyolcvankét percet. Kör alakú számlap helyett csillag alakún. Táncoló emberkéket... De sajnos nem! Az óra pontosan három órát mutatott, és sehová se mozdult. Csak a tárgyak körvonalai hullámzóttak, mintha kút alján lennének, Kebedov pedig fentről nézne le rájuk.

– Most mindjárt meg fogod látni a két angyalt. Munkart és Nakirt. És meg fogják tőled kérdezni: „Mit tudsz a Prófétáról, sallallahu alayhi vassalam?” Te pedig azt feleled: „Semmit sem tudok.”

– Azt mondom majd: „bismillahi... al Rahman... al Rahim...⁷ La ilaha... ill-Allah... Mohammed-úr... Rasul... Allah.”⁸ Allah nevében... telefonálj. Nem vagy dagesztáni..., vagy mi?

– Nézzenek oda! – villantotta ki fogait az ismeretlen. – Hogy mi mindent nem vagy hajlandó kimondani, csakhogy visszahozzalak ebbe a bűnös életbe, nem? Pedig csak az orvosra gondolsz, nem igaz? Nem a Prófétára, sallallahu alayhi vassalam, hanem csak magadra.

– A pró-pró... – kezdett bele Kebedov, és kéréssel nyújtotta az ismeretlen felé a telefonját. Az ismeretlen undorodva, két ujjal megfogta, zsebéből zsebkendőt húzott elő, és komótosan letörölgette vele a telefontokról a sarat és a vért.

– A nővérem-nek... – hörögte Kebedov. – Te-le-fo-nálj! Itteni... vagy?

– Nem, nem vagyok idevalósi – ingatta a fejét az ismeretlen. – Na, jól van, jól van. Milyen zabos vagy! Telefonálok. Csak ne gondold, hogy az angyalok hinni fognak neked. Azt hiszed, nem figyelnek rád most is? Képmutató, az vagy. Shahadát⁹ mondasz, közben meg a kórházra gondolsz... A földi örömökre gondolsz. A feleségedre, a vagyonedra, ugye? Azt reméled, hogy az angyalok hittek neked. Azt hiszed, ki fogják

6 Allah dicsérje és üdvözítse.

7 A könyörület és irgalmas Allah nevében.

8 Nincs más isten, csak Allah, és Mohamed az Ő Küldötte.

9 Shahada: muzulmán hitvallás.

bővíteni a sírodat az ítélet napjáig? Hogy világos és kényelmes legyen neked? Vallah,¹⁰ nem. Azonnal felfogják, miféle patkány vagy. És azt mondják a földnek: „Húzdj össze!”, az pedig úgy összeszűkül, hogy egybecsúsznak tőle a bordáid. És így fogsz görnyedezni, míg Allah, a világ teremtője, fel nem támaszt, megértetted?

– Megért... – ismételte megadóan Kebedov, csakhogy az ismeretlen elinduljon végre telefonálni, de nem volt ereje befejezni a mondatot.

Zavaros szemmel figyelte, amint az ismeretlen eltűnt a sötétségben, és magával vitte a zseblámpa imbolygó fényét a sziklán túlra, oda, ahonnan Kebedov a telefonkapcsolatot és a megmentést remélhette. Ez az idegen nyilvánvalóan őrült. Valami nincs rendben az agyával. Lehet, hogy egy környékbeli pásztor. Én vagyok a juhok ajtaja... Most aztán várhatok... Kebedov szája égett a szomjúságtól, a kiszáradástól. A jobb keze sem mozdult többé, hatalmába kerítette a gyengeség. Az imént felvillant reménysugarat sötét, nyomasztó pánik oltotta ki. Visszajön-e egyáltalán az idegen? Telefonál-e? Ideérnek-e még időben? És vajon mi történik ott bent, Kebedov bensejében, ebben a szörnyű húsmasszában? A telek... A felesége egyedül marad, és nem fog bírni az imámmal. Elveszik tőle az üzletet is. Lesz-e végre unokája... Otthon, az éjjeliszekrényben el van dugva pár fénykép, amelyek a munkatársa születésnapján készültek. Kellemetlen képek, nőkkel voltak, a tengerparton mulattak. Ha a felesége megtalálja, félre fogja érteni... Tegnap pedig baksist vitt a hivatalba, hogy felvegyék az unokaöccsét. Most akár le is tagadhatják, azt mondhatják, nem tudjuk, fogalmunk sincs róla, hozzanak még. Mit szól majd az öccse...

Az út szélén ismét feltűnt a zseblámpa táncoló fénye. Tényleg ennyire összeszűkült volna az idő, és az ismeretlen már telefonált is, és visszaért? Le kellett volna mérni... Kebedov már éppen megőrülni készült, amikor hirtelen élesen érezni kezdte a lapockáját. Belehasított a fájdalom, amely idáig bátortalanul meghúzódott a teste mélyén, de most megnövekedett, és élesen, erőszakosan, darabokra szagatva hatolt belé. Kebedov hang nélkül felszisszent, felnyögött, aztán egy pillanatra hirtelen vidám könnyedséget érzett, és ismét belezuhant a sötétségbe. Ezúttal örökre.

Az ismeretlen odaért hozzá, és lámpájával bevilágított a szalonba. Látva, hogy Kebedov kileheli a lelkét, összerándult, a lába elé köpött, és kántálni kezdte a Jászínt.¹¹ Miután végigmondta, álldogált még egy darabig, majd távozott. A halott telefonjából már kivette a SIM-kártyát. A telefon jó minőségű, drága készülék volt. Meg akarta tartani magának mint talizmánt. Mint emléket arról az éjszakáról, amikor Allah megmutatta neki az égi büntetést. A jelet. Egy igazi, reménytelen bűnöst. Ki mást zúzhatott volna agyon egy lezúduló sziklával?

Az ismeretlen távozott, és vele együtt eltűnt a lámpa fénye is. Az úton, a kocsiban, egy halom lezuhant kő alatt ott nyugodott a halott Kebedov. Szemben vele, a szülőfaluja felől közeledtek a rokonai, akik már izgultak amiatt, hogy még mindig nem érkezett meg. Csuklóján az óra tovább ketyegett. A bokrok közt egy rókakölyök játszadozott és neszezett valamivel.

GORETITY JÓZSEF FORDÍTÁSA

¹⁰ Allahra.

¹¹ A Jászín [36.] szúrát a haldokló muszlim mellett szokás mondani.

Kim Hyesoon

Nő vörös ollókkal

[붉은 가위 여자/김혜순]

Kilép a nőgyógyászati rendelőből
Mellette öregasszony, kezében újszülöttem

A nő két lába, mint valami olló
Sietve ösvényt vág a hóban

Pengéi dagadnak, két kövér, sötét felhő
Mit vághatott ki velük ordítva előző este
Lábai közül vérszagú szürkület árad

Hóvihar után az ég szaggatja a reggelt
Szikrázó fény
Villan a nyomában
A vakító menny nyílik és csukódik felette

Mennyire félhetett az Isten
Mikor a nő megette a fáról az összes gyümölcsöt
És egyenként vágta ki a lábai közül
A vörös testeket

Reggelente sajtó seb az ég
Ahogy a felhő kövér, vörös lábai közül
Kivágnak egy vörös fejet

[Vajon bennem él az a vér?]
[Vajon én élek abban a vérben?]

Ahogy távolodik
Perzselő testével
Saját hideg árnyékát szabdalja fel

Testében fehér tükör, egy szobányi hó
Ragacsosan, lassan árasztja el a vér
És mint a halaktól nyüzsgő reggeli tengerben
Úszik benne egy újszülött

Női Jónás

[그녀, 요나]

Mégis mit tehetnék?
Egy cet hasában szültem meg a gyermekem
Még nem születtem meg
De már szerettem

Mégis mit tehetnék?
Még nem rajzoltál meg teljesen
Hiányzik a két szemem

A képen egy nő sír
Az óceán mélyén, még nem született meg
Sír és vele sír a gyermeke
Már hullik a könnyem, pedig még ki sem nyitottam a szemem, hogy rád nézzek

[Ugye tényleg nem születtem még meg?
Ezért szeretnélek látni annyira]

Ma este a nő
Akinek a teste még sohasem verte vissza a napfényt
Egy cserje vázlata mögé rejti a testét
Megrázza vizes haját
Vele sír a levéltelen erdő
Látni szeretnélek, visszhangzik a vastag hótakaró alól

De mégis mit tehetnék?
Még nem születtem meg
Még nem gyúrták ki a szemeim

IZSÓ ZITA ÉS KISS MARCELL FORDÍTÁSA

Ivan Wernisch

Egyszer

[JEDNOU]

Egyszer,
Valaha,
Egy emlékből
Esik,
A párkányról
Lemossa
A madárpiszkot

A diófa ágai
Az ablaküveget
Karcogtatják,

Mindaz már
Régmúlt

Még egyszer

[A JEDNOU]

Egyszer,
Mikor még akkora telek voltak,
Valaki másnak a kabátjában
Megtaláltam
A saját pipámat,
A saját dohányom,
A kulcsom,
Jó érzés volt
Hirtelen annyi mindennel
Rendelkezni,
Tovább kutattam,
És találtam

Házat,
Szerelmet,
Reményt

Egyszer egy szaharai napon

[JEDNOHO SAHARSKÉHO DNE]

Bőrönddel lépett a kocsmába,
 Lecsapta a padlóra,
 Még a falióra is belezörrent,
 A szerkezet a *Csau, csau, bambinót* kezdte játszani,
 Itt vannak a cuccaid, mondta

Abban a szent pillanatban elmúlt a szomjúságom,
 Kitántorogtam a kocsmából,
 De már csak azt láttam,
 Szerelmem hogyan tűnik el a palotája kapujában

Belerúgtam egy utcakőbe,
 Előttem épp alakzatba fejlődött nyolc fúvós,
 Mögöttem máhás állatok munícióval, eleséggel és vizespalackokkal megrakva,
 Nagyjából mindegy is volt, merre indulok

Akkor este

[TOHO VEČERA]

Akkor este
 Fölkerekedtem a kocsmába
 Tanulmányozni az ottani népeket,
 Belemerülni a mondandóikba

Akkor este
 Megérkeztem a kocsmába,
 De mint mindig,
 Senkivel nem lehetett szóba állni

Egymáshoz hajolva pusmogtak,
 Megfogták a másik könyökét,
 Hátba veregették egymást,
 A kártya az asztal alá esett,
 A városban ugyanis holnap akarták megtartani
 A holnapi napot
 Arra gondoltam, hogy fölkelek,
 Holnap egész biztosan fölkelek,
 Hogy ezt én is megéljem

Még van elég idő

[JEŠTĚ JE DOST ČASU]

A talponálló ajtajában egy söprű keresztbe rakva
Azt mondja: Állj,
Nytás egy óra múlva

A parkban egy fatuskóra vizelek,
melyen fafülgombák nőnek

Ismerem a járást

[TU CESTU ZNÁM]

Ismerem a nyirkos árnyékot
A lépcsők közt a mohát

A mogyorólevél árnyékát
A lépcsők közé betaposott mohát
A kiszáradt fűcsomókat
A gyökereket a támfalban
A csigaházat
A szemgödörket a kőben

A sötétet a csigaházban
A sötétet a szemgödörben

Míg az emberek figyelték, amit mondok

[DOKUD MI LIDÉ NASLOUCHALI]

Míg az emberek figyelték, amit mondok,
Az életem tele volt történetekkel

Lemondóka

[ZŘÍKADLO]

Elment az asztal, eltűnt a fiók
 A fiókkal a spulni elveszett
 A spulniról odalett a cérna
 Arra szállt egy madár, kifosztott egy magot
 A magocska sehol
 Hová mutat mindez
 Sehova

VÖRÖS ISTVÁN FORDÍTÁSA

Anna Adamowicz

Xénia Bolotnyikova visszaemlékszik a Holodomorra

[KSENIA BOŁOTNIKOWA WSPOMINA HOŁODOMOR]

harminckettőben, uram, nem volt már semmi.
 se gabona, se krumpli, se haszonállatok, vagy háziak.
 se gyapjú, se sarlók, se cséphadarók, se útlevelek, se kocsik,
 se utak, se csillagok – a késeken kívül mindent megettünk.

hűvösen fújt, és esőt szitált a tavasz. egyik nap
 az arcom odvában összegyűjtött vízből kivirágzott az ördög,
 hogy megerősítsen abban, miután megettem a lányomat,
 mindent kihányok majd:
 a gabonát, a krumplit, az állatokat, a gyapjút, a cséphadarókat,
 a sarlókat, az útleveleket, a kocsikat, a csillagokat, az egész világ
 kifordul magából, mint egy párnahuzat és vége lesz az éhezésnek.
 a lányom is visszatér, egészben és egészségesen, tehát semmi vész.

a kést félelemből nem ettük meg, hogy élével fel ne fedje
 a szégyent, amely a ráncok között van elrejtve.
 a kéz, melyet egy angyal sem állított meg
 [uram, ha a mennyekből leszállt volna egy angyal Szofijivkába,
 akkor bizony felfaltuk volna, még a tollfosztással sem
 bajlódtunk volna], a kéz, huszonhét törékeny négyzet

világít át a bőrön, mint a szentjánosbogár,
a kéz átvágta a torkot.

kérlek menjetek el hozzájuk, magyarázzátok el nekik,
kérjétek nekem az orvosi tisztesfű gyökeréből,
annyi éve próbálom már kihányni,
megmenteni Ukrajnát

Maria Callas bélférgének recitativója

[RECYTATYW TASIEMCA WCZEPIONEGO W JELITO MARIII CALLAS]

O. F.-nek

hallgatom az énekét
íme a testem
amit szeretek nem szeretek szeretek nem szeretek
gyűlölök

magamba szívom e keserű éjjeli mantrát
éles tükrök és metsző görög szótagok
növek

amikor a színpadon állsz
nem téged tapsolnak meg
Violetto Tosko Normo Aido
hanem egy szalagot a beleidben
ami belülről szorítja a derekadat
a tudás fájáról való karcsú gyümölcsöt
csináltam belőled bel canto¹ és brutta vita²

figyelj oda
gyermekeim már virágoznak a húsodban

1 Szép ének [olasz].

2 Rossz élet [olasz].

rendszerek. vér

[UKŁADY. KREW]

melletted egy csatában elesett, végighúzom az ujjam
az alkarjának vénái mentén, és közben az emberekre

gondolok, akik kibontanák, mint egy fonalat a kötött
ruhából, műszereket helyeznének a véresejtjeidre,

alakot formálnának, melynek elő- és világnézetet adnának.
az én ujjamban nyílhegy, mert arra vágyom, hogy

véredből vörös krétát görgessek.
megrajzolom vele a bőségtől sikamlós, vastag

és nedvdús Európát. a kezem alatt
minden sötétbarna csik

beleolvad a staffázsba

SIPOS TAMÁS FORDÍTÁSA

Ana Blandiana

Karantén

[CARANTINÁ]

A fájdalom nem ragályos,
Efelől biztosíthatlak benneteket, a fájdalom nem átadható,
Az ő testének egyetlen megcsavarodott idegszála sem
Lesz bennem gyötrő érintésé.

A fájdalom nem ragályos, a fájdalom
A falaknál is könnyörtelenebbül zár,
Egyetlen karantén sem szigetelhetne tökéletesebben,
Banális, amit mondok, igazán – ennyi az érvem.

Uram, mennyi irodalom bennünk!
Érzelmek – emlékeztek még? –, tanultunk róluk az iskolában.
A haldokló ágya körül ők sírnak ugyan,
De halállal egyikük sem fertőződik meg.

Nyugodtan virrasszatok, önzetlenül, betegeitek mellett.
Nem fogjátok átvenni a fájalmukat, ne féljetek.
Mehalt. Szeretné valaki követni?
Hagyományos sirató, aztán néma csend.

Torquato Tasso

[TORQUATO TASSO]

Sötétből jött felém, a költő,
A félelemtől elgyötört.
Gyönyörű volt. Mintha csak röntgensugarak által,
Világlott testében a vers.
A félelemtől meg nem írt.
„Örült vagyok” – szólt. Különben tudtam
Ezt a könyvek előszavaiból,
Ám ő jelszóként viselte örületét,
Mivel hozzánk betérhet, mintha csak ezt mondta volna:
„Megváltom így saját magam
A verseimből hiányzó igazság alól.
Megfizethetetlen az ár. Jövök feléd. Fogadj hát!”
De én azt feleltem: Távozz!
„Az autodafék fényénél írtam – mondta –,
Érezvén testem körül
Az inget, mi könnyedén lángra gyúl.
Odúmon az ablakok szerzetestekintetek voltak,
Az ajtók pedig egymáshoz tapasztott füleik,
Szerzetesek voltak az odvaikból előbújó egerek is,
És éjjelenként reverendás óriásmadarak daloltak.
Neked értened kell...” És ujjával
A testemben lévő versre mutatott,
A megíratlanra...
De én üvöltöttem: Távozz!

Észak

[NORD]

A nap ereje,
Amint elutasítja az összhangot az éjszakával,
Szorongató fény,
Mert a vegytiszta jó fenyegető –
Bizonyíték, hogy az emberiség
Halálra nem a
Bűnözőit, hanem
Szentjeit ítélte.

IMRE ESZTER FORDÍTÁSA

Aurel Pantea

[Sokéves tapasztalatom van a zárt ajtók előtti...]

[AM O VASTĂ EXPERIENȚĂ ÎN AȘTEPTĂRI...]

Sokéves tapasztalatom van a zárt ajtók előtti
várakozásban, helyesen értelmezem
az ajtó kinyitását megelőző zajokat.
Egy szék elmozdítása, egy asztal nyikorgása,
annak köhögése, aki engem fogadni készül,
a beszélgetési szakaszokat megszakító csönd,
a nevetések: ezek mind kódok,
melyek közelebb visznek a boldogsághoz,
vagy eltávolítanak tőle,
kizárva a megváltás lehetőségét.
Ma, az elmegyógyászati udvarán
néztem a betegeket,
ahogy óvatosan felsorakoztak egymás után,
mint a fecskék.
Beléptek az ajtón, és most csak várnak.
Egyikük sem tudja, hogy visszatér-e majd a nyitott ajtón,
vagy egy másik előtt fog várakozni,
amely mögül nem hallatszik ki semmi,
csak egy nagy csönd, egy förtelmes csönd

[A halál láthatárán íródik a vers...]

[ÎN ORIZONTUL MORȚII SE SCRIE POEMUL...]

A halál láthatárán íródik a vers,
romlottság és kitörés közepette,
amikor az élet már nem számít,
amikor érzed, ahogy könnyörtelenül figyelnek,
amikor a megalkuvásoknak annyi,
és az életrajzodban minden készen áll
az áldozatnak.

Lomhán halad a rémület.

Reggel van.

De máshol

MIHÓK TAMÁS FORDÍTÁSA

Gabriel Daliș

absconditus

[ABSCONDITUS]

: szeretet nélkül élek,
mintha a világom istene az álom lenne.
kint az út mélységesen fehér és világos,
a fénytelen helyeken pedig akad egy-egy lámpás.
van, hogy utálok mindent, ami él, mindent, ami hajszolva kutakodik,
mindent, ami nem áll meg, inkább hajszol és gyötrődik.

oly magányos vagyok, hogy magamra tudok tekinteni
szemből, hátulról, fentről
és a föld alól,
oly tétova és legördült,
mint egy gombolyag, mely alászáll a világba,
hogy fojtson és fullasszon és hasítson szanaszét,

minden gyötrődés veleje nagy multság,
 mondták a klasszikusok, simogatva zöld fejem,
 kizárva a rémületet.
 ha szívedbe másvalaki téved,
 mint akire vártál,
 aludni fogsz remegés nélkül.

forgatókönyv

[SCENARIU]

: ne nevezetek pajtásotoknak,
 nem vagyok a tiétek.
 a rejtekben lévőök,
 mikor megpillantják az embereket, nem mondják,
 ott jönnek az embereink,
 hanem reszketnek,
 míg csapdájuk megtelik.

én arra a házra hasonlítok, melyben a karácsonyfát
 leborították.

ilyen volt, tudom, apám is.

MIHÓK TAMÁS FORDÍTÁSA

Teodora Coman

csendben

[PE TĂCUTE]

mert gyötör saját hangod keresése,
 arra ébredsz, hogy ereje és színe feleslegesen emelkedik,
 hogy szavaid izzanak, mintha a közönyös világgal
 egymagad vitatkoznál.
 mikor az alanyod szövetségesed, hallgatsz,
 az ellenség nehogy rádtaláljon.
 a támadások közti feszült légkörben a légy zúgását sem hallani,
 és a ceruza hegyét sem, ahogy a rejtekben,
 halad a papíron.

isten hozott!

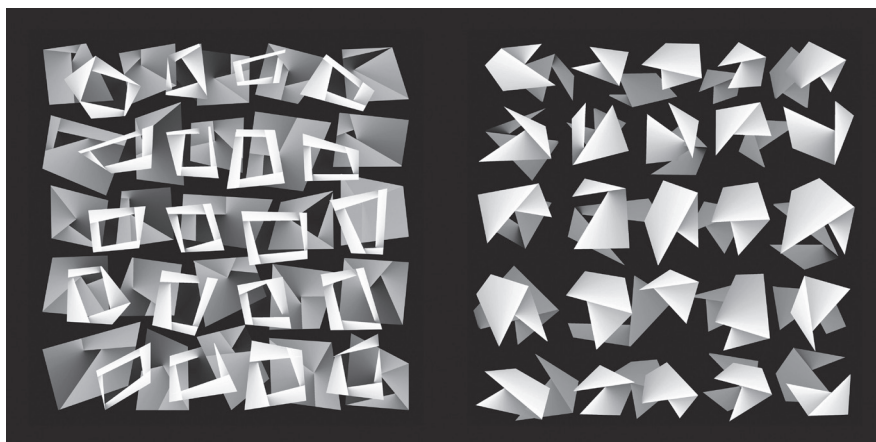
[BINE AI VENIT!]

az ipar teljes egészében azt ígéri, hogy menedékbe helyez
az erkölcsi normák elől. minden egyes fogkrém, bankkölcsön,
gyógyszer és más felélhető javak reklámja
változatlanul mosollyal zárul, olyan ez, mint a toborozási kampányok
végső szakasza.

az ipar teljes egészében felborította a korszellemet:
az ökológia leelőzte a természetet,
a bűvölet az értelmet,
a posztigazság az igazságot,
a kegyvesztés a(z) [második] esély jogát,
a név a személyt,
amióta mindenki előszeretettel
véleményt mond bármiről.

lehet, hogy el kellene ess a szerzői jogoktól,
ami a szövegeidet illeti (még mindig egy referenciákkal
túlpakolt önéletrajzzal hurcolnak egyik irodalmi fesztiválról
a másikra).
tudod, hogy könyv nélkül nem létezel,
a könyv pedig nélküled minden.
és te, akiről most beszélek – te ki vagy?
ügyvezető és felhasználó vagyok,
majd ember.

MIHÓK TAMÁS FORDÍTÁSA



Sári B. László

Kritikai illetéktelenség

A VILÁGIRODALOM-KRITIKÁRÓL EGY AMERIKANISTA SZEMÉVEL

Az amerikai irodalom helyei – exkurzus

Az illetéktelenség a saját kultúráján kívülről jövő szövegekkel foglalkozó kritikus működéseknek egyik vezérmotívuma. Ennek egyik oka, hogy a kritikus pozíció nyújtotta lehetőségek teljességgel elértéktelenedtek az irodalmi intézményrendszeren belül és kívül egyaránt. Egyrészt a nemzeti irodalmak súlypontja saját intézményrendszerükön kívülre került. Az a környezet, mely egykoron lehetővé tette kialakulásukat és központi ideológiai szerepük megszilárdulását – a technológiai fejlődés, a polgári társadalmaknak a munka elképzelésére épülő ideológiai megteremtése, az individualizmus központi gondolatának megszilárdulása, a nemzeti gondolatnak a nemzeti nyelvhez és irodalomhoz való kötődése stb. – mára az irodalmi intézményrendszer működésének ellenében ható módon alakult át. A technológiai fejlődés a kultúra új mediális formáinak megteremtését és versengését hozta magával, magának a kultúriparnak a túlbujánzása pedig a munka etikájáról a fogyasztás esztétikájára helyezte át az egyéni és csoportos identitások alapjait, egyre inkább kiszolgáltatva az „individuumot” a piac fogyasztási logikájának, a nemzeti irodalmak és a „világirodalom” viszonyát pedig a javarészt globalizálódott kultúripari folyamatoknak.¹ Az irodalmi intézményrendszer viszonylatában ez azt eredményezi, hogy a szövegek túltermelési válságával párhuzamosan radikálisan csökken magának az irodalomnak a kulturális jelentősége, melyet nem is feltétlenül saját önértéke – a szövegek minősége, lehetséges kulturális vonatkozásai fontossága – határoz meg, hanem a kultúrát fogyasztók figyelméért folytatott mediális küzdelemben kivívott pozíció. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy az irodalom nem csupán hátrébb szorul a vizuális kultúra területeivel szemben, hanem hogy belső működés módja is sokszor a kultúra fogyasztóinak figyelméért folytatott versengésnek – az amerikai irodalom fősodrában a „nagyotmondás” logikájának – rendelődik alá.²

Ezeknek a folyamatoknak az ellensúlyozását, az irodalmi szövegek, az irodalom önértékének felmérését még egy jól működő kritikai élet sem képes maradéktalanul garantálni. Hiszen a kulturális túltermelési válság következtében megváltozik az olvasás helye, szerepe és módja. Egyre kevesebben olvasnak az egyre több szöveg közül egyre kevesebbet – egyre kevesebb szer; maga az olvasás egyre inkább a „nézés”, a digitális-vizuális öröm kontextusában nyer értelmet; a tekintet határozza meg az irodalom relatív kulturális (és anyagi) értékét, a szövegeknek szentelt figyelem időtartamát és koncentráltóságát, tehát magának az irodalomnak a relatív kulturális jelentőségét, vagy éppen jelentéktelenségét.³ Végző soron maga az irodalom is megszűnik pusztán

1 Erről bővebben lásd Zygmunt Bauman, *Work, Consumerism and the New Poor*, Open UP, 2005, 23–42.

2 Úditó ellenpéldák persze vannak, elsősorban az amerikai kisprózában, mint amilyen például Amy Hempel teljes munkássága.

3 Jonathan Franzen, *Why Bother? = How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 55–97.

csak „irodalomnak” lenni, elveszíti a „nemzeti” diskurzusában betöltött szerepét,⁴ a kritikusnak pedig egyre nehezebb „csak” kritikusként működnie, az irodalmi értékek felmérésével foglalatосkodnia.

Annak mértéke persze, hogy ez a helyzetleírás mennyire találó az egyes nemzeti nyelveken, etnikai határokon belül írott irodalmak esetében, természetesen változó és kultúrafüggő, s ez – ha lehet – még jobban bonyolítja a kritikus illetéktelenség kérdését. Az angol nyelvű irodalmakra, de elsősorban az amerikaiakra a fenti megállapítások talán érvényesebbek, mint a(z) [kisebb] európai irodalmakra, de hogy mennyire tudatos reflexiók és reakciók érkeznek magára a helyzetre, azt már nehezebb felmérni. Az mindenesetre biztos, hogy a kritikus helyenként saját nemzeti irodalmának intézményrendszerén belül is olyan kritériumok és szempontrendszerek alapján kényszerül dolgozni, melyek nem feltétlenül a mező működésének belső – ezért legalábbis részben független – szabályaiból következnek, hanem például az írásait megjelentető orgánumnak a médiapiaci helyzetéből, az ahhoz igazodó szerkesztési elvekből vagy éppen azok hiányából.⁵ Extrém esetben az is előfordulhat, hogy a kritikus működésének hatása elhanyagolható lenne, ha nem annak az orgánumnak a tekintélyéből fakadna, ahol írásai megjelennek. Hogy egy amerikai példát hozzak: ha Michiko Kakutani vitriolos kritikáit nem a *The New York Times*-ba, hanem mondjuk a *Calabaras Style Magazine*-be írja, akkor talán nem rettegne az amerikai kortárs irodalom szerzőinek java része attól, mit mond a szövegeiről, s ítéletének jelentősége – azok relevanciájától függetlenül – a nullához közelítene. Ahogy persze meglátásainak relevanciája sem befolyásolja feltétlenül érdemben a *NYT*-beli írásoknak az irodalmi

4 Ennek a „nemzetiellenedésnek” az egyik kulcsfontosságú szimbolikus eseménye az lehetett, amikor 2012. május 24-én a *New Yorker* twitter-üzenetek formájában közölte a Pulitzer-díjas Jennifer Egan *Black Box* című rövidtörténetét – percnként egy mondatnyi egységekben, ezzel megbontva magának az irodalmi szövegnek az egységét: a szöveg olvasói saját, egyéni követéseik által meghatározott twitter-csatornájuk bejegyzései között, annak „részeként” kellett olvassák az így önazonosságát elvesztő szöveget. Ezzel nem pusztán a lehetséges jelentések konszenzusa kérdőjeleződik meg, hanem magának a szövegnek a mibenléte is, azáltal, hogy a formális egység, a szöveg mint különálló kulturális egység szűnik meg szimbolikusan létezni. Az amerikai nemzeti irodalomnak a szövegtest identitásához és a lehetséges értelmezői közösséghez kötött „nemzeti jellegének” elvesztése ráadásul egy kiténtetett szerző és egy kulcsfontosságú irodalmi-kulturális orgánum kapcsán valósul meg. Lásd Jennifer Egan, *Black Box*, *The New Yorker*, May 28, 2012 [web]. Joshua Clover ezt a folyamatot a(z) amerikanizálódott globális közgazdasági rendszer „Őszeként” aposztrofálja, s annak a kulturális folyamatnak felelteti meg, ahogyan az irodalmi szöveg – elsősorban a költészet – mestertrópusává egyre inkább az *időbeli dimenzióinak térbelivé alakítása* válik. Egan szövege éppen ennek az ellenkezőjét hajtja végre: az irodalmi szöveget helyezi át a digitális térbe és – ami még fontosabb – a digitálisan kontrollált időbe, mely megszakítja magának a szövegnek a térbeli folytonosságát. Lásd Joshua Clover, *Autumn of the System: Poetry and Financial Capital*, *Journal of Narrative Theory* 41.1 (Spring 2011), 34–52, 43.

5 Csak egy személyes példa: egy ideig rendszeresen írtam kritikát egy olyan orgánumba, mely szinte soha nem küldött korrektúrát, leadott kritikáim megjelenéséről pedig mindig utólag értesülhettem, mert sosem lehetett előre tudni, „illik-e” az adott számba. Írásaim címének jóváhagyásom nélküli megváltoztatása rendszeresnek bizonyult. Abban sem sikerült logikát felfedeznem, mitől kerültek bizonyos szövegeim csak a nyomtatott lapba, míg mások az online felületre is – a szerkesztő szerint a kettő működését *nem* a rovatszerkesztő koordinálta, így beleszólása sem volt abba, mi jelenjen meg digitálisan. A nyomtatásban és az online felületen megjelenő írások jogi vonatkozásai, GDPR ide vagy oda, pedig soha fel nem merültek, hiszen azokról az utólag aláírt szerződésben mond le a kritikus, ha szeretné, hogy a vele párhuzamosan leadott számláját kifizessék, s legközelebb is lehetőséget kapjon a megjelenésre.

életre és az egyes szerzői életművekre gyakorolt hatását, legyen szó akár David Foster Wallace-ról vagy Dona Tarrtról, hogy csak két teljességgel célt tévesztett kritikáját említsem.⁶ És persze mindez fordítva, az amerikai irodalom rendszerén kívülről is igaz: a kitüntetett pozícióban lévő kortárs amerikai szerző irodalmi helyiértékére is vajmi kevés hatással van, akár az Egyesült Államokban, akár Magyarországon, ha egy vidéki (érts: az irodalmi centrumoktól távol eső) városban élő kritikus az esszéketét jól megérvelt írásban rántja a sárba – egy másik vidéki város irodalmi folyóiratában (a komplexusokról egy kicsit később). Az irodalmi intézményrendszer hálózatossága, s ebben semmi meglepő nincs, egyáltalán nem homogén: miért éppen a kritika képezne ez alól kivételt? Ám az, hogy a kritikai hálózatosság csomópontjai súlyozottak, hogy különböző vélemények oszlanak meg a centrumok és a perifériák között, és hogy ez a heterogenitás és súlyozottság nem garantál tulajdonképpen semmit a kritikai érvek és ítéletek relevanciájának és helyenként hatásának vonatkozásában – nos, ez talán mégis újdonságnak számít.

Ennek az újabb keletű kritikai fejleménynek az okai az Egyesült Államok irodalmában legalább két, egymástól részben független forrásvidéken keresendők, melyek közül az első gazdasági, a másik politikai természetű és eredetű. Egyrészt a kortárs irodalomnak a kreatív írás háború utáni történetének nyomán kialakult túltermelési válsága a kritikát is elérte, az a rendszerszerű átalakulás pedig, mely az értékek megítélésének illetékességét először a produkció, majd pedig a terjesztés oldalára testálta, a kritikát sem hagyta érintetlenül. Ez tükröződik abban is, ahogyan a kimondottan irodalmi elitkultúra csak a könyvkultúrának egy szűk rétegére korlátozódik, kiszorítja a minőségi lektúr és a műfaji próza a köztudatból, s mindeközben megindul a különböző regiszterek keveredése és összemosódása. Túl sok a könyv, túl sok a kritika, és a nagy számok törvénye a kiadás, a terjesztés és a kritika összefonódásai miatt az irodalmi regiszter ellenében hat. Az aktualitásokra kihegyezett piac logikája pedig nem hagy időt a vélemény kiérlelésére, sok esetben a szövegek megszületésére is alig – a szöveg szinte még el sem készült, de már el is kelt.⁷ Némileg sarkítva: az

6 Michiko Kakutani, *Books of the Times; A Country Dying of Laughter. In 1,079 Pages*, The New York Times February 13th, 1996 [web]; *A Painting as Talisman, as Enduring as Loved Ones Are Not*, The New York Times October 7, 2013 [web]. Kakutani később revideálta Wallace *Végtelen tréfájáról* szóló értéktételezt, *Az aranyipinty* kapcsán ez még nem történt meg.

7 Ez a közvetítés esetében is igaz: volt alkalmam olyan szöveget fordítani, melyet a kiadó még a megjelenés előtt, egy nemzetközi könyvvásáron szerzett meg, s mire a fordítás elkészült: kiderült, hogy nem a végleges változaton dolgoztam, s a kiadó által számomra eljuttatott és a később nyomdába kerülő eredeti között mindösszesen három szerzői ivre rugó terjedelmi különbség volt, az egyéb szerkezeti és stílári átálakításokról nem is beszélve. Így a szöveget gyakorlatilag újra kellett fordítani; a munkát más fejezte be, a szöveg fordítójaként nem lettem feltüntetve.

Kritikai oldalon sem egyszerű a helyzet, bár a magyar fordításban érkező szövegek esetében rendszeres „megkésettség” akár a „világirodalmi” kritikus malmára is hajthatná a vizet. Ám sokszor az eleve torz eredeti recepció nyomán tájékozódva a magyar kritikus nincs könnyű helyzetben. Munkáját egyébként is többszörösen megterheli az a tény, hogy egy rosszul – ha egyáltalán – fizetett munka részét képezi, hogy a rosszul fizetett, sokat és ezért pontatlanul vagy rutinból működő fordító munkáját kellene hogy értékelje egy olyan nagyközönség számára, mely nem csupán nem olvasta az eredeti művet, de talán nem is kíváncsi rá. Ahogyan talán a kritikára sem mindig. Ellenpélda persze itt is akad: kritikusi pályám egyetlen, laikus olvasótól származó visszajelzése egy kérdés volt: az egyik írásomban utaltam egy kortárs amerikai kopusz jelenlétére, és az érdeklődő olvasó címekezt kért: mit olvashatna még? Rövid levélváltásunk során kiderült, hogy kérdése nem magyarul, hanem angolul elérhető művekre vonatkozott.

amerikai olvasók jó része – statisztikák támasztják ezt alá hosszú évek óta – egyáltalán nem olvas irodalmi szöveget, kritikát is alig. Vagy azért, mert – kulturális szocializációjánál, neveltetésénél, társadalmi helyzeténél, érdeklődésénél fogva – fogalma sincs létezéséről és mibenlétéről, vagy mert egyszerűen nem érdekli a kritikus véleménye, hiszen az adott esetben köszönőviszonyban sincs az ő saját, jórészt a fogyasztás elvárásai szerint működő olvasói tapasztalatával. Vagy pedig azért, mert ő maga kíván véleményt formálni a műről, s nem érzi szükségét ehhez mások segítségét kérni. Az is előfordulhat, hogy az irodalom „fogyasztója” először a kritikákat olvassa el, hogy véleménye legyen a szövegről, melyet még nem olvasott (és jó eséllyel nem is fog); *horribile dictu*, azért olvassa a kritikát, hogy a szöveget már ne is kelljen. Így azt, amit jobb híján „republic of letters”-nek nevezhetnénk, felváltja a „market of letters”. A kritika – mivel maga is egy túltelített piacon kénytelen fungálni – a vélekedések és vélemények, a kritikai „pozíciók” megsokszorozásában és termékként való elhelyezésében, a különböző olvasói „igények” kielégítésében érdekelt, s ennek megfelelően alakítja belső logikáját, melynek végső soron a (vélemény)különbség lesz az alapja.

A különbség logikája az Egyesült Államokban természetesen politikai kérdés, s talán – az USA posztkoloniális múltjának, koloniális és neokoloniális jelenének tükrében mondom ezt – mindig is az volt. Az irodalom esetében ez a politikai vonatkozás egyrészt az európai örökséghez való, Rip van Winkle-i álmoként tematizálatlanul maradt viszonyként érhető tetten, másrészt a regionalitás, az etnikai, faji, vallási, a nemi és a szexuális identitás kérdéseiként. A huszadik század politikai mozgalmainak hatása az amerikai kritikai gondolkodásra – a „studies-ok” kialakulása, a nyolcvanas évektől szinte menetrendszerűen fel-fellángoló kultúraháborúk – a magyar kritikai közéletben is ismertek, ám az irodalmi és kulturális mezőre gyakorolt hatásuk, illetve annak megértése továbbra is vita tárgyát képezi.⁸ Az azonban, hogy milyen problémákat okoz az „interszekcionalitás” – a különböző identitáspolitikai meghatározottságok együttes jelenléte és hatása – az irodalmi szövegek értelmezésekor és esztétikai értékeinek felmérése során, talán kevésbé ismert.⁹ Az amerikai kritikai mező pártosságából adódó problémákat is éppen az okozza, hogy bár a kapcsolat az identitáspolitikai kategóriák és az esztétikai értékek között alapfeltevésnek számít, magának a viszonynak a mibenléte a legtöbb esetben tisztázatlan marad. Arról nem is beszélve, hogy ha már az identitáskategóriák „interszekcionalitása” jelentős szerepet játszik a kortárs amerikai irodalmi életben belül, akkor a tematizálás során – részben az etnikai identitás kategóriáinak dominanciája következtében – kimaradnak más, fontos összetevők, így

8 Legutóbb a kérdést Bán Zsófia vetette fel élesen az *ÉS* hasábjain: Bán Zsófia, *Bovaryné megbukik – avagy a női irodalom és a Hézag*, Élet és Irodalom, 2020. május 25 [web]. Lásd még: Grecsó Krisztián, *Ahol nincs*, Élet és Irodalom, 2020. május 22. [web]; Hamar Péter, *Veresné elfeledve*, Élet és Irodalom, 2020. május 22 [web].

9 Érdemes ebből a szempontból azt is megnézni, hogy milyen problémákat okoz az „interszekcionalitás”. Jó példa erre, hogy Bollobás Enikő magyar nyelvű monográfiája az 1945 utáni amerikai irodalom tárgyalásakor külön fejezetet szentel a „kanonikus posztmodernizmusnak” és a „női és afro-amerikai posztmodernnek” (majd a „multikulturalizmusnak” és az ’új’ identitásoknak”). Hiszen – mint írja – előbbi „képviselői mind férfiak”, maga „a posztmodern elmélet és gyakorlat” pedig több amerikai teoretikus szerint is „bőrszín és társadalmi nem szerint egyaránt kirekesztő.” Lásd: Bollobás Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 2005, 657–675, 675–695, 695–729, 675.

a társadalmi osztályok rétegződésének figyelembe vétele.¹⁰ A pártosság, az a kritikai elköteleződés, melyet első könyvemnek a kritika-vitát elemző fejezetében – szinte előbb írva a kritikáról, mint kritikát – magam is hiányoltam a magyar kritikai mezőből,¹¹ így leginkább olyan kritikai elfogultságként érhető tetten, mely legalábbis részben, így az esztétikai megoldások viszonylatában is reflektálatlan marad.

Az „elég jó” kritikáról

Ezen körülmények figyelembe vételével kellene tehát a kortárs amerikai irodalomról kritikát írni. De – hogy Lapis Józsefhez hasonlóan én is Winnicott kifejezésével éljek – mitől válik „elég jóvá” a kortárs amerikai irodalom magyar kritikusa? Lapis kitűnő írására¹² reflektálva, annak gesztusát imitálva és pontokba szedett felvetéseire reagálva vázolnám, hogyan látom én a magyar illetőségű, „elég jó” kortárs amerikai (és világ) irodalmi kritikus ismérveit.

1. A bemutatás–értelmezés–értékelés hármasszabálya a másik kultúrából, így az amerikaiból érkező művek esetében összetettebb feladat, mint a friss megjelenésű, saját kultúrából származó művek recenziálása, ahol a kontextus ismerete részben adottnak tekinthető. A másik kultúra eredeti kontextusa – és abban a szerző és a mű helye – már a magyar nyelvű szöveg megjelenése előtt, és jó eséllyel a befogadó kultúrájától eltérő módon létezik, így a bemutatás, az értelmezés, de még az értékelés mozzanata is megkívánja az irodalmi szöveg forrás- és célnyelvi helyzetének összevetését. Ez a feladat – a fentebb jelzett, a kontextus tágasságából adódó nehézségek és a kritika terjedelmi korlátai miatt – többszörösen megnehezíti az amerikai irodalom magyar kritikusának dolgát. Egyrészt adott esetben aránytalanul megnőhet a bemutatásra szánt terjedelem, az értelmezésnek és az értékelésnek pedig mindkét kontextussal, különbségeikkel és eltéréseikkel is számolnia kell, mindamelllett, hogy nem tételezheti fel a két kulturális tárgy/termékkel: az eredetivel és a fordítással, az irodalmi étellel, a szerzővel és az irodalmi szövegekkel kapcsolatos elvárások azonosságát. A kritikus

10 Így szorulnak háttérbe olyan, a társadalmi osztályok amerikai konstrukciójával összefüggésbe hozható irodalmi jelenségek, mint a kortárs amerikai minimalizmus, melyre megjelenésekor kritikai ösztűz zúdul, s melyet később Mark McGurl rendszerszemléletű irodalomtörténete esztétikai és szociológiai elképzeléseket ötvöző leírásában „alsó-középosztálybeli modernizmusként” határoz meg. A kritikai fogadtatásról lásd Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994, 36–41. A minimalizmusról, mint alsó-középosztálybeli modernizmusról lásd Mark McGurl, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass. & London, England, Harvard UP, 2009, 273–320.

11 Sári B. László, *A hatyú és a görény: kritikai vázlatok irodalomra és politikára*, Kalligram, Pozsony, 2006, 196–236. A kapkodást szülő ifjonti hevület nem csak az én szövegemnek a sajátja: nemrég a lapban, ahol magam is publikálok, a kritika-vitát összefoglaló fejezetemre egy írás Sári B. Györgyként hivatkozott rám.

12 Lapis József, *Az elég jó kritikus*, Élet és Irodalom, 2018. szeptember 14. [web] Lapis maga is kiegészítésekkel él saját írásához, ezeket lásd Lapis József, *A kritikáirás fonákja*, Eső, 2019/3. [web]; illetve írt még a *Korunk* 2019/9 számának kritikát tárgyaló blokkjába. Uő., *Kis kritikai thesaurus*, *Korunk*, 2019/9, 3–9.; Codău Annamária, *A dialogikus kritika lehetőségeiről. Néhány atipikus formátum*, *Korunk*, 2019/9: 10–16.; Gács Anna, *Miért nem kritikus a booktuber, és miért olyan mégis?*, *Korunk*, 2019/9: 17–25.; Bárány Tibor, *Az élesztő affér. Vázlat kritika és hatalom viszonyáról*, *Korunk*, 2019/9, 26–37.

maga is a kulturális fordítás aktív résztvevőjévé válik, sokszor annak a nyelvi-kulturális idegenségnek a felmutatása révén, mely a fordításban, valamint a szerkesztés és a terjesztés munkálatai során elsikkadt.¹³ A kritikus válik a szöveg második fordítójává.

2. A határidő praktikus kérdése az amerikai irodalomról szóló kritika kapcsán is felmerül, ám egészen másképp: nem a szerkesztő várja el a határidő betartását, hanem már magának a szövegnek a megérkezése szenved – szinte minden esetben – késedelmet. Ennek a késelemnek az okait pedig a legtöbb esetben figyelembe kell venni és meg kell említeni a kritikában. Vannak persze ritka ellenpéldák: amikor egy kortárs szerző művei annyira felkapottak a világirodalmi piacon, hogy a célnyelvi irodalmi élet kiadói – piaci okokból – lépést kívánnak tartani a forrásnyelvi kiadások tempójával. Így, ha tetszik, az amerikai irodalom kritikusa perszonaluniót kell képezzen az irodalmi együttállásokra és különfutásokra szakosodott összehasonlító irodalomtörténésszel.

3. A „bukott és irigy író mítosza” a „nagy” és a „kis” kultúra irodalmainak viszonylatában egészen másképp jelenik meg, mint a közvetlen személyes kapcsolatokat feltételező, némileg belterjes irodalmi életben. Egyrészt a „kicsi” és a „nagy” magyar–amerikai viszonylatban relatív. A kortárs amerikai irodalom külső megítélése (éppen elszigeteltsége és tömegtermelése okán, a kimondottan irodalmi regiszter szűkössége miatt, és mert az amerikai inkább a globalizált tömegkulturális hatások révén kapcsolódik más kultúrákhoz) sokkal inkább hasonlít egy szerényebb méretű, semmiképpen nem majd’ kontinensnyi ország irodalmi kultúrájának megítéléséhez (ebből a nézőpontból is érdemes a Bob Dylan irodalmi Nobel-díjára adott amerikai reakciókat értelmezni). Másrészt a magyar és az amerikai irodalomnak – különösen kortárs vonatkozásban – kevés evidensen közvetlen kapcsolódási pontja van, kivéve természetesen azokat a ritka eseteket, amikor kortárs irodalmi szerzők fordítanak. Az amerikai irodalomra magyar nézőpontból inkább a „távoli” jelző áll, mint a „nagy”, s ennek a kritikai ítélet kontextualizálása szempontjából vannak következményei, különösen akkor, ha a kortárs amerikai szerzőket ért európai irodalmi hatásokat akarjuk értelmezni.¹⁴

4. A két irodalom távolsága miatt – gondolhatnánk – Lapis negyedik pontja, az „összeférhető összeférhetetlenség” nem igazán érinti az amerikai irodalom magyar kritikusát. Hogy ez mégsem így van, arról javarészt az irodalmi piacon alkalmazott marketingstratégiák, a szerzői brandépítés különböző módozatai tehetnek. Kortárs amerikai szövegekről írva óhatatlanul is olyan szerzői szerepekkel kerülünk viszonyba, melyek személyesen is érintenek bennünket: a „nagy amerikai regényíróról” [Franzen], a „legfontosabb kortárs amerikai irodalomszervezőről” [Eggers], az „angol-ameri-

13 Fordítóként néha arra kényszerül az ember, hogy folyamatosan felvállalja a konfliktusokat az eredeti szöveget nem ismerő, homályos fogalmak szerint definiált magyar irodalmi megszólalásmódozathoz ragaszkodó szerkesztőkkel. Történetekkel tele az asztalfiók és a digitális archívum.

14 És nem csak arról van szó, hogy magának a hatásnak a ténye és működése válik kérdésessé az európai nézőpontból, hanem mert nehéz elfogadni, hogy az amerikai irodalom számára mindig is ambivalens – leginkább a hatásiszony mintázataira emlékeztető – volt a kapcsolódás az európai irodalmakhoz, hogy az „eurocentrizmus” etnikai irodalmak felől érkező kritikai bonyodalmaiba már bele se merüljünk. Az amerikai irodalom összességében egyébként nem tűnik túl fogékonynak a nem angol nyelvterületről érkező befolyásra: a megjelent címeknek évente nagyjából három százaléka fordítás. Megkockáztatom, a magyar könyvpiacra az arányt éppen fordított.

kai irodalmi nyelv Faulkner óta legnagyobb megújítójáról” [McCarthy] – és persze fordítóikról – szólva a reakció mindenképpen kritikusi eltökéltséget, Lapis szavaival „reflektált és becsületes szubjektivitást” igényel. S talán még többet: a kulturális különbségek és a kritikus helyzetéből szinte szükségszerűen adódó komplexusokon való felülemelkedést. No meg persze a személyes elfogultságok felülvizsgálatát: hogy a szerepénél és irodalomszervezői tevékenységénél fogva tisztelt szerző fércművéről is kimondható legyen az ítélet, hogy didaktikussága ellenére – vagy azzal együtt – fontos kurzusmű értékei is elismerésre találjanak, s hogy a minden élményszerű esztétikai érték megtagadására épülő, zseniálisan megírt és fontos szöveg is méltó figyelemben részesüljön.¹⁵ Mindeközben persze – s erről szól Lapis...

5. pontja: kerülni kell a személyeskedést, akár annak árán is – megtörtént –, hogy kegyeleti okokból mondatokat ír át az ember a korrektúrában.

6. Az életmű ismeretének az amerikai irodalomról szóló kritikában többszörös vonatkozása van, hiszen a legtöbb szerző esetében nem pusztán több nyelven létezik ez az életmű, de szélsőséges esetben az is előfordulhat, hogy az angolul és magyarul (helyenként foghíjasan) létező korpuszok nem hozhatók fedésbe egymással. Ennek egyfelől – önméltás – a fordítások megkétszerezése, az érdeklődés hiányában célnyelven foghíjas életmű és az életművön belüli és kívüli kapcsolódási pontoknak az eltérő mátrixai a felelősek. Az életművet ismerni egy másik irodalom vonatkozásában pedig nyelvi nehézségeket is maga után von: bírhatunk-e egyáltalán egy másik nyelvet annyira, hogy a szöveg megoldásait helyiértékükön kezeljük, s érdemben mondjunk róluk valamit egy olyan szöveggörnyezetben, ahol ezek a helyiértékek nagyon mások? Hogy saját példánál maradjak: lehet-e McCarthyról szólva irodalmi nyelvújítást emlegetni anélkül, hogy a referenciapontnak számító Faulkner kapcsán hosszas fejtegetésbe keverednénk, azt ecsetelve, hogyan (nem) működnek ezek a megoldások a két szerző szövegeiben angolul és magyarul, mi több az angol és a spanyol, illetve a magyar és a spanyol viszonylatában? Ha korábban azt állítottam, hogy a kritikus szükségképp a szöveg második fordítója, és kénytelen-kelletlen szövetségre kell lépnie a benne lakozó összehasonlító irodalomtörténésszel, akkor ezt most azzal kell kiegészítenem, hogy filológusi készségeinek is jó hasznát veszí.

7. Lapis hetedik pontja a recepció ismeretének fontosságát hangsúlyozza. Ugyan ennek alapvető nehézségeiről fentebb már szót ejtettem, most mégis annyival kell kiegészítenem az érvelést, hogy a magyarul írott világirodalmi kritika esetében a lehetetlennel határos kíváncsi, hogy „legyen részese a műről kialakult diskurzusnak”. Ennek nyilvánvalóan nyelvi oka van: a magyar kritikai élet egyszerűen nem képezi részét a kortárs amerikai irodalomról szóló diskurzusnak, s a kritikai életen belül sem alakult ki párbeszéd vagy jelentősebb vita a kortárs amerikai irodalomról. A nyelvi határok tehát a kritikában makacsul tartják magukat, bár meglehetősen sajátos módon: magyar kritikus – egyfajta képviseleti elvet követve – angolul leginkább magyar irodalmi szövegekről és kérdésekről nyilvánul meg, míg magyarul kritikát angol-amerikai szövegekről ír. A párbeszéd, a kölcsönösség és a kritikai kontextusok átjárásának hiánya

15 Sorrendben: Dave Eggers, *Atyáitok? Hol vannak ők? És a próféták örökké élnek-é?*, ford. M. Nagy Miklós, Európa, Budapest, 2017; Dave Eggers, *A Kör*, ford. Nemes Anna, Európa, Budapest, 2016; Bret Easton Ellis, *Amerikai Pszicho*, ford. Bart István, utószó Bán Zsófia, Európa, Budapest, 1994. Az első két szövegről kritikát írtam, utóbbinak hosszú tanulmányt szenteltem.

mindkét esetben a „messziről jött ember” toposzát idézi.¹⁶ Személyes tapasztalataim pedig azt mondatják velem, hogy a kritikai fogadtatásnak, a recepciónak az ismerete ugyan szükséges előfeltétele a megalapozott kritikai ítélet kifejtésének, de a legjobb esetben is csupán elenyésző számú (ám helyenként zseniális) észrevétel hasznosítható az egyébként terjedelmes kritikai termésből egy-egy mű vagy szerző kapcsán.

8. A nyolcadik, gyakorlati tanácshoz, melyet Lapis S. Varga Páltól kölcsönöz, nehéz bármit is hozzátenni, mégis meg kell jegyezzem, hogy a kritikai egyértelműségnek a kivánalma egyáltalán nem magától értetődő. A kritika meglátásom szerint ugyanúgy élhet az irónia eszközével, mi több, megteheti azt központi trópusává, mint az irodalmi mű. Egyik legnagyobb kritikai sikeremnek tudhatom, hogy egy hármás baráti beszélgetés során egyik kollégám felháborodottan adta tudtomra, hogy a könyv nem is annyira jó, mint azt kritikámból kiolvasni vélte. Mire a másik kolléga hozzáfűzte, hogy talán újra kellene olvasni – a kritikát.

9. Lapis kilencedik pontja az olvasó és a kritikus hasonlóságáról és különbségeiről beszél. Az olvasás élménye és a megértés közötti viszonyról, a kritikus értelmezői felelősségének többletéről szól, s ezzel ismét csak nehéz vitatkozni. Van egy dolog azonban, ami – talán csak a szöveg hangsúlyai miatt – szembe állítja a kritikust a profi olvasóval, az élvező olvasást az értelmező olvasással. Az angol-amerikai kontextusból érkező kritikus ebben nyilvánvalóan az „érzékelésmód széttagolódásának” eliotti eszméjét vélné felfedezni, ahogyan az intellektuális és az érzelmi reakciók elkülönülnek egymástól – vélhetőleg nem csupán a tizenhetedik századi metafizikus költők, de Lapis szerint a kortárs kritikusok gyakorlatában is. A két irodalmi-kulturális kontextus határmezsgyéjén működő, amerikai irodalomról író kritikus azonban nehezen tudja figyelmen kívül hagyni azt a számára nyilvánvaló tény, hogy az értés alapvetően befolyásolja az élvezetet és viszont. Mint arra Vonnegut *Kékszakáll*ában Circe Berman felhívja a művész, Rabo Karabekian figyelmét, aki lesajnálja a nő giccsesnek tekintett viktoriánus nyomatait: „Maga ezeket a hintázó kislányokat nem tartja komoly művészetnek? [...] Próbáljon belegondolni abba, amit a viktoriánus kori emberek gondoltak, amikor rájuk néztek, vagyis hogy e boldog, ártatlan kislányok közül a legtöbb milyen beteg és boldogtalan lesz egészen rövid időn belül: torokgyík, tüdőgyulladás, himlő, abortuszok, erőszakos férjek, szegénység, özvegység, prostitúció, halál és elföldelés a temetőárokba. [...] Lehet, hogy maga nem bírja az igazán komoly művészetet.”¹⁷ A befogadás élményének és az értelmezésnek ez a nyilvánvaló kapcsolata pedig ismét csak felveti a kritikus elköteleződés kérdését.

10. Mert hát a kritikus is ember, és vállalja személyes értékítéletéért a felelősséget: „Állja is, ne csak adja a pofont” – írja Lapis. Azonban az elköteleződés és a személyes involválódás egy kultúráközi térben akkor is megoldhatatlan feladatnak látszik, mert két kultúra között, ahol az egyik nem az anyanyelve, feltétlenül a „kulturális migráns”–

16 Kivételt képeznének ez alól a magyarországi anglisztikai folyóiratok, illetve az amerikai magyar oktatók szervezetének, az AHEA-nak a folyóirata, a *Hungarian Cultural Studies* [<https://aheanet/e-journal/>]. Ám ezekben az orgánumban a legkritikább esetben recenziálnak kortárs irodalmat, s az sem mindig tisztázott, hogy a szűk szakmai közösségen kívül eléri-e ezek a változó rendszerességgel megjelenő folyóiratok – a *The Anachronist*, a *HJEAS*, az *Americana*, a *Focus*, az *Eger Journal of English Studies* vagy éppen a *Neohelicon* – a nagyközönséget.

17 Kurt Vonnegut, *Kékszakáll*, ford. Kappanyos András, Budapest, Mecénás, 1991, 126.

a gyökereit vesztett, nyelvét és kultúráját ha szándékosan is, de odahagyott első generációs értelmiségi – pozíciójában¹⁸ találja magát. Nem leli a helyét, szorong, megpróbál együtt élni saját illetéktelenségével az általa mindig is vágyott kulturális területen, ahol nem csupán semmi keresnivalója nincs, de ami végképp átalakult, mire ő megérkezett oda – majd onnan az útvjáról magyarul írott beszámolóban: a kritikában hazatalál. Így hát dolgozik, ahogy tud – ír jól-rosszul, jót-rosszat, s közben próbál együtt élni működésének körülményeivel.

18 Milbacher Róbert, *A kulturális migránsokról*, Élet és Irodalom, 2020. május 22. [web]



Olty Péter

Magyar rugóritmus

EGY IDEGEN VERSRENDSZER HONOSÍTÁSÁRÓL

Gerard M. Hopkins kései műveinek metrikája, az ún. rugóritmus [*sprung rhythm*]¹ a magyar költészet számára jobbára ismeretlen: versrendszereinkkel való összehasonlítása, nyelvünk ritmuslehetőségeivel való egybevetése ezidáig nem történt meg, az eredeti szövegeknek megfeleltethető hangzás fordítói kikísérletezése előzmény nélküli. Az 1985-ös *Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins versei* című kötet húsz *sprung*-darabot is közvetít, rímes szabadversbe, licenciás jambusba, vagy e kettő átszüremléses keverékébe ültetve át őket.² Megfelelő fordítása elé a szakirodalom hozzáférhetőségének hiánya ma már nem gördít akadályt. Mi több, 2018-tól a teljes Hopkins-életmű hét kötetbe rendezve, végre kritikai kiadásban is elérhető. A magyar rugóritmus lehetőségét keresve azonban az is világos: értő befogadása érdekében a transzpozíció folyamatát nyilvánosan is érdemes dokumentálni. Az alábbiakban saját műhelymunkámba adok betekintést, ismertetve a *sprung* magyarításának dilemmáit és megoldási alternatíváit.

Mivel a ritmus visszaadásának követelményét nem biztos, hogy a fordítói szakma egésze magától értetődőnek tartja, rövid apológiával kell indítanom. Jelen esetben a formahűség nem pusztán a versfordítás nyugatos szokásrendjének hagyatéka, hanem a Hopkins-lírárt alakító, *l'art pour l'art* vonásokat mutató szépségfelfogásnak is szól. A lefordítandó versek ritmusa ugyanis e költő számára nem pusztán eszköz volt – nem valamely tartalom zenei leképezése, melyet az értelmi töltet túlaradása generál – hanem a többi metanyelvi stíluseszközzel társulva uralkodó esztétikai komponens, cél. „Úgy van szerkesztve ez a beszéd”, írja Hopkins, „hogy azt hangzásában szemlélje az elme; úgy van szerkesztve, hogy az értelmi közlés célján is túlmenően, elsősorban önmaga hallhatóságában legyen érdekelt. Valamennyi matéria és jelentés persze lényeges benne, de mindez csak részelem, mely ahhoz kell, hogy megtámassza és konkretizálja az önmagáért szemlélt alakzatot.”³ Mint levelezése egészéből kiderül, a

1 A *sprung rhythm* szakszót – Hopkins saját szóalkotása – jobb híján rugóritmusnak fordítom. Az általam áttekintett prózai munkákban (teljes levelezés és naplók) a szerző egyszer sem tér ki a kifejezés pontos magyarázatára, a szakirodalom is kerüli a kérdést. Legközelebb itt kerülünk hozzá: „Az erre a ritmusra használt *sprung* szó jelentése elsősorban *váratlan/hirtelen (abrupt)* és *de jure* csak arra az esetre vonatkozik, amikor két egymás után következő hangsúly között nincsenek további szótagok.” *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, szerk. C.C. Abbot, Oxford University Press, 1955, 23. Nyilvánvaló azonban, „*váratlan ritmusnak*” nem fordítható, hiszen a *sprung* múlt idejű participium a *sprung* ige valamelyik tárgyas jelentéséből. Ez pedig lehet „megugraszt” (pl. vadat), „kiugraszt” (pl. meglepetést egy ajándékcsomagból), „megrugóz/rugóval ellát” (valamilyen tárgyat). További kulcsot adhatnak a szintén Hopkins által alkotott *outride* és *overrove* prozódiai kifejezések, melyek a ritmust kvázi lovaglásként látatják, illetve az is, hogy a szerző a *sprungot* az általa *running rhythm*nek nevezett hagyományos verseléssel állítja ellentétbe – míg a jambikus pentameter „fut”, addig a *sprung* kiszámíthatatlanul „ugrál”.

2 *Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins versei*, vál. Kiss Csaba, Európa, Budapest, 1985.

3 „Speech framed for contemplation of the mind by way of hearing, or speech framed to be heard for its own sake and interest, even over and above its interest of meaning. Some matter and

szépség forrását a dolgok „belalakjában” (*inscape*)⁴ vélte felfedezni: abban a megmíntaltságban, mely alapján azok művéségükben mint egyszeri és megismételhetetlen kreatúrák jelentek meg számára. Ennek megörökítését pedig, a költészet esetében, a zenei formák analógiájára képzelte el: „A szótag egy hangjegy; a versláb vagy szó egy zenei ütem; két zenei ütem két versláb vagy μέτρα, melybe akár egy alárendelői tagmondat is befér; egy zenei motívum vagy frázis a mellérendelői tagmondat; egy zenei téma megfelelője a mondat, egy zenei tétel a bekezdés, és egy zenedarab egészéé a teljes szöveg.”⁵ Világos tehát az egy elsősorban „előadásra készült” költészet szándéka, melynek „előadása nem szemmel olvasás, hanem hangos, kimért tempóban haladó, költői (és szónoki) szavalás.”⁶

A rugóritmus szabályait Paul Kiparsky 1989-es *Sprung Rhythm* című tanulmánya teljes körűen tárgyalja.⁷ A sorokban a hangsúlyos (*stressed*) szótagok száma meghatározott, a hangsúlytalan (*slack*) szótagok száma változó. Noha ez látszatra azonosnak tűnik az óangol verselés szisztémájával – mely csak hangsúlyokat számol, szótagokat nem – valójában egy másik, az angol verstanban „kvantitatívnek” nevezett versrendszer elveivel is ötvöződik. A hangsúlytalan szótagok száma ugyanis, noha ütemenként tetszőlegesen változtatható, nem lehet bármennyi: nullától háromig terjedhet. Következésképp a hangsúlyok nem pusztán ütemekre tagolják a sort, hanem ezzel párhuzamosan, a görög-latin időmértékes verselés analógiájára, verslábakat is imitálnak (másként fogalmazva: a hangsúlyok egyszerre ütemhangsúlyok és kvantitatív hangsúlyok.) A fenti szabályból következik az is, amit Kiparsky a rugóritmus lényegi jegyeként azonosít, nevezetesen hogy egyetlen hangsúlyos szótag hangsúlytalanok nélkül is teljes verslábát képezhet, például így [a hangsúlyos szótagokat Hopkins ékezetekkel jelöli]: „áll félléd, félléd, are áll félléd” vagy „*the héart réars wings, bóld and bólder*”. Ebben a tekintetben a rugóritmus élesen elkülönül a viktoriánus vers lejtésére jellemző egyenletes és kiszámítható „futástól” (*running rhythm*), váratlan tempóváltásai okán „ugrasztottnak” (*sprungnak*) tekinthető. Két jellegzetes példa ilyen tempóváltásokra: „*my cries héave, hérd-long; húddle in a máin, a chief / woe, wórl-d-sórrów; on an áge-old ánvil wince and sing*”; vagy: „*fórwárd fálling, fórehead frówning, líps crísp*”. A lassító-gyorsító dinamika lehetőségét ráadásul tovább bővíti a túlfutásnak (*outride*) és átfutásnak (*overrove*) nevezett licenciák. A túlfutás egy-két extrametrikus, vagyis skandáláskor nem számolt szótag hozzáadását jelenti egy adott verslábhoz. Hatása az, hogy tovább lassítja a tempót, a sor további részét csak egy rövid pauzát beiktatva folytathatjuk. Hopkins a sor alatti ívekkel jegyzi, például így: „*Cáme, I sáy, this dáy to it – to a First Commúnion*”. Az átfutás ezzel szemben gyorsít:

meaning is essential to it, but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake.” *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, szerk. C. C. Abbot London, Oxford University Press, 1959, 289.

4 Somlyó György ezt “magába menekülés”-nek fordítja – helytelenül. A *scape*-nek inkább az óangol *scapen* igéhez [alakít, épít] valamint a 16. századi holland *-scap*(angolosítva *-ship*)-hez van köze olyan szavakban mint pl. *landscape*, *seascape*. A *scape* tehát *shape* (alak), az *inscape* pedig *inner shape* (belső alak). Somlyó György, *Philoktétész sebe*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.

5 *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, szerk. C. C. Abbot, Oxford University Press, 1955, 273.

6 *Ibid*, 246.

7 Paul Kiparsky, *Sprung rhythm = Phonetics and phonology*, szerk. Paul Kiparsky and Gilbert Youmans, vol. 1, *Rhythm and Meter*, Academic Press, San Diego, 1989. 305–340.

a sorzáró versláb áthajlik a következő sor elejére, annak kezdő szótagjait hangsúlytalaná minősítve: „*Dégged with déw, dáppled with déw / are the gróins of the bráes that the bróok treads thróugh*”.⁸

Belátható, hogy a fenti szabályok nem felelnek meg a magyar verstanban honos ritmizálási elvek egyikének sem. Átfedések vannak ugyan – a rendszerező elv itt is a szótagok szintjén valósul meg, itt is alapkérdés azok hangsúly- és időértékeinek meghatározása, vagyis a prozódia. A szótagok azonban nem követik sem az ütemhangsúlyos verselés elvét, hiszen az ütemenkénti szótagok száma a rugóritmusban változó, sem az időmértékes verselését, hiszen a szótagok Hopkinsnál nem igazodnak állandó vagy szabályszerűen visszatérő metrikai képlethez. Az ütemhangsúlyozást tehát tágabb értelemben köthetjük csak hozzá, egyedül sortagoló és hangsúlyszámlálási funkcióit tekintve meghatározónak, a szótagok számlálását mellőzve. Az időmértékességhez is annyiban kapcsolódik, amennyiben azt lényegére vezetjük vissza, tehát pusztán moraszámlálásként fogjuk fel, a metrikai sémák követésének kritériuma nélkül. Az egyszerű ütemezés és moraszámlálás elvei ugyanis már nem idegenek a rugóritmustól, mely, mint láttuk, egyrészt ütemekre tagolható és hangsúlyokat számol, másrészt ütemei leírhatók verslábak imitációiként is. Az a tény pedig, hogy utóbbi két elv egyszerre diktál Hopkinsnál, egyben arra is rávilágít, hogy ez a forma, bizonyos licenciákkal és kitételekkel, a nálunk szimultán verselésként ismert szisztémának felel meg, pontosabban utóbbi egy speciális esetének, hiszen a hangsúly- és moraszámlálás elveit egyszerre érvényesíti.

Ismétlem: bizonyos licenciákkal és kitételekkel. Vonatkoznak ezek egyrészt az egyszótagos verslábak létjogára és az *outride* nevű extrametrikus toldásokra, melyeket a fentiekben már tárgyaltunk. Másrészt vonatkoznak arra is, hogy a moraszámlálás, ezt be kell látni, nem mindig valósul meg – az angol nyelv természetéből kifolyólag nem is valósulhat meg – maradéktalanul, vagyis úgy, ahogyan a magyar nyelvben igen. Tudvalevő, hogy az időmértékesség angol felfogása alapvetően különbözik a magyartól. A terminológia persze látszatra ugyanaz, Hopkins például nem ütemekről, hanem egyértelműen verslábakról beszél a *sprung* kapcsán: „az angol nyelvben szokványos feltételezni, hogy a hangsúly mindig a versláb [*foot*] végén van, melyből az következik, hogy a hagyományos verselésben csak kétféle versláb lehetséges, a jambus és az anapesztus, és ehhez még az én *sprung* ritmusom is csak egyet ad hozzá, a negyedik paeont.”⁹ A közös terminológia azonban félrevezető. Versláb alatt ugyanis nem azt érti Hopkins, amit mi. Míg nálunk az időértékek viszonyára alapul, ahogyan a görög-latin verselésben is, addig az angol költészetben az utóbbi analógiájára épülő, hangsúlyviszonyokra transzponált verslábakra kell gondolni. Ennek megfelelően ami nálunk a hosszú [kétmorás] szótag, az Hopkinsnál a hangsúlyos szótag; ami nálunk a rövid, az nála a hangsúlytalan. Ha tehát jambusról beszél, egy hangsúlytalan és egy hangsúlyos szótag egymásutániségára gondol; ha anapesztusról, ez alatt két hangsúlytalan és egy hangsúlyost ért, ha pedig negyedik paeonról, három hangsúlytalan és egy hangsúlyost. Mivel pedig a kvantitativ hangsúly – vagyis a versláb azon része,

8 Idézett verssorok innét: *Binsey Poplars; Hurrayng in Harvest; [No Worst, there is none. Pitched Past Pitch of Grief]; Epithalamion; The Bugler's First Communion; Inversnaid.*

9 *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, 155.

ami a [magyar] kétmorás időérték angol megfelelője – „mindig a versláb végén van”, mint mondja, akkor a három említett verslábban kívül másfajta, például spondeus, daktilus, proceleuzmatikus, nem is lehetségesek. [Hogy igaza van-e Hopkinsnak abban, hogy az angol versben a hangsúly mindig a versláb végén van, erre a kérdésre itt most nem térünk ki.¹⁰]

Mivel ez elméletben bonyolultnak tűnhet, nézzünk néhány konkrétumot, például ezt: „*And fléd with a flíng of the héart to the héart of the Hóst*”. A magyar fül e sort határozottan daktilikusnak érzékeli [x | – u u | – u u | – u u | – u u | –]. Hopkins ugyanakkor így jegyezte volna le: u – | u u – | u u – | u u – | u u –. Hasonlóképpen az „*And fríghted a níghtfall fódéd rúeful a dáý*”, melyben a magyar verstan alapján spondeusokat és daktilusokat hallunk [x | – u u | – – | – – | – u u | –], Hopkins számára jambikus-anapesztikus lehetett [u – | u u – | u – | u – | u u –]; akárcsak ez is: „*Her fódnd yellow hórnlight wóund to the wést, her wíld hollow hóarlight húng to the híght*” [u – | u u – | u – | u u – || u – | u u – | u – | u u –]. Ami pedig az utolsó lehetséges verslábát, a negyedik paeont illeti, ezt sem negyedik paeonnak halljuk [u u u –], hanem legtöbbször proceleuzmatikusnak [u u u u]; figyeljük meg például itt, az aláhúzott részeknél: „*My críes héave, hérd-long; húddle in a máin, a chíef / woe, wórd-sórrów; on an áge-old ánvil wince and síng*”. Első hallásra tehát a sorpár ezt látszik szándékolni: x | – | – | – – | u u u u | – u | – || x | – | u u u u | – – | – – | – – | – ; valójában azonban Hopkins paeonokra gondol: u – | – | – | u – | u u u – | u – || u – | – | u u u – | u – | u – | u –.¹¹ Az angol időmérték és a magyar közti átjárásnak tehát feltétele, hogy a fentiekkel számot vetve, a *sprung* verslábait visszatranszponáljuk azokra az eredeti időérték-viszonyokra, melyeket az angol verslábak imitálni hivatottak, így magyarul is befogadhatóvá (hallhatóvá) téve őket. Ez az asszimiláció – erőszakitél, ha úgy tetszik, de nem több, mint annak szükségszerű minimuma. Közös nevező híján ugyanis nem volna közvetlen átjárhatóság a két szisztéma között. Javaslatom ezen a ponton nem áll ellentétben fordítói konvenciónkkal sem: ha az angol jambust magyar jambusban fordítjuk, a következetesség azt diktálja, hogy az angol anapesztust és negyedik paeont is azok görög-latin prototípusainak feleltessük meg.

A magyar rugóritmust tehát a hangsúly- és moraszámláló verselés szimultán alkalmazásaként képzelem el. További kérdés marad természetesen, hogy miként hangozna mindez fordításban, egyáltalán nyelvünk képes-e idomulni egy ilyen szisztémához. Egyszerre hangsúly- és moraszámláló verselést ugyanis a magyar költészet nem alkalmaz – tudatosan és következetesen legalábbis.¹² A kérdést megválaszolandó, a továbbiakban a *Hurrying in Harvest [Ujjongás aratáskor]* című szonett fordítási folyamatát, annak gyakorlati tapasztalatait ismertetem.

A vers témája – az aratás és a kenyér – egy anagógé értelmezési kontextusába helyezi a leírtakat: az aratás a mennyek országának eljövetelét is jelképezheti; a liszt

10 Elképzelhető, hogy az angol trocheust a jambus metrikai variációjának tekintette (*headless verse*). Hagyományosabb verseiben Hopkins maga is használ trocheust, melyet ellenpontként [*counterpoint*] – vagyis a domináns versláb tükörképeként – iktat be alapvetően jambikus sémákba.

11 Idézett sorok innét: *The Wreck of the Deutchland; Spelt from Sybil's Leaves; [No Worst, There is None. Pitched Past Pitch of Grief]*.

12 Vitának persze helye van – gyanítom, hogy például a népköltészetben vagy a dalszövegirodalomban, különösen rapszövegek korpuszában lapulhatnak ellenpéldák.

és a kenyér a lélek táplálékát, az eucharishtiában titokzatosan jelen lévő Krisztust is. Releváns lehet egy életrajzi tény is: mivel a vers keletkezésekor [1877] a szerző szerzetesapnak tanul Walesben, a vers erotikus felhangját (többek között) a vallási hivatásélmény is magyarázhatja, amennyiben azt a papjelölt szakrális jegyességként éli meg. Íme a vers angol nyelvű eredetije:¹³

*Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks rise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?*

*I wálk, I lift up, Í lift úp heart, éyes,
Down áll that glóry in the héavens to gléan our Sáviour;
And, éyes, héart, what lóoks, what líps yet gáve you a r-
ápturous love's gréeting of réaler, of róunder replíes?*

*And the ázurous hung hills are his wórl-dwíelding shóulder
Majéstic – as a stállion stálwart, very-víolet-swéet! –
Thése thíngs, these thíngs were hére and bút the behólder
Wánting; whích two whén they ónce méet,
The héart réars wíngs bóld and bólder
And húrls for him, O hálf húrls éarth for him, off únder his féet.*

Mivel a szemantikai és grammatikai közlés síkján a Hopkins-líra szinte mindig kommentárt igényel, érdemes elsőként ezen átvezetni az olvasót. Nézzük szakasról szakaszra. [1-4. sorok]: „*Summer ends now*”, indít az oktáv: „a nyárnak (most már) vége”; nem augusztusra kell azonban gondolni, hanem a walesi aratás kezdetére, szeptember második felére [*Harvest festival*]. „*Now, barbarous in beauty, the stooks rise around*”: a kereszthalakban lerakott gabonakévék, tájszóval kepék [*stooks*], már magasodnak körülöttem, melyek „barbár-szépek”, vagyis, a barbár szó etimológiáját komolyan véve, szakállasak – a toklászok csúcsát hosszú szálkák díszítik, melyek kévékbe kötve szakáll benyomását keltik. „*And up above, what wind-walks! what lovely behaviour of silk-sack clouds!*” És fönt, micsoda szél-sétányok! micsoda jó magaviseletű selyemzsák felhők! Prózáiban: egy szélfolyosón felhők vonulnak, melyek egy sétányon tetszetősen lépkedő néphez [talán gyerekcsapathoz] hasonlatosak: olyan puhák, mint a selyemzsákok. E vékony szövésű zsákokból ráadásul makacs lisztincseket is kifúj a szél: „*Has wilder, wilful-wavier meal-drift moulded ever and melted across skies?*” Vadabb, makacsabb tincsű dercefúvás gomolygott-e valaha [sz.sz: formálódott-e valaha és olvadt-e szét] az egeken?

[5-8. sorok]: „*I wálk, I lift up, Í lift úp heart, éyes*”. Az *Ira* és az *upra* eső szokatlan nyomaték itt befolyásolja a jelentést, mely ennek következtében: lépdelek, emelek,

13 Az első kiadásban a szerkesztő Robert Bridges a javított B-kéziratot közli, ezt használok itt is. Egy apró módosítást eszközöltem: a formai áttekinthetőség kedvéért – hogy világosabb legyen a betűenjambement szándéka – a *rapturous* szó kezdőbetűjét a megelőző sor végére hajlítottam vissza. A hangsúly- és ívnotáció Kiparsky javaslatait követi.

fölemelek én, szívet, szemet; ez egyben utalás a katolikus misekánon bevezető, hálaadó részében elhangzó *sursum corda* [Emeljük föl szívünket!] akklamációra is. „*Down all that glory in the heavens to glean our Saviour*”: végig [sz.sz: le] e mennyei dicsőségen, hogy tallózzam Megváltónkat”. Értelmezve: hogy míg e mennyei dicsőség egész tarlóját végigjáróm, Krisztus titokzatos teste [a mennyből alászállott kenyér] úgy táplálhasson, mint a földről összegyűjthető elhullott gabonaszemek. A zárómondat végül saját szívét és szemét szólítja meg: „*And, eyes, heart, what lips, what looks yet gave you a rapturous love’s greeting of realer, of rounder replies?*” És szem, szív, köszönt-e vissza valaha nektek [emberi] ajak vagy tekintet az övénél valósabb, teljesebb [misztikus értelemben vett] szerelmi hévvel? A *love* szó ugyan kétértelmű, szeretetre is gondolhatnánk, de az ajkak [*lips*] konkrétuma és a heves [*rapturous*] jelző a „szerelem” jelentést előlegezi. Annál is inkább, mert hogy a következő szakasz már-már erotizált nyelven folytatja:

[9-14. sorok]: „*And the ázurous hung hills are his wórl-d-wielding shóulder / Maj-jestic – as a stállion stálwart, very-violet-swéet!*” Rekonstruált szórenddel, értelmezve: És [lámcsak, egyszerre] az azúr díszű dombság az ő vállá [lett], mely világ-kormányzó, fenséges! – mint [munkától] izmos csődör, nagyon-ibolya-aranyos! Az ő névmás itt a Megváltóra utal, akinek Atlaszszerű vállá egyszerre izmos, hiszen az emberiség vétkeinek igáját kormányozza/húzza [*wield* – óangol jelentésében], és ibolyaszerény, mert mindezt alázatosan viseli. *Thése things, these things were hére and bút the behólder wánting*: ezek voltak itt, itt voltak ezek, [már] csak a szemlélő [a hívő szem] hiányzott; *whích two whén they ónce méet, the héart réars wings bóld and bólder*: melyek [a Megváltó vállá és a hívő szem] ha egymásra találnak, a szív szárnyat növeszt – vakmerőt, egyre vakmerőbbet. *And húrls for him, O hálf húrls éarth for him off únder his féet*, zár az utolsó, többértelmű sor. A *hurl* ige jelentése alapvetően „vág” [hirtelen, nagy erővel üt, dob vagy sújt]; itt a *hurling* nevű labdajáték ütései is gondolhat az olvasó. Az erőszaktrópus gyakori a Hopkins-lírában, ez még önmagában nem volna meglepő; de a mondat értelme jelentősen módosulhat aszerint hogy az üt vagy a dob jelentés módusában történik az erőszak. Elsőre olvasható úgy, hogy „odavág” vagy „odasújt” [a szív szárnyával], mely azt a konnotációt kelti, mintha [az imént igavonó munkáslóhoz hasonlított] Krisztust a szív ostorral hajtáná. Az ismétléskor azonban a *hurl* már tárgyias igeként szerepel [*hurls earth*], s így inkább a dob/vet/hajít jelentésekhez közelít: és odaver érte, ő szinte elveri a földet is érte, a lába alól! Utóbbi esetben a föld föld-golyóként képzelendő el. További talány természetesen a *for him* pontos jelentése [lehet „érte, érdekében, számára, irányában, felé” stb. – e probléma kifejtésétől most eltekintek], valamint hogy kinek a lába alól. Mivel a szív nem lábön járó dolog, talán Krisztusé alól? Vagy esetleg az önkívület stílusárnyalatába mindkettő egyszerre, akár némi képzavar árán is, belefér? A legésszerűbb magyarázat alighanem az, hogy míg a *him* névmás Krisztusra utal vissza, addig a birtokos jelző [*his*] nem a szívre, hanem a szemlélőre [*beholder*]: és odaver [a szív szárnya] érte [Krisztusért], ő szinte a földet is elveri érte, a [szemlélő] lába alól. Ez tűnik tehát az elsődleges közlésnek: az intenzív vágyakozás [a szív szárnyának erőszakos csapása] következtében a szemlélő emelkedett [földtől elrugaskodott] állapotba kerül.

Minden szemantikai kibontanivalója mellett azonban, Hopkins verse, fordítói szemmel nézve, főként alaki jegyeiben jelent kihívást. A nyelvi stílusesszközök között

legfeltűnőbb a neológ szóösszetételek (*wind-walk, silk-sack, meal-drift, wilful-wavy, world-wielding, very-violet-sweet*), a latinosan inverz szórendiség (*shoulder majestic, stallion stalwart, wings bold, but the beholder wanting*), valamint a tájszavak és archaizmusok (*stook, glean, wield, stalwart*) alkalmazása. Ami pedig a stílus nem nyelvi dimenzióit illeti, harsányan hallatja magát a ritmus és a rímelés. Utóbbi kettőt közelebből is érdemes jellemezni. Nézzük először a ritmust. Soronként öt hangsúlyos szótag, közöttük maximum három hangsúlytalannal, időnként egyetlen eggyel sem (*stooks rise; heart rears wings bold*). A hangsúlytalan tagok számának felső határa hozzávetőleges időértéket is biztosít az ütemeknek, melyek ezáltal verslábak – spondeusok, daktilusok, anapestusok és proceleusmatikusok – utánzásaként is felfoghatók. Az első nyolc sort, néhány hangösszevonásos licenciával,¹⁴ így skandálnám [a felütéseket X-szel jegyzem, a túlfutások után dupla vonallal cezúrázok]:

XX | -- || X | - u u | - u u | - | -
 X | - u u | -- | -- || X | - u u | - u
 X | -- | -- | -- | -- | - u
 -- | - u | u u - | u u u u | -
 X | -- | -- | -- | -- | -
 X | -- | - u u | u - u | -- | - u
 X | - | -- | -- | -- | - u
 -- || X | -- || X | - u u | - u u | -

Egyértelmű a sorok végéről áthajló verslábak gyorsító szerepe (*behaviour of; Saviour and*), az ívnotációknál tisztán hallható három lassító túlfutás is, utánuk rövid pauzával, majd aufakttal (*now; what; of*), melyből tovább lendülhetünk. A tempóváltások egyben a versdramaturgia zenei leképezését is végrehajtják: a nyári tarlón sétálva kétszótagos ütemek tartanak egyben (*I wálk, I líft up, Í líft úp heart, éyes*), az exultatív felkiáltáshoz pedig fokozatosan gyorsítva érkezünk (*And éyes, héart, what lóoks, what líps yet gáve you a rápturous*), melynek túlárado ujjongása lassító túlfutásban cseng ki (*love's gréeting*). A ritmus ugyanakkor túl is nő szolgálói szerepén: egyrészt állandó dirigense a szórendnek, másrészt, a szóválasztásokban gyanítható szerepe révén (pl. *behaviour, rapturous*), tartalomalakító tényező is.

A rugóritmus mellett a zeneiség másik fő eszköze a mássalhangzók harangjátéka (*consonant chime*). A petrarcai rímképlettel jellemezhető [ABBAABBA, CDCDCD], konzonáncokból építkező szonettben az ismételt mássalhangzókat különösen a B-rímek hozzák játékba (*behaviour/wavier/ Saviour/gave you a r-*). A betűenjambe ment Hopkins költészetében ritka (összesen féltucat előfordulást számoltam), de a korban idiolektus lévén, említésre méltó. Stilisztikailag meghatározóbb azonban a szinerézis: a B-rímek a *sprung* ritmusból adódóan nem lehetnek háromszótagosak, mint első látásra feltételeznénk, egy hangösszevonás révén valójában kétszótagosnak ejtendőek (magyarosan kiírva: héjvjör/wéjvjör/ széjvjör/géjv j' ö r). E licencia Hopkins

14 A *barbarous* szó kiejtésékor a második vokálist elhagyhatónak érzékelem; a *glory in* esetében a magánhangzótörölődés elízióra jogosít fel; a h-hangzó, ha mássalhangzó előzi meg, többnyire némán ejtendő: a *him/his/her* kiejtése például minden Hopkins-versben egyértelműen „im/is/ör”. A B-rímek kiejtését a következő bekezdésben jelzem.

költészetének egészét tekintve is gyakori. Az azonos mássalhangzók játéka azonban nem korlátozódik a végrímekre, sorokon belül is megjelenik: például és különösen mint alliteráció [*barbarous/beauty, wind-walks, hung/hills, very-violet, but/ beholder, wanting/which* stb.], vagy mint hangzópárosok, illetve hangzósorozatok ismétlése [*meal-drift moulded; glory/ glean; world wielding-shoulder; stallion stalwart*]. Noha ebben a versben Hopkins nem kísérli meg, hogy a walesi költészetre jellemző *cynghanedd* [mássalhangzó-harmónia] alakzatainak pontos mását adja, érdemes megjegyezni, hogy másutt ez a törekvés sem idegen számára [pl. „*Of the Yore-flood, of the year's fall*”].¹⁵

A vers izekre szedése természetesen még bőven folytatható, a fenti jegyzetek csak bevezető jellegűek – a verselemzés, ha szigorú értelemben nem is része a fordítási folyamatnak, mégis feltétele annak. A következő kérdés viszont már a fordítási folyamat kezdetét jelzi: mi áldozható fel mindebből és mi nem? Evidens, hogy a tartalmi elemek és a stílusesszók szimultán közvetítése csak kompromisszumok árán képzelhető el: mind a jelentésből, mind a poétikai funkciókból veszni kell hagyni valamennyit. A „Mi áldozható fel és mi nem?” kérdés pedig közvetetten a lényegi és a járulékos elemek közti különbségtétel dilemmáira nyit. Stílusesszók esetében ez könnyebben eldönthető: a ritmus és a végrímek szerepéhez képest az alliteratív és egyéb tónusoké, ha nem is marginális, de lefokozható. A tartalmi elemek diszkriminációja azonban érzékenyebb kérdés, hiszen a gondolatmenet gerincét alkotó nyelvi elemek meghatározása szükségszerűen szubjektív listát fog eredményezni. Nálam ez a következő volt: kepe, felhő, liszt, gomoly, emel, szív és szem, Megváltó, válasz, domb, világ, váll, szárny, föld, lába alól. Ezek véleményem szerint nem parafrázálhatók lényegi jelentésstorzulás nélkül. Az utóbbi döntések természetesen kihatnak a fordítás folyamatának további szakaszaira. Ezek minden részletével – útkeresések, kísérletezések, de- és rekonstruált vázlatok stb. – most nem töltök időt. Pusztán néhány tanulságosabb dilemmát osztok meg.

1.) Ezek közül az első mindjárt maga a kezdőpont kérdése: mi legyen a legelső leírt szó? Mivel a petrarcai rímképlet által támasztott kötöttségnek indokolt elébe menni, elsőként a rímsémának megfelelő szókombinációk lehetőségei kerültek terítékre. Az oktáv B-rímei esetében például megjósolható, hogy mely szó lesz az, aminek leginkább rímhelyzetben kell lennie [alighanem a „Megváltó”]; a három további B-rímet tehát már eleve ehhez a végződéshez [-tó] lehet keresni. A 2x4 rímhelyzetbe hozható tartalmilag releváns szó megtalálása után azok gondolati, grammatikai, ritmikai stb. összekapcsolása már könnyebben elvégezhető, mintha fordított eljárás módot követve, már összekapcsolt elemeket kellene utólag megrímelni. Ennek megfelelően az oktáv vázlata elkezdhető például így:

.....[barbár?]-szép
 fölporzó
 [jó?]
[gomoly?]-kép
 lép

15 Idézet innen: *The Wreck of the Deutschland*.

..... Megváltó
..... [hitvesi?] szó
..... válaszképp

Az egyszótagos verslábak lehetősége, mint a példa mutatja, felülírja a magyar rím-képzés egyik hagyományos szabályát is, nevezetesen hogy éles hívórimre (◡ – vagy ◡ ◡) nem felelhet tompa rím (– ◡ vagy – –), és fordítva. Az olyan kombinációk például, mint a *megváltó-hitvesi* szó a létező magyar versrendszerekben ilyen párosnak minősülnének. A rugóritmusban azonban a sorvégi egyszótagos ütemek hangsúlyos elkülönülése következtében a végrímeket is egytagúnak halljuk (szép-kép-lép-képp; zó-jó-tó-szó), melyeket éppúgy helytelen volna a „hímrim-nórim” szisztéma szerint minősíteni, mint ahogyan népi mondókáink/kiszámolóink hasonló rímpárjait (pl. *ecpec, / kimehetsz*).

2.) A pontozott részek utólagos kidolgozása jórészt ugyanazon szempontok szerint végezhető, mint szokványos versfordítás esetében: a rímhelyzetbe hozott szavak szövegbe ágyazása, a kulcselemek szó szerinti megőrzése, a járulékos tartalmak szabadabb megoldásai, a hangzók stílushű elosztása, tömörítés stb. Érdekes azonban, hogy utóbbi szempontot (tömörítés) a rugóritmus követelménye a megszokottnál is nagyobb mértékben juttatja érvényre. A *sprung*, ideális esetben, maximum négy mora hosszú szavakat fogad be, sőt hangzásának visszaadása érdekében egyszótagos (de négy mora hosszan ejtendő) verslábakra is szükség van. Az angol nyelv, melyben gyakoriak a rövidebb és/vagy toldalék nélküli szavak, ennek a szempontnak természetesebben felel meg. A magyar megoldás tehát nemcsak rövidebb szinonimák keresésének kérdése (pl. *heves* helyett *hő*, *akaratos* helyett *konok*, *csődör* helyett *mén*), hanem a toldalékok minimalizálásáé is (pl. *bájos* helyett *báj*, *megváltónkat* helyett *megváltó* stb.). Következik ebből az is, hogy a szabadon fordítható részeknél alternatív mondatszerkezetekkel is kísérletezni kell. Egyet mutatok be. A „*Has wilder, wilful-wavier / mealdrift moulded ever and melted across skies?*” mondatot prózában múlt időben fordítanánk, valahogy így: *Vadabb, konokabb tincsű dercefúvás formálódott-e valaha és olvadt-e szét az egeken?* Ezt kell tehát a ritmusnak és a jegyzett rímlehetőségeknek (3. sor: -jó; 4. sor: -kép) megfeleltetni. Néhány nyilvánvalóbb tömörítési művelet azonnal felkínálja magát: az egeken szó lehet egyes számban (az égen), a múlt idejű igék lehetnek jelen időben (formálódhat-e, s olvadhat-e szét), s ezzel a valaha szó is fölöslegessé vált; emellett a két ige jelentését egy szó is összesűrítetheti (pl. *gomolyoghat-e*), még rövidebbre faragva a mondatot. Egyértelmű azonban, hogy a „*gomolyoghat-e*” hosszúsága a ritmikai követelménynek nem fog megfelelni, érdemes lenne inkább a szótövet megtartva [*gomoly*] másféle mondatszerkezetben gondolkodni. Annál is inkább, mert hogy ezzel párhuzamosan a végrím [-kép] felveti a gomolykép szóösszetétel lehetőségét, melyet alanyi szerepben legkönnyebb elképzelni, pl. így: *úszhat-e az égen vadabb, makacsabb tincsű gomolykép?* Az átalakítás következtében azonban kimarad az eredeti alany, a dercefúvás, melyet, lényeges szókép lévén, kompenzálni kell. Ha sehova sem fér be, be kell építeni más képekbe. Jelen esetben ez utóbbit választottam: a trópuszt elemeire szedtem [*felhő és vékony liszteszsák azonosítása; gomolygás és kifúvódó liszt azonosítása*], és a megelőző mondat szóképei közt osztottam szét [*fualom-flaszter, túllzsák felhők lisztlág tincsei*],

áttételesen közvetítve a jelentést. A tincs szó felhasználásával egyúttal tovább rövidül a 4. sor is: úszhat-e az égen vadabb, makacsabb gomolykép? Látszatra ez változtat a jelentésen, hiszen a vad és a makacs eredetileg a tincs jelzői voltak, míg most már a gomolyképé. Valójában azonban ugyanarról van szó: ami a vers szerint gomolyog [formálódik és szétolvad], az nem más, mint a zsákszerű felhőkből kifújó tincsszerűen hullámzó derce. A sorpár tehát így csiszolható tovább:

..... fölporzó
tüllzsák felhők, s lisztlágy tincseik! ó,
gomoly-, makacsabb, úszhat-e bolton, kép?

Mint látható, az eredetileg elképzelt rímlehetőség [-jó] közben felhasználhatatlannak bizonyult; jobb híján egy ó-felkiáltással lehetett megoldani. Érződik ugyan rajta, hogy nem mint „ágon a virág” nő ki a sorból, a vers uralkodó stílusárnyalatának ugyanakkor megfelel [pátosz]. A konokból végül makacs lett, a tincs cs-jét és a gomoly m-jét ismétlendő – az égből pedig bolt, a magánhangzók változatossága érdekében. A vadabb szó hely hiányában kimaradt, de járulékos jelentés lévén, elhagyása nem torzíja lényegileg a képet.

3.) Mint említettem, a rugóritmus, ideális esetben, maximum négy mora hosszú szavakat fogad be; két verslábba kitöltő szavak, melyeken belül – ennek megfelelően – két szótag is hangsúlyt kaphat, ritkák, és általában valamilyen speciális cézzel fordulnak elő: „*Margarét, are you grieving*”; „*cómfortér whére, whére is your cómforting*”; „*bóth are in an únfáthomable*”; „*dismémbering, áll now*”.¹⁶ Magyarul azonban ennek az elvárásnak nem lehetett mindig megfelelni; előfordult például, hogy élhangsúlyos szavak utolsó szótagjára is hangsúly került: pl. **fölporzó, megváltó, föllendít, bátrabbul**.

4.) Ritmikai szempontból a legtartósabb dilemmát, meglepő módon, éppen az első három szó okozta: *summer ends now*. Ez ugyanis egyetlen versláb: auktaktal indít [*summer*], majd egy fejhangsúlyos spondeussal azonnal zár is [*ends now*]. A nyár szó felhasználása ezzel szemben két verslábba kívánna [a nyárnak már vége, már vége a nyárnak stb.], mely értékes helyet venne el a rákövetkező, nem zsugorítható képtől. Felmerült tehát a „már ősz van” mint alternatíva: ritmikailag pontos, tartalmilag is lényegre törő [hiszen szeptember végén aratnak Walesben]. Ugyanakkor feltűnően alulstilizált, a hopkinsi hangtól idegen. A probléma természetesen a „van” szó: mennyivel stílushűbb volna például a „már őszül” [ha volna az őszül szónak ilyen jelentése, mondjuk a tavaszodik mintájára]. Megvallom, ebből a problémából nem találtam megnyugtató kiutat. Jobb híján így zártam le: ha a ritmikai pontosság és a jóhangzás között kell választani, Hopkins melyikre voksolna? Ezt mérlegelve végül a ritmushűség mellett döntöttem, meghagyván az egy verslábba verziót.

5.) Legalább ennyi fejtöresre adott okot – ez ugyan már nem függ össze közvetlenül a rugóritmus által támasztott követelménnyel – a járulékos tartalmak megőrzése és a hangzóismétlések kívánalma közötti mérlegelés. Példázza ezt többek között a 6. sor [*down all that glory in the heavens to glean our Saviour*], melyet szó szerint így

16 Idézetek innen: *Spring and Fall*; [No Worst, there is None]; *Spelt from Sybil's Leaves*; *That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection*.

kellene fordítani: „végig e mennyei dicsőségen hogy tallózzam Megváltónkat”. A megváltó szótól eltekintve, parafrázálható részlet lévén megengedhető némi kísérletezés különféle alternatívákkal, például ezzel: „hogya hintsen nekik is magvat a Megváltó” (ti. az előző sorban megnevezett szívnek és szemnek). Mivel véletlenül megvalósul benne egy mássalhangzósorozat ismétlése [m-g-v-t], emellett parafrázisnak is lényegre törő és ritmikailag is rendezett, fölmerül, hogy célszerű lenne megtartani. Igen ám, csakhogy a „mennyei dicsőség” és a „tallóz” kidobásával elvesztjük a vámon, amit a réven nyertünk: a „mennyei” szó elhagyása az exultatív tónust csökkenti, a „tallóz” pedig egy másik stíluselem, a népies/archaikus szavak közvetítésének lehetőségétől foszt meg. A problémát végül úgy hidaltam át, hogy a kérdéses szavakat egyéb releváns helyekre építettem be: a tallózt az első sorba főnévi alakban („már teli van a talló kepékkel”), a mennyeit pedig a fenséges (*majestic*) szinonimájaként a tizedik elejére. Az áttétel további hozadéka, hogy a „teli” és a „talló” párosítása hangzósímlésre is alkalmat teremt [t-l]; a „mennyei” pedig két problémát is megold egyszerre új helyén: egyrészt ritmikailag pergeti meg a szakaszt, a „fenséges” szó kimértebb prozódiajához képest; másrészt a megelőző „bájos” [*sweet*] szóhoz paralel módon kapcsolódva, az eredeti poliszémiának megfelelően [aranyos, szerény, édes stb.] tágítja is annak jelentését. Hasonló műveletre példa az utolsó két sor fordítása is. Szó szerint leginkább így képzelném el: a szív szárnyat növeszt – vakmerőt, egyre vakmerőbbet / és ver vele érte [Krisztusért], ő szinte a földet is elveri érte, a [szemlélő] lába alól. Az eredetiben azonban az f-ek és az r-ek harsány hangfestést is produkálnak, az „ö” vokálisok pedig már-már „felnyögnek” a gyönyörtől [*and hurls for him, o half hurls earth for him off under his feet*], fokozva a tónushűség jelentőségét. Mivel a föld és a lába alól szó szerint fordítandó kulcsszavak, az f-ek és az l-ek adottságából lehet kiindulni. A félig [*half*] tehát automatikusan bekerülhet [félig a föld], de még így is hiányzik valami, például még egy ö-hangzó. Ebből a szempontból a következő verzió tűnt ígéretesnek: és pörg felé, ő félig a föld is belé, lába alól. Nyilvánvaló azonban, hogy ez így önmagában túlzottan beleavatkozna a jelentésbe: az eredetiben először is a szárnyával ver a szív, a földgolyó csak ezután pördülhet ki a szemlélő alól. A ver ige, vagy annak valamely szinonimája [pl. vág, csap, üt stb.] tehát nem maradhat ki. A megelőző két sor viszont elég tágasnak tűnik ahhoz, hogy tömörítésük által az utolsó előtti sorban hely maradjon a „ver”-nek. Így oldottam meg: és addig ver vele – bátran, bátrabban, / míg pörg felé, ő félig a föld is belé, lába alól.

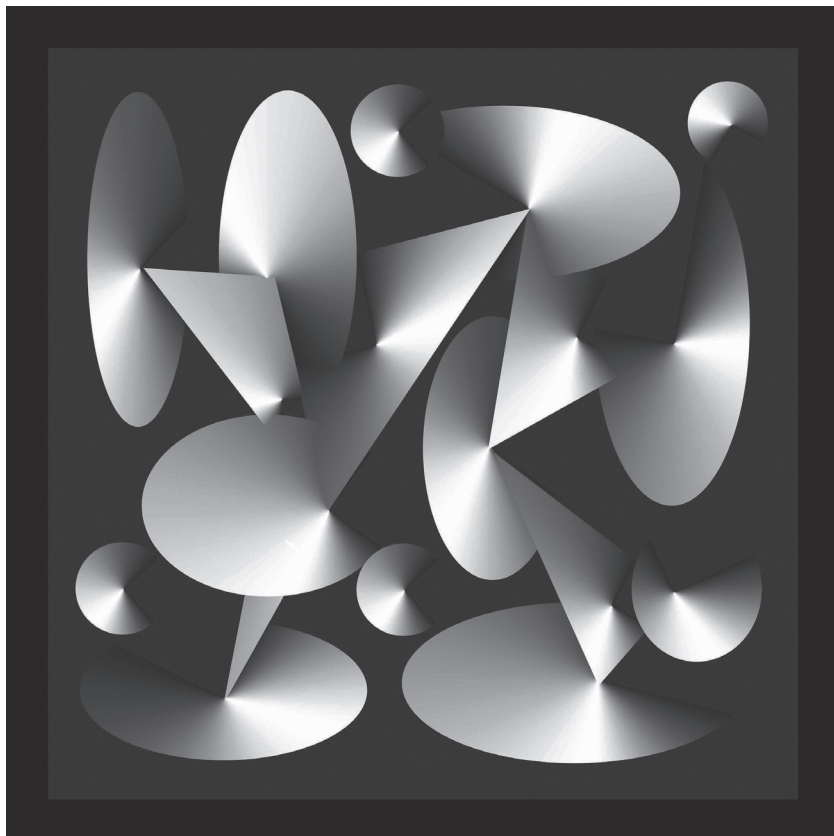
Mint a felsorolt dilemmák mutatják, a magyar *sprung* a szokványos formákhoz képest nem feltétlenül *nagyobb*, hanem inkább *más* típusú kötöttséget jelent: a végrímeket részben másként, a himrím-nórim szisztéma nélkül szabályozza, fokoztatban kényszeríti a rövidebb, toldalék nélküli, gyakran egyszótagos tövek használatára, valamint nehezebben tolerálja, a magyar nyelv élhangsúlyos jellege miatt, az egynél több verslábat kitöltő szavak használatát. A rugóritmus által támasztott követelményhez azonban a fordítói dilemmáknak csak egy része kapcsolható közvetlenül. Mint bemutattam, a zeneiség többi elemének relatív visszaadása [rímelés, konzonzánsok harangjátéka stb.] legalább ugyanennyi, ha nem több mérlegelést kívánt. Végezetül mutatom a teljes fordítást; a szótaghangsúlyokat kövérített betűk jelzik, a túlfutasokat ívnotáció:

UJJONGÁS ARATÁSKOR

Már **ősz** van; már **teli** van a **talló szakálla-szép
képékkél**; s az a **fuvalom-flaszter, fönt! fölporzó
tüllzsák felhők**, s **lisztlágycsúcsok**! ó,
gomoly-, makacsabb, úszhat-e bolton, kép?

**Szegezve szívet, föl, s pillát, lép-
ek: hintene nekik is magvat a Megváltó;**
és **lám! köszönt-e már hitvesi szó**
rám **telitőbb, s hóbb**, mint **akkor, válaszképp?**

Mint **világ-viselő vállai, nyúltak a táj**
kék **dombjai: munkás ménizom, ibolyai báj,**
mennyei! – ott, ott mind, csak hit
kellett, szárny, mit szív föllendít,
és **addig ver** vele – **bátran, bátrabbul:**
míg **pörg** felé, ó **félig a föld is belé, lába alól.**



Simon Attila

Modern Danaidák

A DANAIDA-LÁNYOK ALAKJA BABITS, NIETZSCHE, FREUD ÉS PROUST SZÖVEGEIBEN

1. Bevezetés

A klasszikus antikvitás irodalmi öröksége a reneszánsztól a klasszicizmusig, sőt a német romantikáig egy pre-nacionális, ebben az értelemben „univerzális” vagy „közös irodalomnak” [mely nem azonos a nemzeti irodalmakat előfeltételező „világirodalommal”, ahogyan ezt ma értjük] az alapjául szolgált – egyfajta „premodern repozitóriumként”.¹ Itt nemcsak témákra, motívumokra, a görög és római mitológia történeteire és alakjaira kell gondolnunk, hanem a műfajoknak, versformáknak, verselésnek, sőt akár egyes trópusoknak az irodalom egész rendszerét meghatározó alakzataira is, egészen az antik irodalomból vett szó szerinti idézeteknek, továbbá reminiscenciáknak és allúzióknak az irodalom teljes textúráját átszövő mintázataiig.

A 18–19. század fordulójától kezdve azonban – nagyjából párhuzamosan a klasszikus tudományoknak az akadémiai szférában bekövetkező fokozatos visszaszorulásával – az eleven kultúrában [az irodalmi kultúrában is] az antik tradíció háttérbe szorítását regisztrálhatjuk.² Az antik eredetű kulturális „repozitórium” megalapozó ereje és befolyása megcsappant, az európai irodalmi kultúrának a klasszikus ókorból származó formai és tematikus elemekkel való behálózottsága – ha nem is egy minden ponton egyöntetűen és minden szakaszában egyenletesen végbemenő folyamatként – fokozatosan felszámolódott.³

Ezen az időszakon belül abban a korszakban, amelyről itt szó lesz, vagyis a tágan értett irodalmi modernség idején, ezt a hagyományt újabb kihívás érte. Az antik tradíció kultúrateremtő erejének radikális megkérdőjeleződése egybeesett

* A tanulmány a Tématerületi Kiválósági Program [*Hagyomány és innováció*, ELTE 2019/20, valamint az NKFIH 132113 számú, *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* című pályázat támogatásával készült.

1 Galin Tihanov, *On the Significance of Historical Poetics. In Lieu of a Foreword*, *Poetics Today*, 2017/3., 417–428; itt: 417–418 [Tihanov itt Alexandr Veszeloovszkij nézeteit referálja].

2 Glenn W. Most, *Classics and Comparative Literature*, *Classical Philology*, 1997/2., 155–162, itt: 157. Az antik irodalom, a világirodalom, valamint a klasszika-filológia és az összehasonlító irodalomtudomány, s az utóbbi kettő metszetében elhelyezkedő antik hatástörténeti tanulmányok [*classical reception studies*] bonyolult és történetileg változó konstellációinak rövid áttekintésére lásd: 155–157. Ezt a bő kétszáz éves történetet, az akadémiai szférát tekintve, a kezdet feszültsége határozza meg: alig hogy a klasszikus tudományok önálló egyetemi diszciplínaként etabliálózódtak, a nemzeti irodalmak történeti tudományaiban mindjárt fenyegető konkurenciájuk is akadt, ráadásul mindketten a majd csak később intézményesülő komparatistikával is versengő viszonyban álltak.

3 Ennek nem mond ellent sem a görög-latin iskolai képzésnek a 19. században angol vagy német területen meghatározó volta, sem pedig több költő [a 19. században például Tennyson vagy Swinburne] egyéni vonzalma az antikvitás iránt. Vö. G. F. Cushing, *Babits és az angol klasszika-filológiai hagyomány*, *Irodalomtörténet*, 1984/3., 595–606. Másfelől persze, ahogyan fent is utaltam rá, ez a folyamat nem tekinthető egységesnek, hanem a különböző nyelvterületeken a különböző kulturális szférákban váltakozó hullámokban ment végbe. Glenn W. Most például a tudomány területén a diszciplínák közötti kölcsönhatásokat az utóbbi kétszáz évben „meglepően gyakornak és erőteljesnek” látja [i. m., 157].

azzal a váltással, amely – az egyszerűség kedvéért hadd azonosítsam ezt csupán két jól ismert név segítségével – Winckelmann és Nietzsche között ment végbe. Nietzsche viszonya az antikvitáshoz – újfent egyszerűsítve – legfőképpen abban a módosulásban ragadható meg, amelynek eredményeképpen Apollón mellé odakerült Dionüszosz is az antik tabló főalakjai közé. Vagyis az irracionalitásnak, a mámornak, a nietzschei-görög értelemben vett tragikusságnak a világa. A fény mellett megjelent a sötétség is, az Olümposz mellett Hadész birodalma.

Ezen kívül – és nekünk most ez lesz a fontosabb – már a korai Nietzschénél megszűnik az antik tradícióval való viszony harmonikus és legfőképpen magától értődő volta. A klasszikus művek utánzásának winckelmanni követelménye helyett nagyobb hangsúlyt kap a versengés vagy viaskodás az antik hagyománnyal, anélkül, hogy az *átértelmezett* antikvitás iránti csodálat eltűnne. Ennek következményeképpen pedig megjelenik a magára erre a viszonyra való reflexió is. Ez voltaképpen abból a felismerésből fakad, hogy ez az örökség, s ennek az örökségnek a mindenkori szerepe a kultúrában, maga is folytonos értelmezésre és újrafeltalálásra szorul. Ahogyan Nietzsche többször megfogalmazza: az antik hagyomány, s vele együtt ennek közvetítése, a filológia, magától értődő közeg és tevékenység helyett *probléma* lett.⁴ Ezért a filológiára mint *kritikai* tudományra van szükség – és nem szövegkritikaként, hanem magának a klasszikus múlt és a mindenkori jelen közötti *kétirányú* közvetítésnek mint kritikai munkának az értelmében.⁵

Mindennek ellenére az antik tradíció, ebben a [persze nemcsak Nietzsche által meghatározott] keretben, ha sporadikusabban és a korábbinál több áttételen keresztül is, de természetesen továbbra is része, olykor meghatározóan fontos része maradt az európai irodalomnak és gondolkodásnak [ahogyan magánál Nietzschénél is]. Ugyanakkor ennek a hagyománynak bizonyos elemei radikális átértelmezéseken mentek keresztül – talán radikálisabbakon, mint az korábban megszokott volt. Ilyen egészen újszerűen átértelmezett elemnek látszik a Danaidák alakja is. Dolgozatom tézise az, hogy a modernizmus néhány reprezentatív szerzője a Danaidák történetét egészen új, közelebbről önreflexívnek is nevezhető módon írja újra. Ezek a szerzők Danaosz leányainak mítoszát – pontosabban legtöbbször csak a mítosz fő alakjait, a Danaidákat és alvilági munkájukat: a lyukas hordókba vagy amforákba vizet hordást – azért hasznosítják újra, hogy a legtágabban értett *közvetítésnek* vagy *kommunikáció*nak a problematikussá válását artikulálhassák.

Ennek az újírásnak a közelebbi kontextusaként arra a problémakomplexumra lehetne utalni, amelynek fontos elemei a Nietzsche vagy – más hangsúlyokkal – például Hofmannsthal által artikulált nyelvválság, főleg a nyelv reprezentáló és kommunikatív szerepének válsága; a klasszikus európai hagyománynak a jelentől való eltávolodása, sőt értelemhordozó erejének és így értékének kérdésessé válása, s ezért egyre erősebben tudatosított közvetítésre-értelmezésre utaltsága; a személyközi kommunikáció és a másokban zajló lelki folyamatok megérthetőségének és befolyásolhatóságának behatároltsága; végül annak érzékelése, hogy a kommunikáció új technikai médiumai titokzatos működésükkel ambivalens hatásokat váltanak ki.

4 Friedrich Nietzsche, *Mi, filológusok* = *Uő, Ifjúkori görög tárgyú írások*, ford. Molnár Anna, Európa, Budapest, 1988, 149–246; itt: 173 [130. frg.], 177 [139. frg.], 192 [167 frg.].

5 *Uo.*, 223 [251., 252. frg.], 237 [273. frg.].

A következőkben a Danaidák alakjának megidézését mint a lezárhatatlan történeti-filológiai [Nietzsche], illetve lélektani értelmezésnek [Freud], mint az emlékezet és a nyelv megbízhatatlanságának, ezzel összefüggésben a klasszikus irodalmi formák kimerülésének és újrafeltalálásának (Babits), valamint az élő emberi hang tele-fonikus közvetítése lehetetlen lehetőségének [Proust] szimbolizációját fogom megvizsgálni.

2. Babits

Babits görögös versei, az egyetlen *Hegeso sírja* kivételével, második kötetében, az 1911-ben kiadott *Herceg, hátha megjön a tél is!* címűben jelentek meg, miközben a tágabban értett ókorhoz hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódó költemények más kötetekben is találhatók. Babits viszonya a klasszikus ókor örökségéhez korántsem volt homogén, és kivált nem egyöntetűen békés, kiegyensúlyozott és harmonikus; megjelennek benne az antik költői hagyománnyal folytatott viaskodás elemei is. Első kötete nyitó versének címe: *In Horatium*. E címadás kétértelműségében (tudniillik hogy itt az *in* prepozíciónak nemcsak a „valami ellen”, hanem a semlegesebb „valami iránt”, „valamihez viszonyulva” jelentése is aktiválható) világosan megmutatkozik, hogy Babits viszonyát Horatiushoz – nemcsak ebben a versében, hanem az egész életműben – szubverzivitás és afirmativitás kettőssége jellemzi, melyben mindig más aspektusok és hangsúlyok válnak fontossá.⁶ Horatius itt *pars pro toto*ként értendő: Babitsnak az egész antikvitáshoz való viszonyát is „tektonikus” átrendeződések és egyidejű feszültségek határozzák meg.⁷

Babits 1909 márciusában keletkezett⁸ költeménye, *A Danaidák*, ugyancsak második kötetében jelent meg (előtte a Nyugat 1910. évi 5. számában).⁹ A vers az esztéta modernsége jellemző látványos poétikai komplexitás mintadarabja, olykor a szecesszió dekoratív kimódoltságának túlzásaiig hajtva.¹⁰ Az önmagába zárt, reménytelen és depresszív Alvilág hatásos nyelvi imaginációját a vers meghatározó poétikai tényezőinek összehatása eredményezi. Ezt az összehatást a költemény esztétikai tapasztalatában itt nem egyszerűen *opszisz* és *melosz* összjátékaként kell értenünk (amely minden lírai mű jellemzője), hanem az esztéta modernsége jellemző módon ezek tökéletes integrációjaként vagy egymásban való „tükröződésként”.¹¹ Ilyen mindenekelőtt a versbekezdések szabálytalan lüktetése, amely a [főként spondeusokkal átszínezett]

6 Lásd Imre Flóra, *Babits és Horatius*, Alföld, 2020/5., 69–83.

7 Lásd erről Tverdotá György, *Klasszikus álmok. Dekadencia és antikvitás Babits első korszakának verseiben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1997/5–6., 566–572.

8 Rába György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 294.

9 Babits verseit innen fogom idézni: Babits Mihály, *Összegyűjtött versei*, szöveggyűjtés: Kelevéz Ágnes, Osiris, Budapest, 1997.

10 Rába, *i. m.*, 298. Az olyan formulákra gondoljunk, mint hogy „pillák könnyen szenderülnek”, azután „a szél” mint „a pillák legyezője, habszövetnek fodrozója”; az „át a réten, hol a Lété (mert e rét a Lété réte)” szerkezetet a mai olvasó egyenesen (ön)paródiának is hallhatja. [Karinthy egyébként *Dana Idák* címmel valóban készített paródiát a költeményről, melyben többek között a hangzás és a szerkesztés mérnöki-matematikai kimódoltságát csúfolta ki, kihasználva azt a nyelvi lehetőséget is, hogy a *danaida* mint köznévi a vízmérnökök által használt eszközt jelöli.]

11 A két antik eredetű, Cullertől átértelmezett kategória kiaknázásához a líraolvasásban lásd Kulcsár Szabó Ernő, *Boldogan és megtörtten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában = Uő., Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 39–60; itt: 44–45 [illetve az egész mintaszerű elemzést].

trochaikus metrumot fellazítja és modulálja: „Ez a kettős ritmus, a rövidívű és szabályos [a trocheusoké], meg a hosszúívű szabálytalan [a versbekezdéseké], különös hullámokban fut át egymáson, torlódik, váltakozik”.¹² [A hullámmás képe fontos a szövegben kulcsszerepet játszó *likviditás*nak az érzékeltetéséhez is.] Ugyanakkor a „dallamvezetés egyetlen, homogén” benyomást kelt,¹³ ami [más tényezők mellett] a költemény sokat emlegetett, különböző síkokon érzékelhető *monotóniájának* teremti meg a hangzásbéli alapját. A versmondatok szintaxisát itt is a babitsi „hosszú mondat” jellemzi [a teljes szöveg mindössze hét mondatból áll – ahogyan a Léthé is „hétyszer körbe-körbe” folyva ér „vissza önmagába”], amely „nem a szabályosan szerkesztett periódus, hanem az alá- és mellérendelést kuszán egybefonó, szétágazó, meg-megszakadó és újra visszakanyarodó vagy előre kigyózó, sokszor szinte kibogozhatatlannak tetsző mondatszövevény”.¹⁴ Ennek hatásaképpen a bonyolult versmondatok lassú és sokszor „hurokszerű” kifejlése az olvasás és az értelemkibontakozás lassításával járul hozzá a jelentésképződéshez, amelyben fontos szerepet játszik a költeményben színre vitt mozgásoknak [a trocheusok és spondeusok által is „előírt”], „lassú”, „vontatott” jellege, valamint a cirkuláció alakzatához rendelhető figurációi is [itt főként a Léthé folyó és a Danaidák körszerű mozgására kell gondolnunk].

A *Danaidák* értelmezői egyetértenek abban, hogy a versnyelv poétikailag leginkább meghatározó eleme a visszatérés, az ismétlődés, kiemelten is az egyes szavak és frázisok ismétlődéseinek különböző formái.¹⁵ A szövegben megfigyelhető – morfológiailag többnyire módosuló – ismétlődések vagy „változatok” alaktani ismétlődésekként foghatók fel, mégpedig olyanokként, amelyek a vers nyelvében mind a jelölő, mind a jelölt síkján megvalósulnak. Ez folytonosság és megszakítottság, ismert és újszerű kettősségével tartja dinamikában a befogadást.¹⁶ Az ismétlődésnek az *iteratiótól* a *repetitio*ig, a *reduplicatiótól* a *redditió*ig, az *anaphorától* az *epiphoráig* és a versmondatokon belül a nagyobb egységek végén az őket elválasztó távolság miatt inkább csak sejtelemszerűen, de azért érzékelhetően megjelenő *polüptótonok*ig terjedő alakzatai a vers olvasásának mormolás- vagy mantraszerű megvalósítását írják elő. Jelentéstani szempontból az egyes szavaknak és – több-kevesebb lazasággal

12 Nemes Nagy Ágnes, *Danaidák, „dekadencia” = Uó, A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.*, Magvető, Budapest, 1992, 51–53; itt: 52. A verset [sok helyen alighanem helyesen] bimetrikusnak érzékeli Feuermann László, *Babits: A Danaidák, Irodalomtörténet 1971/1.*, 155–166; itt: 161; Rába, *I. m.*, 295–296. Poe *A holló* című versének „ritmustervét” említi fő ritmikai mintaként.

13 Rába, *i. m.*, 296.

14 J. Soltész Katalin, *Babits mondattípusai*, Magyar Nyelvőr, 1961/3., 305–319; itt: 313.

15 Feuermann, *i. m.*, 156–159; a versmondatok részletes, a variatív ismétlődéseket nyelvészeti szempontból tárgyaló elemzéséhez lásd Büky László, *Az ikonicitás megvalósulása. Babits Mihály: A Danaidák = Motiváltság és nyelvi ikonicitás*, szerk. Kádár Edit – Szilágyi N. Sándor, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2015, 118–137. Babits költeményének egyik lehetséges, legalábbis részleges előképeként itt meg kell említeni Ady Endre *Asszonyok a parton* című versét [1907-ben jelent meg először], amely nemcsak az „ezer asszony” [Babitsnál: „ötven asszony”] szintagmával, hanem az „Állt a parton ezer asszony” sor négyeszeri megismétlésével, s a megismételt sor kontextusfüggő jelentésváltozásainak előjátszásával is hathatott Babitsra. A *Danaidák* legfontosabb világirodalmi előzményeihez, az antikoktól Dantén és Goethén át [az alighanem legfontosabb] Swinburne-ig lásd főként Rába, *i. m.*, 294–295.

16 Szegedy-Maszák Mihály, *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében = Ismétlődés a művészetben*, szerk. Horváth Iván – Veres András, Akadémiai, Budapest, 1980, 77–159; itt: 110–114.

– nagyobb szó szerkezeteknek az extrém gyakoriságú ismétlődései nyilvánvalóan kapcsolatba hozhatók a Danaidák örökkön ismétlődő tevékenységével az Alvilágban.

A vers szcenikai síkján megjelenített Alvilág legjellemzőbb, s a szöveg tapasztalatának affektív minőségét is meghatározó tulajdonsága a derengő sötétség, a mélyseges csend, valamint a mozdulatlanság [ez alól az egyedüli kivétel a Léthé folyója, de ennek mozgása, ahogyan már említettem, egy kezdet és vég, forrás és tengerbe torkollás nélküli, monoton, önmagába visszatérő cirkulálás, ahol tehát a mozgás és az egy helyben állás nem választható el határozottan egymástól]. Ebben az Alvilágban a mozgás elsődlegesen, a hangadás kizárólagosan magukhoz a Danaida-lányokhoz kapcsolódik. A mozdulatlan környezetben végbemenő mozgásokat, ahogyan erről már ugyancsak volt szó, a versritmus hullámzó, lassan hömpölygő, vontatott mozgásokként tünteti fel [itt a Léthé körkörös hömpölygése mellett a lányok mozgásának minőségére is gondolhatunk]. A versnyelv ismétlődései a referenciális sík kinetikus elemeinek – mindenekelőtt a lányok mozgásának – gépiességét,¹⁷ automatikusságát evokálják. A lányok esetében ez akár még robotszerűségük képzetét is előhívhatja.

Ezt a gép- vagy robotszerűséget erősíti a Danaidák deskriptív megjelenítése is, amely csoportozat- és szoborszerű, nem-egyedi jellegüket, egymáshoz, sőt az amforákhoz való hasonlóságukat hangsúlyozza. Gondoljunk arra, hogy az – ugyancsak jellemzően mindvégig csak „ötven asszonyként” megjelölt – nők mindegyikének teste „alabastrom” színű, ami egyszersmind az „alabastrom amforákhoz” is hasonlóvá teszi őket; hajuk is egyöntetűen „ébenszínű”, s mindannyian mindvégig ugyanazt teszik és ugyanazt éneklik, a versszöveg gépiesen ismétlődő szerkezeteiben előadva: „Igy dalolt az ötven asszony, ötven kárhozott bús asszony, egymáshoz mind oly hasonló ébenfűrtű, alabastrom testű ötven testvérasszony”. Az automaták vagy robotok képzeete Babits számára nem lehetett ismeretlen, hiszen már Homérosz számára sem volt az: a kovácsisten Héphaisztosz munkáját aranyból készült, de gondolkodni és beszélni is képes „szolgálók” segítik [*Iliasz* XVIII. 417–420; Babits *Héphaisztosz* című, önportréként is felfogható versét bizonyosan inspirálta a Héphaisztosz tevékenységét bemutató jelenet].

A Danaidák mozgásának ez a több értelmező által is kiemelt monoton ismétlődése és gépiessége nemcsak a lányok mozdulatait, hanem éneküket is meghatározza. Babits ugyanis *énekelte*t a Danaidákat, s a Hadész mozdulatlan és néma birodalmában főként, illetve kizárólag hozzájuk kapcsolható két elem – mozgás és ének – közül, meglepő voltával, ez az utóbbi kelti fel erősebben az olvasói figyelmet. Mindeddig nem találtam a mítosz más olyan irodalmi változatának nyomát, sem az antik, sem a későbbi hagyományban, ahol Danaosz lányai énekelnének.¹⁸ [Legalábbis

17 Gintli Tibor, *Istennők párbeszéde = „Ki mit lát belőle”. Nézőpontok Babits lírájának értelmezéséhez*, szerk. Kelevéz Ágnes – Lengyel Imre Zsolt, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2017, 165–177; itt: 169.

18 Az antik anyaghoz lásd Julius Adolf Bernhard, *Danaiden = Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, szerk. Wilhelm Heinrich Roscher, Teubner, Lipcse, 1884–1890, 1. köt. 949–952; Eva Keuls, *Danaides = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III.*, Artemis, Zürich–München, 1986, 337–341; az Ermitázsban található egy voluta-kratér [B 1717 [St. 424], Keulsnál a 18. kép], melyen táncoló Danaidák láthatók. Ez éneklésre is utalhat. Az utóélethez Bernhard Kreuz és mások: *Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos*, Wien, 2019. [https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/IKAnt/IMG/forschung/Einzelforschung_MA/Antik_Mythos/Bib_2019_04.pdf]

ami az alvilági „létüket” illeti; Aiszkhülosz *Oltalomkérők* című darabjában ők alkotják a felvilágban éneklő Kart.)¹⁹ Ezzel az újító-átértelmező kiegészítéssel, az éneklésnek ezzel a hangsúlyos (az egész versnek majd egynegyedét kitevő) beemelésével Babits nemcsak a bűn és bűnhődés, vagyis a beteljesülés, a nász mint „célbaérés” erőszakos megakadályozása és az ennek büntetéseképpen következő, céltalanul és értelmetlenül ismétlődő cselekvés pszichológiai és erkölcsmetafizikai értelemhálózatában helyezi el a mítoszi cselekményt, hanem megteremti a lehetőségét annak is, hogy a verset a nyelvről, sőt akár a költészetéről is szóló szöveggént olvassuk. A Danaidák színre vitt éneke, vagyis az ének az énekekben, költemény a költeményben öntükröző alakzatként is olvasható: ez a költemény a nyelvről és a költészetéről, sőt talán még a költői formákhoz, a költői hagyományhoz való viszonyról is szól.

A költemény nagyobbik, a Danaidák énekét körbeölelő része elsősorban az elbeszélés (*narratio*) részeként értett leírás (*descriptio*) műfajában részeseedik, s ebbe ékelődik az ének színrevitelével a beszéltetés (*sermocinatio*) dramatizáló beszédműfaja. Mi jellemzi ezt az éneket? Nézzük először magát a dramatizáló színrevitelét. A Danaidák dalát „fojtott hangon” éneklő az „ötven kárhozott bús asszony”. Az éneklés vokális minőségének, a „fojtott hangnak” a jelzése, valamint az énekesek száma is metareprezentációs keretesként fontos: a dithürambosz kar tagjai is ötvenen voltak.²⁰ Babits tragikus (vagy dithürambikus) karként lépteti föl a Danaidákat. A karnak mint a dionüszoszi igazság kiéneklőjének – ennyiben a lírához is közelálló – teljesítményét Nietzsche fogalmazta meg *A tragédia születésében* – abban a művében, amely Babitsra is nagy hatással volt.²¹ Amikor Babits a vallomásnak és a személyes emlékezetnek, a léleknek vagy a bensőnek a *feltárását és kifejezését egy karra bizza* [melynek tagjai nem egyedítettek és robotszerűek], akkor a szubjektív (romantikus) lírafelfogás nietzschei kritikájához csatlakozik, e kritikát a maga költői performativitásával „valósítja meg”. Ez a művelet ugyanakkor „a kar dionüszoszi lírájának”,²² vagyis egyáltalán a nem szubjektív lírai beszéd [egyik] eredetének közelébe viszi Danaidáinak színre vitt énekét. Az ötven asszony „személyes” vallomásánál – mely az „egyéni” emlékezet és így a koherens „szubjektumok” megalkotásának defektusa miatt kudarcra ítéltetett – nagyobb vagy legalábbis poétikusabb itt a tét.

Ugyanehhez a kereteléshez tartozik az ének cél nélküli célszerűségét állító zárata is: „és daloljunk, bár nem értjük, mert különben némaság van, és a némaság oly félős! néma, rengeteg sötétség: a sötétség nem beszél –«. A fojtott hangú ének – legalábbis előadói számára – értelem nélküli hangzása a maga pusztán hangzás voltában válik fontossá, a hang atmoszférikus-auratikus hatása az énekesek félelmét

Csak néhány fontosabb irodalmi szerzőt kiemelve, akiknél a Danaidák alakja megjelenik: Cervantes [156], Goethe és Schiller [337], Schiller [374], Karl Philipp Moritz [382], Jean Paul [387, 388, 391, 394], Schopenhauer [475].

- 19 Aiszkhülosz trilógiájának harmadik, elveszett, *Danaidák* című részében valószínűleg nem is mentek le az Alvilágba a bűnös leányok.
- 20 Aiszkhülosz Danaida-trilógiájával kapcsolatban korábban még az is fölmerült, hogy a színpadra állított kar is ehhez a számhoz igazodhatott; ez azonban valószínűleg nincs így, lásd Albin Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, dtv, München, 1993, 289.
- 21 Rába, *l. m.*, 296.
- 22 Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa, Budapest, 1986, 76.

csillapítja. A némaság és a sötétség, homály összekapcsolódása nemcsak a külsőt (az alvilági „világot”), hanem az énekesek bensőjét is jellemzi, ráadásul a sötétség/világosság ellentéző viszonya itt is a lélek és a szavak viszonyában mutatkozik meg: „Régi szavak járnak vissza elsötétült lelkeinkbe, mint sötétben nagy szobákba utcáról behullott fények”. A szavak hatása itt is korlátozottként, ugyanakkor korlátozottságában mégis hasonlóan fontosként mutatkozik meg: a szavak véletlenszerű, a visszajáró félelmeket és a visszajáró kísérteteket megidéző felbukkanása a lélekben olyan, mint az utcáról a sötét szobába mintegy véletlenül „behullott” fény, amely a maga esetlegességében és [föltehető] időlegességében nem adja meg az áttekinthetőség teljes világosságát, de mégiscsak láthatóvá tesz valamit.

Az ének mint ének színrevitelének metareprezentációs nyomatékosságaként fogható fel végül az is – de már a szemantikai dimenziót (az ebben támadt zavart) is bevonva –, hogy a Danaidák énekét alkotó szavak jelentése maguknak az énekeseknek a számára elhomályosult, a nyelvi elemek értelem nélküli, a – lyukas amforába vezet hordáshoz hasonlóan – merőben mechanikus ismétlésben kimerülő, megbízhatatlan tanúsítói hajdani tetteiknek és érzéseiknek. Paradox módon a Danaidák énekének az ismétlések révén létrejövő legerősebb jelentéstani kötését éppen az éneket alkotó szavak jelentésének elhomályosulása, elfelejtése, az ének szavainak nem értése adja.²³ A Danaidák énekükkel nem képesek számot adni múltbeli tetteikről, s ennek következtében nem tudják megalkotni koherens történetüket és így „személyiségüket”. Vagyis, más szempontból: nem képesek „kiénekelni” magukból bűnös tetteiket, az ének nem hoz nekik a bűnvalláson keresztül megkönnyebbülést.²⁴ A szavak, mivel értelmük elhomályosult, elillant, vagy még inkább: *elfolyt* vagy *szétfolyt*, nem alkalmasak a tettek jelentésteli földézésére. Az ének mint emlékezet és mint kifejezés kudarcot vall.

A likviditásnak a szövegben meghatározóan fontos képzete mindenekelőtt a nőiséghez, a vérhez (a kérők vérehez, de ugyanígy a megfogadás nélkül „megállíthatatlan” menstruációs vérzéshez) és a Léthé vizéhez kapcsolódik a versben és a vers által közvetlenül bevont mítoszi hagyományban. Ugyanakkor a bús leányok énekében felbukkanó „és merítsünk és ürítsünk» frázis a szavak likviditására, azok forrására vagy folyójára is érthető („csak daloljunk, bár nem értjük, és merítsünk és ürítsünk; úgysem tudjuk abbahagyni»). A Léthé forrásának-folyójának mitológiai képzetkörét elemző Kerényi Károly a Danaidák alakját a beteljesületlenség-betöltetlenség (az el nem hált nász és a lyukas amforák) *átfolyás* mozzanatán keresztül kapcsolja a Léthéhez mint folyó vízhez és a felejtéshez [*Léthé* és *Lészmoszúné* alakja] mint az emlékek visszahozhatatlan elfolyásához, ugyanakkor pedig az emlékezet [*mnémé* és *Mnémoszúné* alakja] forrás- és áramlás-jellegéhez is: „A folyó víz az elmúltot jelképezi, mint forrás pedig az élet eredetének – és az emlékezetnek – ősképe.”²⁵

23 „[a régi szavak] mit jelentenek? hiába próbálunk rá emlékezni»; „mit jelent az, hogy»; „csak daloljunk, bár nem értjük»; „és daloljunk, bár nem értjük»

24 Ahogyan egy bizonyos Ágnes asszonynak sem a maga „évrül-évre, / Télen-nyáron, szünet nélkül” végzett kényszeres munkája, a „fehér lepel” tisztára mosása egy másik folyóvízben. Babits versében a Léthé vize „száz belémosott bűnöktől szennyes”.

25 Kerényi Károly, *Mnémosyné – Lészmosyné. Az „emlékezet” és a „feledés” forrásairól*, = Uő., *Az égei ünnep. Tanulmányok a 40-es évekből*, ford. Kocziszky Éva Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 1995, 71–82; itt: 73. A Danaidák énekének ugyanakkor van néhány olyan komponense, amely nem illik sem a fent előadott „beteljesületlenség”-koncepcióhoz, sem a mítosz ismert változataihoz. (Vajon itt

Babits Danaidái öntudatlanok, de érznek: „ézőn, mégis öntudatlan” éneklük „félíg értett” dalukat. A vers ugyanezekkel a határozókkal jellemzi a „gyászfákat” is. A növényyszerű létmód ezen aspektusa – ahhoz hasonlóan, ahogyan a görög költői fantázia az Alvilágban a halottakat elképzeli – egyfajta élőhalott létet jelez (s ezen a módon ez a növényyszerűség a korábban taglalt gépszerűségtől sem olyan távoli, függetlenül a gépi és a szerves vagy élő ellentététől). Ennek az ember esetében élőhalottként felfogható, növényyszerű létnek ezt a hibrid formáját az éneklés cselekvése az élet[szerűség] vagy legalábbis az aktivitás mozzanata felé billentené, ám az ötven „bús asszony” érzései és emlékei a „»[r]égi szavak«” által megjeleníthetetlenek, visszaidézhetetlenek, tanúsíthatatlanok, s így az ének hiábavalósága és érthetetlen-értelmetlen volta ezt a cselekvést is inkább a halott, tehetetlen mivoltához asszociáltatja.

A *Danaidák* nyelv-, sőt költészetkritikai aspektusához kapcsolhatók a versben szereplő „amphorák” is, a referenciális, a retorikai és a jelölők materiális síkján is. Ezek az „amphorák” ugyanis mint a víz tárolására és szállítására szolgáló edények üresek, vagy legalábbis lyukasak, sérültek, elveszítették integritásukat, s így képtelenek tartalmukat megőrizni és szállítani, vagyis „közvetíteni”: a beléjük töltött víz el- vagy szétfolyik. Az amforák ekvivalensei a költemény izotópiáinak rendszerében a szavak, az ének vagy akár a „klasszikus formák” is lehetnek – mint a jelentés vagy a tartalom „edényei”, illetve egyáltalán mint amik „formát” adnak a beléjük töltött „formátlan” anyagnak: a víznek. Ezenkívül az *amfora* mint szó és mint tárgy a mai olvasó számára önmagában is lehet a „klasszikus formák” szünekdokhikus képviselője, ekként nemcsak nyelv-, hanem költészet- vagy hagyománykritikai összefüggéseket is bevonva a költemény lehetséges jelentéseinek körébe. Ilyen módon az „és merítsünk és ürítsünk” szerkezet nemcsak a vízre s azután a szavakra, hanem a költői formák tartalommal való megtöltésének képtelenségére, és ezek „kiürítésére” is vonatkozhat. A szavak és a formák tehát, miként az amforák, képtelenek tartalmuk megőrzésére és kommunikatív hordozására-közvetítésére: jelentésük vagy tartalmuk, ahogyan erről volt szó, el- vagy szétfolyt. Ráadásul az „amphora” hatszori előfordulása a szövegben előhívja a szó hangzására, hangzó, sőt betűszerű materiális komponenseire irányuló figyelmet is, és ez is a jelölő és a metaforikus jelölt síkjának egymásra vetülését mutatja: a *forma* és az *amor* szavak tökéletes anagrammái egymásnak, s egy betű híján az *amforának* is.²⁶

is Babits átértelmező újításáról van szó?) Azokra a megfogalmazásokra gondolok, ahol a bús leányok felvilági létüket valamiképpen mégiscsak a szeretetre/szerelemre, vágyra, sőt talán a termékenységre, vagy legalábbis a virágzó életre [„zöldvilágú föld”] [vagy egyenesen boldogságra?], az aranylő napsütésre utaló szavakkal jellemzik: „és szerettünk, csak szerettünk [...] fenn a zöldvilágú földön, az aranyos nap alatt”, s mintha pontosabban visszaidézhetetlen emlékeik is ebben a körben [is] mozognának: „mit jelent az, hogy: szeretni? mit: kívánni? és ölelni?”. Talányos megfogalmazások, melyek nem adnak lehetőséget biztos állásfoglalásra, mert ugyanakkor a felvilági vágykancsóból merítéshez az „ürítés” is társul [vagyis a vágy mégsem töltődött be? vagy betöltődése után „ürült” ki?], és a szeretet–kívánás–ölelés sem biztos, hogy valóságos múltbeli történésekre, hanem esetleg csak elképzelt eseményekre, „álmodozásokra”, vágnak maradt vágyakra utal [vagyis a leányok valójában sosem tudták, „mit jelent az, hogy: szeretni? mit: kívánni? és ölelni?"]. Mindenesetre a mítosz alakjaiként [gondoljunk csak az aiszkhüloszi *OltaIomkeresőkre*] a leányok viszolyognak az unokatestvéreikkel (!) kötendő házasságtól, s még azelőtt megölik férjüket, hogy leány voltaknak búcsút mondtak volna.

26 A nyolcvanas évek egy széltében ismételt reklámszlogenje ki is használta ezt a hangzásbeli hasonlóságot: „Tartalomhoz a forma: Amfora!” [Ezt Molnár Gábor Tamás idézte lyukas emlékezetembe, köszönet érte; a reklám 3:50-tól megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=TqRABRRASAJ>]

A Danaidák éneke így nemcsak a személyes emlékezet defektusát tanúsíthatja a maga némiképp paradox módján [hiszen az alvilági asszonyok memóriatörlődése nem teljes, valamennyit mégiscsak föl tudnak idézni tetteikből],²⁷ hanem a kulturális vagy irodalmi emlékezet, a formák és a mítosz emlékezetének részleges eltörlődéseként is olvasható. [Hiszen gondoljuk meg azt is: Babits versében a mítoszi történet alakjai elfelejtik és nem tudják előadni saját mítoszi történetüket.] Ebben az összefüggésben megemlíthető az is, hogy amikor a Danaidák azt éneklik: „a homályban mindhiába kérdezzük az árnyakat” [tudniillik a „szeretni”, „kívánni”, „ölelni” szavak – a szerelmi költészet, a líra egyik alaptípusa legfontosabb kódjainak – jelentéséről], akkor ezek között az árnyak között akár költők is lehetnek. Horatius arról énekel [Énekek II. 13. 21–40], hogy Sappho és Alcaeus dala hogyan nyűgözi le az Alvilág lakóit, és hogy Orpheusnak az Alvilágban előadott éneke Danaus leányait is meglágyítja, s egy pillanatra megáll kezükben a korszó [III. 11. 22–24]. Vergilius Alvilág-leírásában pedig [igaz, nála a boldogok lakhelyén], melyet Babits ugyancsak jól ismerhetett, ott szerepel Orpheus és Musaeus is [Aeneis VI. 645–678]. Az ének és akár még a klasszikus formák eltörlődésének-elfelejtődésének, elnémulásának és közvetítésre alkalmatlanná válásának is van nyoma Babits más verseiben is. Csak két példát ehhez.

Az első a *Thamyris* című versből való. A cím a mitikus thrák énekesre utal, akit, miután versenyre hívta ki őket és vereséget szenvedett tőlük, a múzsák megvakítottak és megfosztottak költői tehetségétől, s ilyen módon a tragikus költői sorsnak és annak jelképévé vált, hogy a költői tehetség az istenek adománya, afölött nem az ember rendelkezik. A költemény elején Thamürisz bánaságát, némaságát és feledékenységét panaszolja föl, amik lehetetlenné teszik számára a lantpengetést, a hangadást és az ének megjegyzését: „Már béna vagyok, már néma vagyok, / naponta felejttem a dalt”. De nemcsak általában az ének, hanem kifejezetten a klasszikus múlt visszaidézhetetlensége is előkerül Babitsnál. Ebben az összefüggésben a *Klasszikus álmok* című költemény említhető, amelynek jelentőségét az is adja, hogy Babits eredetileg ennek a versnek a címét tervezte az egész kötet fölé írni.²⁸ A versben ezek a „klasszikus álmok” mint „fáradt” és „halvány gondolatok” jelennek meg. Ezek az álmok-gondolatok ugyanakkor megtestesülnek, és áldozó leányokként járulnak az istennő temploma elé. Ezt olvassuk róluk: „Koszorútok / nedvtelen árva babér; s a peplosz drága szegélye / visszájára mutatja színét, mint lázbeteg álma: / nem csoda, régi babér és évezredes öltöny.” [A babérkoszorú és az „évezredes öltöny” költői-költészeti összefüggései nyilvánvalók, s ezekhez az attribútumokhoz itt priváció társul: a babér „nedvtelen” és „árva”, az öltöny „évezredes”, s ekként szegélye megfakult.] Így az sem csoda, hogy „az istennő veletek nem gondol”. Ez az istennő ugyanis távoli és távolságtartó fenségében néz le az áthaladó nagy idők forgatagában az elébe járuló és őhöz forduló halandó emberekre. Ezek az áldozó leányok tehát a lírai ének a régi kor árnyai felé visszamerengő, a klasszikus kort megidézni, annak áldozni akaró gondolatai, s ha jól értem, az istennő itt a klasszikus kultúra allegorikus alakjaként veendő, aki fenséges nyugalomban mit sem törődik e megtettesült álmokkal-

27 „»Meggyilkoltuk férjeinket, ötven daliás nagy férfit és szerettünk, csak szerettünk«, de a folytatás már itt is az: »Isten tudja, kit szerettünk«; »»Csak daloljunk: *Meggyilkoltuk* – s emlékezzünk: *férjeinket*«, s majd itt is: »»csak daloljunk, bár nem értjük«”.

28 Rába, *i. m.*, 287.

gondolatokkal. Az antik múlt a maga értelemteljes és létteli mivoltában, formáinak gazdag tartalmasságában megközelíthetetlen. Babitsnál persze, az antikvitáshoz való viszony korábban említett ambivalenciájával összhangban, megjelenik más viszonyulás is a [klasszikus] formákhoz és alkotókhoz, mely éppenséggel ezek időtálló (sőt az idők során gazdagodó) és a lírai én számára a jelenben is beszédképes voltát mutatja, például a *Szonettek* vagy a *Homérosz* című költeményekben.

A magához az antikvitáshoz [az antikvitas költői örökségéhez] és az antikvitas [az antikvitas költői öröksége] közvetíthetőségéhez való viszonyban megfigyelhető kettősség – amely általánosabban emlékezet és felejtés, kifejezhetőség és kifejezhetetlenség, közvetíthetőség és közvetíthetetlenség, értelemadás és értelemvesztés kettősségeként fogható fel – nemcsak a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötet említett verseiben jelentkezik. Hasonló szerkezet rajzolódik ki magában *A Danaidák* című költeményben is. Ennek megmutatásához először Kerényi tanulmányának még egy összefüggését kell fölidézni. Nevezetesen azt, hogy Mnémoszünének, a múzsák és így a költészet anyjának Léthéhez, a felejtéshez is köze van, mégpedig éppoly eredendően. Kerényi Hésziodoszra hivatkozik, aki a *Theogoniában* úgy fogalmaz (53–55), hogy Mnémoszüné nemcsak a Múzsákat szülte meg, miután Zeusszal „szerelembe vegyült”, hanem [és egyszersmind]: „a bajok elfelejtését és a gondok lecsendesítését is [lészmoszünén te kakón ampauma te merméraón].” A költészet a bajok elfeledtetése révén összekapcsolódik a felejtéssel is. „Az ellentéteknek ez a pozitív uralma alatt való egysége” abban nyilvánul meg, hogy a „Mnémoszünétől származó múzsáinak ugyancsak adománya ez, a Léthé, amely minden, az élet éjszakai oldalához tartozó dolgot tovatüntet. E kettő együtt alkotja az istennő lényegét: a bevilágítás és a tovatüntetés, Mnémoszüné és ellenpólusa, Lészmoszüné.”²⁹

Babits versében persze, ellentétben Hésziodosz költeményével, a felejtéshez, legalábbis első pillantásra, kizárólag a veszteség negatív értéke társul. Ráadásul nála a felejtés elsődleges tárgya is más: nem a „bajok”, hanem a felvilági tetteket kifejezni képes szavak és maguk a hajdani tettek, melyeknek emléke eltörlődött [és amelyek persze, jegyezzük azért meg, maguk is éppen eléggé „bajosak”, és így akár elfelejtendők is voltak]. De az mégsem egyértelmű, hogy maga az ének, a „dalolás” ezzel együtt teljesen értelmét vesztené, és kizárólag csak a veszteségről, a visszaidézhetetlen végleges eltűnéséről tudna beszámolni. Ekkor ugyanis az ének csakis fájdalmas ének lenne, az elfojtott gyötrelmes, „kiszűzhatatlan” visszatérése.³⁰ A *Danaidák* éneke azonban azt mutatja, hogy a szavak, az ének és a formák fentebb kibontott részleges eltörlődése vagy értelemvesztése ellenére énekelni kell ezeket a szavakat, ezt az éneket és ezeket a formákat. És nemcsak a *Danaidák*, hanem *A Danaidák* „éneke”, vagyis a vers a maga egészében is, mint a klasszikus mitológiai történet babitsi újrafeltalálása, ezt tanúsítja. Ez az éneklés ugyanis egyfajta ráéneklésként működik, eltávolodva a személyes és az irodalmi-kulturális emlékezet veszteségétől, sőt talán magának az

29 Kerényi, *i. m.*, 81, kiemelés az eredetiben.

30 Ritoók Zsigmond szerint Babits versében „az emberről van szó általában, mint büntudattól gyötört lényről, aki a büntudatot, a nyomasztó emléket talán elfojtja – megszabadulni tőle nem tud.” Ritoók Zsigmond, *Márai és Homérosz. Jegyzetek a Béke Ithakában-hoz*, Holmi, 2002/5. [a világhálón elérhető változatot használtam: <https://www.holmi.org/2002/05/ritook-zsigmond-marai-es-homeros-jegyzetek-a-beke-ithakaban-hoz>].

értelemnek az igényétől is. Mert ennek az éneknek így is megvan legalább az a jótékony hatása, hogy az Alvilág félelmetes némaságát elűzi:

„Csak daloljunk: *Meggyilkoltuk* – s emlékezzünk: *férjeinket*, csak daloljunk, bár nem értjük, és merítsünk és ürítsünk; úgysem tudjuk abbahagyni; és daloljunk, bár nem értjük, mert különben némaság van, és a némaság oly félős! néma, rengeteg sötétség: a sötétség nem beszél –”.

3. Nietzsche

A nyelvválság és a hagyományhoz való viszony válsága, a szavak és az ének tartalmának és közvetítőképességének megszűnése vagy legalábbis megkérdőjeleződése, vagy akár a klasszikus költői hagyomány „kiürülése” éppen ennek a hagyománynak és ennek a nyelvnek az újra felhasznált szavaiban és formáiban nyer kifejezést Babitsnál. A hagyományhoz, és éppen az antik hagyományhoz való viszonyban hasonló tendenciát figyelhetünk meg Nietzschénél is, aki Babits számára ebben az időben meghatározó szerző volt. És nemcsak mint költő számára.

A főntebb már szóba hozott kettősség – közvetíthetőség és közvetíthetetlenység, értelemadás és értelemvesztés kettőssége – ugyanis nemcsak a versekben figyelhető meg a már kifejtett módon. 1911-ben a Nyugatban Babits recenziót közölt Nietzsche filológiai írásainak első megjelent kötetéről (*Philologica I.*, 1910). Ez a szöveg lelkesülten affirmálja Nietzsche ókorhoz és klasszika-filológiához való viszonyát (ezekről mindjárt részletesebben), egészen addig, hogy kétféle filológust különböztet meg: „a filozófiai és érzelmi háttér nélküli” filológust, és azt, aki „nem pontos kutató, hanem lelkesedő megértő”, vagyis filológusból filozófussá vált. Itt a filozófus-filológus, túl azon, hogy a valóban filozófussá vált Nietzschére utal, ennél tágabb értelemben a pozitívizmust („a tények leltárait”) meghaladó megértő-értelmező tudósként fogható fel, akinek a számára „a legtágabb értelemben vett filológia tárgyát” „az emberiség szellemi művei és szellemi története” jelenti.³¹ A hagyományos pozitívista filológia adatközvetítését Babits szemében, ahogyan Nietzschéében is, a filológia értelemközvetítő teljesítménye haladja meg.

Nietzsche továbbá nemcsak Babits görögség- és filológia-képét, hanem – *Danaidák* „karénekének” megformálására tett, már említett vélelmezhető hatás mellett – egyáltalán, művészetfelfogását is alakította, ugyancsak főként *A tragédia születése* című munkájával. *A Játékfilozófia* című, ebben a vonatkozásban egyik legfontosabb, és egyáltalán is nagyon érdekes szövegben, amely 1912-ben, tehát nem sokkal *Danaidák* és a *Nietzsche mint filológus* után keletkezett, és amely a művészet mibenlétének kérdését ontológiai távlatban veti föl, Platón és Bergson mellett Nietzsche hatása érzékelhető a legerőteljesebben.³²

31 Babits Mihály, *Nietzsche mint filológus* = Uő., *Esszék, tanulmányok I.*, szerk. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 256–263, az idézett megfogalmazások rendre: 257, 256, 262.

32 Babits Mihály, *Játékfilozófia* = *Esszék, tanulmányok I.*, 290–311. Nietzsche, különösen is *A tragédia születése* (és ezzel egy irányba mutatóan Michelet) hatásáról a korai Babitsnál lásd Kelevéz Ágnes, „Lelkemben bakhánsláрма tombol”. *A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről* = Uő., „Kit új korokba küldtek régi révek”. *Babits útján az antikvitástól napjainkig*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008, 7–22.

Nietzsche életművében több helyen és többféle funkcióban is előkerül a Danaidák alakja. Számunkra most elsődlegesen fontos összefüggésben a *Mi, filológusok* című korai, befejezetlen mű egy töredékében, mely a következőképpen szól:

Ha egészen pontosan gondolunk vissza [a múltba], akkor arra a felismerésre jutunk, hogy sok különféle múlt multiplikációja vagyunk: hogy is lehetnénk akkor végcélok? – De miért ne? Legtöbbször azonban nem is akarunk végcélá válni, gyorsan újra beállunk a sorba, dolgozunk egy apró részleten, és abban reménykedünk, hogy az utánunk jövők számára mindez nem vész el teljesen. De ez valóban a Danaidák hordója [*Aber das ist wirklich das Fass der Danaiden*]: nem segít semmi, mindent előlről kezdve, mindent a magunk és csakis a magunk számára kell csinálnunk, magunkhoz kell mérjük például a tudományt, azt kérdezve: mit jelent *nekünk* a tudomány? Nem pedig azt: mit jelentünk mi a tudománynak? Túlságosan megkönnyítjük az életünket, ha egyszerűen történetien viselkedünk és szolgálatba állunk. „Önmagad üdvössége mindennél fontosabb” – ezt kell mondogatnunk: és nincs semmiféle intézmény, amit magasabbra kellene becsülnöd a saját lelkednél. – Aztán megismeri az ember önmagát: szánalmasnak találja és megveti magát, és örül, hogy önmagán kívül lépve talál valami tiszteletre méltót. Eldobja önmagát, amikor valahol beáll a sorba, szigorúan a kötelességének él és vezekel a létéért. Tudja, hogy nem önmagáért dolgozik; azokon akar segíteni, akiknek van merszük önmagukért létezni, mint Szókratésznek. A legtöbb ember luftballonként lóg a levegőben, minden fuvallat odébb mozdítja. – **Következtetés:** tudóssá önismeretből, tehát önmaga megvetése árán kell váljék az ember, vagyis annak tudatában, hogy egy magasabb rendű lényt szolgál, aki majd nyomdokába lép. *Máskülönben birka.*³³

Ez a nagyon összetett, elágazásokkal és visszafordulásokkal kibontakozó rövid szöveg több témát is szóba hoz. A gondolatmenet számunkra most fontos fő szála így rekonstruálható: a filológusnak illúzió azt hinnie, hogy a történelem lineáris kibontakozásában tudományát kumulatív módon mozdítja előre. Ugyanakkor az is illúzió, ha önmagát mintegy e folyamat végcéljának tétélezve saját fontosságát mindenek fölé állítja. A filológus munkájának értelme csakis akkor válik világossá, ha tudja, hogy valamilyen magasabb célt szolgál: egy olyan életet, amely mindenekelőtt – a tudós életének heteronómiájával szemben – autonómiáján nyugvó magasabbrendűségével jellemezhető. Nyilván nem véletlen, hogy a filológusból filozófussá váló Nietzsche itt egy (vagy a) filozófus nevét említi: Szókratészét. A „Danaidák hordója” [*das Fass der Danaiden*] kifejezés az önmagát a kollégák hosszú sorába beillesztő filológus kritikájaként kerül elő a följegyzésben, aki a filológiai tevékenységet a tudományos produkció egymásra rakódó rétegeiként, a különböző értelmezések folyamatos egymásra épüléseként, vagyis a filológiai tudás akkumulációjaként fogja föl.

33 Nietzsche, *i. m.*, 162–163 [120 frg.]. A fordítást a következő kiadás alapján módosítottam: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (KSA), szerk. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, DTV – de Gruyter, München – Berlin – New York, 1988. KSA 8., 33–34 [a töredékek számozása nem egyezik].

Egy másik töredék tanúsága szerint a filológus azért kezdi, azért kénytelen – a Danaidák módjára – mindig újra kezdeni a maga *vízmerítésének* munkáját, mert bár a filológiának mint az ókor tudományának „anyaga kimeríthető [*ihr Stoff ist zu erschöpfen*]”, de „kimeríthetetlen [*Nicht zu erschöpfen ist*] minden kor meg-megújuló akkomodációja, mellyel az ókorhoz mérheti magát. Ha a filológus feladatának azt szabjuk, hogy az ókor közvetítésével [*vermittelt des Alterthums*] a *saját* korát értse meg jobban, akkor feladata örök.”³⁴ A megértés történetiségére vonatkozó belátás ezen háttere előtt nézve a filológusok munkája mint Danaida-munka – tárgya kimeríthetetlen kimeríthetősége miatt igencsak kimerítő munka – mégsem értelmetlen és nem hiábavaló. Látható, hogy nem magát a filológiai munkát, hanem annak helytelen, pozitívista – az akkumulatív adathalmazás célulvőségében kimerülő – önértelmezését illeti Nietzsche bírálattal (vö. a filológiát rosszul képviselő, mert nem erre hivatott filológusokról mondottakkal).³⁵ A Danaida-kép háttérében rejlő elgondolás a történelem nem teleologikus és nem lineáris felfogásának pendantja, szükséges korollárium, amennyiben a különböző korszakok különböző kérdéseinek *nem hierarchikus* differenciái mutatkoznak meg benne, s a megértés életérdekű mozgatórugóinak történeti különbségei azok, amik végső soron a filológust is mindig újra munkára, vagyis új megértésre serkentik.

Ennek az elgondolásnak a háttérében többek között Eduard von Hartmann [*Philosophie des Unbewußten*, 1868] teleologikus történelemértelmezésének kritikája állhat. Ezt Nietzsche egy másik korai művében, a *Mi, filológusok* feljegyzéseit egy évvel megelőző második korszerűtlen elmélkedésben fejtette ki: *A történelem hasznáról és káráról az élet számára* 9. fejezetében.³⁶ Nietzsche itt Hartmann hegeli alapozású elképzelésének mindenekelőtt azokat a komponenseit és összefüggéseit illeti (nem egyszer gunyoros) bírálattal, amelyek a történelem menetét a modern kor felől determinisztikusnak (a történelem „törvényei” által meghatározottnak)³⁷ és célulvűnek látják, a modern kor embereit pedig a „világfolyamat csúcseinak”,³⁸ s ugyanígy a személyiség teljes önfeláldozását, odaadását is ennek a „világfolyamatnak” [*die volle Hingabe der Persönlichkeit an den Weltprozess*].³⁹ Itt az alárendelés, beleolvadás mozzanata mellett éppenséggel a „személyiségnek” az ilyen módon még mindig kitüntetett szerepet tulajdonító gondolat lesz gúnyos bírálat tárgya: „A személyiség és a világfolyamat! A világfolyamat és a földibolha személyisége!”⁴⁰ Ebben a megfogalmazásban *A nem-morális felfogott igazságról és hazugságról* című, ugyancsak ekkortájt keletkezett szöveget bevezető példázatos történet min-tázatát pillanthatjuk meg. Ez a történet az „okos állatokról” szól [ott szűnyogról van szó bolha helyett], amelyek föltaalálták a „megismerést”, s ezáltal a világegyetem középpontjának hiszik magukat, noha „[e]z volt a legelbizakodottabb és leghazugabb pillanata a »világtörténelemnek«.”⁴¹

34 Nietzsche, *i. m.*, 155. [106. frg.]. [A fordítást módosítottam.] KSA 8., 31.

35 *Uo.*, 158 [109. frg.].

36 Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai, Budapest, 1989, 80–90.

37 *Uo.*, 87.

38 *Uo.*, 80–81.

39 *Uo.*, 81, 84; KSA 1., 312, 316.

40 *Uo.*, 81; KSA. 1., 312.

41 Friedrich Nietzsche, *A nem-morális felfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, Athenaeum, 1992/3., 3–15; itt: 3; KSA 1. 875. Egy további párhuzam: „Hogy mire való a »világ«, mire

De a párhuzamot a Hartmann-kritika és a filológia-értelmezés között nem csak a fogalmi és koncepcionális egyezések, hanem a Hartmann által is használt Danaida-kép visszajára fordítása is mutatja. Nietzsche a második korszerűtlen elmélkedésben a *Philosophie des Unbewußten* azon elképzelését is gunyoros, az idézetbe ékelt megjegyzések formáját öltő kommentárokkal illeti, amely vitatja a világfolyamat végtelen jellegét mind a múlt, mind a jövő vonatkozásában. Mivel, így a Nietzsche által idézett Hartmann, „mindkettő felfüggesztené a cél felé tartó fejlődés fogalmát [ó, te még egyszer huncut!], s a világfolyamatot egyenlővé tenné a Danaidák vízmerítésével [*und stellte den Weltprozess dem Wasserschöpfen der Danaiden gleich*]. A Logikai beteljesült győzelmének azonban a Nem-logikai felett [ó, huncutok huncutja!] egybe kell esnie a világfolyamat időbeli végével, az utolsó ítélettel.⁴² Hartmann célelvű koncepciójában a Danaida-kép negatív értékkel szerepel, amennyiben a kontrafaktuális érvelésben a világtörténelem cél nélkülségét, ennek következményét példázza. Hartmann szerint azonban a világtörténelem nem lehet cél és vég nélküli, amennyiben az egyre inkább uralomra jutó Logikai kibontakozásának hegeli módon elgondolt függvényeként ő maga is egyszer célhoz kell érjen. Ez az, amit Nietzsche kétségbe von.

A filológiai tevékenységnek ezt a sajátosságát, a mindig újrakezdődő, mert az antikvítás véges, ám mégis kimeríthetetlen anyagán mindig a saját kérdései felől dolgozó munkát Nietzsche a Danaida-képet tartalmazó töredék végén sem vonja vissza. Szókratész és a magasabb rendű lény említése talán a mindig másokért élő, másoknak dolgozó „filológussal” több helyütt szembeállított „individuumra”, egyszersmind azonban a munkájukat teremtésként, *művészetként* művelő „filológus-poétákra” is vonatkozhat.⁴³ A filológia mint Danaida-munka nem az értelmetlen, céltalan, hiábavaló ismétlődés eredménytelen és kilátástalan folytatása, hanem az interpretáció mindig újra kezdő és mindig újat mondó, ilyen értelemben lezárhatatlan, vagyis [a nem létező] célhoz soha nem érő munkájának szimbóluma. Az interpretációként értett filológia része annak az „ubikvitásnak”, amely Nietzschénél egyáltalán az interpretációt jellemzi [és nemcsak a kultúra, hanem a természet megértésének területén is], s amely a 19. századi szerzőt a 20. századi hermeneutika előfutárává avatja.⁴⁴ Az így értett Danaida-munka: egyszerre átok és áldás a filológusokon. Csakis ennek belá-

való az »emberiség«, egyelőre ne érdekeljen benünket, hacsak tréfálkozni nem akarunk, mert a kicsiny emberféreg elbizakodottsága a legtréfásabb és legmulatságosabb a Föld felszínén” (Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 86); és ezt vö. még egyszer a megismerés feltalálásáról mint a világtörténelem „legebizakodottabb” pillanatáról az 1873-as tanulmányban mondottakkal, valamint azzal, amit a „Világmindenség egyik félreeső szegletében” elhelyezkedő „égitestrő” mond Nietzsche ugyanitt, „melyen bizonyos állatok kitalálták a megismerést”; és ezzel a megfogalmazással is: „Teljességgel emberi [ti. a megismerés szerve, az intellektus], s egyedül nemzője és birtokosa tekint rá olyan pátozzsal, mintha ő lenne a világ tengelye, amely körül forog” (Nietzsche, *A nem-morálisán felfogott igazságról és hazugságról*, 3).

42 Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 85 [a fordítást módosítottam]; KSA 1., 318.

43 Lásd például Nietzsche, *Mi, filológusok* 157 [108. frg.], 159 [111. frg.], 163 [121. frg.], 184 [148. frg.], 234–235 [270. frg.].

44 Erről lásd Babette Babich, *Nietzsche and the Ubiquity of Hermeneutics = The Routledge Companion to Hermeneutics*, szerk. Jeff Malpas – Helmuth Gander, Routledge, London – New York, 2015, 85–97; főként: 86, 87, 88. Maga Gadamer is számot ad Nietzschének a hermeneutikára tett hatásáról, lásd: Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 186 [Nietzsche mint Heidegger hermeneutikai fenomenológiájának előfutára], 214 és 216 [a horizont fogalma kapcsán a hatástörténet elvének nietzschei előzményei].

tása után érthető meg Nietzsche jelszószerű mondata: „Általában azt hiszik, hogy vége a filológiának – én azonban azt gondolom, még el sem kezdődött.”⁴⁵

4. Freud

Sigmund Freud nem szentelt önálló elemzést a Danaida-mítosznak, s a Danaidák nem lettek megnevezései valamely neurózis-típusnak sem. A korai, még Josef Breuerrel közösen összeállított *Studien über Hysterie* záró esszéjében azonban, amely a *Zur Psychotherapie der Hysterie* címet viseli, egy ízben utal a Danaida-munkára [*Danaidenarbeit*].⁴⁶ Az utalás arra vonatkozik, hogy az akut hisztéria esetében, amikor a páciens a legintenzívebben produkálja a hisztérikus tüneteket, és amikor az Ennek folyamatosan fölébe kerekednek a betegség megnyilvánulásai (vagyis amikor hisztérikus pszichózisról beszélünk), a katartikus módszer is csak keveset tud változtatni a betegség hatásán és lefolyásán.⁴⁷ A neurózis kiváltó okai ekkorra már elvégezték a maguk munkáját, s nincs mód a folyamat befolyásolására: az affekciót, vagyis a betegség hatását nem lehet megtörni; meg kell várni a betegség lefutását, és ennek idejére a beteg számára a lehető legkedvezőbb körülményeket kell biztosítani. Ha az akut szakaszban a betegség tüneteit, vagyis az újólag keletkező hisztérikus szimptomákat megszüntetjük, azzal kell számolnunk, hogy ezek nyomban helyettesítődnék másokkal.⁴⁸ Ebben a vigasztalan helyzetben, ahogyan Freud fogalmaz az eredetiben: „Der verstimmende Eindruck einer Danaidenarbeit, einer »Mohrenwäsche« wird dem Arzte nicht erspart bleiben”, vagyis az orvosnak abban a lehangoló benyomásban lesz része, hogy a „Danaidák munkáját” és „szerecsenmosdatást” végez. Ezenkívül a hatalmas és kimerítő erőfeszítés, valamint a hozzátartozók elégedetlensége mellett maga ez a frusztráció is minden bizonnyal hozzájárul ahhoz, hogy ebben a helyzetben a katartikus módszer következetes alkalmazása jószerével lehetetlenné válik.⁴⁹

A Danaidák említésének lehetséges [implicit] kontextusait Freud művében szelemesen tárta föl Rachel Bowlby *Freudian Mythologies* című könyvében (külön kitérve még az angol fordítás áthelyezéseinek gender- és rassz-szemponitú jelentőségére is, vagyis arra, hogy ott a „Danaidenarbeit”-ből „Sisyphean task” lesz, a „»Mohrenwäsche«”

45 Nietzsche, *i. m.*, 164 [123. frg.].

46 A *Zur Psychotherapie der Hysterie* című szöveg a *Studien über Hysterie* című tanulmánygyűjtemény [1895] része, amelynek Freud által írt fejezetei itt olvashatók: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Erster Band, Imago, London, 1952, 73–312; maga a *Zur Psychotherapie der Hysterie*, amelyben Freud megvonja a megelőző tanulmányok mérlegét, ezen belül itt: 254–312. A *Tanulmányok a hisztériáról* magyarul olvasható részletei: *Katharina...*, ford. Bart István; *Elisabeth von R... kisasszony*, ford. Schulz Katalin = Sigmund Freud *Művei VII. A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II.*, Filum, Budapest, 1998, 17–28; 29–74.

47 Freud, *Zur Psychotherapie der Hysterie*, 261–262.

48 *Uo.*, 262.

49 *Uo.* Amikor Freud „a hozzátartozók elégedetlenségét” említi, akkor alighanem – mert bár ezt nem mondja ki, de könnyen odaképzeltető a helyzethez – az aggódó, értetlenkedő (mert a neurózis lefolyásának szükséges idejével, szemben mondjuk egy fertőzésével, nincsenek tisztában) és okvetetlenkedő, vagy akár szemrehányó és vádaskodó rokonokkal folytatott eredménytelen kommunikációra, és így megnyugtatótlanságára is gondolhatunk, amely az orvos számára olyan terhet jelenthet, amely akadályozza munkájában. A német eredetiben itt ez áll: „die Unbefriedigung der Angehörigen, denen die Vorstellung der notwendigen Zeitdauer einer akuten Neurose kaum so vertraut sein wird wie im analogen Falle einer akuten Infektionskrankheit”.

pedig szórén-szálán eltűnik a fordításból].⁵⁰ Ezért én itt csak a Danaidákat főlemlítő szövegrész megértéséhez legszükségesebbek összefoglalására szorítokozom, főként a *Tanulmányok a hisztériáról* belső összefüggéseinek körében maradva, aminek Bowlby kevesebb figyelmet szentel.

Annak érzékeltetésére azonban, hogy ez a kérdés – a terápiás folyamat végleges lezárhatóságának, lényegében: egyszer és mindenkorra szóló sikerességének a kérdése – Freud számára (érthető módon) mindvégig alapvető fontosságú volt, e rövid bekezdés erejéig érdemes csupán jelzésszerűen szóba hozni híres esszéjét, mely a *Die endliche und die unendliche Analyse* címmel jelent meg 1937-ben. Ez a kései, több évtized alatt felhalmozott pszichoanalitikus tapasztalat birtokában íródott szöveg az analitikus munkájának sajátos paradoxonát már fogalmilag is megragadva fogalmazza meg: az analízis elméleti lezárhatósága a gyakorlatban nem mindig valósítható meg, „mégpedig azért, mert nem mindig sikerül az ösztön fölötti uralom alapjait kellő mértékben biztosítani [...], mivelhogy az analízis nem rendelkezik korlátlan hatalmi eszközökkel, hanem nagyon is végesekkel, és a végeredmény mindenkor az egymásnak szembeszegülő erők viszonyától függ.”⁵¹

Ha visszatérünk a *Tanulmányok a hisztériáról* keletkezésének idejéhez, akkor először is azt mondhatjuk, hogy ekkoriban a hipnózistól, sőt lassanként magától a katartikus módszertől is fokozatosan elfordul Freud módszere mindinkább az éber pácienssel folytatott, és egyre inkább a – később kizárólagossá váló – szabad asszociációnak teret adó kommunikációra épül.⁵² Ennek a kommunikációnak, melyet olykor még kiegészít, de egyre inkább háttérbe szorulva, a szuggesztíó is, az a feladata, hogy a beteg számára lehetővé tegye a patogén emlékek visszaidézését, és így a beteg az emlékek újra átélése során kifejezze és levezesse (*abführen*) azokat az affektusokat, amelyek eredetileg a traumát okozó élményhez kötődtek, de azonnal elfojtás (*Verdrängung*) alá kerültek.⁵³

50 Rachel Bowlby, *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 75–80. A német *Mohrenwäsche* kifejezés mai jelentése és meghatározó konnotációja megegyezik a mai magyar „szerecsenmosdatásával” [<https://www.dwds.de/wb/Mohrenw%C3%A4sche>]. Hogy pontosan ez a jelentés és konnotáció a 19. század végén aktív volt-e, azt nem tudom. A Grimm-szótárban hozott korábbi előfordulásokban [Wieland, Rost, Kotzebue] az összevont kifejezésnek nincs nyoma, és a szólásszerű szerkezetek [Simrock szólásgyűjteménye is hozzá] mintha nem rendelkeznének a mai használatban eleven morális hangsúllyal, hanem egyszerűen a „szerecsen [= fekete bőrszínű ember] fehérre mosásának” lehetetlen voltára utalának [persze nem minden leértékelő mellékszövege nélkül a „mór/fekete” ember irányában – ez lehetett a későbbi morális konnotáció alapja?], s ekként általában a hiábavaló fáradozásra, fáradtságos és hasztalan munkára. Vagyis arra, amire minden jel szerint Freudnál is vonatkozik a kifejezés, mindenféle morális konnotáció nélkül. Az, hogy Freud idézőjelek közé teszi a szót, több mindennek a jelzése lehet, így ez sem nyújt biztos támpontot a szó jelentésének és konnotációinak pontosabb értelmezéséhez. [Legvalószínűbben talán mégis azt jelezheti itt az idézőjel, hogy Freud a kifejezés „eredeti”, tehát morális töltet nélküli jelentéséhez akarna visszatérni, némileg eltérve a korban már átalakult jelentéstől?]

51 Sigmund Freud, *A befejezett és a vég nélküli analízis*, ford. Gábor Ida = Uő., *Válogatás az életműből*, Európa, Budapest, 2003, 731–748; itt: 741–742.

52 J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *A pszichoanalízis szótára*, ford. Albert Sándor és mások, Akadémiai, Budapest, 1994, 432–433 [*Szabad asszociáció* című szócikk]; Ernest Jones, *Sigmund Freud élete és munkássága*, ford. Félix Pál, Európa, Budapest, 1973, 217–222.

53 Laplanche – Pontalis, *i. m.*, 249 [*Katartikus módszer [vagy Katartikus eljárás]* című szócikk]. Az „elfojtás” fogalma persze csak később, fokozatosan töltődik fel a pszichoanalízist jellemző tartalommal; mindenesetre maga a szó már itt megjelenik.

Ahogy ezt Freud megfogalmazásai visszatérően megerősítik, ebben az egész folyamatban kulcsfontosságú az orvos és a beteg között végbemenő nyelvi interakció. Egyfelől ugyanis egyedül a verbális interakció, a kommunikáció teszi lehetővé az elfojtott emlékek „katartikus” visszaidézését. Másfelől pedig a betegnek magának is ki kell fejeznie, adott esetben a nyelvi szimbolizáció eszközével, a traumához kapcsolódó affektusokat, mert azok ezen a módon is – mintegy „a tett szurrogátumaként” – levezetődhetnek (ezt nevezi Freud „lereagálásnak”, *Abreagieren*). Sőt, bizonyos esetekben „éppenséggel maga a beszéd a megfelelő válasz, panaszkodásként vagy egy kínzó titok kimondásaként [gyónás!].”⁵⁴ A felmerült képtől a páciens úgy szabadul meg, hogy azt mintegy „elhordja” (*Der Kranke trägt es gleichsam ab*), magától el-, máshová viszi vagy áthelyezi, mégpedig *szavakba helyezi át, szavakba fordítja [le]: indem er es in Worte umsetzt.*⁵⁵

Ez az áthelyezés, a kínos tartalmak szavakba történő átvitele-átmásolása Freud számára kulcsfontosságú. Jól ismert Freud érdeklődése a nyelvi jelenségek, lélek és nyelv kapcsolatai és bonyolult kölcsönviszonyai iránt a *Vicc*-tanulmánytól az elszólások elemzésén át az álmok nyelvi komponenseinek értelmezéséig. A viccek, az álmok és az elszólások vizsgálata során nem egyszer akár a jelölők véletlenszerű játéka is vezérli a pszichoanalitikus értelmezést. [Ugyanakkor feltűnő, hogy az irodalmi szövegekről írott tanulmányokban ezzel szemben a motívumok, képek, lélektani jelenségek tematikus ábrázolása lesz a fontos, a szó szoros értelmében vett nyelvi-szemiotikai mozzanat legfeljebb nevek „elemzésében” jelenik meg. Ennek az lehet a magyarázata, hogy az analitikus az „eminens szöveget”, vagyis az irodalmat is „pretextusként” kezeli, melynek szinguláris nyelvi megjelenése másodlagos, ráadásul kommunikatív közlésfunkciója is torzul, mert valami „elrejtett” miatt lesz a számára érdekes.⁵⁶]

Itt azonban, a pszichoanalitikus módszer „feltalálásának” kezdetén, nagyrészt még a katartikus eljárással dolgozva, nem a páciens szabad asszociációinak sokszor uralhatatlan nyelvi aspektusa lesz az elsődlegesen érdekes – sem Freud, sem a mi számunkra. Sokkal inkább az a módszer, ahogyan Freud a páciens mintegy mágikus erővel irányítja az emlékek visszaidézése és verbalizálása felé. Különösen figyelemreméltó, hogy miközben Freud a későbbi esetleírásokban általában nem idézi szó szerint sem a maga, sem a páciens megnyilatkozásait, itt számtalanszor idézőjelek között adja vissza az elhangzottakat. Ez pedig – akár valóban szó szerint azok hagzottak el, amiket közöl, akár nem –, fontos jelzése annak, hogy számára a kezelés során végbemenő nyelvi-kommunikációs folyamat konkrét formája, az egyes szavak, fordulatok is lényegesek.

Néhány adalék ehhez. Bármilyen furcsa [hiszen magától értődőnek gondolhatnánk], Freud külön is hangsúlyozza, hogy a sikeres terápia előfeltétele, hogy az orvos egyáltalán érdeklődjön, sőt *nagyon* érdeklődjön a páciens lelki folyamatai iránt, és személyes, résztvevő elköteleződése is nélkülözhetetlen.⁵⁷ Talán még meglepőbb

54 Freud, *Zur Psychotherapie der Hysterie*, 287.

55 *Uo.*, 283, az eredetiben ritkított szedéssel kiemelve.

56 Erről lásd Hans-Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 17–41; itt: 31–32.

57 Freud, *i. m.*, 264. „Das Verfahren ist mühselig und zeitraubend für den Arzt, es setzt ein großes Interesse für psychologische Vorkommnisse und doch auch persönliche Teilnahme für den Kranken bei ihm voraus.”

azonban, hogy egyenesen *szimpátiát* is kell éreznie a betege iránt, s ha a páciens az orvos számára „közönséges és ellenszenves”, az akadálya lehet annak, hogy a terapeuta képes legyen „belemélyedni a hisztéria lelki mechanizmusába” – miközben más betegségek esetében ez a fajta „rokonszenv” egyáltalán nem feltétele a sikeres kezelésnek.⁵⁸ Sőt, a beteggel szemben is komoly követelményeket támaszt a kezelés, amennyiben „bizonyos intelligenciaszint alatt az eljárás [a kommunikáción alapuló katartikus eljárás] egyáltalán nem alkalmazható”; a betegnek teljes beleegyezését kell adnia, és teljes figyelmét összpontosítania kell a kezelés során [Freud ebben az összefüggésben gyakran beszél, jószerével szakkifejezésként, *Konzentration*ról], és mindenekelőtt bizalommal kell lennie az orvos iránt.⁵⁹ Ezek a szellemi-érzelmi viszonyok tehát Freudnak ebben a korszakában a sikeres orvos-beteg kommunikációnak, a beteg lelke „megtisztításának”, vagyis a kommunikatív úton végbemenő, vagy legalábbis az általa megindított és elősegített „katarzisznak” a feltételei.⁶⁰ Az orvos-beteg kapcsolat ebben a folyamatban természetesen nem egyenrangú felek viszonyát jelenti. Az orvos a kezelés során felvilágosítóként, tanárként, gyóntatóként lép fel.⁶¹ Ebben az összefüggésben végül nagyon fontos az is, hogy a terapeuta nem egyszer a maga performatív nyelvi erejét használja fel arra, hogy a páciensből, miként egy szellemet, „előcsalogassa [*hervorlocken*]” az emlékképet. Ez persze bizonyos értelemben nemcsak az emlékkép előhívását, hanem az egész kezelést jellemzi: a terapeuta nyelvi cselekvése ekkor a sürgetés, faggatás, ösztökélés, irányítás, befolyásolás aktusaival írható le.⁶² A nyelv tudatosan használt mágikus-retorikus befolyásoló és felidéző ereje nyilván meg ebben, egészen a szinte ráolvasásszerű formulák következetesen ismételt alkalmazásáig.⁶³

Hadd idézzek még egyetlen mondatot, amely a kommunikatív nyelvi teljesítménynek – mind a páciens affektuskifejezésének, mind a terapeuta ezt előmozdító performatív nyelvi munkájának – az egyik legpregnansabb, magának a pszichoterápiának a lényegét is megragadó megfogalmazását adja:

Mert jó, ha teljesen tisztába jövünk azzal, hogy amiként a beteg csak általt szabadul meg hisztériás tünetétől, hogy az ezt kiváltó patogén

58 Uo. Ezt a mondatot is idézem teljes egészében németül: „Ich könnte mir nicht vorstellen, daß ich es zustande brächte, mich in den psychischen Mechanismus einer Hysterie bei einer Person zu vertiefen, die mir gemein und widerwärtig vorkäme, die nicht bei näherer Bekanntschaft imstande wäre, menschliche Sympathie zu erwecken, während ich doch die Behandlung eines Tabikers oder Rheumatikers unabhängig von solchem persönlichen Wohlgefallen halten kann.”

59 Uo., 264–265.

60 A módszer elnevezésére választott szó, bár erre nincs közvetlen bizonyítékunk, mégis aligha lehet független Jakob Bernaysnak – Freud felesége nagybátyjának – az 1850-es években publikált, és akkoriban igen nagyhatású, sőt máig is gyakran idézett tanulmányától a *katharszisz* arisztotelészi fogalmáról [mely a *katharszisz* purgáció-értelmezése mellett foglal állást]. Breuer maga egy évvel a hisztéria-tanulmányok megjelenése után egy levelében említi is Bernays *katharszisz*-értelmezését. Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend*, Basic Books, New York, 1992, 56–57.

61 Freud, *i. m.*, 285.

62 Jones, *i. m.*, 221–223.

63 Freud, *i. m.*, 281–283. Arra az esetre nézve, amikor a páciens a terápia során arra hivatkozik, hogy valamilyen zavaró körülmény akadályozza őt az emlékezeti munkában, Freud a következő, nyilván gyakran ismételt, formulaszerű választ dolgozta ki: „Ich habe gelernt, darauf zu antworten: Keineswegs, Sie stoßen jetzt auf etwas, was Sie nicht gerne sagen wollen. Das nützt Ihnen nichts. Verweilen Sie nur dabei.” [281.]

benyomásokat reprodukálja és az affektuskifejezés során kimondja (*indem er die es verursachenden pathogenen Eindrücke reproduziert und unter Affektäußerung ausspricht*), úgy a terapeutikus feladata is *csak abban áll, hogy a beteget ehhez előre vigye* (nur darin, ihn dazu zu bewegen), és ha ezt a feladatot elvégezték, akkor az orvos számára a továbbiakban nincs mit korrigálni vagy megszüntetni.⁶⁴

Mindebből joggal következtethetünk arra, hogy amikor Freud az akut hisztéria esetében az orvos tehetetlenségéről beszél, akkor mindenekelőtt a beteggel való hatékony kapcsolatteremtésnek, a kommunikációnak, az emlékek föltárásának és újbóli átélésének, illetve ezek nyelvbe fordításának lehetetlenségéről beszél. A *Danaidenarbeit* a közvetítés és a kommunikáció terapeutikus hatásának kudarcát jelzi a hisztéria intenzív szakaszában. Ez a kudarc azonban, miként ezt voltaképpen már Freud pontos megfogalmazása is jelzi, az orvosban kialakuló kellemetlen (és „megspórolhatatlan”) *benyomás* lesz (*Der verstimmende Eindruck einer Danaidenarbeit [...] wird dem Arzte nicht erspart bleiben*). A Danaida-munka e benyomása ellen pedig, meglehetősen, az ennek ellenszegülő Danaida-munkával kell küzdeni. Vagyis a Danaida-munka valójában nem jelent teljes tehetetlenséget: a terapeutának meg kell várnia a folyamat lefolyását, ám „eközben a beteg számára a legkedvezőbb feltételeket kell megteremtenie.”⁶⁵ Arról, hogy a katarikus eljárás teljesítménye ilyenkor is megmutatkozik, nemcsak Freud saját tapasztalata, hanem a Breuer által leírt Anna O. eset is tanúskodik: a módszer az akut hisztéria során is enyhítheti a tüneteket, vagy legalábbis „a gyakorlat számára figyelemre méltó módon korlátozza a betegség szimptomáinak újratermelődését.”⁶⁶

5. Proust

Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének harmadik kötetében (*Guermites-ék*) idézi fel az elbeszélő a Danaidák alakját. Közelebről abban a jelenetben, melynek során Marcel Doncières-ből telefonon beszél a Párizsban tartózkodó nagymamájával.⁶⁷ A jelenetet pazar nyelvi színrevitele és a beleszótt reflexiók az elektronikus távközlési eszközök irodalmi megjelenítésének egyik legfontosabb példájává teszik, mely magának a médiumnak a performatív erejét is példázza.⁶⁸ A jelenet bevezetésében az elbeszélő a telefonálás titokzatos működéséről, közelebbről a kapcsolást végző telefonos kisasszonyokról, az ő láthatatlan és titokzatos tevékenységükről beszél. A természetfölötti, a szellemi, a túlvilági, a kísérteties, a fantomszerű határozza meg az egész jelenet uralkodó képzetkörét és atmoszféráját. Az elbeszélő a telefonos kisasszonyokat a keresztény hagyományból, valamint az antik mitológiából és a római vallásból ismert figurákkal azonosítja, amikor egyebek mellett őrangyaloknak, Min-

64 Uo., 286. Kiemelés az eredetiben.

65 Uo., 262.

66 Uo., 262–263. Jóllehet az eset, mint később kiderült, ugyanakkor a visszaesésnek is példája lehetett [Jones, *i. m.*, 208–209]. Lehet, hogy az analitikus munkája, vagy egyáltalán a lélek „meggyógyítása” – mégiscsak igazi Danaida-munka?

67 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában III. Guermites-ék*, ford. Gyergyai Albert, Európa, Budapest, 1983, 155–159.

68 J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2002, 186.

denhatóknak, Vesta szűzeknek és Furiáknak nevezi őket. A metaforikus azonosítássor egyik elemeként pedig így fogalmaz: [a „Telefonos Kisasszonyok”] „a láthatatlan világ Danaidái, akik egyre ürtik, telítik és egymásnak adják a hangoknak urnáit [*les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons*]”.⁶⁹

A kép szerint a Danaidák a telefonos kisasszonyok, az általuk közvetített hangok [sons, vagyis nem kizárólag emberi hangok] pedig a hamunak felelnek meg, melyet, miként a Danaidák a korszókból a Léthé vizét, urnákból ürítenek ki, majd töltenek föl újra és adnak tovább egymásnak.⁷⁰ A hang mint hamu kapcsán Bónus Tibor, aki a jelenetnek részletes értelmezését adta, azt jegyzi meg, hogy ez egyfelől a tűz–égés–hamu izotópiájába illeszkedik, amely a harmadik kötet egy korábbi helyén már többször vonatkozásba került a hanggal, közelebről a Phaedrát [tehát megintcsak egy mitikus alakot] alakító Berma hangjával.⁷¹ A tüzet és a hangot pedig önfelszámoló jellegük köti össze, kiegészülve a hang radikális időbeliségének, pillanatnyi keletkezésének és elmúlásának jellegzetességével.⁷² A hamu egyszersmind a nagymama halálát is előrevetíti, melyről az elbeszélő ugyanebben a kötetben számol be, s ez a jelenlét és hiány, közel és távol, élet és halál aporetikus viszonylataiba, „élet és halál kiazmatikusan egymásba fonódó ellentétébe”⁷³ is beírja a közvetített, mégpedig technikailag közvetített hang képzetét – ezzel együtt a telefonálását mint a holtakkal vagy egyáltalán a túlvilággal folytatott beszélgetését is –, s erről, a telefonbeszélgetést és a nagymama halálát övező kifejtett reflexióinak és egyáltalán nyelvének tanúsága szerint, maga a prousti elbeszélő is tud.⁷⁴

Jelenlét és hiány, közel és távol, s ezekhez kapcsolódóan eleven és halott motívumok a legkülönbözőbb módokon és nagy gazdagságban szövi át a telefonjelenetet, s azután a nagymama halálát megelőző szakaszokat is. A láthatatlanság ebben a hálózatban nemcsak a telefonos kisasszonyok mint Danaidák jellemzője lesz [*les Da-*

69 Proust, *Az eltűnt idő nyomában III.* 156. A franciát innen idézem: Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II. Le Côté de Guermantes; Sodome et Gomorrhe.* Gallimard, Párizs, 1954, 133.

70 A francia *urne*, ahogyan az angol *urn* is, persze nemcsak urnát jelent, hanem többek között vázát is, és természetesen ez a jelentés is köthető, vagy akár elsődlegesen köthető a Danaidákhoz, akkor is, ha Proustnál ezen a helyen, a tágabb szövegkörnyezetből kikövetkeztethetően [erről mindjárt] az urna jelentés rezonálhat erősebben. A római költészetben az *urna* szó, mely a latinban jelent vázát és urnát is, többször is előfordul a Danaidákkal kapcsolatban. Horatiusnál [*Énekek III.* 11. 22–23], ahogyan korábban már említettem, Orpheus alvilági énekének hatására Danaus leányainak kezében egy pillanatra megáll a száraz korszó [*stetit urna paulum / sicca – a száraz korszó itt egyéb képzeteket is fölébreszthet*]. Ovidiusnál pedig, ugyancsak az Alvilágba leszállt Orpheus varázsos énekének hatására *urnisque vacarunt / Belides*, szó szerint: „Belus leszármazottai korszók nélkül voltak” [*Átváltozások X.* 43–44], ahol az itt a lányokra vonatkozó „korszóktól üresek/szabadok” kifejezés *vaco* igéje többnyire nyilván magukra a korszókra vonatkozik, s az sem véletlen, hogy a Danaidák azonosításaként a „Belus leszármazottai” kifejezés szerepel, hiszen Belus [Belosz] az a közös ős, aki egyként nagyapja Danaosz leányainak és az általuk megölt Aigüptosz-fiaknak.

71 Bónus Tibor, *Érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. A telefonról és a fényképezőgépről Proust À la recherche du temps perdu című regényében = Az esztétikai tapasztalat medialitása, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2004, 289–378; itt: 311, 314, 325–326.*

72 *Uo.*, 313, 314, 319, 323, 325 és 326.

73 *Uo.*, 316.

74 És nemcsak ő, hanem a korban sokan mások is [Miller, *i. m.*, 187]. Nem utolsósorban Babits Mihály, kinek *Haláltánc* című verse záró strófájában éppen az aposztrofált halál telefonhívásáról olvassuk: „Honnan tudom, hogy te jössz? / megtelefonáltad. / Lelkemen át utadat / régen megcsináltad. / Felriasztott éjeken / telefonod hangja: / bal fülemben élesen / csendült rémhangja: *Halló! Halál!*” A vershez az itt releváns szempontokból is lásd Konkoly Dániel, *Halál, telefon és hang Babits Mihály Haláltánc című költeményében*, *Alföld*, 2019/1., 54–61.

naïdes de l'invisible – ők ennek a láthatatlan világnak az ugyancsak láthatatlan, csakis hallható médiumai], hanem egyáltalán a távolság, a nem-jelenlét és a halál jelölője is [melyet a telefonbeszélgetésben megszüntetett, de mégis *jelenlévő távollét* antici-pál]. A görög mitológia képzetkörében Hadészhoz, a Halál birodalmához nyelviileg is erősen hozzákötődik a láthatatlanság mozzanata [*Ha(i)dész*, illetve *Aidész* alakban is, vö. *aidész*, láthatatlan]. Proust ezeket a kapcsolatokat számtalanszor kiaknázza. Egy olyan szövegrészt idézek, ahol nemcsak a jelen- és távollét, hanem a láthatatlanság és a Hadész motívuma, valamint a porrá vált ajak képe is sűríti a szöveget.

Ő az, a hangja, amely nekünk szól, amely jelen van. De ő maga milyen messze! [...] mily csalóka a legkedvesebb közelség látszata, és [...] mily nagy távolságra lehetünk azoktól, akiket szeretünk, amikor az a látszat, hogy csak ki kell nyújtani a kezünk, hogy megfoghassuk. Valóságos jelenlét [*présence réelle*] ez az olyan közeli hang – a valóságos távolságban! De egyben előjátéka a végleges távozásnak! Gyakran, mikor hallgattam, anélkül, hogy láttam volna, aki olyan messziről szólt hozzám [*sans voir celle qui me parlait de si loin*], úgy éreztem, hogy ez a hang azokból a mély-ségekből hangzik, ahonnan senki sem jön vissza [*il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas*], s megismertem a szorongást, amely elfogott egy nap, amikor egy hang visszatér [egyedül, nem a testével együtt, amelyet sose láthattam többé], s fülemben oly szavakat mormol, amelyeket szerettem volna csak futólag megcsókolni a véglegesen porrá vált ajkon [*que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière*].⁷⁵

A telefon által közelhozott, jelenlevővé tett hang, amely ugyanakkor és ugyanolyan „jelenlevően” egy távolságra és egy távollétre, s így a halálra utal: mindennek, a süllyedés, a lefelé irányuló és eltűnésben végződő mozgással együtt, a nagymama halálát elbeszélő fejezetben, immár elsődlegesen is a halálra vonatkoztatva, ott vannak az erőteljes párhuzamai.⁷⁶

A passzus végén, hasonlóan a telefonos kisasszonyok metaforikus azonosításá-hoz, keresztény és antik pretextusokra lehetünk figyelmesek. A „valóságos jelenlét [*présence réelle*]” az *eucharistia* teológiai és liturgiai terminológiájára utal, Krisztus valóságos jelenlétére a kenyér és bor színe alatt.⁷⁷ A mélységből kiáltó [*clamait*, nem egyszerűen hangzó!] hang Bibliai [és baudelaire-i]⁷⁸ allúziója [Zsolt 130,1] az életben is

75 Proust, *Az eltűnt idő nyomában III*. 156–157; *À la recherche du temps perdu II*. 134.

76 „Még nem volt halott. De én már egyedül voltam” [*Az eltűnt idő nyomában III*. 369]. „...nagyanyám, aki ott ült a fiákerben, olyan volt, mint aki süllyedőben van [*elle était apparue sombrant*], s csúszik az örvény mélye felé [vagy szakadékba, tkp. a „feneketlen” mélységbe, *glissant à l'abîme*, vö. gör. *a-büsszosz*, lat. *abyssus*]... Bár mellettem ült, úgy látszott, hogy egy ismeretlen világba süllyedt [*Elle était apparue, bien qu'à côté de moi, plongée dans ce monde inconnu*]...” [*Az eltűnt idő nyomában III*. 372; *À la recherche du temps perdu II*. 316.]. „A halálózást ilyenkor nem a halál percében látjuk, hanem hosszú hónapokkal, sőt olykor évekkel előbb, mióta ijesztő módon hozzánk jött lakni állandóan. A beteg megismeri az Idegent, akinek jövés-menését hallja egyre az agyában” [*Az eltűnt idő nyomában III*. 373].

77 Miller, *i. m.*, 196.

78 Bónus, *i. m.*, 360. Baudelaire *De profundis clamavi* című versét említi itt.

már ott lévő halál és a halálban is ott lévő élet khiazmusát idézi meg. Ehhez kapcsolódik azután az „ahonnan nem tér vissza, nem kapaszkodik fel senki [*d’où l’on ne remonte pas*]” szerkezet, amely a görög költészet ismerőiben ellenállhatatlanul felidézi – mert úgyszólván szó szerint megidézi – Anakreón egy híres darabját [Page *Poetae Melici Graeci* kiadásában az 50. számút].⁷⁹ Ennek zárata Devecseri Gábor fordításában így hangzik: „Remegek már a haláltól, hisz a Hádészban [*Aideó*] a szöglet, / ami vár rám, hideg és szűk, a lejárát is ijesztő, / s aki egyszer lemegy, az már soha fel nem jön a fényre...” Az utolsó másfél sor a görögben ez: *kai gar hetoimon / katabanti mé anabénai*, vagyis *mert az várható, arra kell készülni, hogy aki egyszer lement, az nem jön fel többé*. Az eredeti lírai kondenzációja persze utolérhetetlen és lefordíthatatlan, s nemcsak szintaktikailag [a *hetoimontól* függő *infinitivus* és a *participium* páratlan tömörsége, kb.: „a lemenőnek nincsen feljövetele!”, hanem a morfológiai és szemantikai sűrűség miatt is, hiszen az utolsó sorban a mozgásra itt ugyanannak az igének a különböző alakjai utalnak [*bainó*: először *participium aoristi* alakban, a lemenés egyszeri és végleges megtörténtére utalva, s azután *infinitivus aoristival*], és a *figura etymologicával* összekapcsolt két alak élén így még nyomatékosabb lesz a *le-/fel-, kata-/ana-* ellentétes irányokat jelző prefixuma.

Végül a kísértő, fantomszerű hang visszatérése érdemel még említést az idézett szakasz legvégén, amely immár mindörökre elvált az őt kimondó eleven testtől [ez az elválás, hang és test elkülönülése is szükségképpen megtörténik mindig, már az életben is]. Az életben, a mások életében mintegy maradékként ittmaradt hang forrásaként itt a mindörökre porrá vált ajak lesz megadva [*sur des lèvres à jamais en poussière*]. Por és hamu, ajkak és visszatérő hangok, a test pora és a hangok urnája – tele-fonikus kísértetjárás: „Felkiáltottam: »Nagymama, nagymama« s meg akartam csókolni, de csak a hangja volt mellettem, éppoly megfoghatatlan fantom, mint az, amely visszajön talán és meglátogat, amikor nagyanyám már halott lesz.”⁸⁰ A telefon – hasonlóan a hang- és képközvetítés és -rögzítés egyéb, modernebb eszközeihez – egyszerre támasztja fel a holtakat és teszi élőhalottá az élőket.⁸¹

A hangnak ezt az életen túli, de már az életben is az életen túli, testamentális jellegét⁸² az eddig előadott elemzésekhez kötve azt lehet mondani, hogy a telefonálásnak mint a távolit velünk megosztó *tele-kommunikációnak* a közvetítő teljesítménye a hangnak csupán egy gépies, technikailag előállított maradékát képes elének hozni, mely elválik a hanghoz kapcsolt arctól, s így a beszélő személy, a másik lélek tényleges jelenlététől. [És éppen ezzel hívja fel a figyelmet arra, hogy ez a szétválás az úgynevezett közvetlen, nem gépi kommunikációnak is szüntelenül kísértő lehetősége, amennyiben hang és arc [személy] között konvencionális, nem pedig természetes kapcsolat van.]⁸³ A telefonos kisasszonyok Danaida-munkája ugyanakkor, s ehhez hasonlólt láttunk a korábbi elemzések során is, nem teljesen hiábavaló, amennyiben ennek a maradék-

79 És persze – a figuratív különbségek miatt áttételesebben – akár a *Hamlet* (III. felvonás 1. szín) híres sorait is fölidézheti: „a nem ismert tartomány, / Melyből nem tér meg utazó [*The undiscover'd country, from whose bourn / No traveller returns*]” [Arany János fordítása].

80 Proust, *Az eltűnt idő nyomában III.*, 158.

81 Miller, *i. m.*, 197.

82 Bónus, *i. m.*, 327–328, 351, 359, 361, 363–364, 369, 373.

83 Uo., 369.

nak, az önmagát a pillanatban elégető hang maradékának a technikai transzmissziója mégiscsak lehetővé teszi a távolba ható hallást, a távoli másik hangjának meghallását, és ezzel valamiféle kommunikáció és megértés feltételeként képes működni.

Sőt, érdekes megfigyelni, hogy a technikailag közvetített hang, miközben eltávolodik eredetétől, az őt kibocsátó egyedi lélektől [az ezt helyettesítő egyedi arctól], és miközben a maga technikai megvalósulása révén óhatatlanul arra is figyelmeztet, hogy ez a kommunikáció elveszítette privát és bensőséges jellegét,⁸⁴ éppen a hang elkülönülésének, a hang izolációjának vagy szeparációjának hatására sajátosan egyedivé is válik. Mintegy helyettesíti az eredet elveszített egyediségét, és megteremti egy újfajta, korábban soha nem volt bensőségesség lehetőségét is. Az arctól elváló, az arctól mint pusztá vizuálisan érzékelhető maszktól [*sans le masque du visage*, Gyergyai fordítása itt egyszerűen az arc formájáról szól] elkülönülő és önállóan megjelenő hang a maga közelségével [*l'ayant seule près de moi*] éppenséggel ezt, magát a hangot ismerteti föl mint valami egészen újat:

de magát a hangját ma hallgattam a legelső alkalommal [*mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois*]. S mivel e hang mintha arányaiban megváltozott volna, mihelyt egyetlen egészet formált, és csak így egyedül érkezett hozzám, az arcvonások kísérete nélkül, felfedeztem [*je découvris*], milyen szelíd ez a hang [...] Szelíd volt, amellet szomorú is [...] Finom a törékenységig [...] s most, hogy a közelemben volt [*puis, l'ayant seule près de moi*], s hogy az arc formája nélkül láttam [*vue sans le masque du visage*], észrevettem, először életemben [*j'y remarquais, pour la première fois*], hogy az élet folyamán a bánatoktól repedt így meg.⁸⁵

Miközben a telefonikus hang szert tesz ennek a közvetített közvetlenségnek az illúziójára, egyszersmind leleplezi annak a természetes közvetlenségnek az illúzióját, amelynek a – látható, sőt megérintható – másik jelenlétében leszünk áldozatává. „A legkedvesebb közelség [ez Proust kifejezése – S. A.] illúzió. Mindig mérhetetlen távolságban vagyunk azoktól is, akiket éppen megérintünk és átölelünk.”⁸⁶

A telefonikusan közvetített hang elnyert originalitásának és szingularitásának ez a különös motívuma talán még hangsúlyosabban, mert általánosító tendenciájú reflexió kíséretében tér vissza az ötödik kötet [*A fogoly lány*] telefonjelenetében is [a nagymama hangját is felidézve]. Itt az elbeszélő Albertine barátnőjével, Andrée-vel folytat rövid beszélgetést, melynek során Andrée búcsúzóul mondott formuláját [„Örülök, hogy hallhattam a hangját.”] a maga oldaláról így kommentálja:

Ezt akár én is mondhattam volna, még hozzá őszintebben, mint Andrée, mert éppen az ímént lettem hihetetlenül érzékeny a hangjára, hiszen eddig sosem vettem észre, hogy ennyire különbözik másokétól [*car je venais d'être infiniment sensible à sa voix, n'ayant jamais remarqué jusque-là*

84 Miller, *i. m.*, 190.

85 Proust, *Az eltűnt idő nyomában III.* 157–158; *À la recherche du temps perdu II.*, 134–135.

86 Miller, *i. m.*, 195.

qu'elle était si différente des autres). Ekkor más hangok is eszembe jutottak, főként női hangok, köztük olyanok, amelyeket elnyújtott egy-egy kérdés egyértelművé tétele és a szellemi összpontosítás, megint mások, amelyeket elfojt, sőt elakaszt az általuk elmondottak lírai hevülete; egyenként idéztem fel magamban minden egyes Balbecből ismert fiatal lány hangját [*Je me rappelai une à une la voix de chacune des jeunes filles que j'avais connues à Balbec*], majd Gilberte-ét, majd nagymamámét, majd Guermantes nagyhercegnéét; mindegyiket másnak és másnak találtam [*Je les trouvai toutes dissemblables*], nyelve öntőformájához idomultnak [*moulées sur un langage particulier à chacune*], amint mindegyik más és más hangszeren szólal meg [*jouant toutes sur un instrument différent*], és arra gondoltam, milyen szegényesen hangozhat a Paradicsomban a hajdani festők három-négy muzsikus angyalának koncertje, amikor én tucatjával, százával, ezrével láttam az ég felé szállni minden Hangok sokszínű és összecsengő üdvözlését [*Je voyais [...] l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les Voix*]. Nem is váltam el a telefontól anélkül, hogy néhány engesztelő szóval köszönetet ne mondjak Őneki, aki a hangok sebessége fölött uralkodik...⁸⁷

A hangoknak ezt a tobzódó és jószerevével uralhatatlan és „áttekinthetetlen” sokféleségét (érdekes, hogy a hangok – talán plasztikusságuk, formát öltésük érzékeltetése végett – láthatóak lesznek az elbeszélő számára: *je voyais...*), ennek a hallás elkülönültségében való intenzív megtapasztalását, melyet nemcsak a tematikus reflexiók, de az egyediséget többször hangsúlyozó grammatika szintjén is megfigyelhetünk, éppen a telefon teszi lehetővé, a technikai eszköz, amely, gondolhatnánk, éppen hogy lélekteleníti, mert eredetétől eltávolítja a beszédet. Ez az eltávolítás azonban közelhozás és kiemelés is, az egyedi újratermelése a gépi közvetítésében. A hangoknak ez az újfajta tapasztalata, az új médium talán legerőteljesebb és legtartósabb performatív teljesítményeként, képes lehet a szubjektumnak – nemcsak a másoknak, hanem az énnek is – új érzékelésmódját, sőt újfajta konstitúcióját létrehozni: „Marcelnek a telefontal szerzett tapasztalata egy [...] felkavaróbb föltételezés felé mutat, nevezetesen hogy lehetséges, hogy a szelfet az a médium alkotja meg performatív módon, amelyben az kifejezi magát.”⁸⁸

Említést érdemel végül az is, hogy az Andrée-vel folytatott telefonbeszélgetés is, miként *A fogoly lány* egészét, a szerelem, hazugság, féltékenység, a másik birtoklásának igénye és a másik birtokolhatatlansága, egyáltalán a másik megértésének kínzó vágya és lehetetlensége, és ilyen módon megintcsak a jelen- és távollétnak (mint a másik hiányának, elérhetetlenségének és „közvetíthetlenségének”) a motívumrendszere hálózza be. A másik személy transzparenciájának illuzórikus volta nemcsak Françoise-nak, a család cselédjének kifürkészhetetlenségében, hanem az elbeszélő szerelmének, Albertine-nek a kiismerhetetlenségében, valóságos érzéseinek, szexuális hajlamainak és magatartásának titokzatos és titkos jellegében is megmutatkozik.⁸⁹ Szerelem és tudás szétkapcsoltsága, a legközelebbinek, a szenvedélyesen szeretett

87 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*, ford. Jancsó Júlia, Atlantisz, Budapest, 2001, 112–113; *À la recherche du temps perdu III. (La Prisonnière)*, 101–102.

88 Miller, *i. m.*, 193–194.

89 Uo., 181.

lénynek a kiismerhetetlensége, az, hogy „nincs semmiféle közvetlen hozzáférésünk a másik szelleméhez és szívéhez”,⁹⁰ a féltékenység okozta örök szenvedéssel tölti meg a szerelmi viszonyt, amely másfelől ugyancsak ezen a kiismerhetetlenségen, a másik titokzatosságának csábító voltán alapul. S éppen egy, szerelem és féltékenység szétszalazhatatlan összefonódásának, vagy pontosabban mindig újra kezdődő egymásbefolyásának, egymásba átalakulásának kínjára vonatkozó reflexió során kerülnek elő újra a Danaidák, Ixión alakjával együtt, a szöveg egy későbbi pontján: „A bekötött szemű féltékeny nemcsak arra képtelen, hogy bármit felfedezzen a környező sötétben [*dans les ténèbres qui l’enveloppent*], hanem azok közé a gyötrelmek közé tartozik, amelyekben szüntelenül újra kell kezdeni a feladatot, mint a Danaidákét, mint Ixiónét [*elle est encore un de ces supplices où la tâche est à recommencer sans cesse, comme celle des Danaïdes, comme celle d’Ixion*].”⁹¹ A *les ténèbres* itt nemcsak (a bekötött szem miatti) sötétségre (a féltékenység, vagyis a szerelem vakságára), hanem az Alvilágra, az árnyak birodalmára is utal, s a másoknak mint árnyak a homályos és áthatolhatatlan voltára is.⁹² A kognitív mozzanatok, a megértésnek a lehetetlensége (és ezért szüntelen projekcióval, „képzettel” helyettesítése) kapcsolódik itt össze a frusztráció és a féltékeny képzelgés affektív mozzanataival.⁹³ A másik megismerése, maradéktalan birtoklása, a szerelem mint teljesség beteljesülhetetlen vágyának lesz itt jelképe a Danaida-sors, az erotikus komponens révén tematikusan is erősebben kötve a mítosz antik változatainak bevettebb értelmezéséhez, ugyanakkor elevenen tartva a személyközi megértés problematikáját is.⁹⁴

90 *Uo.*, 183.

91 *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*, 169–170; *À la recherche du temps perdu III.*, 151. *A sans cesse* kifejezés („megszakítás nélkül”) előfordult a telefonos kisasszonyok mint Danaidák korábbi leírásakor: *les Danaïdes de l’invisible qui sans cesse vident stb.*

92 Lásd például, itt Françoise-ra vonatkozóan: „Annyi biztos, le kellett mondanom annak közvetlen és biztos tudásáról [*je compris l’impossibilité de savoir d’une manière directe et certaine*, vagyis az elbeszélő megértette, hogy lehetetlen (nem pedig lemondott arról, ami akár lehetséges is lehetne) közvetlen és biztos tudást szereznie arról], hogy Françoise szeret vagy gyűlöl-e engem. Így hát ő adta nekem elsőnek azt az ötletet, hogy az ember nem áll, mint eddig hittem, világosan és mozdulatlanul előttünk, jó tulajdonságaival és hibáival, terveivel és bennünket érintő szándékaival (mint egy kert, amelyet virágágyaival egy rácskerítésen át nézünk), hanem egy árny, amelyen sosem tudunk áthatolni [*une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer*], amelyet nem ismerhetünk közvetlenül [*pour laquelle il n’existe pas de connaissance directe*], amellyel kapcsolatban számos hiedelmünk van a szavak és még a cselekvések segélyével is, de ezek mind csak csonka és egyébként ellentmondó felvilágosításokat adnak nekünk, egy olyan árny [*une ombre*], amelyben egymás után egyforma valószínűséggel képzelhetjük el [*où nous pouvons tour à tour imaginer, avec autant de vraisemblance*], hogy szeretet és gyűlölet ragyognak benne.” Proust, *Az eltűnt idő nyomában III.* 78–79; *À la recherche du temps perdu II.*, 67.

93 Más irányból, mégis említésre méltóan kapcsolódhat ide újra Baudelaire, akinek *A gyűlölet hordója* [*Le tonneau de la haine*] című verse ugyancsak az affektus kimeríthetlenségének és kielégíthetlenségének allegorikus reprezentációjaként használja a Danaidák hordója képét [melyet a versben vér és könny tölt meg – Babitsnál könny és víz]. Baudelaire antik utalásaihoz lásd Keith H. Macfarlane, *Baudelaire’s Revaluation of the Classical Allusion*, *Studies in Romanticism*, 1976/3., 423–444, a *Le tonneau de la haine*-hez: 434–435.

94 Érdemes itt még egy lehetséges előképet szóba hozni, ahol a szerelem–vágy–beteljesülés/beteljesületlenség szemantikai láncolata kerül elő a Danaida-mítosz bekapcsolásával. Horatius a már idézett III. 11. *carmen*ben a lantkészítő Mercurius dalszerző segítségét kéri a költő szerelmétől vonakodó Lyde meghódításához. A dal szerelembe igázó mágikus-performatív erejét a vers második felében a Danaidák említése teljesíti ki, melyet részben a leányok alvilági bűnhődésével fenyegetésként, részben az egyetlen férjét megkímélő Danaosz-lány, Hüpermésztra mintaképül állításával fordít a

Proustnál tehát a Danaidák alakja újra csak valamiféle közvetítésnek vagy éppen közvetíthetetlenységnek, a kettő szüntelen váltójátékának lesz a jelképe. Egyfelől a szeretett másik bensője mutatkozik kiismerhetetlennek, hozzáférhetetlennek és közvetíthetetlennek, s ilyen módon a sosem szűnő féltékenység táplálójának – ami ugyanakkor a szerelem kiapadhatatlan forrását is jelenti: a titokzatosság ellenállhatatlan vonzását. Másfelől és mindenekelőtt pedig Danaosz leányai a hang és a beszéd technikai közvetítésének, e közvetítés lehetetlen lehetőségének lesznek a jelképei. A telefonos kisasszonyok közvetítő munkája, a hangok urnáinak továbbadása az eleven jelen, a hang eleven jelenének technikai megjeleníthetetlenységét mutatja, és a másik, az (éppen) hallgató oldalon akár még a mondottak teljes, jelenlévő értelmének elérhetetleniségére [az értelem „halott voltára”] is utalhat. Másfelől viszont ez a technikai, tele-fonikus közvetítés olyasmire képes, amire a konvencionálisan és illuzórikusan archoz és lélekhez rendelt eleven és jelenlévő hang meghallása nem: utolérhetetlen plaszticitásban teszi jelenlévővé a távolit, egyedivé az eredetétől eltávolodottat és gépiesen továbbadottat.

6. Konklúzió

A Proust művében megfigyelhez hasonló ambiguitást lehetett fölfedezni Babits, Nietzsche és Freud elemzett szövegeiben is. Babits költeménye úgy adja elő a Danaidák énekét, hogy közben metapoétikusan a személyes és a kulturális (irodalmi) emlékezet kudarcát is színre viszi. Ugyanakkor *A Danaidák*ban nyelvnek és emlékezetnek – mint személyes emlékezetnek és mint hagyománynak – a modern válsága, a klasszikus költői örökség kimerülésének érzése ugyanennek a nyelvnek és költői örökségnek az újrafeltalált szavaiban és figurációiban nyer kifejezést. Nietzsche a filológus munkáját azonosítja a Danaidák munkájával, miközben a filológusok tevékenysége mégsem merül ki az értelmetlen és hiábavaló ismétlés cselekvésében. A Danaidák és a filológusok munkája sokkal inkább a végtelen interpretáció munkájának szimbólumává válik, melyet az antikvitás egyszerre kimeríthető és kimeríthetetlen anyagán végeznek. A pácienssel folytatott nyelvi interakció döntő szerepet játszik a korai Freudnak – a katartikus módszertől a voltaképpeni pszichoanalízis felé mozgó – pszichoterápiájában. A kommunikáció révén történő emlékeztetésnek és az emlékek verbalizációjának, nyelvi szimbolizációjának a folyamatában a *Danaidenarbeit* kifejezés a hatékony befolyásolás lehetetlenségére utal a hisztéria intenzív szakaszában. Ugyanakkor ez a lehetetlenség nem teljes, amennyiben a terapeuta az akut hisztéria fázisában is képes arra, hogy a betegség tüneteit enyhítse, és gátolja újratermelődésüket. Végül, ahogyan utoljára láttuk, Proust telefonos kisasszonyainak Danaida-munkája sem teljesen reménytelen: képesek közvetíteni a hang maradékát, akkor is, ha ez csupán a technikailag reprodukált vagy transzformált emberi hang maradéka, az eleven és önmagát elégető hang hamuja, amely titokzatos módon mégiscsak képes, és bizonyos értelemben egyedül képes az egyedivé válásra. E négy szerző művében mindenesetre a közvetítés és a kommunikáció e kétértékűségei távol vannak bármiféle közvetlenség és totalitás illúziójától.

rábeszélés szolgálatába a lírai én. A vers utolsó négy szakasza utóbb Ovidius vonatkozó *Heroides*-darabjának (XIV.) lett a közvetlen mintája.

Tamás Ábel

Írás és performativitás Horatius Agrippa-ódájában (Carm. 1.6)*

Horatius négy könyvbe rendezett ódái – az archaikus és klasszikus görög líra, az „aiol dal” latin nyelvű meghonosítóiként – mindvégig fenntartják és hangsúlyozzák a szóbeliség fikcióját. Fikcióról beszélünk, hiszen annak ellenére, hogy a költészeti *performance* az Augustus-korban is működött, s Horatius műveinek élő elhangzása a szűk körű felolvasástól egészen a *Carmen saeculare* nyilvános, ünnepi, énekelt előadásáig terjedt, a költő lírai korpusza mégis mint írott szöveg tart igényt a halhatatlanságra, s az írás nem valamiféle pótléka volt a költészeti *performance*-nak, ellenkezőleg: elsődleges volt hozzá képest. A szóbeliség fikcióját éppen az írásnak való kiszolgáltatottság ellensúlyozása érdekében tartják fent Horatius ódái egy olyan sajátos „jelenlétpoétika” szellemében, amelynek letéteményeséül a Horatius által latinul megszólaltatott görög *melos*, illetve a Horatius utókora által életben tartandó horatiusi líra soha el nem hallgató, műfaji okokból is hangsúlyozottan énekelt, sosem írott, hanem szóbeli hangja szolgál.¹

A szóbeliség fikciója az ódákbán, különösen az egységként elképzelendő első három könyvben nagyon ritkán törik meg. Az első és utolsó darab [1.1 és 3.30] – mintegy az önmagukat hangzóként prezentáló ódák tároló médiumát, a három papirusztekercsből álló gyűjtemény materialítását érzékeltető poétikai keretként – metaforikusan veti fel a lírai hang halhatatlanságának „könyvészeti” garanciáját: míg az 1.1 arra utal, hogy Horatius [és itt „Horatius” alatt a lírai *corpust* kell értenünk: magát a könyvet] „be lesz sorolva” a lírai költők kánonjába, a 3.30 ércnél maradandóbb lírai emlékműve éppen a *monumentum* főnévnek az írásos dokumentáláshoz fűződő konnotációi révén sugallja: annak, hogy a költő neve és ódái örökké zengjenek, a könyv médiuma nélkül kicsi lenne az esélye.²

A szóbeliség fikciója olyan erős, hogy az ódák egyetlen darabjában, az 1.6-ban fordul elő egyedül a *scribere*, ’írni’ ige, de ott rögtön kétszer is.³ Az alábbiakban ezzel a verssel kívánok foglalkozni, a verbális megnyilatkozással kapcsolatos horatiusi terminológiára, a performatív aktusokra, valamint hangzó és írott szó viszonyának a versben megfigyelhető problematikájára összpontosítva. Mindenekelőtt lássuk magát az – asklépiadési strófákban írott – verset:

* A tanulmány a Tématerületi Kiválósági Program [*Hagyomány és innováció*, ELTE 2019/20], valamint *Az antik líra határterületei* (NKFI FK 128492) pályázatok támogatásával készült.

1 Michèle Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Clarendon Press, Oxford, 1997, 70.

2 Vö. Joseph Farrell, *Az illékony szöveg Catullusnál és más római költőknél*, ford. Vadas András = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. Kelemen Pál – Kulcsár Szabó Ernő – Tamás Ábel – Vaderna Gábor, Ráció, Budapest, 2014, 484–513, itt 510–513; *monumentum* és írás kapcsolatához: Lowrie, *i. m.*, 74.

3 Farrell, *i. m.*, 511.

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.*

*Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Vlizei
nec saevam Pelopis domum*

*conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionen aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

*Nos convivía, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui sive quid urimur
non praeter solitum leves.*

Téged majd Varius ír meg, a maeoni
dal hattyúja, te hős és diadalmas, azt:
ádáz hadsereged mennyi csatában is
harcolt szárazon és vizen.

Mi, Agrippa, ilyet meg se kísérelünk,
sem a dühbe lovallt Péleidés dacát
nem zengjük, sem a kétszínű Odysseus
bolygását vagy a zord Pelops-

házat: sok minékünk. Tiltja a tisztelet
és a háborútól megriadó, szelíd
lant múzsa éképp csorbítanunk a nagy
Caesarét s a te hírneved.

Méltón festeni az ércmezű Marsot, a
trósz portól fekete Mérionést vagy a
Pallas szárnya alatt istenekig nőő
Tydidést, sikerülhet-e?

Mi csak mulatozást énekelünk, csatát
csak tompára lenyírt körmű szilaj szüzek
s ifjak közt, de szívünk láztalan, és ha nem:
módjával lobog akkor is.

[Várady Szabolcs fordítása]

Scriberis – kezdődik a vers, ezzel a kommentárok⁴ által is nagyon prózainak minősített felütéssel: „meg leszel írva”! Mit fejez itt ki a futurum? Semmi mást nem fejezhet ki, mint ígéretet, azonban olyat, amelyet a vers második szava azonnal vissza is von, hiszen kiderül, az ígéret más nevében hangzik el: *Vario* – „*Varius* által”. „Ez a nyitómondat – ahogy Farrell fogalmaz – sok zavart keltett, főként a *Vario* szó: a végrehajtott határozót kifejező dativus kicsit szokatlan, de az eszközhatározói ablativus csaknem sértő.”⁵ A *recusatio* közismert költői gesztusának⁶ olyan speciális változatához van tehát szerencsénk, mely az elhárított műfajt – az eposzt – azonnal egy másik költő feladataként nevezi meg: *Varius* majd megírja Agrippa [és Augustus Caesar] katonai sikereiről a maga eposzát: nekem nem dolgom ezzel foglalkozni. Komolyan vehető-e egyáltalán ez az ígéret?

A „komolyan vehető-e” kérdése két értelemben is feltehető. Egyfelől úgy: van-e komoly kilátás arra, hogy *Varius* Agrippa és Caesar katonai sikereit dicsőítő eposzt fog írni? Másfelől úgy: egy irodalmi műben elhangzó beszédaktus komolyan vehető-e egyáltalán? De lehet, hogy a két kérdés mégis összefügg. Barbara Johnson *Költészet és performatív nyelv* című tanulmányában a beszédaktus-elmélet alapítójának azzal a nézetével száll vitába, miszerint a színjátszás, a viccmesélés, illetve a versírás keretei között elhangzó beszédaktusok nem vehetőek komolyan. Johnson ezzel szembeállítja azt az Austin által is hangoztatott nézetet, hogy autoritás – pl. valakinek a papi, levezető elnöki, bírói stb. autoritása – nélkül számtalan beszédaktus nem működőképes, s hogy ezek az autoritások szintén beszédaktusokon alapulnak. „A performatív megnyilatkozás – szögezi le Johnson – ennél fogva automatikusan fikcionalizálja a megnyilatkozót, mikor egy konvencionizált hatalom szócsövévé teszi.”⁷ Ha az ígéret érvényességére akarnánk rákérdezni, mint ahogy természetesen nem akarunk, nyilvánvalóan annak a körülményeit kellene megvizsgálni, hogy tehet-e egyáltalán Horatius költőtársa nevében ígéretet, kapott-e erre fölhatalmazást *Variustól*? Mellékesen megjegyezve: jellemző a Kiessling–Heinze-féle, a huszadik század első felében készült klasszikus német kommentár e vershez írott bevezetése, miszerint: „Erről az epikus költeményről nem tudunk semmit; és úgy tűnik, *Varius*nak nem volt érkezése a H. által Agrippának tett ígéretet beváltani, ugyanis ellenkező esetben H. az Augustus-level végén, *Varius* halála után, feltehetőleg nem hallgatott volna

4 Adolf Kiessling – Richard Heinze, *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*, Weidmann, Berlin, 1958, *ad loc.*; R. G. M. Nisbet – Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Clarendon Press, Oxford, 1989, *ad loc.*

5 Farrell, *i. m.*, 511.

6 Eduard Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, Oxford, 1957, 234.

7 Barbara Johnson, *Költészet és performatív nyelv. Mallarmé és Austin*, ford. Ambrus Judit, *Literatura* 20 [1994/2], 139–153, itt 147.

róla.”⁸ Ezt hívják *argumentum ex silentio*nak – ha a források nem beszélnek róla, hát nyilván nem is létezik –, és jól mutatja, időnként milyen érveken alapul az, amit antik irodalomtörténetnek szoktunk nevezni. De ne foglalkozunk ezzel, hanem nézzük a horatiusi mondatot:

Scriberis Vario fortis et hostium / victor ... quam rem cumque ferox navibus aut equis / miles te duce gesserit, prózafordításban: „Majd Varius megírja rólad, az ellenségnek milyen ádáz legyőzője vagy..., s hogy a szilaj katonaság a te vezénylettel szárazon s vizen milyen tetteket vitt véghez”. A *recusatio* gesztusának szokásos ellentmondásossága: amiről azt mondom, hogy nem akarom elmondani, elmondom mégis – hiszen valamennyit így is megtudunk Agrippa kiválóságáról ebben a strófában, méghozzá az archaikus római elogiumok és eposzok stílusában,⁹ ami feltűnő ellentétben áll azzal, ahogyan a horatiusi vers beszélője Variust minősíti: *Maenonii carminis alite*, „a maionidési [homérosi] dal énekesmadara [által]”. Az egyik az archaikus római költészet „darabos”, a másik a hellénisztikus görög, illetve a kortárs római költészet „kifinomult” stílusában. A stílusellentét nyilván a két költő, illetve költői hang közötti ellentétet van hivatva érzékeltetni: paradox módon éppen a másik megnevezésében érvényesíti a sajátként célba vett stílusregisztert, illetve a másként elutasított stílusban mondja el Agrippáról azt, amit állítólag nem akar elmondani.

Bonyolítja a helyzetet, hogy írásról van szó, ami az ódákon belül, mint említettem, kifejezetten ritka. A tiszta, közvetítetlen, énekelt hang fikcióját – kapcsolódva a görög líra hagyományaihoz – Horatius az ódák első három könyvében máskülönben alig töri meg; a lírai korpuszban – szemben a satírákkal és episztolákkal – a költészet-produkció szótárához a *scribere*, ’írni’ e versen kívül egyáltalán nem tartozik hozzá. Michèle Lowrie *Horace’s Narrative Odes* című monográfiájában éppen ebből indul ki e költemény értelmezése során,¹⁰ s ez nekünk is vezérfonalul szolgálhat. Lowrie szerint a vers beszélője a líra közvetítetlen és a jelenben élő, az emberi élet ismétlődő eseményeit tárgyául választó, anyagtalan énekhangját szembeállítja a történelmet megörökítő, az írás rögzítő, tároló és közvetítő funkcióján alapuló irodalommal. Az Agrippa és Caesar dicső tetteit (a történelmet) megíró Variusszal szemben áll az élet ismétlődő – a lineáris történelmet tagadó, ciklikusan visszatérő – pillanatait megéneklő Horatius, amint az utolsó versszakban bemutatkozik. Gyönyörűen igazolja ezt a vers szóhasználata a *scriberis*, „meg leszel írva” és a *scripserit*, „írna” kifejezéseknek a variusi, a *dicere*, „mondani” (vagy „énekelni”) és a *cantamus*, „éneklünk” kifejezéseknek pedig a horatiusi hanghoz való rendelésével.

Ugyanakkor, és ezt Lowrie sem tagadja, ez az oppozíció igencsak problematikusá válik, amennyiben a horatiusi hang éppen a homérizáló epikához köti a történelem írásos megörökítését, amely, mármint az epika, ugyanúgy őrzi a költészet szóbeliségének fikcióját, akárcsak a lírai hagyomány. Másfelől a *recusatio* éppen Kallimachos *Aitiájának* prológusát idézi, melyben a hellénisztikus költő viszont kifejezetten az írás gesztusához kapcsolja saját figuráját.¹¹ A hagyományra való hivatkozásokkal az intertextuális szint tehát kétszeresen is tagadja ezt az oppozíciót, nevezetesen a lírát

8 Kiessling–Heinze, *i. m.*, 34.

9 Lásd *Uo.*, *ad loc.*; Nisbet–Hubbard, *i. m.*, *ad loc.*

10 Lowrie, *i. m.*, 55–68.

11 *Uo.*, 59–63, utalással Verg. *Ecl.* 6.1–12 *recusatió*jára is, amelyhez lásd még Farrell, *i. m.*, 507–509.

az eleven hanghoz, az állítólag a római hadvezérek tetteinek elbeszélésére hivatott homerizáló római epikát pedig az íráshoz kötő oppozíciót: az éneklő lírikus azzal a Kallimachossal azonosul, aki az írotáblát a kezében tartva várja, hogy Apollón dik-táljon neki, a saját ellentétéként megképzett író epikust viszont azzal a Homérosszal hozza összefüggésbe, aki az antik irodalomtörténeti tudatban is (habár másképp, mint a modernben) a *szóbeli* költészet első számú megtestesítője.

Térjünk vissza a megkezdett lineáris olvasathoz, továbbra is a verbális megnyilatkozásokat jelölő kifejezésekre, illetve a performatívumokra koncentrálna. „Mi ezzel szemben, Agrippa”, közli a horatiusi hang, „sem ezeket [ti. a te haditetteidet], sem pedig... [és itt ironikus utalások következnek az *Ilias*ra és az *Odysseiára*, Achilleus súlyos pocakjára utalva a csillapíthatatlan haragja helyett, és Odysseus kétszínűségére utalva a tapasztaltsága helyett, ügyes fordítási trükkökkel, valamint Varius *Thyestesére*, tehát mindezeket] ... nem kísérem meg elmondani/elénekelni...”¹² *Dicere*, azaz „elmondani/elénekelni”: merthogy ő nem ír, hanem énekel. Itt kiderül, hogy az ímént könnyű kézzel elintézett azonosítás Varius és Homéros között mégsem stabilizálódik: egy sem-sem szerkezetbe rendelődik a kétféle, tehát a régi (meglévő) görög és az új [potenciális] római epika, s ha az egyik ironikus felhangokat kap, márpedig tagadhatatlanul ez történik, akkor felmerül kérdés: a másikra, amelyet Variusnak kellene üznie, nem vetül-e szintén némi ironikus fény? Mindezt megerősíti az utánozhatatlan horatianizmussal – a vers tengelyébe elegánsan beleszótt, szerénykedésnek álcázott költői öntudat-kifejezéssel, mely összeköti a költőt a tárgyával, vagy éppen elválasztja tőle – megfogalmazott *tenues grandia*: mert mi ehhez *tenues*, „csekélyek, jelentéktelenek” vagyunk, vagy éppen túl „kifinomultak”: a *tenuis* mindkettőt jelentheti.¹³ S hogy mihez? A *grandia*, azaz „súlyos, magasztos” epikus témák megénekléséhez. Az implicit indoklást explicit is követi: „mert a szemérem és a harciatlan lírát uraló Múza *megtiltja*, hogy a tehetségem hiányossága miatt [azaz mert nem tudok ilyet írni] kisebbitsem a kiváló Caesar és a te dicsőségedet”.

Megtiltja? Érvényes ez a beszédaktus? Természetszerűleg attól értesülünk a tiltásról, akinek állítólag megtiltották az epikairást, s aki mint felszentelt költő (vö. 1.1) épp e Múza szavait közvetíti a közönségének – olyan fikcionális és egyben fikcióteremtő hivatkozás ez, amelynek igazságtartalmát lehetetlen verifikálni. Ugyanakkor a Múza tiltását, amely szép megidézése a kallimachosi *Aitia*-prológnak, ahol Apollón avatkozik be a költő téma- és műfajválasztásába, színezi, hogy nemcsak ő tilt, hiszen van egy másik alanyunk is: a szemérem. [Sokat vitatkozott azon a Horatius-filológia, hogy kisbetűs avagy nagybetűs – azaz belső vagy külső – *Pudorról*, 'szeméremről, szégyenérzetről' van-e itt szó.] Ha a szemérem tilt valamit, ez természetesen meta-

12 A „Homéros-átíráshoz” lásd Charles F. Ahern, Jr., *Horace's Rewriting of Homer in Carmen 1.6.*, *Classical Philology* 86 (1991/4), 301–314. A *stomachus* természetesen 'haragot' is jelenthet – bár már maga a szóválasztás is banalizálja az *Ilias* főhősének nevezetes indulatát –, ám a *gravis*, 'súlyos' jelző kifejezetten komikus irányba lendíti (vö. *uo.*, 303–304); az *Odysseia* főhősének *duplex*, 'kétszínű' mivolta kifejezetten a Homéros utáni tradícióból építkezik (vö. *Uo.*, 304–305). Varius *Thyestes* c. tragédiájához, amelyet Octavianus háromszoros *triumphusa* alkalmából mutattak be Kr. e. 29-ben, s így az irodalom dicsőítő funkcióját idézhette meg, lásd Lowrie, *i. m.*, 66, 42. jegyzet.

13 A *tenuis* melléknév, mint az Augustus-kori költészetben általában, itt is a *leptotés*, a 'kifinomultság' szubtilis kallimachosi poétikáját idézi meg, vö. *uo.*, 59; lásd még Spyridon Tzounakas, *Sectis unguibus* [*Hor. Carm. 1.6.18*], *Rheinisches Museum* 156 (2013/3–4), 288–292.

forikusan értendő, hisz egy mégoly objektíven is ábrázolható szubjektív érzet meg-
személyesítésével van dolgunk. Ez a múzsai tiltás szószerintiségét is megkérdőjelezi.

De mit tilt meg a Szemérem és a Múzsa? Azt, hogy „kisebbitsem a dicsőségeket”.
Mintha ugyanazzal a jelenséggel lenne dolgunk, amit már az első strófa esetében
is megfigyeltünk: a vers beszélője végrehajtja azt, ami állítása szerint tiltva van neki.
Hisz mit tesz éppen? A harci sikereket dicsőítő epikus, azaz terjedelmes költői mű
helyett egy jóval kisebbet, egy lírai alkotást hoz létre, mely ráadásul erősen ironikus
felhangokkal utal a költészet dicsőítő funkciójára – vagyis amit tesz, végső soron nem
más, mint Agrippa és Augustus Caesar dicsőítésének kisebbitése. *Deterere*: 'kiseb-
bíteni', ám nem lehet eltekinteni ennek az igének az eredeti jelentésétől: 'lesúrolni,
ledörzsölni', s ez vonatkozhat szavak elkoptatására, vagy éppen egy papiruszlap
ledörzsölésére is.¹⁴ Mindezt érthetjük úgy, hogy Horatius ledörzsöli a papiruszlapról a
soha meg nem írt dicsőítő eposzát, hogy egy jóval rövidebbet írjon rá, amely azonban
mégsem tud szabadulni ama másiktól: hisz a verset az szervezi, hogy mi az, amit ő
márpedig *nem* fog megírni. Az ige itteni használata ugyanezt a *recusatiós* mozgást
ismétli meg: a hang materiális hordozójának – az írásnak, a papirusztekercsnek – a
diskurzusból való kirekesztése ugyanúgy nem lehet itt maradéktalanul sikeres,¹⁵ mint
a teljes szabadulás az eposzírás kényszerétől.

A következő, negyedik strófa retorikus kérdéseinek legalább egy fél tanulmányt
lehetne szentelni. Van, aki meg is tette, jelesül Charles F. Ahern, aki *Horace's Rewriting
of Homer* című – alaposan dokumentált, az ókori Homéros-recepció mélyrétegei-
ben elmerülő – tanulmányában kimutatja: a vers beszélője szisztematikusan elvétí a
homérosi utalásokat: a gyémánt, melyből Mars/Arés páncélja bronz helyett készülne,
egyáltalán nem szerepel Homérosnál – Hésiodosznál annál inkább (és a kallimachosi
poétikában divat Hésiodost kultiválni Homéros helyett);¹⁶ Mérionés és Diomédés
Homérosnál nem szerepelnek egymással összefüggésben;¹⁷ az pedig, akit Pallas a
porba sújt, mielőtt Diomédés az istenekkel, azaz Arésszal megmérkőzik, nem Mérionés,
hanem Sthenelos.¹⁸ Ahern értelmezése szerint a horatiusi vers beszélője mindezt azért
teszi, hogy szellemesen „bebizonyítsa”: lám, ő valóban alkalmatlan lenne homérizáló
epikus költemény írására.¹⁹

Igen. A vers retorikájába kétségkívül így illeszkedik. Ugyanakkor, ha a perfor-
mativitásra figyelünk, az, amit itt a vers beszélője elvégez, nem más, mint az iménti
tiltással való szembeszegülés: feltéve a kérdést, hogy mindezeket ki írná meg – ismét
a *scribere*, 'írni' ige, hiszen a *másikról* van szó – *digne*, „méltó módon”, egyszersmind
megalkotja ennek a homérizáló epikának a „méltatlan” miniatűr változatát. S ahogy az
eddigiekben, úgy itt sem vállalkozik arra, hogy a [még?] meg sem írt Agrippa-eposz-

14 Vö. pl. Plin. *Ep.* 9.35.2, Prop. 3.23.3, utóbbihoz lásd Cornelia Ritter-Schmalz, *Authority Underhand. Writing, Reading and Touching in Augustan Poetry Books = Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*, szerk. Uő. – Rafael Schwitter, Walter de Gruyter, Berlin–Boston, 2019, 207–238, itt 216.

15 Vö. Lowrie, *i. m.*, 68 az írás „nyomairól”, amelyek kitörőhetnek a szóbeliség fikcióját megalkotó költészetből is.

16 Vö. Ahern, *i. m.*, 306–307.

17 *Uo.*, 307–308.

18 *Uo.*, 308–309.

19 *Uo.*, 310.

nak is elkészítse az ehhez hasonló paródiáját. Ám mindenki elképzeli, hogy az miképpen nézne ki: s egyre erősödhet az érzés, hogy a homérosi témák csakis azért vannak idevonva, hogy legyen min gúnyolódni az Agrippa-eposz helyett.

Thomas Habinek *The World of Roman Song* című monográfiájában abból indul ki, hogy a római kultúra beszédfogalmát tekintve a leglényegesebb az a különbség, mely a ritualizált és a nem ritualizált beszédmód között húzódik.²⁰ A könyv harmadik fejezetében összeállítja a szóbeli megnyilatkozás (*verbal performance*) latin lexikonát, igen finom szemantikai distinkciókkal, az alábbi igék jelentéskörét sorra véve: *canere, loqui, dicere, cantare*.²¹ A *loqui*, a 'beszélni' egyértelműen a nem ritualizált beszédre vonatkozik. A *dicere*, 'mondani' ige önmagában természetesen nem vonja magával a rituális kontextust, ám rituális összefüggésben olyan verbális megnyilatkozást jelöl, amely valamilyen autoritáshoz kapcsolódik – együtt a *canere*, 'énekelni' igével, s a vele konnotált *carmen* főnévvel, mely az olyan ritualizált beszédet jelöli, amelyben kiemelt az autoritás jelentősége. A *cantare* ige, mely a szóképzést tekintve a *canere* gyakorító formája, Habinek szerint a rituális beszéd repetitív, imitatív variánsát szokta jelölni, és itt a beszélő autoritásáról már nincs szó. Az Agrippa-óda szempontjából ez a szemantikai distancia igen jól hasznosítható: szemben a *dicere*-vel, mely ebben a versben a *scribere*-nek nem ellenpárja, hanem inkább csak a lírai költő szerepéhez igazított variánsa, az utolsó strófában előkerülő *cantare* [itt: *cantamus*, „éneklünk”) már valódi ellenpárként értelmezhető. A vers beszélője nem hogy nem eposzt ír, de a lakomákról, valamint a szerelmi csatározásokról [Arés harcmezeje helyett tehát, a *militia amoris* jegyében, Aphrodité harcmezejének történéseiről²²] énekel újra meg újra, lírikus költőelődei nyomán járva, repetitíven és imitatíván²³ – bár ezt elsősorban nem ebben a költeményben teszi, hanem a többiben fogja. Az Agrippa-óda programatikusan természetesen így teljesebb ki: egy lírai költemény a lehetőségek végső határáig elmenve majdhogynem kilép saját lírai mivoltából – kockáztatva, hogy szóbeli helyett írott, lírai helyett epikus, kifinomult helyett méltóságteljes (vagy legalábbis a *grande* minőséget imitáló) karaktert öltön –, hogy megmutassa, mi az, ahová máskor nem szeretne tévedni. Hogy ezt betartja-e vagy sem, nem ide tartozó kérdés.

Horatius hozzátesz valamit, ami e költeménynek a zárata, s talán leghíresebb részlete: *Cantamus vacui sive quid urimur / non praeter solitum leves*. „Üresen (*vacui*) énekelek, vagy ha egy kicsit mégis megperzselődöm, hát ezt a könnyelműséget sem viszem a szokott szint fölé”. A végtelenül költői, ugyanakkor hihetetlenül könnyed megfogalmazás dicsőítése helyett hadd foglalkozzam a *vacui*, „üresen” állapotathatározóval. Mit is jelent ez? Hogy a lírai beszélő nem szerelmes, tehát „üres szívvel” énekel? Vagy hogy – Catullus *otiosus*-át *vacuus*-ra váltva – a szerelemre, lakomára és költészetre fenntartott ünnepi idő, az *otium* szférájában alkotja meg szerelmi költészetét?²⁴ Vagy esetleg hogy a lírai hang üres médiuma az általa megénekelte témáknak?

20 Thomas Habinek, *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*, The Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 2005.

21 Uo., 59–74.

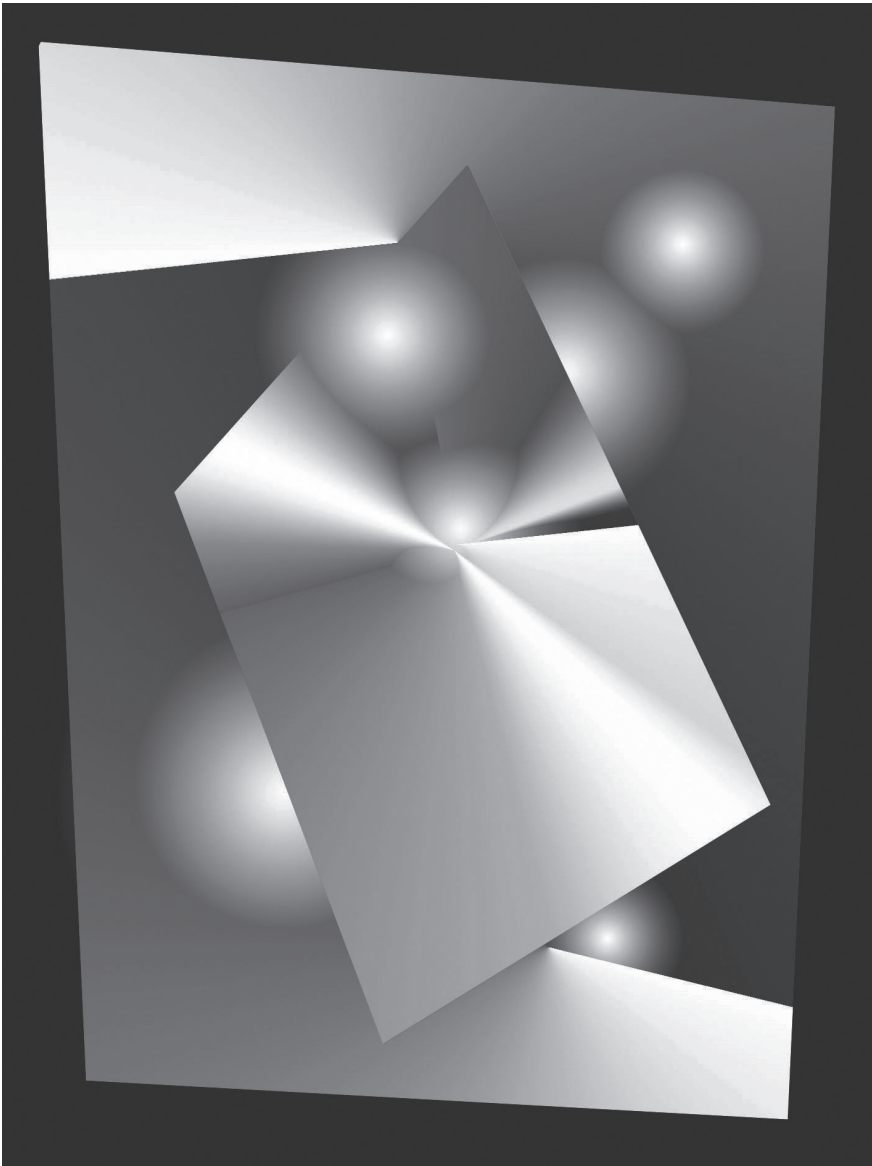
22 Vö. Tzounakas, *i. m.*, metapoétikus olvasatot is nyújtva a lenyírt körmőről.

23 Vö. Lowrie, *i. m.*, 70.

24 Vö. Michael C. J. Putnam, *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton UP, Princeton, NJ, 2006, 50–51, utalással Cat. 50.1–2 *otiosi* ... *lusimus*, „szabadidőnkben játszottunk” és Hor. *Carm.* 1.32.1–2 *vacui* ... *lusimus* „üres időnkben játszottunk” összecsengésére – mindkét esetben költői alkotást jelent a „játék” –, illetve az Agrippa-óda catullusi párhuzamára is [Cat. 72.5–6].

Az imént azt állítottam, az itt használt ige, a *cantamus*, „éneklünk” a *scribere*, ’írni’ tökéletes ellenpárja. Ám az alany állapotátározója, a *vacui*, a már említett *detere-re*-hez hasonlóan az írás „nyomait” érzékelhetővé téve az anyagtalannak beállított lírai megnyilatkozásban mintha ismét bevonná a nyelv anyagi hordozójának képzetét a lírai diskurzusba,²⁵ ami azt sugallhatja, hogy a lírikus nem más, mint üres papiruszlap, melyet a lírai hagyomány repetitív-imitatív önmozgása ír tele örökké tartalommal. De túlzásokba sosem esve – hiszen a végén még felgyulladna.

25 Vö. pl. *vacua cera*, „üres viasztábla”, *Ov. Met.* 9.522.



Szupermen és a Gólem

MICHAEL CHABON: *KAVALIER ÉS CLAY BÁMULATOS KALANDJAI*, FORD. SOPRONI ANDRÁS

Nem mindegy, mikor jut el egy könyv Magyarországra. Bizonyára egészen más lett volna az eredetileg 2000-ben megjelent Michael Chabon-regény itthoni fogadtatása, ha az nem két évtizedes késéssel érkezik hozzánk. A hazájában Pulitzer-díjas mű itthoni megkésett kiadása azonban tulajdonképpen valahol logikus, még hozzá két olyan ok miatt, amelyek nem magából a regényből, inkább a hazai irodalmi és kulturális közegből adódnak. Egyrészt, a 2000-es évek első felében az itthoni irodalmi mező a kortárs amerikai prózának elsősorban a posztmodern, illetve a minimalizmusnak a posztmodern felől is olvasható vonulatát tekintette a legfontosabbnak (itt természetesen nem a hazai amerikanistákról, sokkal inkább a „mezei” irodalmárokról, alapvetően magyarországi megjelenésekből, fordításokból tájékozódó olvasókról beszélek), olyan slágerszerzőkkel, mint Paul Auster vagy Bret Easton Ellis – és persze Thomas Pynchon, akinek *Súlyszivárványát* csak 2009-ben, több mint három és fél évtizedes késéssel adták ki. Azóta persze már kissé átrendeződött e kép, a fenti három szerző továbbra is sikeres, de olyan, a posztmodernhez jóval nehezebben kapcsolható írók jelentek meg és arattak itthon sikert, mint Cormac McCarthy vagy Jonathan Franzen – és nem mellesleg már Chabon két későbbi regénye is napvilágot látott, a *Jiddis rendőrök szövetsége* [2012; eredeti kiadás: 2007] és a *Ragyog a hold* [2017; eredeti kiadás: 2016].

Vagyis ha, mondjuk, a 2000-es évek elején vállalkozik valamelyik hazai könyvkiadó a *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* megjelentetésére, valószínűleg egészen más diskurzusban értelmeződött volna. Jó eséllyel a posztmodern és azon belül a történelmi metafikció Linda Hutcheon-i fogalma felől, amely nagyjából ekkortájt virágzott a hazai irodalomban (gondoljunk csak Márton László, Háy János, Darvasi László vagy Láng Zsolt ekkoriban megjelent műveire), és olyan külföldi sztárszerzői voltak, akik közül nem egy azóta szinte teljesen eltűnt a köztudatból (a legjobb példa talán a brit Lawrence Norfolk). Bár Chabon regénye, ahogy a későbbiekben bővebben kitérek rá, akár e műfaji kód felől is olvasható, hiszen tematikusan és írásmódjának számos elemében megfeleltethető a történelmi metafikció jellemzőinek, azonban nem biztos, hogy ez lenne a legtermékenyebb szövegértelmezés.

A másik ok, amiért húsz éve máshogy szólt volna, és talán a nagyközönség körében kisebb érdeklődésre tarthatott volna számot a regény, maga a mű témája. Chabon könyve ugyanis egy 1940-es évekbeli fiktív szuperhősképregény, a *Szabadulóművész* [Escapist] születéséről és karrierjéről szól, illetve még inkább a [szintén kitalált] szerzőpáros, Joe Kavalier és Sam Clay életét és sorsát mutatja be, amely persze összefonódik a korszak amerikai és európai történelmével, valamint az amerikai képregény aranykorával és a médiumot ért 1950-es évekbeli politikai, ideológiai támadásokkal. Talán nem igényel hosszas kommentárt, mi változott az utóbbi időben a magyar képregénykultúrában – pontosabban, hogy tulajdonképpen a magyar képregénykultúra a regény megjelenése utáni időszakban jött létre. Jó pár példája van a képregényes közegben a „túl korán jött” műveknek. Kevesen tudják, hogy a médium nagy klasszikusának, Art Spiegelman (szintén Pulitzer-díjas) *Mausának* első kötete már 1990-ben megjelent magyarul, és gyakorlatilag visszhangtalanul tűnt el a

süllyesztőben a 2000-es évekbeli teljes (és újrafordított) kiadásig. Vagy hasonló példa Neil Gaiman *Sandman*je, amely mindössze négy kötetet ért meg itthon, hogy aztán az utóbbi években ismét fantáziát lásson benne egy kiadó, és végre megjelenesse a teljes sorozatot. Két évtizede nehezen lehetett volna elképzelni, hogy patinás irodalmi lapok kritikái rovatában [például az *Alföld* idei májusi számában] képregény-recenziók is szerepeljenek. Kétségkívül mostanra már itthon is képregénydömping figyelhető meg, amelyhez természetesen a sikeres filmfeldolgozások is nagyban hozzájárultak, és manapság már a legtöbben eltérő alapossággal ugyan, de valamelyest legalább ismerhetik a különböző képregény-univerzumokat és az azokat benépesítő szereplőket. Vagyis a könyv megkésett megjelentetését a témája is indokolhatja, hiszen egy olyan korszakot mutat be – az amerikai szuperhősképregények születésének időszakát ábrázolja –, amely önmagában is mitikus, számos legenda és kultikus figura övezi. Persze nem azt állítom, hogy húsz évvel ezelőtt egyáltalán nem működött volna itthon a regény, inkább mást jelentett volna [korábban talán a mű piacképességével szembeni kétely lehetett az egyik ok, amiért egyetlen kiadó sem akarta megjelentetni].

A téma szempontjából még érdekesebb az amerikai képregény erőteljes történelemben ágyazottsága, amelyet a regény minden szinten kihasznál. Bizonyára ismert a korai szuperhősképregények ellenséges viszonya a náci ideológiához, amely nemcsak abban nyilvánult meg, hogy az 1940-es években szinte az összes figurát a propaganda szolgálatába állították, és a korábbi szuperbűnözők helyett németekkel és japánokkal harcoltak [Amerika kapitány első füzetének címlapján magának Adolf Hitlernek ad hatalmas jobbhorogot]. Emellett a szuperhősképregények számos szerzője [például Jerry Siegel, a *Superman* alkotója, Jack Kirby, az *Amerika kapitány* megteremtője vagy Will Eisner, akinek többek között a *The Spirit*et köszönhetjük] zsidó származású volt. E két sajtóság a másik oldalon is erőteljesen hatott, hiszen a náci propaganda a szuperhősképregényeket elkorcsosult, zsidó kulturális termékeknek tekintette. A világháború után sem tűnt el a képregények ideológiai szerepe és megbélyegzettsége. Egyrészt, a hidegháború idejére változott a szupergonosz, a keleti blokk és főként a Szovjetunió vette át Németország helyét. Másrészt pedig, az 1950-es években az amerikai konzervatív, hidegháborús ideológia is nagy támadást intézett a műfaj ellen: ekkor jelent meg Frederic Wertham pszichiáter híres-hírhedt könyve, a *Seduction of the Innocent* [*Az ártatlan elcsábítása*], amely szerint a képregények beteges, perverz üzeneteket közvetítve rontják meg ártatlan olvasóikat [Batman és Robin viszonyában például egyértelműen egy homoszexuális-pedofil relációt vélt felfedezni].

Chabon könyve több szinten is reflektál a képregények első korszakának fent jelzett társadalmi-politikai vetületére. A történet szerint a Prágából kimenekített zsidó fiatalember, Joe Kavalier és amerikai unokatestvére, Sam Clay találják ki a Szabadulóművész alakját, aki részint Superman koppintása, részben pedig egy másik kelet-európai [konkrétan magyar] zsidó származású amerikai hős, Harry Houdini adta hozzá az ihletet [valamint a prágai zsidó legenda csodás erejű figurája, a Gólem]. A Szabadulóművész megteremtése nemcsak arra szolgál a szerzőpárosnak, hogy ők is meglovagolják a médium sikerét, hanem Joe Kavalier számára eleve politikai tételt bír. A fiatalember ugyanis kezdettől fogva a nácikkal szemben bevetendő szabadságbajnokként képzei el a szuperhőst, s az első szám címlapjára szinte pontosan ugyanazt a képet rajzolja meg, amelyet a valóságban az említett Amerika kapitány-füzet ábrázol:

a Szabadulóművész hatalmas ökolcsapást mér a legfőbb gonoszra, Adolf Hitlerre. A figurának és alkotóinak háború utáni története is összekapcsolódik a fent említett valós eseményekkel, méghozzá a másik alkotó, Sam Clay révén, aki homoszexualitása miatt többször összetűzésbe kerül a törvénnyel (mivel ez akkoriban bűncselekménynek, perverzióknak számított), és a *Seduction* megjelenése után a szexuális identitásával kapcsolatban is vádakkal kell szembenéznie.

A *Kavaliér és Clay bámulatos kalandjai* tehát történelmi regényként is kategorizálható, hiszen az 1940-es és '50-es évek világát idézi meg, fikatív szereplői mellett valódi történelmi figurákat is mozgósít (a fiatal emberek például vendégek egy Salvador Dalí házában rendezett összejövetelen, ahol maga Joe menti meg a művészt egy balszerencsés balesettől, később pedig Orson Wellesszel együtt nézik meg *Az aranypolgárt* a díszbemutatón). Sőt, bizonyos elemeiben akár a klasszikus történelmi regény műfaji kategóriáiba is beleférhet. Figurái többé-kevésbé tipikus karakterek, Joe és Sam az első és többedik generációs feltörekvő alsó-középosztálybeli emigráns zsidóság képviselői, akik kisebbségi létükben is tipikusan leképezik a korszak bizonyos társadalmi rétegeit és életformáit: a Prágából elmenekült Joe családjának sorsában ott az európai zsidóság tragédiája, Sam pedig homoszexualitása révén kénytelen elszenvadni az akkori előítéleteket és a cseppet sem liberális hatósági bánásmódot. Képregényük története pedig jól mutatja a médium két évtizedes sorsát: az aranykor sikerét, a figurák politikai beágyazottságát és az 1950-es évek mcarthysta, konzervatív támadásai után a műfaj hanyatlását. Mi több, a Szabadulóművész alakja egyszerre reprezentál több valós képregényvonulatot is. Mint utaltam rá, első korszakában leginkább a politikai, náciellenes szuperhős-képregényekhez kapcsolódik, később azonban némiképp átalakul. A regény szerint ugyanis Orson Welles filmje, *Az aranypolgár* erős hatást gyakorol a szerzőpárosra, akik Welles filmje nyomán kísérletezni kezdtek saját médiumuk narratív lehetőségeivel – e részben pedig egyértelműen felismerhető Will Eisner művészete, aki a *The Spirit*-sorozat formai-narratív világában vitt végbe hasonló innovációkat (Eisnert egyébként gyakran nevezték „a képregény Orson Wellesének”).

A könyv azonban akár a történelmi metafikció vonulatához is sorolható lenne – már csak azért is, mert a fogalmat megalapozó mű, Linda Hutcheon 1988-as *Poetics of Postmodernism* című könyve igen tág lehetőségmezőt teremtett a terminus használatához, a *Száz év magánytól A rózsá nevéig* át a *Flaubert papagájáig* sok minden belefért. Tulajdonképpen Chabon is sok olyan játékot eljátszik, amelyeket már láthatunk az utóbbi fél évszázad megannyi híres történelemábrázoló regényében: a valós, történelmi események összemosódnak a fikcionális elemekkel, szétválaszthatóságuk megkérdőjeleződik, történelmi szempontból lokálisnak tűnő témát dolgoz fel, a mikrovilág jelenségei egy szintre kerülnek a „nagy” történésekkel, valamint a mű egy kitalált műalkotás alaposan dokumentált, filológizáló, jegyzetekkel ellátott „rekonstrukcióját” nyújtja.

A szöveg egyik legfőbb trükkje azonban az, hogy bár a történelmi regény mindkét vonulatát (tehát a klasszikust és a posztmodernt is) megidézi, felhasználja, tulajdonképpen egyikbe sem illeszthető be, pontosabban nem úgy működik, mint ezek. Egyrészt nem egy korszak ábrázolását tűzi ki céljául, nagyjából felvillantja ugyan a képregény-történetet, az 1940-es, '50-es évek világát, de a korszakábrázolást saját fikciós szabály-

rendszerének és céljainak rendeli alá. Ahogy bármennyire is felhasznál metafikciós és posztmodern eljárásokat, nem a történelemre való rákérdezés, a bevett ábrázolási minták megkérdőjelezése vagy a reprezentációval való játék a tét. Vagyis *nem* valamiféle, a szuperhős-képregények születését és a korszak New York-i kulturális közegét bemutató történelmi, társadalmi regényt kapunk, Kavalier és Clay története *nem* arra szolgál, hogy rajtuk keresztül betekintést nyerjünk a korszak miliójébe – de arra sem, hogy a korszak- és történelemábrázolás lehetősége problematizálódjon vagy ironizálódjon.

A könyv sajátos műfaji és diskurzuskavalkádot alkot, rengeteg sémát, zsánert megidéz és egymás mellett szerepeltet, olyanokat is, amelyek első pillantásra nem kompatibilisek egymással. Joe és Sam sorsa először tipikus amerikai sikertörténetnek tűnik: a két szegény sorsú, ám tehetséges fiatalember ragyogó karriert fut be, és meggazdagszik. A korszak ábrázolásában (ahogy ezt a kötet angolszász kritikája gyakran kiemelte) érezhető némi nosztalgikusság is, főleg a mű első felében. Mindezt ellenpontozza az európai zsidóság sorsának felvillantása, amelyet a regény nagyon finoman adagol, magát a holokausztot csak a háttérben érzékelhetjük – Joe életének legfőbb tragédiája, öccse halála is csak közvetetten kapcsolódik hozzá, ugyanis az utasszállító hajót, amelyen sok gyermeket menekítenének Európából az USA-ba, megtorpedozza egy német tengeralattjáró. Háborús jelenet is van, bár nem egészen úgy, ahogy esetleg várnánk: öccse halála után Joe a „képregényharcot” kevésnek érezve bevonul katonának, ám nem az európai hadszíntérre, és még csak nem is Ázsiába, hanem egy antarktiszi bázisra kerül, ahol egy furcsa akció végén egyetlen háborús „teljesítményként” szinte véletlenül megöl egy teljesen ártalmatlan német kutatót. A nosztalgikus múltábrázolást és a karrierregény-vonulatot szintén erősen ellenpontozza Sam figurájának homoszexualitása, szerelme egy feltörekvő színésszel és lelepleződéjük. Pontosabban Sam ekkor még nem lepleződik le, ugyanis a történet szerint egy feljelentés nyomán FBI-osok rajtaütnek azon a házon, ahol több homoszexuális pár megszállt, és Sam csak azért kerül el a letartóztatást, mert szexuális szolgáltatást nyújt az egyik ügynöknek. Ezután dönt úgy, hogy titkolja szexuális hajlamait, és megpróbál tisztességes családi életet élni, amelyből furcsa reláció lesz Joe barátnőjével: összeházasodnak, sajátjukként nevelik fel Joe gyermekét, majd a férfi visszatérése után sajátos háromszögkapcsolat alakul ki közöttük.

Ezekhez az alapvetően a realista, társadalmi, karrier- stb. regénykódokat mozgósító történetelemekhez két másik is társul: finoman, szinte csak utalásként megjelenik egy mágikus realizisztikus vonulat a prágai jelenetekben, a Gólem figurájával, ami a történet szerint még mindig létezik, és ebbe rejtőzve sikerül Joe-nak elmenekülnie a náci megszállta városból. Talán nem túl távoli ezzel az írásmóddal összekapcsolni a regény stílusát, alapvetően felstilizált nyelvezetét, amelyet igen szépen ad vissza Soproni András fordítása. E stílus látszólag szembenáll a főtémával, a képregény világával, amely szintén igen konkrétan megjelenik, hiszen maga a Szabadulóművész története is bekerül a regénybe, még hozzá többféleképpen is. Egyrészt a figura és a különféle egyéb képregényalakok megszületését leíró fejezeteket időnként megszakítják a képregények narratíváját bemutató szakaszok, a történetbe beleíródik a szuperhős saját narratív világa. Nemcsak olyan módon, hogy egymásra játszik a való élet és a képregény-narratíva, megtudjuk, hogyan születnek az egyes hősök, és például a Szabadulóművész melletti legfontosabb figura, Holdpille (Lula Moth)

alakja hogyan kapcsolódik össze Joe szerelmével [és Sam későbbi feleségével], Rosa Saksszal. Külön fejezetek mutatják be a figurák képregénytörténetét, vagyis a szerzőpáros által létrehozott narratív szint is megjelenik a regényben – méghozzá ugyanabban a nyelvi, stilisztikai regiszterben, mint a főtörténet. Emellett némi ironikus metaleptikus játékkal a való életben is feltűnik egy önjelölt szupergonosz, a Szabotőr. E gonosztevő a valóságban egy Amerikában élő náci, Carl Ebeling, aki összetűzésbe keveredik Joe Kavalierrel, majd ezután némiképp összemosva a való világot a képregénnyel, botcsinálta gonosztevőként igyekszik (sikertelenül) elpusztítani Joe-t és a képregényt. Az is szembetűnő, hogy maga a könyv címe is olyan, mintha egy korabeli képregény vagy ponyva lenne: az eredeti cím, *Amazing Adventures*, több popkulturális referenciával is bírhat. Vonatkozhat az 1920-as években útjára indult legendás science fiction magazinra, az *Amazing Stories*ra, valamint több olyan, a Marvel által a képregény ezüstkorában kiadott képregénymagazinra, amelyek mindegyike az *Amazing Adventures* címet viselte. Mi több, ahogy a regény egyik kritikus, Irmtraud Huber megjegyzi, akár saját realizmusának gyökereire is emlékeztethet, hiszen az írásmód klasszikus előképei gyakorta kaptak hasonló címekeket – például Daniel Defoe híres könyve eredetileg a *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* címet viselte [Irmtraud Huber: *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Palgrave Macmillan, 2014, 163].

Talán e fenti rövid felsorolás is érzékelteti, hogy a regényben egészen különböző műfaji-írásmódbeli regiszterek keverednek, ám ezek nem ellenpontoszák, ironizálják vagy kérdőjelezik meg egymást, hanem – s talán ez a mű legfőbb titka – igen jól megférnek együtt, sőt kifejezetten erősítik az összhatást. A könyv alapvetően egy kulcsmotívum és -metafora köré szerveződik, és ennek a különböző jelentéseit játssza ki. Ez pedig a menekülés, a szabadulás annak sokféle konnotációjával [szökés, szabadság, eszéképizmus stb.] együtt. Minden fontosabb szereplő menekül valami elől: Joe előbb Prágából, majd saját szökésével járó büntudatától igyekszik megszabadulni azzal, hogy mindenáron Amerikába próbálja hozatni öccsét, majd annak halála után szerelmétől és munkájától elszakadva akar részt venni a háborúban, később pedig afféle titkos árnyékfiguraként (és az általa teremtett alakkal, a Szabadulóművésszel félig-meddig azonosulva) ismerkedik meg és barátkozik össze a fiával. Sam apja emléke és saját szexuális identitása elől menekül, valamint folyamatosan igyekszik megszabadulni képregényíró énjétől és megírni élete főművét, a nagy regényt. Utóbbi, soha el nem készülő szöveg címe, az *Amerikai csalódás* [*American Disillusionment*] éppen saját életük karriertörténet-narratívájára, az „amerikai álmom” beteljesülésére reflektál, maga a szöveg pedig mintha a *Kavalier* és *Clay* műfaji kavalkádjára rímelve, vagy annak tükördarabja lenne. Egy helyütt ugyanis az elbeszélő a következőket írja Sam soha el nem készülő regényéről: „...időről időre alakot változtatott: volt keserű komédia, aztán Hemingway-szerű sztoikus tragédia, kőkemény társadalomanatómia-lecke John O’Hara módjára, és csupasz öklű, városi *Huckleberry Finn*” [Kindle verzió, 83%]. Az *Amerikai csalódás* tehát akár magára a regényre is vonatkoztatható, amelyben a realista-társadalmi vonulat mellett ott van a Mark Twain-i stílus is [főleg a mű első részében, a két unokatestvér és a hozzájuk csapódó többi képregényrajzoló kalandjainak leírásában].

A menekülés motívuma természetesen a leglátványosabban a fiktív képregényhős, a Szabadulóművész figurájában, valamint a hozzá kapcsolódó képregénykultúra

eszképista jellegében mutatkozik meg. Maga a Szabadulóművész szintén különböző elemekből van összerakva, a regény egyik jelenetében az alkotók így próbálják bemutatni és eladni újonnan kitalált figurájukat egy magazin tulajdonosának: „egy emberfeletti szabadulóművész. Semmiféle bilincs nem marad meg rajta. Semmiféle zár nem áll ellen neki. Azért jött, hogy megmentse azokat, akik a zsarnokság és az igazságtalanság láncában sínylődnék. Houdini, de van benne valami Robin Hoodból és egy csipetnyi Albert Schweitzerből” [Kindle verzió, 23%]. Mint látható, a szuperhősben is több figura és több diskurzus keveredik. Ráadásul kettőt itt ki is hagytak a bemutatásból, ám a történetből világosan kiderülnek, melyek ezek. Az egyik a prágai Gólem [a Szabadulóművész első vázlata még egyértelműen a Gólemre emlékeztetett], amelyet egyrészt hajdan a zsidók megszabadítására hoztak létre, másrészt pedig, ahogy korábban már említettem, e figurába bújva jut ki Joe a nációk megszállta Prágából. A másik pedig Samhez kapcsolódik, ugyanis a figura és háttértörténete megalkotásához a fiatal ember és apja, a családot elhagyó és erőművészként tevékenykedő Alphonse von Clay, művésznevén az Óriásmolekula [Mighty Molecule] szolgált ihletül. Mi több, a Szabadulóművész képregénybeli alteregójának, a való életben gyengének és nyomoróknak tűnő Tom Mayflowernek a karakterében mindkét szerző élete benne van. Ráadásul a név két utalást is tartalmaz: egyfelől az említett Huckleberry Finn barátjára, Tom Sawyerre, másfelől pedig egy másik hajdani szabadulásra: hiszen a Mayflower nevű hajón érkeztek a 17. században a hazájukból távozó puritánok Amerikába [ráadásul Joe öccsét, akinek hajóját elsüllyeszti, Thomasnak hívják].

Vagyis a Szabadulóművész-képregény többszörösen is magában hordozza a menekülés és a szabadság különböző konnotációit. Joe kezdetben a rajzolt képeken keresztül éli ki a nációkkal szembeni gyűlöletét, még az USA hadba lépése előtt vívja saját „magánháborúját”. Persze a korszakban a képregény tipikus popkulturális termék volt, amelynek eszképzimuszára is többször reflektál az elbeszélő: ahogy a szerencsétlen, örök vesztes Clark Kent titokban Superman, vagy, ahogy a nyomorék Tom Mayflower valójában a Szabadulóművész, úgy e képregények megannyi szegény vagy középosztálybeli kölyök titkos vágyait testesíthették meg. A regény szerencsére nem esik bele valamiféle „dicső múlt iránti nosztalgia” vagy a fantázia-világ felsőbbrendűségét hirdető kissé primitív romantizálás csapdájába. Tényleg van benne egy a képregények világa iránti „hommage”-jelleg, és az amerikai olvasók esetében minden bizonnyal sokkal-sokkal jobban működik, mint számunkra, akik bármennyire is belekóstolhattunk az utóbbi években a képregénykultúrába, azt a fél évszázadnál is hosszabb lemaradást és kultúrába ágyazottságot valószínűleg sohasem fogjuk tudni bepótolni. Persze közben egy percig sem állítja, hogy az „aranykor” szuperhősképregényei valódi műalkotások lettek volna, nem stilizálja fel e műveket. Helyette olyan önmagában álló világot teremt, ahol a képregények, a popkulturális narratívák, a történelmi események és a korszakábrázolás, a zsidó hagyomány és a mitológia elemei stb. együttműködve hozzák létre a regényvilágot, s a látszólag össze nem illő elemek mégis erősítik egymást. Mindenki menekül vagy menekülni próbál e regényvilágban, e szökések többnyire sikertelenek, kavalkádjuk mégis létrehoz egy sajátos, a kudarcba fulladt eszképzimusokat továbbvivő regényesztétikát.

Ez ráadásul nem ér véget a könyvvel, a Szabadulóművész figurája ugyanis a későbbiekben képregényként élt tovább. Apró adalék, de talán nem lényegtelen, és

jól mutatja a regény működés módját, kulturális hatását, hogy néhány évvel később képregényben is megjelent a figura, előbb antológiaként, majd 2006-ban *Michael Chabon's The Escapist* címmel külön képregényt kapott. A kötetet a többszörös Will Eisner-díjas Brian K. Vaughan írta, aki a magyar közönség számára is ismert lehet, hiszen a *Saga*, illetve az *Y: Az utolsó férfi* című képregénysorozatai itthon is napvilágot láttak. A mű nemcsak tisztelgés Chabon könyve előtt és a főfigura képregényes továbbgondolása, hanem többszörös játék, némiképp a *Kavalier és Clay* nyomán. A kötet Bevezetőjét maga Chabon írta, és inkább egy önálló novella, mint a képregény előhangja: története szerint Sam Clay 1986-ban egy képregényfesztiválon a mellékhelyiséget keresve véletlenül bent ragad egy szobában, majd kétségbeesett dörömbölésére egy fiú szabadítja ki, aki maga is a záruk mestere. A történet végén a fiú neve is kiderül: Brian K. Vaughan – ráadásul neve középső betűje egy hajdani legendás bűvészre, Harry Kellarra utal [akit Houdini saját nagy elődjének tekintett, a Harry nevet is az ő tiszteletére vette fel]. E novella egyébként a *Kavalier és Clay* későbbi, 2012-es kiadásának függelékében több másik, az eredeti történet univerzumát továbbszövő elbeszéléssel együtt újra megjelent *Crossover* címmel. Talán nem kell hosszan magyarázni a cím által konnotált utalást, hiszen a „crossover” azt a képregényekben és populáris filmekben gyakorta felhasznált megoldást jelenti, amikor különböző történetek, univerzumok szereplői ugyanabban a világban tűnnek fel [például Superman és Batman vagy manapság a Marvel-univerzum filmes crossoverjei]. Ráadásul maga a képregény sok tekintetben megismétli a Chabon-mű történetének bizonyos narratív elemeit: főszereplője egy zsidó fiatalember, aki szülei halála után két társával különös szerelmi háromszöveget alkotva megveszi a hajdani legendás Kavalier–Clay-képregénysorozat jogait, és folytatják a Szabadulóművész történetét. A képregény is több síkon játszódik: a főszereplő élettörténete, az új Szabadulóművész-sorozat létrehozásának históriája, valamint a szuperhős – természetesen az alkotó életével mélyen összefonódó – narratívája keveredik benne össze [Dark House Books, 2006, második kiadás: 2017].

A képregényválogat és a hozzá kapcsolódó novella nemcsak sajátos univerzummá tágítja a regényt [ahogy ezt a műfaj aranykorától napjainkig a szuperhősös képregénysorozatok is tették], de ugyanazt a játékot játssza el, amit a mű – talán sűrítettebben, viszont annál kevésbé innovatívan és sokrétűen. Valóság és fikció, realitás és a menekülés szabadsága, műfajok és formák kavalkádja mosódik benne egybe. A *Kavalier és Clay* bátor kísérlet, hogy a 21. század elején egyszerre legyen [poszt]modern és realista, történelmi és fikcionális, valóságábrázoló és eszképipista, újraírja és egyszersmind megalkossa egy médium keletkezés mítoszát. A szöveg talán időnként megbicsaklik, néha picit túllírt, láthatóan élvezi saját sokféleségét és monumentalitását, diskurzus-kavalkádja nem egyformán működőképes [például a személytelen elbeszélő „tudományos”, történelmi szólama, a történethez kapcsolódó lábjegyzetek „tényanyaga” véleményem szerint kissé mesterkéltné, nem kap elég hangsúlyt ahhoz, hogy a többi narratív szállal és műfajjal egyenrangúan működhesse]. Mindezzel együtt maga a regény is „eszképipista”, olvastatja magát, amelyhez, újra kiemelném, a fordítás is nagyban hozzájárul. Személyes élmény, de az eszképipizmus és a mitológiaalkotás szempontjából talán érdekes lehet: miután letettem a könyvet, kedvem támadt a „klasszikus” képregények elolvasásához, az aranykor alaposabb

megismeréséhez. Még akkor is, ha tudtam, Chabonnál érdekesebbek ezek a majd' nyolcvan éves művek, mint amilyenek valójában – vagy legalábbis amilyenek nyolcvan év távlatából látszanak.

Nehéz belegondolni, mi lett volna, ha a 2000-es évek elején kapjuk meg a könyvet. Bevallom, hozzám tizenvalahány éve jutott el először, egy kollégám ajánlotta, semmit sem tudtam Chabonról és a könyvről, amikor belevágtam. Tetszett, de kicsit furcsa volt, nem igazán tudtam hova tenni – talán azért sem, mert én magam is másféle regényeket olvastam akkortájt, kedvenc történelmi metafikcióimmal összevetve valahogy nem találtam rajta fogást. Most újraolvasva sokkal fontosabb regénynek gondolom, mint amilyenek akkor tűnt. Persze még véletlenül sem szeretném a hazai irodalomértést összekeverni a saját nézőpontommal, akkori és mai érdeklődésem különbségével. Mindenesetre szerencsére megjelent, és egy újabb jó és jelentős világirodalmi mű magyar fordításával lettünk gazdagabbak. [21. Század Kiadó]

KISANTAL TAMÁS

Pőreség és hajlékonyság

ALI SMITH: *HOGY LEHETNÉL MINDKETTŐ*, FORD. MESTERHÁZI MÓNIKA

Egy halott quattrocento festő felfelé zuhan „mint egy / hal ahogy a szájába akadt horoggal húzzák / már ha egy halat ki lehetne halászni egy / 6 láb vastag téglafalon át” [11.], és egy múzeumban találja magát. Akár így is kezdődhet Ali Smith *Hogy lehetnél mindkettő* című regénye. Ha így kezdődik, akkor a kigyózó szabadvers pár oldal után prózába csap át, és Francesco [sokszor Francescho] del Cossa reneszánsz festő egy fiúhoz kötve találja magát egy múzeumban. A fiú, akiről később kiderül, hogy egy George [Georgia] nevű lány, épp az ő képét nézi. A bravúros, testi érzetekkel teli nyitány ellenére del Cossa észrevétlen, testetlen jelenlét marad, aki George-hoz kötve, az ő életét figyelve saját, folyamatosan kitisztuló emlékeibe merül, és többé-kevésbé kronologikusan végiggondolja az életét.

Ha nem így kezdődik a regény, akkor egy halott nő, George anyja kérdésével kezdődik, egy emlékkal, a gyász másik oldaláról. Minden emlék jelen idejű. Az anyja azt kéri, képzelje el azt az erkölcsi dilemmát, hogy művész, festő, aki több pénzt kér a munkájáért, mint a többiek. A festő, akiről szó van, Francesco del Cossa, akinek ferrari freskójához, a Palazzo Schifanoia felé autóznak éppen. A harmadik személyű, sokat tudó, de nem mindenről beszélő elbeszélő George-ot kíséri, aki az anyja halálával próbál megbirkózni, szerelmes lesz, elvarratlan kérdéseire keres választ. Folyamatosan az anyja halála előtti év eseményeihez tér vissza gondolatban, különösen a ferrarai utazáshoz. A gyászfolyamat egyik fontos eleme lesz az, ahogyan George egyre többet igyekszik megtudni del Cossáról, és ezáltal megtanulja befogadni az egyetlen, Londonban kiállított képét.

A könyv azért kezdődhet akár így, akár úgy, mert két első részből áll: két különböző verzióban kerül forgalomba, de a borítójuk azonos, így esetleges, hogy olva-

sóként melyik résszel kezdünk. A két történet rengeteg ponton érintkezik, kerületi egymást, de viszonyuk nem képezhető le könnyen. George és Francesco mindketten a másik életéhez igyekeznek közelebb kerülni, sejtéseikkel sokszor súrolják a valóságot, de alapvető dolgok rejtve maradnak előttük: Francesco nem tudja, hogy ki után nyomoz végig George, George pedig nem tudja, hogy Francesco valójában nő volt. Francesco nem tud a ferrarai útról, George nem tud a vetélytárs Cosimóról vagy Francesco barátairól, szeretőiről. Nem tudja, hogy ő is korán elveszítette az anyját. A regény végére kiderül az is, hogy a két szál jelen ideje nem azonos, bár átfed. Így olvasóként a két szál csak félig-meddig tárja fel egymás rejtélyeit, csak sejteti az előzményt és a folytatást.

A két egymásba gabalyodott szál önmagában is szokatlan lenne, együtt, minden nyelvi és formai játékokkal viszont világos, hogy Smith szövegeihez még csak hasonló sem létezik a kortárs magyar irodalomban. Smith úgy ír kísérleti regényt, hogy játékos marad, és a játék tétje a formánál jóval több; teljes természetességgel queer, de attól igazán radikális, hogy erotikus nyelve teljesen kívül marad az identitáspolitikán; ráadásul anélkül mozgat széles művészet- és kultúrtörténeti ismeretanyagot, hogy az egyszeri olvasót kizárná: a *Hogy lehetnél mindkettő* egy humorral és empátiával átszótt, kettős mese gyászról, látásról, alkotásról, szexualitásról.

Nagyon ideje volt, hogy Ali Smith elérhetővé váljon magyarul. A *Hogy lehetnél mindkettő* a hatodik, 2014-ben megjelent regénye (*How to Be Both*, Hamish Hamilton) de ekkorra már öt novelláskötete, elég sok drámája és egy esszéregénye is megjelent. Nem ettől fontos, de abban az évben felkerült a Man Booker rövidlistájára is, Costa-, Goldsmith- és Bailey's-díjat is nyert. Magyarul Smithtől csupán egy, a *Hotel Világ* című 2001-es regény olvasható (Bastei Budapest, 2002, ford. M. Szabó Csilla), valamint egy Antigoné történetét feldolgozó gyerekkönyv (Kolibri, 2015, ford. Gács Éva). Még ha hozzávesszük ehhez azt a *Május* című novellát, amelyet a *Korunk* egyik 2005-ös számában találtam (*Korunk*, 2005/11., ford. Vallasek Júlia), akkor sem túlzás azt mondani, hogy gyakorlatilag ismeretlen szerzőről van szó. Az alábbiakban ezért több helyen ellépek majd a *Hogy lehetnél mindkettőtől*, és megpróbálok jelezni, mitől annyira markánsak és izgalmasak Smith szövegei.

Ahhoz, hogy igazán megnyíljon ez a furfangosan összerakott szöveg, nagyon érdekes a két évvel a megjelenése előtt, 2012-ben kiadott *Artful* (Penguin Books) című esszéregényével összeolvasni. Az *Artful* is egy gyászszöveg, ott a narrátor végig halott szerelméhez, egy íróhoz beszél, aki többször is megjelenik a lakásban. Egy *Paris Review*-nak adott interjúbán azt mondja, hogy a két könyv három, időben közeli haláleset után született, mindkettőben az élettársa számára igyekezett feldolgozni a gyász jelenségét (*Paris Review* 221. szám, 2017. nyár, *The Art of Fiction* 236.).

Ahogy érkezésekor del Cossa is beüti magát, és nagyon reméli, hogy birkákra fog esni kemény falak helyett, az *Artful* narrátora is egy zombiregény természetességével írja le a halott kedvese üres szemgödreit és földes ruháját. A későbbiekben az orra is hiányzik, a szaga is fokozatosan rosszabb lesz, viszont egyre otthonosabban mozog a világban, ahová visszajár kísérteni. Del Cossa is, az író is fokozatosan emlékszik vissza a világra és benne saját magára: mintha a gyász ülepedésével letisztuló és megmerevedő emlék teljesen komolyan vett és tárgya által megélt perspektívájába látnánk be. Az *Artful* halott írója nem a szerelem miatt jár vissza, hanem azért, hogy

befejezetlen előadása fölött üljön. Az előadások többek között az időről, dolgok széléről/határaitól, írásról és formáról szólnak, ezek az esszészövegek tulajdonképpen betétek a fikcionalizált, személyes hangú regényben.

Az *Artful* időről szóló előadása egyenesen a *Hogy lehetnél mindkettőhöz* vezet: Smith halott írója azt mondja, furcsa, hogy a zenével ellentétben az irodalomról azt gondoljuk, egyszeri olvasással be tudjuk fogadni. „Képtelenség kétszer ugyanabba a történetbe lépni, vagy talán az van, hogy a történetek, könyvek, a művészet nem léphetnek kétszer ugyanabba az emberbe” [saját fordítás, V. D.]. Két kulcshelye van a regénynek, ahol úgy tűnik, valami nagyon hasonló mozgatja a *Hogy lehetnél mindkettőt* is, mint a fenti mondatot.

Az elsőhöz oda kell visszatérnünk, ahol George történetének legelején az olasz autóra emlékszik vissza, és anyja kérdésére, miszerint gondolhatja-e azt egy művész (del Cossa), hogy a munkája több pénzt érdemel a többiekénél, akikkel együtt dolgozik. George kontextust kér, a művészről kérdezi — ekkor még nem tudja, hogy az anyja halála utáni időszakot nyomozással tölti majd, anyja érdeklődésének tárgyán keresztül akarja majd az anyját megérteni. Mikor az anyja képtelen további részletekkel szolgálni ahhoz, hogy George elképzelhesse a dilemmát, a lány kifakad: „Múlt vagy jelen?, kérdi George. Férfi vagy nő? Nem lehet mindkettő. Muszáj, hogy az egyik legyen, vagy a másik.” Az egész könyv, George halott anyjával, Carollal együtt ez ellen tüntet: „Ki mondta? Miért muszáj?” [173.].

Bizonyos szempontból a másik kulcshely is az idő felől érthető meg. Megint Ferrara, Carol ezúttal a freskók alól árvíz során előkerülő vázlatokról beszél, amelyek nagyon különböznek a végleges alkotástól, és amelyeket kitarak az elkészült mű. Ugyanez a jelennel, ami a múltat takarja ki. „De amit először látunk, mondja az anyja, és általában az egyetlen, amit látunk, az a felszínen lévő. Akkor ez azt jelenti, hogy a többi kép, ha nem tudunk róluk, olyan, mintha nem is létezne? [...] És mi volt előbb?, kérdezi az elviselhetetlen anyja. Amit látunk, vagy ahogy látunk?” [251–252.]

Elsőre tehát a *mindkettő* azért lehetetlen, mert a másik opciót a tér vagy idő takarja ki, a jelentől nem látható múlt, a festménytől nem látható vázlat. Máshogy érkezik meg bennünk ugyanaz a történet vagy esemény különböző pillanatokban. De mire kérdez rá a cím és ezek a szöveghelyek – mi az a mindkettő, ami lehetnél valahogyan? A válasz a regény tartalmi és formai választásaiból együtt áll össze.

Egyrészt a regény a látás és a látszás kettőséről szól. Arról, aki megfigyel, és arról, akit észrevesznek. A két rész egy-egy rajzzal indul, amelyek szerepe illusztrációnál jóval több. Francesco történetét a borítón is látható, *Santa Lucia* című festményéről származó virág rajza indítja, amelyen szirmok helyén két szem található, George történetét pedig egy CCTV-kamera stencilszerű rajza. A szírom helyén figyelő szemek és a CCTV-kamera figyelnek, tudnak rólad. George meggyőződése, hogy az anyját politikai szatírái miatt figyelték és követték, miközben a könyv egyik szerethető aspektusa, hogy fogalma sincs arról, hogy ő az, akit figyelnek, és aki figyel, jóval közelebb van a szárról kinövő szemekhez, mint a térfigyelő kamerához. Smith narrátora nem kommentálja ezt, ugyanakkor sokat állít a szöveg azzal, hogy a lánynak mindvégig sejtelve sincs az őt folyamatosan – pornónézés közben is – figyelő del Cossáról.

Ráadásul hiába nézi George Francesco egyetlen Londonban fellelhető képét személyesen, a többit az interneten, a legalapvetőbb dolgok, mint például az, hogy

del Cossa valójában egy nő, láthatatlanok maradnak számára. A látás, meglátás fontossága és kudarcossága végigvonul a regényen. Ugyanakkor nem egy magányos, reményvesztett világot eredményeznek ezek a hiátusok, a kapocs George és az anyja vagy Francesco és a belé kimondatlanul szerelmes barátja, vagy éppen George és Francesco között nem lesz kevésbé valódi attól, hogy képtelenek pontosan látni a másikat. Carol szeretője, Lisa Goliard esete is hasonló: felbukkan mindkét számban, de Francesco nem ért angolul, így fogalma sincs, miről beszél George, és ki az a nő, akinek a kapuja előtt lecövekel, csak sejtjük, hogy Lisa. George történetében pedig nem jutunk ennyire előre az időben, így csak azt tudjuk, hogy anyjának viszonya volt ezzel a furcsa, kémszerű nővel, aki nyilvánvalóan hazudik, és később el is tűnik. Carol be is vallja George-nak, hogy hiába tudta, hogy játék, tetszett neki, hogy valaki látta „Hogy látsz valakit, és ő is lát. [...] Ettől az élet, hát nem is tudom, kacér lesz” [268.].

George anyja látszani akar, George főleg látni. Festőként Francesco del Cossa szakmája, hogy lásson, észrevegyen, ő maga viszont gyakorlatilag láthatatlan, történeti személyként és szellemként is. Del Cossa egész szólama a színekről, iverokről szól, a halálához nagyon közel jutó befejezőskor, már betegen vizionálva azt mondja, „Itt vagyok megint: én, 2 szem és egy fal” [163.], megidézve a saját kezdősorait, ahol saját *leugrándozását a felfelében egy szárnyas maghoz* hasonlítja, amely aztán a földben gyökeret ereszt és a felszínre tör, ahol „a tő feltör felettük szárrá / és fent a száraz végén / ott vannak a virágok és nyílnak / az egész világnak mint a / szemek:” [12.].

A két szál nem csak annyiban tartozik össze, hogy del Cossa szelleme arra ébred, hogy George-hoz van kötve, önkéntelenül is őt követi, így George életének eseményei alapján gondolja végig a saját életét. Utalások és szimmetriák fűzik össze a két szálat, a regény végére szervesül a két alak összetartozása. Nem arról van szó, hogy megfeleltethetők lennének egymásnak, hogy hasonló események alakítanák az életüket, az áthallások ennél tűnékenyebbek.

De nem csak a látás és látszódás kettősére kérdez rá a könyv. Mindkettő sokkal evidensebb értelemben is lehetsz, ahogy George is rákérdez: férfi vagy nő? A két alak (és részben az anya is) a női szerepek határait feszegeti. Biszexuálisak vagy lesbikusok, férfinévvel élnek, Francesco és Carol férfivilágban boldogulnak festőként és politikai satiristaként, mégsem találunk reflexiót identitásuk akár női, akár férfi aspektusaira, sem a tényleges liminalitásra, amelyben élnek. George épp olyan légies, nem csak a nevében androgün jelenség, mint Francesco del Cossa. Francesco szelleme először fiúnak gondolja George-ot, így ha az ő történetét olvassuk először, a név miatt sokáig megmarad a nemével kapcsolatos bizonytalanság. Francesco visszaemlékezéseiben sem a legelső pillanatban merül fel a saját női szerepe, George – és az egész kortárs világ – pedig soha nem is tudja meg róla, hogy nő. Mégis furcsa lenne lesbikusnak vagy biszexuálisnak nevezni bármelyiküket. Olyan magától értetődően és reflektálatlanul van erotikus viszonyuk nővel (és Francescónak vagy Carolnak férfival is), és annyira századlagosan merül csak fel, hogy ezeknek a viszonyoknak milyen a társadalmi vetülete, mennyire szankcionáltak, hogy az identitáspolitikai szemszög teljesen idegen marad a szövegtől.

Ebből a szempontból a *Hogy lehetnél mindkettő* radikalitása meghökkenítő és nagyon felszabadító: George és Francesco nem egy heteronormatív világ el-

lenében megrajzolt alakok, queer voltukat Smith magabiztos természetességgel egyszerűen jelöletlenné teszi. A regény világában már eleve nem fontos, nem egy emancipatorikus törekvés része. Nem a kisebbség szó jut eszünkbe, egyáltalán senki más nem jut eszünkbe, csak George és Francesco. Könnyű lett volna del Cossa alakját egy rigid, patriarchális társadalomban érvényesülő nő küzdelmeként megrajzolni, ahogy George gyászának is fontos eleme lehetett volna a lesbikussága miatti fokozott magány, esetleg az előbújás miatti szorongás. A *Hogyan lehetnél mindkettő* történetének fonákján talán ki is rajzolódik ez a szemszög, de sokkal inkább a teljes hiánya által jelenik meg, viszkető és kicsit szégyellt olvasói elvárásaként.

A zsebtolvajként emlegetett Ercole, Francesco segédje meséli a festőnek nem sokkal a halála előtt, hogy a helybeliek eljárnak megnézni a freskóit, de különösen a munkást, ugyanazt az alakot, akin George anyjának is megakadt a szeme, és aki miatt Ferrarába utaztak. A zsebtolvaj elejti, hogy szerinte del Cossa a saját szemét festette a munkásénak, és a nők női, a férfiak férfiszemnek látják [151.]. Talán ezen a ponton jutunk a legközelebb ahhoz, hogy reflektál a szöveg del Cossa nemi kilétére, hogy kibontsa azt az androgunitást, ami a férfiként élő, biszexuális női művész sajátja — kérdez a cím, és itt ha választ nem is kapunk, sugalmazást mindenképpen.

Ennél is fontosabb, hogy ez a liminális helyzet, del Cossa kiléte queerségében visszakapcsolódik a látás kérdéséhez. A fenti jelenetben a zsebtolvaj azt jelzi, hogy látja a mesterét: hogy ugyan sem tere, sem módja nincs a leleplezésnek, és értelme sem sok lenne, nem egyszerű titokról van szó. Del Cossa úgy jár a világban, hogy a legtöbben hallgatólagosan beleegyeznek, hogy nem veszik észre, kicsoda, különösen a hozzá közel állók. Francesco többszörösen kisebbségi alakjához így nem csak a kisebbségi helyzetet olyan gyakran jellemző figyelemhiányos, nem látó és elhallgató viszonytal kapcsolódik a világ, hanem sokszor diszkrét intimitással is: beleegyeznek abba, hogy annak lássák, akinek mutatkozik, ezzel megengedve a szabad szerepválasztást. Igazából férfi, ha úgy akarjuk, azzal, hogy nem leplezik le, értelmetlenné válik a logika, amely szerint *igazából* nő.

Leginkább kitartott, legitimebb példája ennek Francesco és Barto Garganelli barátsága, amit végigkísér Barto kimondatlan vonzalma. Tizenennyolc évesen, mikor az egyik örömlány, akit Francesco lerajzol ahelyett, hogy lefeküdne vele, elmondja Bartónak az igazságot, Barto közel jut ahhoz, hogy megtörje ezt a kimondatlan egyezséget. Szembesíteni akarja Francescót, aki védekezik, és felidézi, hogy rengetegszer szinte meztelenül látták egymást. Azt mondja, „a festő énem általános elfogadottsága mindig is azt jelentette, hogy pontosan az lehettem – önmagam –, függetlenül attól, hogy 1 dologban nem voltam azonos” [86–87.]. A hangosan kimondott dolgok úgy hatnak, mint a festményre a napfény, folytatja: megváltoztatják az árnyalatait. Kettőjük viszonya az elhallgatással lehet intim, és ezután mindvégig arról szól, hogy Barto meg tudja tartani ezt az egyezséget. A gyanú sosem tűnik el; egy ponton, mikor Francescót rossz álmok gyötrik, Barto egy szertartás elvégzésére veszi rá, amely során megszabadulna az emlékeitől, és del Cossa él a gyanúval, hogy „talán azt kívánja, hogy felejtsem el önmagam, hogy egy másik személy lehessen neki” [134., kiemelés az eredetiben].

A *Hogyan lehetnél mindkettő* valami mást kínál az identitáspolitikai radikális felmutatása, az előbújás helyett: visszacsatolja a társadalmi nemi szerepek kérdését oda,

ahol nem is kisebbségiség vagy többségiség, szankcionáltság vagy engedélyezett-ség miatt érdekesek, hanem az egyén szabadságaként, hogy valaki legyen, valakik egyszerre, arra hívva a környezetét, hogy az elfogadással akár úgy is hitelesítsék ezt a sokaságot, hogy nem emelik be a kimondva létező társadalmi opciók univerzumába.

Van még egy pont, ahonnan Ali Smith *mindkettője* megsejthető. A pillanat, amikor Francesco rájön, hogy a fiú, akit figyel, lány, akkor jön el, mikor először látja meg az arcát. Mint annyiszor, a festménykészítők számára könyvet író Alberti jut eszébe, aki a férfiak megfestéséhez szükséges szempontokról értekezik, és del Cosca szerint „megérti a póreséget és a hajlékonyságot, ami ahhoz kell, hogy, hohó, mindkettő lehess” [50., kiemelés tőlem]. Póreség és hajlékonyság egyszeri észrevételnél többnek tűnik itt: az elsődleges jelentésen túl mintha nyelvről és formáról is szólna. A kettő Smith számára tulajdonképpen elválaszthatatlan.

„Kezdetben volt a szó, és a szó jelentette a különbséget megformált és formátlan között, amivel persze nem azt akarom mondani, hogy a megformált és formátlan nem áll párbeszédben egymással valamilyen módon.” – mondja az *Artful* formáról szóló előadásában. És: „Tehát a forma világos szabályokról és kimondatlan egyetértésről szól. Szükségletéről és elvárásokról. A szabályok megszegéséről is, párbeszéd-ről, formák egymásba oltásáról. Párbeszéd és viták segítségével a forma, ez a sablon és öntőforma [*mould*], úgy viselkedik, mint a másik dolog, amit *mould*-nak nevezünk: a penész, amely formából új formákat formáz végeláthatatlanul” [saját fordítás, V. D.]. Az esszéket nyelvi mélyfúrások, képzettársítások, szójátékok mozgatják, de a *Hogy lehetnél mindkettő* regényszövege is hasonlóan mozgékony és játékos.

A könyv mintha a tézisregény kifigurázása is lenne, abból a szempontból, hogy címbe emel egy kérdést, majd az egész szöveget a kérdés köré szövi: tartalmi és formai szempontból is tétje a *mindkettőnek* levés felfedezése, körüljárása. Válaszokat – legalábbis jól kijelölhetőket – nem kapunk, részleges válaszokból, megmutatkozásokból viszont annál több van.

A regény szerkezete, hogy véletlenszerű, melyik szál bukkan fel előbb, hogy melyik történet fénytörésében ismerjük meg a másikat, formai kísérlet. Vagy talán nem is kísérlet, hanem játék a linearitással, amelynek érdekessége, hogy avantgárd gesztusokra emlékeztet, mégsem hozza el a történet trónfosztását, és nem dolgozik azonosulást felfüggesztő olvasásparadigmával sem. George története a fejlődés-regény jegyeivel van tele, Francescoé pedig kitéréseivel, ugrásaival együtt is egy összességében lineáris élettörténet, művészregény. A két, formájában nem különösebben kísérletező szál egymásra montírozása, összejátszása tudja igazán elérni, hogy valóban mindegynek tűnik utólag, melyik történettel kezdünk, ehelyett a kettő kapcsolódási pontjai, a párhuzamok és az érintkezések dominálnak.

Pőrék a sérülékenységükben megrajzolt, gyászukban és kíváncsiságukban csupasz karakterek, hajlékony a nem társadalmiasult queer szemszög, a nemi szerepek kontúrталansága. De hasonlóan pőre a regény szerkezete is: kérdéseit egyértelműen teszi fel, nem titkolja, hogy ezekre igyekszik válaszolni, ismétli, szinte felajánlja a kulcsmotívumokat, amelyekkel felfejthető a szöveg. Hajlékony is, időt, perspektívát vált, játszik a szavakkal és a szintaxissal.

A fent említett interjúban hangzik el az is, hogy „[a] szótag ritmikai egysége van minden, a szó, a kifejezés, a mondat, a szintaxis, a bekezdés mögött, és az, hogy

a szív hogy mozdul erre a ritmusra olvasás közben” [Paris Review 221. szám, 2017. nyár, *The Art of Fiction* 236., saját fordítás, V. D.]. Az *Artful* lapjain pedig azt pedzegeti Smith, hogy nincs semmilyen inherens különbség próza és líra között. Nyelvi és formai választásai így különösen fontosnak tűnnek, a két történet motivikus öszszedolgozottsága, szinte egymásra montírozása nem független a regény hangjától.

Fontos emiatt pár szóban kitérni a fordításra is. Mesterházi Mónika fordítása sok helyütt bravúros, különösen del Cossa szólamánál, erős a leírásokban, regiszterváltásokban. Ennél problémásabb George története, ahol az anyját kényszeresen kijavító gesztusai nem mindig érthetőek magyarul, a szleng időnként esetlen, a párbeszédek az angolnál sokkal kényszeredettebbek. Sehol sem rossz a szöveg, de Smith elasztikus, minden mondatában eleven nyelvéhez képest sokszor a majdnem jó magyar megoldások is kompromisszumnak hatnak. Egyetlen példával szeretném illusztrálni, mire gondolok: Francesco anyaságról szóló freskóját nézve a Sólyom az eredetiben a következőt mondja: „It’s as if they were in a conversation, but a conversation made of stance.” A fordítás szerint: „Olyan, mintha beszélgetnének, de a beszélgetés a pózból látszik” [109.]. Elsőre apró különbség, hogy a testtartásuk maga a párbeszéd, vagy hogy egyszerűen látszik belőle, de sajnos nem közelíti meg az eredeti bravúros töménységét és légiességét. Ezzel együtt is jó minőségű, eleven szövegről van szó, a fordítás jobban sikerült részei sejtetik is, milyen lehetett volna, ha a fentihez hasonló megoldásokra több fordítói és szerkesztői figyelem jut. A kortárs brit próza több szerzőjénél olyan módon fontos a nyelv, hogy a fordítói feladat komoly határfeszítéssel jár, elég csak Jeanette Wintersonra vagy Eimear McBride-ra gondolni, akiknek a fordítása bizonyos szempontból hibrid, lírafordításra emlékeztető vállalkozás. A *Hogy lehetnél mindkettő* ezzel együtt is egy igényes és szép kivitelű könyv, remélhetőleg csak az első lépés afelé, hogy Ali Smith magyarul is megszólaljon, és megtalálja az olvasóit. [Magvető]

VONNÁK DIÁNA

Az erőszak és az elhallgatás kultúrája

RADU ȚUCULESCU: *SZTÁLIN, ÁSÓVAL ELŐRE!*, FORD. SZŐCS IMRE

Radu Țuculescu *Sztálin, ásóval előre!* című regénye 2019-ben jelent meg magyarul Szőcs Imre fordításában a Typotex Kiadónál, tíz évvel az eredeti szöveg publikálása után. A regény cselekménye két szálon bontakozik ki. Az egyik részben az elbeszélő, Adrian Loga gyerekkori emlékeit idézi fel, melyek egy erdélyi kisvárosban játszódnak. Ezek közé ékelődnek a középkorú Adrian naplójának szekvenciái. A jelen és a múlt síkjának váltakozása megosztja az olvasó figyelmét: mikor a tréfás gyerekkori anekdotákra kellene koncentrálni, gondolataink még a jelen feszült, vészjósló helyzetei körül járnak, illetve mikor a jelen banális eseményei dominálnak, azon gondolkodunk,

mennyi megaláztatás érte a gyerek Adriant. Ezáltal a két szál összefonódik, az egyik a másik hátterében működik, beárnyékolják egymást.

A történeteket egy-egy refrén tagolja. A múltbeli epizódok az „Aztán még nőttem egy kicsit.” játékos, mesebeli szófordulatot idéző mondatral zárulnak, míg az elbeszélés el nem jut a gyerekkor lezárását jelentő traumáig, az adomázó, kliséket működtető hangvételből átcsapva a tragikumba. A jelenbeli cselekményszálban a szomszéd tömbház ablakából bömbölő zene szövegfoszlánya, az „ajajaaaj életem” ismétlődik, mely eleinte nevetségesen hat, később viszont szintén átfordul az egész élet komoly összegzésébe a tragikus események fényében.

Mindkét cselekményszál időbeli elhelyezése a címben is említett Sztálin alakjához kötődik. A regény nyitójelenetében Adrian a rádióban hallja a diktátor halálhírét [1953], az egyik utolsó jelenetben pedig a tévéből értesül arról, hogy egy történészkonferencián Putyin elnök Sztálin rehabilitálását javasolta [2007]. Ez a keretezés összekapcsolja a történelem és a személyes mikrotörténet szintjét, ráirányítva a figyelmet arra, hogy ezek nem pusztán párhuzamosak, hanem mélyebben is összefüggnek.

Mindkét cselekményszálban történik egy öngyilkosság. A jelenbeli történet végkifejleteként a fiatal házaló lány, Kiki felvágja az ereit Adrian fürdőkádjában. A múltbeli szálban Adrian nagyapjának haláláról van szó, melynek körülményeit a családban hallgatás övezi: „váratlanul meghalt. Bánatában, ezt mondták. De az is lehet, hogy öngyilkos lett. Szerintem. Apa számára, aki roppant istenfélő ember, az öngyilkosság témája tabu volt. Számomra nem az.” [84.] Ez az utolsó mondat kiemeli az írás aktív értelmező tevékenységét, illetve rávilágíthat az egész regény megírásának motivációjára is, hogy az ilyen elhallgatott eseteknek igyekszik hangot adni, az előzményeiket feltárni.

Mindkét cselekményszál a növekvő feszültség struktúrájára épül, de a két tragédiára előretaló jelek nem feltűnőek, mert az elbeszélésben elfojtják, a cselekményben pedig eltussolják, bagatellizálják őket. A regény ennek az elhallgatási kultúrának is az archeológiája. A rekonstruált eseményekből számomra úgy tűnik, hogy két fő oka lehet a történet végkifejletének: az egyik a szexizmus, a patriarchális modellek követése, a másik pedig a diktatúrában domináló erőszak és elnyomás.

A jelenbeli „tünet” Adrian és Kiki interakciója, ez a lány öngyilkosságának közvetlen oka, melyben a szexizmus különböző megnyilvánulásait érhetjük tetten. Például mindketten úgy tekintenek a női szexualitásra mint tőkére, ahogy erre Kiki utal: „mama egy olasznál dolgozik a cipőgyárban hogy eltarthasson engem magyarázta tovább. mama nem néz ki rosszul az olasz nagyon meg akarja dugni. azt mondtam neki csak akkor engedje ha előnye származik belőle. azt mondtam neki ne dugjon ingyen.” [97.] A történelem és személyes történet összefüggése mellett ebből is látszik, hogy Kiki és Adrian története nem egyedi, elszigetelt eset, hanem a feminizmus második hullámának ismert jelszava tükrében kell rá tekintenünk: *the personal is political*, azaz a magánügy is közügy, vagyis ezek a személyes történetek beleilleszkednek bizonyos társadalmi struktúrákba, amelyek fenntartják a nemek közötti egyenlőtlenségeket, és legitimálják az erőszakos tetteket.

Még fontosabb azonban, hogy a szereplők mélyen interiorizálják a nemekhez kapcsolódó sztereotípiákat. Adrian eltárgyasítja Kikit, mert nem individuumként tekint rá, hanem egy tipikus helyzet kellekéeként, és meg sem akarja hallani azokat a mondatait, amelyekkel a lány megpróbál eltérni ettől az elvárt szereptől. Miután Adrian felpofozza Kikit, ő is megtörik, és aláveti magát a helyzetben domináló szexista dis-

kurzusnak: „még a végén kiderül hogy szégyelled magad miatta miközben kézfejjével letörölte a vért a szájáról és az álláról. igazad van csak dugásra vagyok jó. csak egy rongy vagyok amibe a férfiak beletörlik a farkukat. néhány lyuk amibe beleüríthetik magukat. / ne beszélj így próbáltam enyhíteni ezt az egész kínos helyzetet. / csak úgy beszélek ahogy te is beszéltél ádika mondta kiki.” [160.]

A regény számomra csak a végkifejlet felől olvasva működhetett a szexizmus tragikus következményeinek leleplezéseként, akár kipellengérezéseként, mert egészen az utolsó jelenetig irritáló és frusztráló volt a könyvet olvasni, amely lépten-nyomon patriarchális sztereotípiákat hangsúlyozott, és ezt a diskurzust konszolidálta. Egyébként is érdekes kérdés, hogy a feminista irodalom hogyan tud szót emelni ezzel a diskurzussal szemben. Létezik ugyanis egy tendencia, amely a nők elleni erőszakot úgy mutatja be, hogy megtartja az azt elszenvető nőket az áldozat szerepében, és ezzel valójában a megbontani kívánt diskurzust erősíti – ahogyan itt Kiki szó szerint megerősíti Adrian álláspontját. De éppen a kortárs romániai és moldovai irodalomban vannak pozitív példák is, amikor ezt a diskurzust sikerül úgy megmutatni, hogy azt szubverzíven kezelik, meghaladják. Gondolhatunk például Medeea lancu verseire vagy Nicoleta Esinencu színműveire. Ezekkel szemben Ţuculescu narratívája számomra nem elég erős, túlságosan is megmarad a patriarchátus diskurzusában.

Ennek egyik oka, hogy a gyerekkori emlékek felidézése jóval terjedelmesebb, és itt bukkanhatunk rá azokra a kulturális mintákra, amelyek közvetten Kiki halálát eredményezik. Adrian az erdélyi kisvárosban konzervatív családdal él, a nemi szerepek hagyományos értelmezésével találkozik. Például Adrian anyjának feladata kizárólag a reprodukív munka, az autoriter férj kiszolgálása, Adrianék szomszédja, az agresszív és kissé zakkant tábornok pedig gyűlöli lányait, mert nem fiúk. A nők ilyen megítélésének normalizálása és interiorizálása annyira áthatja Adrian gyerekkorának közösségét, társadalmát, hogy azt már a kislányok is teljesen természetesnek veszik, ahogyan azt a fiú és osztálytársa, Ileana interakciójából végigkövethetjük. Kettejük kapcsolata arra is rávilágít, hogy a patriarchális modellek nemcsak a nők számára károsak, hanem a férfiakra is nyomást gyakorolnak, nekik is megnehezítik az életüket.

A másik öngyilkosság háttérében a hatalmi visszaélések, a politikai elnyomás húzódik meg. Radu Ţuculescu regénye első látásra csak érintőlegesen foglalkozik a kommunista diktatúra időszakával. A múltbeli cselekményszálban két jelenettel találkozunk, melyekben Adrian hatalmi visszaélés áldozata lesz. Az első jelenet az apa munkahelyén, a kórházban játszódik, ahol a kisfiú a portás durva szidásából hallhatja a rendszer jelszavait: „te is a kizsákmányoló porontya vagy” [148.], „a kedves apukád, ez a kulákszármazék, a Szabad Európát hallgatja [...] nap mint nap érintkezik a nép egyszerű fiaival. Rossz hatással lehet a betegekre!” [151.] Adriannak itt éppen szerencséje van azzal az elhallgatási kultúrával, amelyben felnő, mert csak töredékeit érti annak, amit a portás mond. Másrészt az elhallgatás tudatanná teszi őt, nem ismeri a történések kontextusát, noha azok a szemé előtt zajlanak. A történethez Adrian emlékeiben az a tiltás társul, hogy legjobb barátjával sem beszélhet az eseményekről.

A második jelenet az Adriant ért verés, ami bal kezének maradandó sérülése miatt keresztülhúzza terveit, hegedűművészi pályafutását. Nincs kimondva, hanem csak sejteni lehet, hogy ez a támadás szintén a politikai elnyomás része, és nem annyira Adriannak, mint inkább az apjának szól: „A támadókat nem sikerült azonosítani. Arra a

megállapításra jutottak, hogy minden bizonnyal más városból jöttek vagy valamelyik faluból, az ország más részéről. Átutazóban lehettek, és ittás állapotban voltak. Ez volt a véleménye azoknak a szakembereknek, akiknek a hasonló esetek kivizsgálása volt a feladatuk. Én csak azt kérdeztem magamban mellékesen, és nem vártam rá választ, vajon honnan tudták, hogy orvos az apám, és hogy én hegedűn játszom? Csak egyszer tettem fel ezt a kérdést, csakis tévedésből.” [197.]

Adrian nem az egyedüli szereplő, akinek az életét az elhallgatásba fojtott traumák állandó félelemmé teszik. Nem feltűnő történetek ezek, mert a regényben a diktatúra lenyomata valójában a nyomok eltörlésének folyamata, s ez az elbeszélés módjában is tükröződik. Ezért nem beszélnek soha a nagyszülőkről, akik elveszítették vagyონukat és állásukat, és csak Adrian feltételezi, hogy a nagyapja valójában öngyilkos lett: „ma sem igazán tudom, hogy miért. Sem anya, sem apa nem magyarázta meg ezt a történetet. Kerülték a témát.” [84.] Adrian gyerekkorából emlékszik a börtönből szabadult Pinteá bácsira, a költőre, de a cenzúra miatt még a művei is eltűnnek: „Egy időben próbáltam felkutatni a könyvet a könyvtárakban. Mindhiába. Mintha a szerzőjével együtt a könyv is örökre eltűnt volna.” [9.] A veszteségek traumái éppen a megtörhetetlen csend miatt feldolgozhatatlanok, a múlt nem egy szervesen kialakuló s ezáltal lezárható történet, hanem elfojtott töredékek sora, amelyek a jelenig kihatnak.

A regény nemcsak megmutatja, hanem maga is fenntartja és működteti az elhallgatás kultúráját: nemcsak arról van szó, hogy a közösségben nagyon sok téma tabu, vagy hogy egyes szereplők szó szerint elnémulnak. Az apa például nemcsak szótlannul tűri a megaláztatásokat, főorvosi állásának elvesztését, az üldöztetést vallásossága miatt, hanem agyvérzése lesz, így tényleg nem tud többé megszólalni. Hasonlóan az anya némán fogadja el alárendelt szerepét, a reprodukív munka nehézségét: „Soha nem hallottam, hogy fáradtságra panaszkodott volna.” [120.], Kiki „nem sikított nem sírt” [159.], mikor Adrian megpofozta.

Țuculescu szövege az elhallgatás kultúráját abban az értelemben is működteti, hogy rámutat arra, egyes tabutémák annyira érinthetetlenek, hogy nem is alakul ki a megfelelő nyelv, amelyen ezekről adekvát módon beszélni lehetne. Az ábrázolt konzervatív társadalomban például tabu a szexualitás – ahogyan Románia legtöbb közösségében a mai napig is az. Így Adrian nemcsak nem tudja, hogy hogyan viselkedjen bizonyos helyzetekben, hanem ezekről beszélni is csak vagy nagyon burkoltan, vagy kliséket használva, giccsesen tud.

Adrian nemcsak felnőttkorában ír naplót, hanem gyerekként is. Noha a regény nem tartalmazza ez utóbbi részleteit, a reflexió, amit az első írási kísérleteivel kapcsolatban megfogalmaz, nagyon sokatmondó az elhallgatás kultúrája szempontjából: „egy napló csakis akkor maradhat titkos, ha olyan nyelven íródik, melyet rajtam kívül más nem ért. Tehát ki kellett találnom egy új ábécét.” [33.] Adrian azokat a dolgokat, amelyek fontosak számára, nem dialogikus formában próbálja megfogalmazni s ezáltal megérteni, hanem célja ezeknek a hermetikus elzárása, hozzáférhetetlenné tétele, ami már önmagában is a félelem és a szégyen érzéséből táplálkozik. A felnőtt Adrian saját magának, saját életének a megértési kísérletek is abba ütközik, hogy magában beszél, nem tud megnyílni, s ezért nem is dolgoz fel bizonyos érzéseket, eseményeket: „azt olvastam valahol hogy hasznos dolog naplót vezetni ha magányos vagy és nincs kivel megbeszélned a dolgokat.” [20.]

A szövegben számos gyerekkori csíny elbeszélésével találkozunk, ezek közül néhány még Münchhausen bárónak is becsületére válna. Ezek a történetek a gyerekkor nosztalgikus felidézését jelenthetnék első látásra, de az a véleményem, hogy olyan sztorizásról, fecsegésről van itt szó, amelyek arra szolgálnak, hogy eltereljék a figyelmet a valóban megbeszélni való dolgokról. Így a gyerekkori barátság Adrian és Rázvan között szintén nem mély kommunikációra alapul, hanem felületes élményekre. Noha nap mint nap találkoznak az erőszakkal, ezt nem tudják megfogalmazni, kibeszélve feldolgozni.

A nyelv fecsegésre használása, elszigetelése és lebénítása miatt nem is feltétlenül ez az emlékezés médiuma Ţuculescu regényében, hanem a test. Az anekdotákkal eltakarja a valódi emlékeket, ahogy a test magába zárja, de megőrzi a sebeket. Ennek egyik példája a regényben Adrian sebhelye, melyet a verésben kapott, és erről kapja gúnynevét is (Gekko), de magának a sebhelynek a történetét csak a regény legvégén tudjuk meg. A név egyetlen szóban magába zárja, kriptikusan elrejtje a saját történetét, ahogyan az eltussolt történetek után is hozzáférhetetlen, apró nyomok maradnak csak a közösség hallgatásában. Egy másik seb Adrian testén a lányával való konfliktusból származik: „gyere ölj meg kiáltotta adelina és bemélyesztette a körmeit a meztelen karomba. a nyoma örökre megmaradt. de ezek a nyomok is rá emlékeztetnek és ma már meghatódva nézem őket. ami különös hogy nem tudom felidézni mi váltotta ki a veszekedést.” [28.] Adrian más látható vagy láthatatlan sebhelyeinek eredetét is nehezen idézi fel, mivel az elhallgatási kultúrában nőtt fel, ami megtanította neki, hogy ezekkel nem olyan fontos szembenézni, mindig megpróbálja másra terelni a szót, elhessegetni zavaró gondolatait.

Adrian önvédelmi mechanizmusa a távolságtartásnak az a formája, amelyet „röhögőgépnak” [199.] nevez. Elhatározza ugyanis, hogy mechanikusan, gondolkodás nélkül nevetni fog mindenben, „Öntudatlanul, elégedetten csodás életemmel. Féktelenül vidám leszek, amiért majd irigykedni fognak rám. Bármilyen gond merül fel, legyen az akármilyen súlyos is, engem rettenetesen fel fog vidítani. Hadd higgyék ezt mások.” [200.]

Az, hogy ez a regény megíródott, és legalább valamilyen mértékben reflektál az erőszak és az elhallgatás kultúrájára, annak a tanúsága, hogy talán mégis sikerülhet megtörni ezt a kört. Számos itt felvetett probléma azonban még a mai Romániában is nagyon aktuális. Ezért az a kérdés, hogy ennek a könyvnek az elolvasása változtathat-e valamin, vagy néhány év múlva megint születik majd egy regény elhallgattatott nőkről és hallgatag férfiakról, és ugyanilyen aktuális lesz. *[Typotex]*

ANDRÁS ORSOLYA

Nem szégyen a futás

DAVID GROSSMAN: *FUTNI VALAKIVEL*, FORD. RAJKI ANDRÁS

„Egy kutya vágat az utcán, egy fiú meg utána.” [9.] Sokszor találkozunk ezzel a jele-nettel, míg végigolvassuk David Grossman könyvét, de ez nemcsak egy visszatérő helyzet, hanem a regény kicsinyítő tükre is. A két szálon futó elbeszélés mindkét nézőpont-karaktere hol az események elől, hol utánuk lohol, nyomoznak és menekülnek, keresnek és találnak, míg kettejük útvonala összeér, és együtt, kézen fogva szakítják át a célszalagot.

A nemzetközi Man Booker-díjas szerző felnőtteknek szóló regények mellett politikai témájú esszéket, illetve gyerek- és ifjúsági irodalmi műveket is ír, utóbbi műfajban magyar nyelven a *Futni valakivel* jelent meg elsőként a Scholar Kiadó remek sorozatában. Az általam olvasott recenziók, kritikák alapján német nyelvterületen már 14 éves kortól ajánlják, míg az angol nyelvű szekunder irodalom inkább a young adult zsánérében értelmezi a regényt. E sorok írója is inkább ez utóbbi besorolás mellett teszi le a voksát: az összetett elbeszélésmód, a történelmi-politikai háttér, a sokdimenziós karakterek és a hosszú terjedelem türelmes és vajt fülű olvasót feltételez, ezért úgy gondolom, hogy inkább fiatal felnőttek körében lehet népszerű ez a könyv. [A német korosztályi ajánlásnak olyan okai is lehetnek, hogy a német gyerekkönyvpiac rázósabb, komplexebb témákat, sok gondolkodást, szülői-tanári beszélgetést igénylő könyveket is kínál, így elképzelhető, hogy ők már 14 éves korban is „felkészültebbek” a *Futni valakivel* befogadására.] Aszaf, a tizenhat éves kamaszfiú egyedül marad nyárra, szülei elutaznak, egyetlen barátjával pedig megszakítja a kapcsolatot. A jeruzsálemi városházán vállal diákmunkát, ahol egy nap azt a feladatot kapja, hogy keresse meg egy elkóborolt, igen vadnak tűnő eb gazdáját, és fizettesse meg vele a százötven sékelyi büntetést, amiért nem vigyázott a kutyájára. Aszaf elindul, engedi, hogy a kutya – Dinka, a nőtény labrador – vezesse, és csakhamar élete legizgalmasabb kalandjában találja magát. Majd a harmadik fejezetben egy hónapot visszaugrunk az időben, és megismerkedünk a tizenhat éves Tamarral, Dinka gazdájával, aki „menedéket, kórházat és börtönt” készít elő egy Jeruzsálem melletti elhagyott barlangban egy fiú számára. Felváltva követjük Aszaf jelenét és Tamar egy hónappal azelőtti múltját, később azonban a két cselekményszál összeér, és a főszereplők közösen birkóznak meg az előttük álló problémákkal.

Ahogy futás során egyik lábunkat tesszük a másik elé, úgy bomlik ki lépésről lépésre a cselekmény. A mindentudó narrátor mindkét szálon csak apródonként adagolja az információkat; különösen igaz ez az Aszaf nézőpontjából íródó elbeszélésre. A fiú, mint egy detektív, nyomoz Tamar után, és ebben a folyamatban egyre rejtélyesebbé, ezzel együtt összetettebbé válik a lány alakja. Ha csak Aszafot követnénk, akár krimiként is olvashatnánk a könyvet, azonban a Tamarhoz kötődő narratív szál választ ad olyan kérdésekre is, amelyeket Aszaf még fel sem tett. Mire Aszaf rájön, miért és hová tűnt el a lány, addigra az olvasó már tudja, hogy abba az alvilági kapcsolatokkal bíró művészkolóniába épült be, amely bátyját, Sajt tartja fogva: szeretné kihozni onnan, és segíteni neki abban, hogy leszokjon a heroinról. Különös befogadói tapasztalat

ez, hiszen az olvasó mindig több információval rendelkezik, mint Aszaf [például azt is hamarabb tudjuk meg, hogy a barlangot Tamar nem a barátjának, hanem a bátyjának készítette elő, míg Aszaf, aki időközben szerelmes lett a lányba, pontosabban a lányról alkotott képbe, majdnem elveszti a lelkesedését, amikor kiderül számára, hogy Tamar egy fiúval szeretne néhány napot a barlangban tölteni], mégis együtt nyomozunk vele, hiszen rajta keresztül ismerjük meg a kamaszlány barátait, családját, naplóbejegyzéseit is. Így valójában mindkét szálon Tamar története íródik, és Aszaf világának szereplői is ennek a történetnek a kibomlásához asszisztálnak. Rinó, Aszaf nővérének, Relinek a barátja például a végkifejlet során válik kulcsfigurává, de az ő alakján keresztül pillanthatunk be a térséget övező konfliktusokba is, igaz, csak néhány, de annál erősebb utalás erejéig.

„Annak idején, az öbölháború alatt esténként megszólaltak a szirénák, majd néhány óra múlva lefűjták a riadót. Akkor Rinó vásárolt egy tízezer darabból álló, a svájci hegyeket ábrázoló kirakós játékot, és elvitte Relinek és a szüleinek, hogy enyhítse az esti órák feszültségét. Először Reli készült ki idegileg, már az első este. Két nappal később Aszaf édesanyja következett. Azt mondta, ha választania kell Szaddám rakétái és a kirakós között, inkább az előbbit választja. Aszaf édesapja egy hétig bírta, Rinó egy hónapig. Elvből nem állt le, csak akkor, amikor a sok kéktől már káprázott a szeme. Aszaf egy héttel a háború vége után fejezte be a játékot.” [142–143.] Mindazt a feszültséget, amit egy kamasznak át kell élnie, ha Jeruzsálemben nő fel, ebben a humorosra hangolt bekezdésben sűríti össze az elbeszélés. A puzzle a közel-keleti viszonyok metaforája is lehet: akárhányan is próbálják összerakni a darabkákat, hogy végül egy békés tájkép rajzolódjék ki, nem járnak sikerrel, végül egyvalaki mégis befejezi, amit a többiek elkezdtek – ez utóbbi mozzanat sajnos a Közel-Keletet illetően még várat magára.

David Grossman számos olyan könyv és esszé szerzője, amely az izraeli–palesztin konfliktussal foglalkozik, ebben a regényben azonban nem tér ki részletesen a politikai szituációra. Mark Sorkinnal folytatott beszélgetésében viszont elmondja, hogy a *Futni valakivel* az egyik olyan könyve, amely megmutatja, melyek „azok a dolgok, amelyeket a politika elkoboz tőlünk”. [*Reflections on the Body Politic*, thenation.com, 2005. 06. 23.] A könyv lapjain Jeruzsálem nemcsak egyszerű díszletként funkcionál, hanem színes-szagos, megelevenedő nagyvárossá válik. Az elbeszélő érzékletesen mesél a shawarmából kicsöpögő zsír sercenésének hangjáról, a kesze-kusza vásárosbódékról vagy a szűk utcák jázminillatáról, de a város peremén élő hajléktalan gyerekekről is. Grossman az említett interjúban úgy fogalmaz, hogy ezekről a gyerekekről azért nincs pénz gondoskodni, mert Izrael vagyonának nagy részét fegyverkezésre és védekezésre fordítja – a fedél nélküli fiatalok problémáján keresztül tehát ez a regény is képet ad az olvasónak arról, milyen nehézségekkel küzd a közel-keleti állam.

A regény a hajléktalan gyerekek egyik „kitörési lehetőségeként” mutatja be azt a művészt, amely kivételes képességekkel rendelkező fiatalokat gyűjt egybe. Őket utcai művészekként foglalkoztatják, csekély fizetéssel és koszt-kvártállal honorálják erőfeszítéseiket, és akit egyszer Bet-Halévi úr, a teljhatalmú vezető behálózott, az nagyon nehezen kerül ki az embertelen körülmények között működő otthonból. Ezért nem tud Sáj egyedül kiszabadulni innen, szüksége van Tamar segítségére. Szökésük sikerrel jár, de utána következik a komolyabb megpróbáltatás: lejönni a szerről.

A cselekményt időnként naturalisztikus leírások lassítják le: például az utcai művészek megaláztatásairól vagy arról, ahogy Aszaf nála erősebb sráccokkal verekszik, már-már filmszerűen tudósít az elbeszélő. A legfelkavaróbb jelenetek közé tartoznak azonban azok a szövegrészek, amelyek Sáj heroinról történő leszokásának folyamatát jelenítik meg. „Sáj hallucinálni kezdett valamilyen féregről, amit úgy hívott, hogy »sóvárgás«, és arról, hogy a beleit ez a féreg rágja. Mászik benne, és mászás közben felfalja a húsát. A féreg a szájába tömködi a szerveit, az izomrostjait, a sejtjeit.” [388.] Nem könnyű ilyen sorokat olvasni, néhol a *Rekviem egy álomért* című film hallucinációit idézik ezek a szemléletes leírások. Sáj kínjaihoz Aszaf és Tamar már együtt asszisztálnak, a szenvedések folyamát időnként megszakítják kettejük párbeszédei, egymásra találásuk csendes mozzanatai, így a barlangban töltött időről mégsem csupán egy pszichothriller juthat eszünkbe, hanem egy romantikus történet is kibontakozik.

Rinó közbelépésével még a három szökött fiatal után hajtóvadászatot folytató Bet-Halévit is sikerül leszerelni, így Sáj hazatérhet, Tamar és Aszaf pedig kettesben maradhatnak. „Dinka ott futkározott körülöttük, magasba emelt farkokkal. Az útpadkán bandukoltak, aztán befordultak és elindultak lefelé, a völgybe. A nehezebb helyeken segítettek egymásnak, ami jó ürügy volt, hogy megérintsék vagy átöleljék egymást. Alig beszéltek. Tamarnak még senkivel sem esett ilyen jól a hallgatás.” [431.] A regény utolsó mondatai a csönd, a megbékélés, megnyugvás jegyében íródtak; a dinamikus cselekmény szépen lelassul, véget ér, de a szereplők új életet kezdenek együtt. Mark Sorkin politikai allegóriaként olvassa ezt a végkifejletet [A *Dovish Dream*, januarymagazine.com, 2004. február] – talán egyetérthetünk vele. [Scolar]

LAPIS-LOVAS ANETT CSILLA

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

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